

1. Índex

	Pàg.
1. Índex	1
2. Introducció	2
3. La França de Guillaume de Machaut	7
4. Guillaume de Machaut i la seva obra	9
5. Itàlia i la seva música a la segona meitat del segle XIV i principis del XV	22
6. El còdex α .M.5.24 (Latino 568; <i>olim</i> IV.D.5) de la Biblioteca Estense e Universitaria de Mòdena.	30
7. Guillaume de Machaut a les fonts italianes	42
8. Guillaume de Machaut en el Manuscrit Mòdena, Biblioteca Estense, α .M.5.24	43
9. Criteris d'edició	44
10. Transcripcions	56
11. Aparell crític	64
12. Conclusions	75
13. Bibliografia	78
14. Índex de figures	83
15. Índex de quadres	84

2. Introducció

El segle XIV coneix el naixement del primer humanisme. A partir d'aquest moment, els aspectes profans comencen a prendre un paper dominant en el món de les arts. A diferència de *l'Ars antiqua*, gran part de la producció musical es trasllada dels centres religiosos a les cases de la noblesa.

Fins aquest moment, l'estil musical propi de la noblesa fou el moviment trobadoresc, però a finals del segle XIII, aquest món cau en decadència per donar pas a *l'Ars nova* i posteriorment, a *l'Ars subtilior*. Fins i tot la figura del joglar queda desprestigiada fins tenir la consideració d'un titellaire o músic de carrer, donant pas als ministrers (instrumentistes) i als xantres (cantants)¹. Els dos pols més importants en aquesta evolució musical seran el regne de França i les corts i repúbliques del nord de la península itàlica.

Massa sovint s'ha explicat la història de la música del segle XIV i principis del segle XV com la història de diferents moviments artístics "nacionals", *l'Ars nova* francès i el *Trecento* italià, com a fenòmens tancats i pràcticament oposats. Tot i que les característiques d'aquests dos estils són clarament diferents, sobretot a la primera meitat del segle XIV, a mesura que avancem en la centúria i molt especialment en el tombant de segle i a la primera meitat del segle XV, les diferències tendeixen a desaparèixer. Aquesta visió ha estat ja revisada pels estudis d'Ursula Günter i Nino Pirrotta. Aquest treball vol ser una altra petita aportació a aquesta revisió.

El progressiu afrancesament de la música italiana i, encara que en menor mesura, la influència italiana en la música francesa, difuminen les fronteres entre les diferents *Ars novae* "nacionals". Aquest trasvàs d'influències mútues és el resultat, entre d'altres, del trasllat de la seu Papal a Avinyó i de la mobilitat de la música de l'època (ministrers, obres i compositors) per les corts europees.

Si prenem la cort Catalano-aragonesa com a exemple veurem que, malgrat el preeminent gust per tot allò francès, a la capella reial de la segona meitat del segle XIV i primers anys del segle XV, hi trobem ministrers d'arreu d'Europa, fins al punt que quasi la totalitat de músics de la capella tenen els seus orígens fóra dels dominis del rei, en detriment dels músics de les terres de la corona. Hi trobem músics castellans, flamencs i, sobretot, francesos i italians. Entre aquests músics podem destacar la presència d'un tal Jaquet de Bolunya que serví a la capella del rei **Pere III** entre 1378 i

¹ Ma Carme Gómez i Muntané. *La Música Medieval*. 1998, tercera edició revisada, St. Cugat del Vallès, Llibres de la Frontera, 1983.

1386. Tenim motius per pensar que podria ser Jacopo da Bologna², un dels compositors de més renom del *Trecento* italià, admirat per la qualitat de les seves obres i ben conegut en l'actualitat per la quantitat de les peces conservades. Aquest fet és doblement important perquè no es coneix cap altre compositor del *Trecento* italià que servís en un casal estranger en dates tan primerenques.



Fig. 1 Mestre del Códex Scurialupi, Jacopo da Bologna. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87, f.7v (parcial)

L'amor per la cultura era tal en la cort del rei Pere que el mateix monarca, en certes ocasions, s'adreça als propis fills mitjançant composicions poètiques. D'aquestes composicions se'n conserven tres. Una d'elles són unes coples que el rei Pere adjuntarà a una carta adreçada a l'infant Martí, on s'interessa per la seva salut després d'un episodi de febres. En aquesta composició, el rei escriu sobre la manera d'armar cavallers amb una clara influència de la lírica occitana. En un altre cas, el rei utilitza la lírica per

² D'acord amb els documents de l'Arxiu de la corona d'Aragó, per la seva procedència i per les dates consignades en els documents, és molt probable que es tracti del compositor italià i que servís a la cort catalana com a intèrpet de salteri. La llàstima és que només se'n conservi constància documental i no musical. Algunes de les seves obres més celebrades estan dedicades a membres de la família Visconti mentre estava al servei de la cort milanesa, per tant, podríem pensar que, mentre estava al servei de la corona catalano-aragonesa, dedicà algunes composicions a algun membre de la cort. Aquesta era una pràctica habitual; en el Códex Chantilly apareixen algunes peces dedicades a membres del casal català. M. Carmen Gómez Muntané, *La música en la casa real Catalana-Aragonesa durante los años 1336-1432*, Barcelona, 1979.

mostrar la seva desconformitat davant el matrimoni del seu primogènit Joan, vidu de la seva primera esposa Marta d'Armanyac, amb Violant de Bar, neboda de Carles V de França, fet que contradiu els plans matrimonials que tenia pensats per l'infant.

Mon car fill, per sant Antoni
vos juram qu'ets mal consellat,
com laxats tal matrimoni
en què us dan un bon regnat
e n'hajats altre fermat.
En infern ab lo dimoni
sia·n breu qui us n'ha·nganat

Qui bé creix son patrimoni
és en est món per tuit presat,
així ho dits Apol·loni
llargament en un dictat
on ho ha ben declarat,
e li fa gran testimoni
Alexandre en veritat.

No volgué·sser mullerat
cell valent de Sant Celoni
que·n perdés tal heretat.³

D'altra banda, i tornant a la música, sabem que el 1380 l'encara infant Joan demanà a la seva sogra un romanç de Guillaume de Machaut; que diverses cartes de la reina Violant, esposa del ja rei **Joan I** "el rei músic"⁴, entre 1383 i 1390, ens la presenten com a apassionada lectora de Machaut. Per exemple, sabem que el 1383 Violant obté, per mitjà del seu oncle, el Duc de Berry, un *Roman de la Rose*, i que el 1389 rebé del seu cosí, el comte de Foix, un còdex de Guillaume de Machaut⁵.

Un tercer clar exemple de la internacionalitat de la música del període, d'acord amb la informació que tenim del casal Catalano-aragonès, són les constants notícies de nombrosos xantres de la capella dels papes d'Avinyó que serviren a la capella del casal catalano-aragonès. Entre d'altres, tenim notícies d'un tal Johan Trebor com a xantre de la capella del rei **Martí I**. Trebor fou, probablement, el xantre Joan Robert⁶ (Trebol és l'anagrama de

³ Josep-David Garrido i Valls. Vida i regnat de Martí I, l'últim rei del casal de Barcelona. Rafael Dalmau, editor.

⁴ Joan I d' Aragó, dit també "el músic", "el Descurat" o "l'Amador de la Gentilesa", juntament amb la seva muller Violant de Bar, són uns grans amants de la cultura i en especial, de tot allò que francès.

⁵ Marta Marfany Simó, , *Balades, lais i rondells francesos en la literatura catalana del segle XV*. Mot so razó. 2009, n.8, p.16-26

⁶ Molt interessant l'article de M^a Carme Gómez i Muntané, "Trebor a Navarra i Aragó". *Mot so razó*. 2009, n.8, p.6-15 per conèixer aquest interessant personatge i l'ambient musical de les corts Catalana,

Robert; aquests jocs són un tret comú entre els compositors d'*Ars subtilior*). Precisament Johan Trebor és autor de sis ballades del còdex Chantilly⁷, manuscrit cabdal per conèixer el repertori de l'*Ars subtilior* juntament amb l'α.M.5.24 que ens ocupa.

Ambdós germans (Joan i Martí) foren educats en les exquisideses culturals del moment; sabien compondre versos i música. Tot i que no s'hagi conservat cap de les seves composicions, sabem que Joan componia música. Sabedor del seu talent, enviava les seves composicions a Martí per tal que fossin interpretades i difoses al seu entorn.

“Car frare. Sapiats que lo jorn de la festa Ninou propassada, nós, entrevenents als cuns dels nostres xantres, faem un rondell notat ab sa tenor e contratenor e ab son cant, trasllat del qual vos trametem dins la present entreclús; pregants-vos, frare car, que el cantets e el façats mostrar a tots aquells qui us serà semblant. E si vós ne altre alcú qui ab vós sia vol fer virolai o valada en francès, enviats-la'ns quan feta sia, car nós la un trametrem notada ab son so novell”

(Perpinyà, 4 de gener de 1380.)⁸

És clar doncs, que la pervivència en un mateix lloc i en un mateix moment de repertoris i músics de diferents procedències és un fet. A partir d'aquesta evidència ens podem preguntar per què encara es considera quasi com una anomalia trobar música de Guillaume de Machaut en una font italiana, per exemple. Com és que els estudiosos que treballen les fonts italianes pràcticament obvien les obres de Guillaume de Machaut que s'hi recullen? Com es produeix la transmissió i l'adaptació del repertori del compositor de Reims en un context italià? Hi ha alguna diferència respecte el mateix repertori copiat a les fonts franceses?

Potser el procés de francització de la música italiana de la segona meitat del segle XIV i la difusió de la música de Machaut a les fonts italianes respon a

Navarresa i Papal del moment. La mateixa autora, en el llibre *La Música Medieval*, ens enumera alguns dels xantres que passaren per la Capella reial de la cort catalano-aragonesa i que estigueren vinculats també amb la capella Avinyonesa.

⁷ De Johan Trebor es conserven “*En seumeillant m'avint une vision*”, “*Helas! pitie envers moy*”, “*Passerose de beaute*”, “*Quant joyne cuer*”, “*Se Alixandre et Hector fussent en vie*”, “*Se July Cesar, Rolant et roy Artus*”. Hi ha qui també atribueix a l'autor la peça “*He, tres doulz roussignol joly*”, obra atribuïda, en principi, a un tal Borlet, anagrama de Trebol i Robert

⁸ Josep-David Garrido i Valls. Vida i regnat de Martí I, l'últim rei del casal de Barcelona. Rafael Dalmau, editor.

qüestions més mundanes com l'amor, tal com explica la ballada anònima **Amor mi fa cantar a la francesca**⁹ del Còdex Rossi.

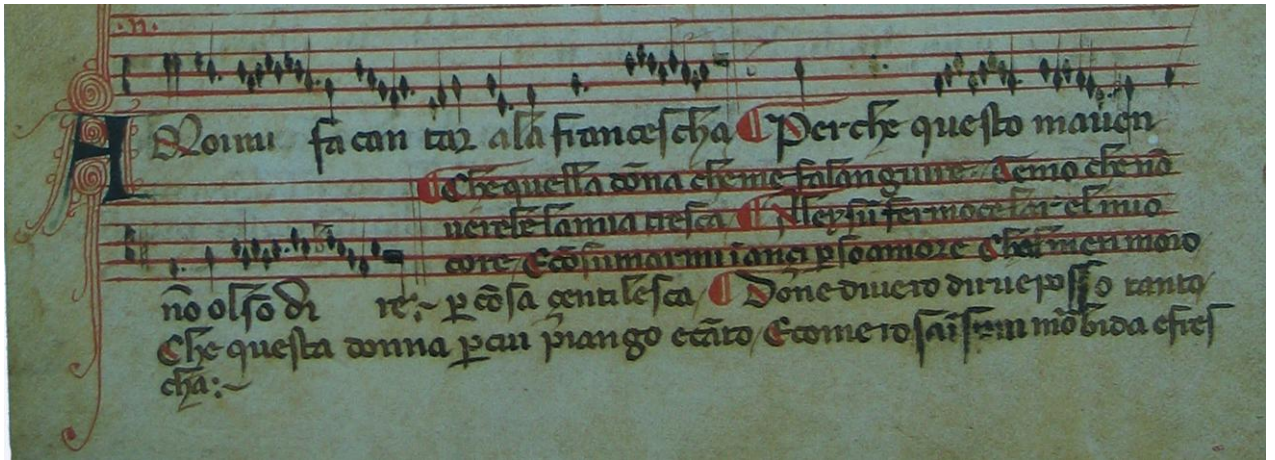


Fig. 2 Amor mi fa cantar a la francesca, ballada anònima. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 215, fol. 18v (1/1). (parcial)

Amor mi fa cantar a la Francesca
Perchè questo m'aven non olo dire,
chè quella donna che me fa languire
temo che non verebe a la mia tresca.
A lei sum fermo celar el mio cuore
e consumarmi inangi per so amore,
ch'almen moro per cosa gentilesca.
Done, ti vero dir ve posso tanto
che questa donna, per cui piango e canto,
è come rosa in spin morbida e fresca.
Amor mi fa cantar a la Francesca¹⁰.

⁹ Per saber més sobre aquesta balada: Nino Pirrotta. 'Lirica monodica trecentesca', *Rassegna musicale*, IX (1936), pp. 322-323. Ugo Sesini. 'Il canzoniero musicale trecentesco del cod. Vat. Rossiano 215', *Studi medievali* (N.S.), XVI (1943-1950), p. 228. Ettore Li Goti. *La poesia musicale italiana del secolo XIV*, Palermo: Palumbo, 1944, p. 47. Leonard Ellinwood. 'The Fourteenth Century in Italy', [chapter 2 of] *The New Oxford History of Music. III. Ars Nova and the Renaissance*, edited by Dom Anselm Hughes and Gerald Abraham, London: Oxford University Press, 1960, pp. 37, 38., pp. 37-38. Kurt von. Fisher. 'Musica e società nel Trecento italiano', *L'Ars nova italiana del Trecento III: Certaldo 1969*, 1970, p. 19. Beata Regina Schula. *Studien zur Provenienz der Trecento-Ballata*, Göttingen: Bärenreiter-Antiquariat, 1976, pp. 21-22.

¹⁰ En aquest cas, *a la Francesca* pot tenir un doble significat: tant pot significar a una dona que es diu Francesca, com pot significar "a la manera francesa". *Ballata* monofònica anònima. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 215, fol. 18v (1/1).

3. La França de Guillaume de Machaut

La França del segle XIV està marcada per les tensions polítiques amb la monarquia anglesa, una gran crisi econòmica i la primera etapa de l'anomenada Guerra del Cent Anys.

Machaut neix durant el regnat de Felip IV, monarca sobre el que ha caigut certa llegenda de maleït. Nombrosos escàndols enterboleixen un regnat que marca l'inici del canvi de la monarquia feudal cap a la monarquia absolutista francesa d'època moderna.

En aquest procés, el monarca intenta suplantar l'imperi germànic com a monarquia dominant a Europa durant l'època feudal, i esdevenir el rector polític de l'occident europeu. En aquest sentit, enceta una política expansiva que ocasionarà greus tensions i hostilitats amb els territoris propers a la corona francesa, sobretot amb la monarquia anglesa, gelosa del poder que vol aconseguir la corona francesa i preocupada per la sort del territoris britànics del continent.

Des de la mort de Felip IV (1314) es succeixen una sèrie de regnats efimers. El de Lluís X durarà dos anys. El seu fill, pòstum, morirà als pocs dies de néixer i es coronarà el germà de Lluís, Felip V (1316). Mort el 1322, puja al tron el seu germà menor, Carles IV, on es manté fins la seva mort (1328), extingint la dinastia dels Capet. En aquest moment, tres candidats lluitaran pel tron de França, però d'entre aquests, l'escollit serà Felip VI de Valois per ser l'únic candidat "natural del regne".

La política expansiva, centralista i autoritària, i les greus dificultats econòmiques de la monarquia francesa, despertaran els recels de forces interiors i exteriors. En aquest sentit, el conflicte més important serà l'anomenada Guerra dels Cent Anys, que enfrontarà gran part d'Europa, dividida en dos bàndols encapçalats per França i Anglaterra.

Des del regnat de Felip IV, les tensions entre les dues monarquies seran constants i els xocs armats continuats, sobretot per la qüestió de la Guyena, territori de la monarquia anglesa en territori francès. Però no serà fins el 1337 en què es declara la guerra, quan la mala situació econòmica de la monarquia anglesa, l'aïllament diplomàtic i la guerra escocesa forcen a Eduard III a intentar solucionar el problema de la Guyena militarment.

La confiscació d'Aquitània es considera com la causa determinant del conflicte: el mateix any, Eduard III es decidí a replantejar els seus drets a la corona francesa i envià un desafiament formal al seu oponent.

El rei anglès féu aliances al continent. La primera fase de la guerra palesà la superioritat anglesa; desembarcats al continent, assetjaren Cambrai i Tournai. La victòria naval de l'Esclusa, la de la batalla de Crécy, amb la presa de Calais, i la de Poitiers, on el nou rei francès Joan II fou fet presoner, provocaren a França una profunda crisi que es traduï, d'una banda, en la radicalització del moviment burgès que propugnava una reforma de signe parlamentari i constitucional, i de l'altra, en una revolta de la pagesia. En aquest moment apareix en escena Carles II de Navarra que, com a nét de Lluís X, podia al·legar drets al tron francès. Això només contribuï a agreujar la situació, i el delfí Carles es resignà a signar l'acord de Brétigny i el tractat de Calais (1360) pel qual, importants possessions passaven a sobirania a Eduard III, que renunciava als drets a la corona francesa.

La pujada al tron de França per part de Carles V (1364) coincideix amb la derrota definitiva de Carles II de Navarra i la fi de la guerra de Successió al ducat de Bretanya, fets que milloraren la situació. A més, el casament del germà del rei, Felip l'Ardit, duc de Borgonya, amb l'hereva de Flandes, tragué aquest país definitivament de l'aliança anglesa. En començar la segona fase de la guerra (1368), els francesos pogueren reconquerir el territori cedit. A la mort del Príncep Negre, fill d'Eduard III (1376) i del propi d'Eduard III (1377), només restaven en mans dels anglesos els territoris de Bordeus, Baiona, Calais i Cherbourg. L'esgotament d'ambdós contendents, així com el sorgiment de pregoneres crisis internes en els dos països, facilitaren un llarg període de treva que s'encetava el mateix any de la mort de Guillaume de Machaut.

4. Guillaume de Machaut i la seva obra

Serà en aquesta Europa convulsa on Guillaume de Machaut¹¹ viurà i crearà tota la seva obra sota la protecció de les grans famílies del període. Malgrat la manca de dades documentals sobre la vida de l'autor, la majoria de les informacions biogràfiques de què disposem en l'actualitat es poden extreure de la seva obra poètica¹².

Guillaume de Machaut neix entre el 1300 i 1302 en el si d'una família benestant, probablement de Reims. Entorn el 1323 entra al servei de Joan de Luxemburg, rei de Bohèmia, passant per diferents càrrecs fins arribar a secretari personal. Aquesta època té molta importància per entendre la poesia de Machaut. En aquest moment de formació, al servei del seu senyor, tindrà la possibilitat de viatjar per tot Europa entrant amb contacte amb les principals famílies i intel·lectuals del moment. Entre d'altres, farà nombroses visites a la cort francesa, on sembla ser que entra en contacte amb Philippe de Vitry, un dels principals intel·lectuals francesos de la seva època i considerat, pel seu tractat *Ars Nova*¹³, un dels principals teòrics d'aquest estil musical, juntament amb Marchetto da Padova i les seves obres de referència, *Lucidarium* i *Pomerium*¹⁴.

En els textos de Machaut apareix el seu senyor, el rei de Bohèmia, com l'ideal d'un governant-cavaller i, per tant, com a representant del món cortesà al voltant del qual es basen els poemes de Machaut. En aquestes obres s'entreveu també el paper del poeta a la cort (*Le dit dou vergier* i *Le jugement dou roy de Behaigne*). Com a gratificació pels seus serveis, Joan de Luxemburg recomana al papa Joan XXII que li concedeixi prevendes eclesials a Lorena, Arràs i posteriorment, també se li concedeix un benefici a Reims. Aquesta última li fou otorgada en propietat per Benet XII, amb la

¹¹ Per saber més sobre el compositor de Reims: Greaney, *Guillaume de Machaut*, Oxford Studies of Composers, 9. Londres 1971.

¹² En aquest aspecte, hi ajuda moltíssim l'estudi de les principals fonts franceses que es creu que foren recopilades pel mateix autor o sota la seva supervisió. Es creu que aquestes col·leccions segueixen una ordenació cronològica força precisa de les obres. Comptant que moltes d'elles fan referència a fets històrics o estan dedicades a personatges importants de la societat de l'època, ens permet anar resseguint la seva vida i la de les cases on va servir al llarg dels anys. La principal font d'informació per a la recerca sobre Guillaume de Machaut és el llibre de Lawrence Earp, *Guillaume de Machaut, A Guide to Research*. 1995, New York and London, Garland Publishing, Inc., ISBN 0-8240-2323-4

¹³ Els intel·lectuals francesos del moment mostren un cert menyspreu envers la música feta fins llavors i anomenen el seu nou estil com a *Ars Nova*. No en va, Johannes de Muris titula el seu tractat *Ars Nova Musice* i Philippe de Vitry, *Ars Nova*. Els tractats musicals de Philippe de Vitry constituïran una part essencial dels plans d'estudi de les universitats dels segles XIV i XV.

¹⁴ *Pomerium* és el document més antic que s'ha conservat de polifonia italiana, fins i tot anterior a les primeres peces polifòniques italianes que han arribat fins als nostres dies. Segons Richard H. Hopin, el gran interès per datar l'obra de Marchetto entre els estudiosos, respon sobretot, a la voluntat de demostrar que el sistema de notació italià és totalment independent del sistema francès. En realitat, el propi tractat dóna prou proves d'aquesta independència.

condició de renunciar a les altres. Machaut es retira a Reims el 1340, tot i que segueix al servei de Joan fins a la seva mort, el 1346. Aquest beneficis se li concedeixen sense la necessitat de residir a dites parròquies, fet important, ja que permet a Guillaume de Machaut seguir viatjant i servint en les principals cases europees.

A la mort de Joan, passa al servei de la seva filla durant un breu període. Sembla ser que aquest espai de temps està relacionat amb la redacció del *Remede De Fortune* i segurament, amb la primera recopilació de textos de l'autor. La música de Machaut és essencialment música de cort. En el poema del *Remede De Fortune*, redactat als volts del 1342, en què l'autor insereix algunes composicions musicals. En el poema, l'autor descriu l'atmosfera elegant i refinada i el delicat clima sentimental on es duia a terme l'activitat musical.

Preso il castello vidi un giardino ove erano prati e fontanelle, dame, cavelieri e damigele e una grande compagnia d'altra gente molto lieta e gaia che danzavano graziosamente, non c'erano strumenti né menestrelli, ma solo canzonette piacevoli, cortesi e schiette. Quando li vidi, molto li rallegrai e più uncòra quando entrai fra loro. [...] Terminata la mia canzone una dama che l'aveva danzata cominciò a sua volta a cantare e mi sembro gaia, amabile e graziosa. [...] Così salimmo per i giardini ad una capella molto elegante d'oro e dipinta da mano d'artista coi più bei colori che io avessi mai visto. Così fu preparata la messa devotamente detta e ascoltata e là io presentai le mie preghiere a Dio. [...]

Ma chi vide dopo mangiato venire menestrelli meglio disposti e acconciati? [...] Quando ebbero fatto un'istampita, le dame e la loro compagnia se ne andarono a due a tre tenendosi per le dita sino ad una molto camara bella. E là non ci fu alcuno che si volesse diveritre, danzare, cantare o far festa ai tavoli, agli scacchi, agli strumenti, con giochi, con canti, con suoni che là non trovasse il suo divertimento preferito. E cosò c'erano musicisti tanto abili ed esperti nela vecchia e nella nupva maniera che la Musica, che forgia i canti, e Orfeo, che cantava tanto bene da incantare tutti quelli dell'inferno con la dolcezza del suo canto, davanti ad essi non avrebbero saputo cantare¹⁵.

Més endavant, el 1349, entra al servei de Carles II de Navarra, aliat dels anglesos, en un context de greus tensions entre la corona anglesa i francesa. Malgrat tot, aquesta relació no significà un trencament de les relacions de l'autor amb la corona francesa. Fins i tot quan, durant els fets de la Guerra del Cent Anys, Carles II és fet presoner per Joan II de França, Machaut li escriu *Le confort d'Ami*, per consolar-lo durant el captiveri.

¹⁵ GALLO, F. Alberto. *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol.3 LA POLIFONIA NEL MEDIOEVO*. Torino, EDT Edizioni di Torino, 1991. Extret de: Oeuvres de Guillaume de Machaut, ed E Hoepffner, II, Paris 1911.

Tot i aquestes amistats, Machaut té molt clar quin és el paper que ha de jugar un clergue: un rol religiós, intel·lectual, judicial i en cap cas militar, com recorda al seu amic Carles II a l'obra que li dedica.

Ne fai pas clers tes consaus d'armes
Qui doivent compter et escrire,
Et chanter leur messes ou lire
Et consillier les jugemens
Aus consaus et aus parlements¹⁶

Posteriorment estarà al servei del duc de Berry, delfí Carles (futur rei de França), i que fou allotjat a casa del poeta el desembre de 1361. També estigué al servei de Philip el Temerari, del Duc de Borgonya i de Pierre de Lusignan.

D'altra banda, podem descobrir altres obres de Machaut que ressegueixen moments de la seva biografia no vinculats a la cort. Alguns, per exemple, expliquen moments traumàtics de la seva vida, com l'arribada de la pesta o el setge de Reims per part dels anglesos, o altres vivències personals com els seus amors amb la jove Péronne d'Armentières al *Le livre dou voir dit*.

Fins a la fi dels seus dies viurà a Reims amb el seu germà, que també gaudeix d'una prevenda a la catedral de Reims per recomanació del rei Carles II de França, i més endavant de seu nebot i deixeble, Eustache Dechamps, autor de dues cèlebres balades que lamenten la mort del poeta el 1377.

Les obres de Guillaume de Machaut¹⁷

- Agnus Dei (Missa de Nostre Dame)
- Amours doucement me tente, *Lay*
- Amours me fait desirer *Ballade*
- Amours qui ha le pouoir; Faus Samblant m'a deceu; Vidi Dominum, *Motet*
- Aucune gent m'ont demande; Qui plus aime; Fiat voluntas tua, *Motet*
- Ay mi! dame de valour, *Virelai*
- Biaute qui toutes autres pere, *Ballade*
- Bone pastor Guillerme; Bone pastor qui pastores; Bone pastor, *Motet*
- Ce qui soustient moy, m'onneur et ma vie, *Rondeau*

¹⁶ Maria Teresa Rosa Barezzani. *Guillaume de Machaut le maître*. Livorno, Sillabe, 2013.

¹⁷ La Trobe University. *Medieval Music Database an integration of electronic sources* [en línia]. Última actualització: 23 de maig de 2007 [consulta juny de 2013]. Disponible a: <http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/index.htm>

- Certes, mon oeuil richement visa bel, *Rondeau*
- C'est force, faire le weil, *Virelai*
- Christe qui lux es; Veni creator spiritus; Tribulatio proxima est, *Motet*
- Cinc, un, treze, wit, neuf d'amour fine, *Rondeau*
- Comment puet on mieus ses maus dire, *Rondeau*
- Comment qu'a moy lonteinne, *Virelai*
- Credo (Missa de Nostre Dame)
- Dame, a qui m'ottri, *Virelai*
- Dame, a vous sans retollir, *Virelai*
- Dame, comment qu'amez de vous ne soie, *Ballade*
- Dame, de qui toute ma joie vient, *Ballade*
- Dame, je sui cilz; Fins cuers doulz; Fins cuers doulz, *Motet*
- Dame, je weil endure, *Virelai*
- Dame, mon cuer emportes, *Virelai*
- Dame, mon cuer en vous remaint, *Rondeau*
- Dame, ne regardes pas, *Ballade*
- Dame, se vous m'estes lonteinne, *Ballade*
- Dame, se vous n'avez aperceu, *Rondeau*
- Dame, vostre doulz viaire, *Virelai*
- David Hoquetus, *Sense text*
- De Bon Espoir; Puisque la douce rousee; Speravi, *Motet*
- De bonte, de valour, *Virelai*
- De desconfort, de martyre amoureux, *Ballade*
- De Fortune me doy pleindre et loer, *Ballade*
- De petit po, denient volente, *Ballade*
- De tout flors, *Intabulation*
- De tout sui si confortee, *Virelai*
- De toutes flours n'avoit et de tous fruis, *Ballade*
- Dieus, Biaute, Douceur, Nature, *Virelai*
- Dix et sept, cinq, trese, quatorse et quinse, *Rondeau*
- Donnez, signeurs, donnez a toutes mains, *Ballade*
- Dou mal qui m'a longuement, *Virelai*
- Douce dame jolie, *Virelai*
- Douce dame, tant com vivray, *Rondeau*
- Doulz amis, oy mon complaint, *Ballade*
- Doulz viaire gracieus, *Rondeau*
- En amer a douce vie, *Balladelle*
- En demantant et lamentant, *Lay*
- En mon cuer a un descort, *Virelai*
- Esperance qui m'asseure, *Ballade*
- Felix virgo; Inviolata genitrix; Ad te suspiramus gementes, *Motet*
- Fons totius superbie; O livoris feritas; Fera pessima, *Motet*
- Foy porter, *Virelai*
- Gais et jolis, lies, chantans et joieus, *Ballade*
- Gloria (Missa de Nostre Dame)
- Hé! Mors, come tu es haie; Fine Amours; Quare non sum mortuus, *Motet*
- Hareu! hareu!; Helas! ou sera pris; Obediens usque ad mortem, *Motet*
- He! dame de vaillance, *Virelai*
- He! dame de valour, *Virelai*
- Helas! et comment aroie, *Virelai*
- Helas! pour quoy se demente et complaint, *Rondeau*
- Helas pour quoy virent; Corde mesto cantando; Libera me, *Motet*
- Helas! tant ay dolour et peinne, *Ballade*
- Hont peur, *Intabulation*
- Honte, paour, doubtance de meffaire, *Ballade*

- Il m'est avis qu'il n'est dons de Nature, *Ballade*
- Ite missa est (Missa de Nostre Dame)
- J'aim la flour de valour, *Lay*
- J'aim mieus languir en ma dure dolour, *Ballade*
- J'aim sans penser laidure, *Virelai*
- J'ay tant mon cuer; Lasse je sui en aventure; Ego moriar pro te, *Motet*
- Je ne cuit pas qu'onques a creature, *Ballade*
- Je puis trop bien ma dame comparer, *Ballade*
- Je sui aussi com cilz qui est ravis, *Ballade*
- Je vivroie liement, *Virelai*
- Joie plaisence, *Chanson royale*
- Kyrie (Missa de Nostre Dame)
- La Messe de Nostre Dame (missa completa)
- La Remede de Fortune *Poema amb insercions musicals*
- Lasse comment; Se j'aim mon loyal ami; Pour quoy me bat mes maris?, *Motet*
- Lay de bonne esperance: Longuement me sui tenus
- Lay de confort: S'onques douleureusement
- Lay de la fonteinne: Je ne cesse de prier
- Lay de la rose: Pour vivre joliment
- Lay de l'ymage: Ne say comment commencer
- Lay de Nostre Dame: Contre ce doulz mois de may
- Lay de plour: Malgre Fortune et son tour
- Lay de plour: Qui bien aime
- Lay des dames: Amis t'amour me contreint
- Lay mortel: Un mortel lay weil commencer
- Liement me deport, *Virelai*
- Loyaute que point ne delay, *Lay*
- Loyaute weil tous jours maintenir, *Virelai*
- Ma chiere dame, a vous mon cuer envoy, *Ballade*
- Ma fin est mon commencement, *Rondeau*
- Martyrum gemma latria; Diligenter inquiramus; A Christo honoratus, *Motet*
- Maugre mon cuer; De ma dolour; Quia amore langueo, *Motet*
- Merci vous pri, ma douce dame chiere, *Rondeau*
- Mes esperis se combat a Nature, *Ballade*
- Mors sui, se je ne vous voy, *Virelai*
- Moult sui de bonne heure nee, *Virelai*
- Ne penses pas, dame, que je recroie, *Ballade*
- N'en fait n'en dit n'en pensee, *Ballade*
- Nes que on porroit les estoilles nombrer, *Ballade*
- Nuls ne doit avoir merveille, *Lay*
- On ne porroit penser ne souhaidier, *Ballade*
- Par trois raisons, *Lay*
- Pas de tor en thies pais, *Ballade*
- Phyton, le merueilleus serpent, *Ballade*
- Ploures, dames, ploures vostre servant, *Ballade*
- Plus dure que un dyamant, *Virelai*
- Pour ce que tous me chans fais, *Ballade*
- Pour ce qu'on puist, *Lay*
- Puis que ma dolour agree, *Virelai*
- Puis qu'en oubli sui de vous, dous amis, *Rondeau*
- Quant en moy vint; Amour et biauté parfaite; Amara valde *Motet*
- Quant j'ay l'espart, *Rondeau*
- Quant je ne voy ma dame n'oy, *Rondeau*
- Quant je sui mis au retour, *Virelai*

- Quant ma dame les maus d'amer m'aprent, *Rondeau*
- Quant Theseus, Hercules et Jason; Ne quier veoir la biaute d'Absalon, *Ballade*
- Quant vraie amour ; O series summe rata; Super omnes speciosa, *Motet*
- Qui es promesses; Ha! Fortune; Et non est qui adjuvat, *Motet*
- Qui n'aroit, *Lay*
- Riches d'amour et mendians d'amie, *Ballade*
- Rose, liz, printemps, verdure, *Rondeau*
- S'Amours ne fait par sa grace adoucir, *Ballade*
- Sanctus (Missa de Nostre Dame)
- Sans cuer, dolens de vous departiray, *Rondeau*
- Sanz cuer m'en vois, dolens et esploures; Amis, dolens, maz et desconfortes; Dame, par vous me sens reconfortes, *Ballade*
- Se d'amer me repentoie, *Virelai*
- Se je me pleing, je n'en puis mais, *Ballade*
- Se je souspir profondement, *Virelai*
- Se ma dame m'a guerpy, *Virelai*
- Se mesdisans en acort, *Virelai*
- Se pour ce muir qu'Amours ay bien servi, *Ballade*
- Se quanque amours puet donner a ami, *Ballade*
- Se vous n'estes pour mon guerredon nee, *Virelai*
- S'il estoit nulz; S'Amours tous amans; Et gaudebit cor vestrum, *Motet*
- Tant doucement me sens emprisonnes, *Rondeau*
- Tant doucement m'ont attrait; Eins que ma dame; Ruina *Motet*
- Tels rit au main *Complainte*
- Tous corps qui de bien amer; De souspirant cuer dolent; Suspiro, *Motet*
- Tres bonne et belle, mi oueil, *Virelai*
- Tres douce dame que j'aour, *Ballade*
- Trop plus et belle; Biauté paree de valour; Je ne sui mie certains, *Motet*
- Tu qui gregem tuum ducis; Plange regni respublica; Apprehende arma, *Motet*
- Tuit mi penser, *Virelai*
- Une vipere en cuer ma dame meint, *Ballade*
- Vos doulz resgars, douce dame, m'a mort, *Rondeau*

L'obra de Guillaume de Machaut destaca en molts aspectes, tant pel que fa al seu volum, a la seva formulació i a la qualitat poètica i de composició, com també pel que fa al nombre de gèneres que utilitza, en el desenvolupament dels quals va jugar un paper crucial.

En el cas de Machaut, tenim la inmensa sort de poder valorar la seva importància i la perdurable d'influència sobre altres músics i poetes posteriors gràcies a l'inmens volum d'obres conservades de l'autor francès.

La transmissió de l'obra d'una manera unificada fou una gran preocupació de Guillaume de Machaut. Participava activament en les col·leccions elaborades mentre estava viu, s'implicava en tots els aspectes de la redacció, fins al punt de voler controlar el programa d'il·luminacions

d'alguns manuscrits destinats a clients aristocràtics. En la recopilació i ordenament de les seves obres, així com en el testimoni dels mateixos textos, hi ha una gran quantitat d'informació sobre Machaut. En un estudi acurat segurament podrem descobrir traces de la consciència de si mateix i de la producció de les seves obres i manuscrits. Això va des d'observacions generals sobre la poètica i altres conceptes estètics fins als detalls sobre la composició de peces particulars, preguntes sobre la seva fixació i transmissió per escrit, i la seva realització en el so. Alguns detalls biogràfics també ens permeten situar les obres en un context social¹⁸. Hem de tenir present que la major part del material conservat de Machaut és obra poètica, referida als membres de l'alta noblesa, amb qui l'autor estava en estret contacte¹⁹.

Musicalment, Machaut és el primer compositor artísticament important de la música polifònica. La seva producció ocupa una posició clau en la transició entre les noves idees que es van afermar en els inicis del segle XIV i la complexitat polifònica de finals de l'Edat Mitjana. Com a poeta i músic va reunir les tradicions de la monodia secular i les noves tècniques de l'*Ars nova*. Tot i que les innovacions ja havien estat apuntades, per exemple, per Vitry, no podem valorar si havia arribat al grau de desenvolupament i complexitat de Machaut, donat que ens ha arribat només una petita part de la seva obra musical²⁰. En qualsevol cas, Machaut ha jugat un paper decisiu en la conformació dels grans gèneres musicals de l'*Ars nova*.

Les fonts més importants per conèixer la música de Machaut són els sis grans llibres copiats al segle XIV sota la supervisió de l'autor. Aquest fet ens fa pensar que és probable que s'hagi conservat pràcticament tota l'obra del compositor francès, i fins i tot, que es recopilassin en l'ordre cronològic de la seva composició.

¹⁸ Com hem vist anteriorment, segurament la font més important per a la biografia de Guillaume de Machaut és l'estudi del seu repertori. El mateix cas passa amb altres autors medievals dels quals no s'ha conservat documentació i que segons la dedicació de les seves obres, podem anar resseguint les diferents adscripcions a cases senyorials. Tornant al cas comentat anteriorment de Jacopo de Bologna, fent un estudi acurat del seu repertori conservat, s'han pogut traçar les poques dades biogràfiques que se'n tenen. Per exemple, segurament el podem situar a la cort de Milà el 1360, quan dedica el motet *Aquil'altera* a Gian Galeazzo i a Isabel de Valois pel seu matrimoni.

¹⁹ Per a conèixer més a fons l'obra poètica i el context literari francès del segle XIV és de principal importància l'obra de Jacqueline Cerquiglini, especialment el seu llibre "*Un engin si subtil*": *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe siècle*, Champion, Paris, 1985.

²⁰ Tan sols s'han conservat 15 obres musicals de Philippe de Vitry, 13 motets i 2 intabulacions. Deduïm que aquesta és només una petita part de la seva producció, a jutjar per la importància de l'autor, respectat com pocs pels seus coetanis: (...) Pochi l'hanno e tutti si fan maestri./fan ballate, madrigal'e motetti/tutt'en Fioran, Filippotti e Marchetti./ Sì è piena la terra di magistroli./che loco pi· non trovano discepoli. (*Ogelletto silvagio per stagione, Caccia i Madrigal de Jacopo da Bologna*)

Manuscris amb l'obra musical de Guillaume de Machaut²¹

- Aberystwyth, National Library of Wales, MS NLW 5010C (Bourdillon 10)
- Bern, Bürgerbibliothek 218 (MachK)
- Cambrai, Bibliothèque Municipale B. 1328 (1176), ff.8-15
- Cambrai, Bibliothèque Municipale 1328
- Cambridge, Magdalene College, Pepys Library 1594
- Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé 564
- Faenza, Biblioteca Comunale 117 (Faenza Codex)
- Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 26
- Gent, Rijksarchief, Varia D.3360 (Abbey Ter Haeghen)
- Ivrea, Biblioteca Capitolare 115
- Lille, Archives Départementales du Nord 134
- London, Westminster Abbey 21
- Modena, Biblioteca Estense e Universitaria α.M.5.24 (Latino 68; *olim* IV.D.5)
- New York, Pierpont Morgan Library M. 396
- New York, Wildenstein Collection
- Nürnberg, Stadtbibliothek, fragment lat. 9a (*olim* Centurio III, 25)
- Oxford, Bodleian Library, MS Canonici Latin Patristic [Scriptores Ecclesiastici] 29
- Padua, Biblioteca Universitaria 1475
- Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 683
- Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 5203 (*olim* 97 BF)
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 843
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 881 (*olim* 7235)
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1584 (MachA)
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1585 (MachB)
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1586 (MachC)
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1587 (*olim* 612)
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 9221 (MachE)
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22545 (MachF)
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546 (MachG)
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 6221
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 6771 (Reina Codex)
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 23190 (*olim* Serrant Château, ducs de la Tré)
- Philadelphia, University of Pennsylvania Library, French MS 15
- Praha, Státní Knihovna CSSR - Universitní Knihovna XI E 9
- Strasbourg, Bibliothèque Municipale (*olim* Bibliothèque de la Ville) 222 C. 22
- Utrecht, Universiteitsbibliotheek 1846 (shelfmark 6 E 37)
- localització desconeguda, Maggs Rotulus (*Còpia fotogràfica feta per Maggs*)

²¹ La Trobe University. *Medieval Music Database an integration of electronic sources* [en línia]. Última actualització: 23 de maig de 2007 [consulta juny de 2013]. Disponible a: <http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/index.htm>

Bros. catalogue 476 in 1926).

Lawrence Earp ²², a la seva completíssima guia per la recerca i l'estudi de l'obra de Guillaume de Machaut, ens proposa una ordenació dels manuscrits que contenen l'obra, tant musical com poètica, de l'autor francès. Aquesta ordenació m'ha estat valuosíssima per acotar les correspondències amb les que comparar les obres recollides al Manuscrit Mòdena, Biblioteca Estense, α.M.5.24.

I. Manuscrits amb obres completes de Machaut

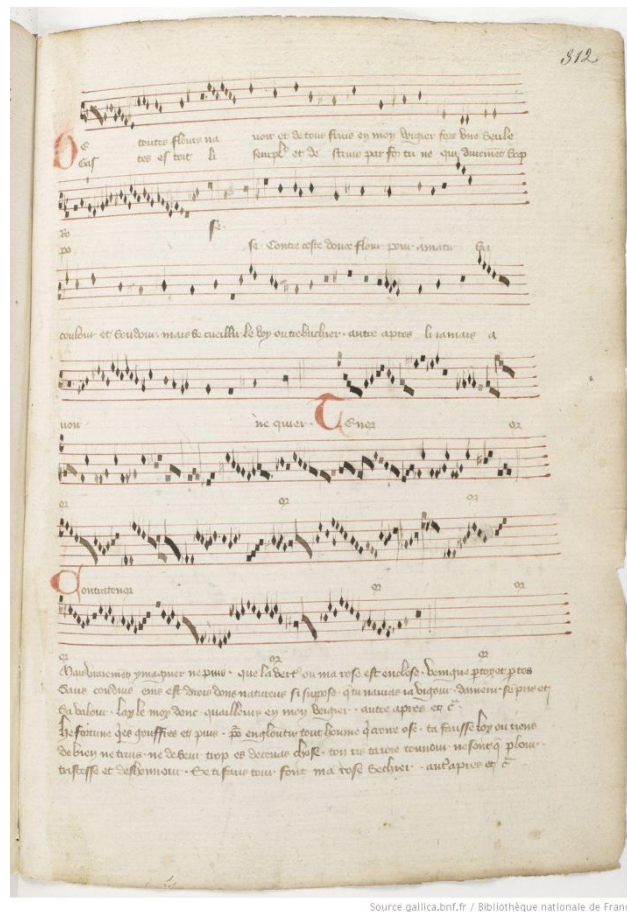
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1586 (MachC) *Considerat com el primer manuscrit Machaut complet, bellament il·luminat.*



Fig. 3 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1586 (MachC) f.199r

²² EARP, Lawrence. *Guillaume de Machaut, A Guide to Research*. 1995, New York and London, Gardland Publishing, Inc.

- Aberystwyth, National Library of Wales, MS NLW 5010C (Bourdillon 10) *Part d'un manuscrit que conté les obres completes de Guillaume de Machaut. Només se n'han conservat 74 folis, mutilat a causa de l'eliminació de les miniatures. Conté part de Louange, Behaigne, Vergier, Remede i Alerion, i el triplum del motet, 'Quant a moy - Amour et biaute - Amara valde'.*
- New York, Wildenstein Collection. *Potser el primer manuscrit complet de Machaut, amb miniatures esplèndides i inicials il·luminades. Segurament propietat del comte de Foix²³*
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1585 (MachB) *Aquest manuscrit de les obres completes de Machaut és una còpia de Vg, encara que no té les pàgines tan pulcres, ni està tan bellament il·luminat com aquest últim.*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 4 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1585 (MachB) f.312r

- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1584 (MachA). *Un manuscrit Machaut complet amb moltes miniatures.*

²³ El 1389 la reina de la casa catalana, Violant de Bar, esposa del rei Joan I, rep del seu cosí, el comte de Foix, un còdex de Machaut (Marta Marfany Simó, *Balades, lais i rondells francesos en la literatura catalana del segle XV*).

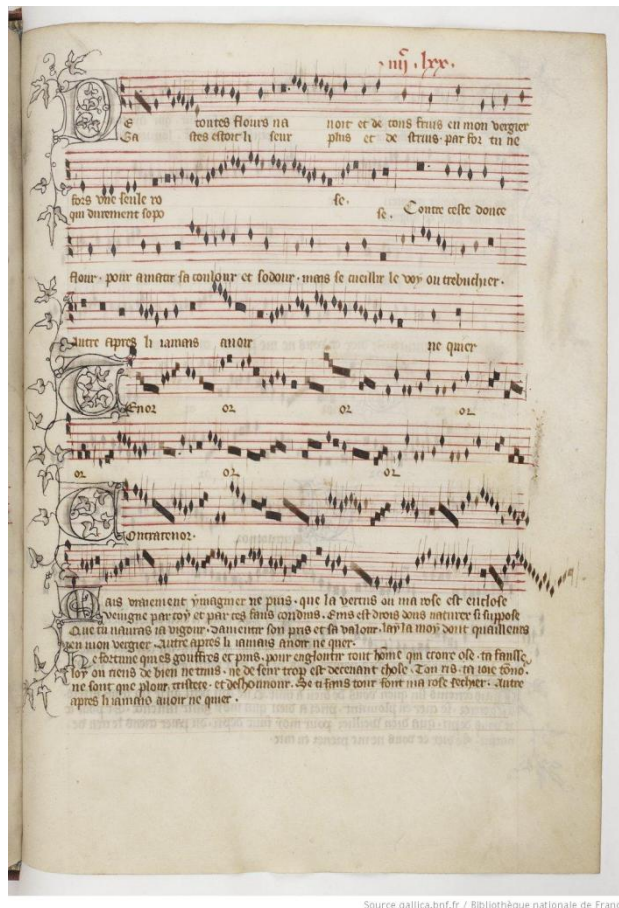


Fig. 5 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1584 (MachA) f.470r

- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22545 (MachF) Vol. I d'un conjunt de 2 volums amb MachG. Aquesta ms. conté obres literàries Machaut i 3 peces de la Reme de Fortune.
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546 (MachG) Vol. 2 del conjunt format amb MachF. Aquest ms. és la font més completa de les obres musicals de Machaut.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 6 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546 (MachG) f.144r

- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 9221 (MachE) *Un manuscrit complet de Machaut amb moltes miniatures. Conté un ex-libris de Joan de Berry*²⁴, juntament amb un índex contemporani. L'ordre del ms. suggereix que Machaut no va supervisar aquesta compilació.

²⁴ El 1383 Violant de Bar obté, a través del seu oncle, el duc de Berry, un còdex de Machaut que conté un *Roman de la Rose*. (Marta Marfany Simó)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 7 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 9221 (MachE) f.150v

- II. Obres completes parcials que inclouen obres d'altres autors
- III. Manuscrits d'obres individuals i petites antologies d'un sol gènere
- IV. Antologies d'obres aïllades de Machaut

5. Itàlia i la seva música a la segona meitat del segle XIV i principis del XV

A diferència d'altres parts de l'Europa occidental, el que avui coneixem com a Itàlia, si bé tenia certa consciència d'unitat cultural, mai arribà a transcendir aquesta unitat al terreny polític, i durant l'edat mitjana era un mosaic d'entitats políticament i socialment molt diferenciades, i sovint, amb disputes obertes entre elles.

En el conglomerat de ciutats-estat que existeixen entre els Alps i el Lazio, algunes repúbliques aconseguiran imposar la seva autoritat en el seu entorn.

A la zona de Milà trobem la família Visconti des de finals del segle XIII. Sota el seu poder, Milà imposarà la seva tutela a les ciutats del Po com Bèrgam, Brescia, Cremona, Piacenza i Vercelli, i ciutats com Pisa, Verona i Siena es colocaran sota la seva protecció. El poder de la família Visconti arribarà fins a tal punt que l'emperador Wenceslao els otorgarà el títol de Duc.

Gènova, potent econòmicament però sotmesa a una vida pública amb violents alts i baixos, estarà amb guerra amb Pisa i Venècia fins a finals del segle XIV, patint una greu competència amb la corona Catalano-aragonesa per Còrsega i Sardenya. Totes aquestes tensions fan que Gènova intenti, durant aquest segle, diferents estils de govern i que fins i tot, busqui l'ampara de potències exteriors com els Visconti o el regne de França.

Com a contrapartida, Venècia es mostra com un model d'estabilitat política. Al capdavant de la política hi trobem el *dogo*, designat vitalíciament i escollit pel gran consell format per les grans famílies venecianes del moment. A inicis del segle XV, la força adquirida al mediterrani oriental i al territori circundant (Pàdua, Vicenza i Verona) actua com a barrera envers les pretensions dels Visconti.

Florència està subjecte a les peripècies socials i econòmiques del moment amb disputes constants pel govern de la ciutat entre les grans fortunes mercantils i la noblesa ciutadana, la revolta dels Ciompi (revolta de treballadors), alhora que s'ha de protegir de la pressió dels Visconti.

Al sud de la Toscana trobem un conglomerat difícil de definir: els estats Pontificis. El Papa havia traslladat la seva seu a Avinyó a causa de la inseguretat que patia a Roma, de manera que en algunes de les ciutats teòricament sotmeses al poder Papal, es van consolidar poderoses famílies

locals, com els Este a Ferrara, davant l'absència de la cort papal al territori. A aquest fet hi hem d'afegir les pressions milaneses i florentines cap al sud.

Al sud trobem el regne de Nàpols, un territori on el rei no pot imposar el seu poder sobre les baronies locals.

Un cas diferent seran les illes de Sicília i Sardenya, sota el poder catalano-aragonès. A Sicília, les polítiques matrimonials de la Corona garantiren certa estabilitat a la illa. En canvi, el cas sard serà molt més complicat i costós com a conseqüència de les invasions estrangeres de l'illa i la revolta constant dels seus habitants, revolta que no s'aconsegueix controlar fins a la victòria de la corona sobre els sards a San Lurí al 1409.

Musicalment, la realitat italiana del segle XIV és molt peculiar. Aparentment, la polifonia italiana apareix i es desenvolupa al segle XIV sense antecedents. Per aquest motiu, alguns autors refusen anomenar-la *Ars nova*, ja que no segueix els postulats de l'*Ars nova* de Philippe de Vitry ni conservem una *Ars antiqua* italiana amb què contraposar-la. Hi ha qui considera que la polifonia italiana deriva d'una tradició de cançó solista amb acompanyament instrumental improvisat. Tot i que aquesta pràctica està ben documentada literàriament, no n'han quedat rastres musicals.

Pel que fa a la música profana, en un primer moment a Itàlia s'imitava la poesia occitana, molt coneguda al nord d'Itàlia i a Sicília com a conseqüència de la important migració provocada per la croada albigea del 1209-29. Aquesta poesia profana es seguirà creant en occità fins a l'arribada de la generació de poetes que escriuran en italià, encapçalada per Dante (1265-1321), moment en què es començarà a considerar l'italià com a llengua de creació literària en el *dolce stil nuovo*.

Serà en el si d'aquest estil literari que apareixerà la polifonia italiana. Malgrat això, la primera obra que tracta sobre polifonia no és cap peça sinó el tractat de Marchetto da Padova *Pomerium artis musicae*²⁵, on explica la base teòrica de la notació italiana del Trecento.

Per a Galliano Ciliberti²⁶, l'excel·lència a la qual arribarà la música italiana al segle XIV i els primers decenis del segle XV rau en la possibilitat de mesurar exactament el temps i el desenvolupament de la tècnica polifònica. Per a ell, aquests grans desenvolupaments van lligats a la consolidació d'una moral

²⁵ Marchetto da Padova, . *Lucidarium. Pomerium Testo latino e italiano, Introduzione, traduzione e commento a cura di Marco Della Sciucca, Tiziana Sucato, Carla Vivarelli*. Florència, SISMEL edizioni del Galluzzo, 2007

²⁶ CILIBERTI, Galliano. *Produzione, consumo e diffusione della musica in Italia nel tardo medioevo*, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 32, Fasc. 1/4 (1990), pp. 23-39

burguesa-pacifista d'ambient comunal, sobretot a Florència i a la Toscana. Certament, la nova classe burgesa hi té molt a dir en aquest procés, però no podem perdre de vista les grans famílies del nord d'Itàlia com els Visconti o els Scala, mecenes dels grans compositors del moment i porta d'entrada de les estètiques franceses, tant importants en la música italiana a l'últim terç del segle XIV i primers decenis del XV.

La primera col·lecció que conservem de polifonia italiana és el manuscrit vaticà Rossi 215, amb un total de 37 peces. Es creu que prové del nord d'Itàlia, més concretament de l'entorn d'Alberto della Scala entre el 1330 i 1345. En el manuscrit apareixen representades, entre d'altres, les tres grans formes poètiques de la cançó profana italiana: madrigals, *cacce* i *ballate*.

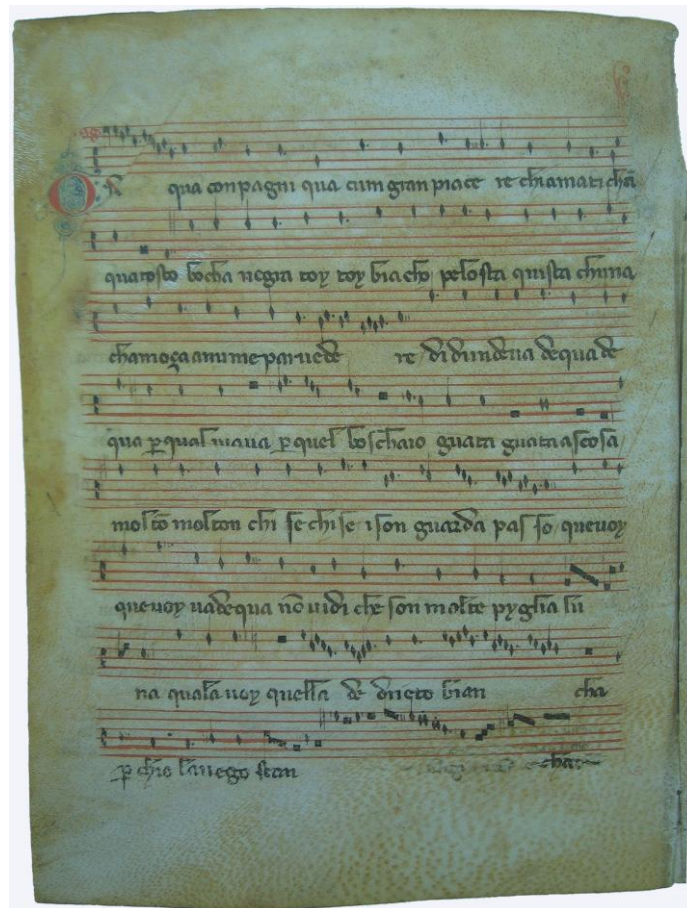


Fig. 8 Or qua, compagni, qua, cum gran piacere, caccia anònima (parcial). Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Rossi 215, fol. 19v

Podem dividir la història musical del *Trecento* i inicis del *Quattrocento* italià en diferents etapes:

- Primera generació de compositors del *Trecento*

Aquesta primera generació, en què trobem figures com Jacopo da Bologna, magister Piero o Giovanni da Firenze, està vinculada a les dues grans famílies governants del nord d'Itàlia, els Visconti de Milà i els Scaglieri de Verona i Pàdua. Aquest grup, que centra la seva producció a la primera meitat del segle XIV, treballa sobretot en les típiques formes italianes de la *caccia* i el madrigal. Aquesta generació no tracta polifònicament la *ballata*, amb l'excepció d'una lauda de Jacopo, segurament el compositor més experimentador i eclèctic de la generació.

- Primera generació de compositors florentins

Segurament, el fet més curiós d'aquesta generació que treballa entre el 1350 i 1370 és que la majoria dels compositors són eclesiàstics i centren, quasi exclusivament, la seva producció en la polifonia profana, cantant tota mena de torments amorosos. Els grans noms d'aquesta fornada de compositors del *Trecento* seran Gherardello, Lorenzo Masini i Donato da Firenze.

Exceptuant una obra de Gherardello, *Je porte amaiblement*, segurament en un francès falsejat, la música d'aquesta etapa presenta poc o cap rastre d'influència francesa. Aquesta influència es començarà a sentir després de l'aparició de la *ballata* polifònica als voltants de 1365.

- Segona generació de compositors florentins

A l'últim terç del segle XIV irromp amb força la popularitat de la *ballata* polifònica, pràcticament inexistent fins al moment. Aquesta forma poètica arribarà a eclipsar la *caccia* i el madrigal. Francesco Landini serà el compositor més prolífic i important del moment, del que curiosament no s'ha conservat cap obra religiosa tot i ser clergue, segurament perquè molts d'aquests autors escrivien per encàrrec²⁷. En el seu cas, és important senyalar que la notació real de la majoria de les seves obres és francesa, tot i que utilitzant les mesures típicament italianes com la *octonaria* i la *duodenària*. Hi ha qui vol veure la influència francesa en la súbita popularitat de la *ballata* sobre els altres estils italians, tot i que sembla que no prové directament del virelai francès. Altres ho expliquen d'acord amb els gustos més populars de la Florència republicana que adopta una forma poètica més popular, potser no tant del gust dels cavallers, barons i grans senyors.

²⁷ En algunes peces de Landini apareix el nom de la persona per a qui han estat composades. Per exemple, a la ballata *Amar si li alti tuo gentil cotumi* es pot llegir "ballata per Monna Marsilis di Manetto Davanzati. Facela fare per Lionardo Sassetti".

Si analitzem musicalment les *ballate*, veurem que en un inici es tracta de peces purament italianes i que les influències forànies s'introdueixen posteriorment per acabar convertint-se en una rèplica de la cançó francesa. En un inici, les *ballate* són a tres veus textades, procediment típicament italià, i posteriorment es va adoptant la forma francesa de *cantus* acompanyat de *tenor* i *contratenor* sense text, segurament substituït per parts instrumentals. Apareix encara un altre estil híbrid de *ballate* amb text en el *cantus* i en el *tenor*, acompanyats de parts instrumentals. Sembla que aquest estil és una mica posterior i no tindrà una importància considerable fins més endavant.

No tots els compositors de la generació de Landini comparteixen el seu entusiasme per la música francesa, tot i que és clara, a partir d'aquest moment, una progressiva tendència a adoptar l'estil francès i fins i tot, la llengua francesa en les obres dels compositors italians.



Fig. 9 Mestre del Còdex Squarcialupi Francesco Landini . Firenze, biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87, f.121v (parcial)

Amb aquesta generació acaba el domini de Florència sobre la vida musical italiana.

La gran font per conèixer la música i els compositors del *Trecento* fins aquest moment, no és altre que el còdex Squarcialupi (Florència, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Palatino 87). Pel que fa al nom, l'únic que sabem del cert és que el manuscrit va pertànyer a l'organista florentí Antonio Squarcialupi, tot i que és improbable que també en fos el creador o la persona que en fes l'encàrrec. Per la disposició i ordenació de les peces, pel nombre de les mateixes i per la riquesa de les il·lustracions²⁸, podem pensar que ens trobem davant d'una obra que té la voluntat de reunir la música d'una època passada abans no es perdi. Hem de tenir en compte que entre les 352 obres del manuscrit, moltes no tenen concordàncies en altres fonts.



Fig. 10 Piacesse a Dio ch'i non fossi ma' nata, ballata, Guilelmus de Francia. Firenze, biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87, f.173v

²⁸ Malgrat que el Còdex Squarcialupi és una gran font d'imatges dels principals compositors del *Trecento* italià, la majoria dels compositors ja eren morts en el moment de redacció del manuscrit i per tant, no podem pensar que siguin imatges realistes. D'altra banda, són una gran font d'informació pel que fa a l'adscripció de molts dels compositors a diferents ordres religiosos.

- La música entre l'Edat Mitjana i el Renaixement²⁹

En aquesta última etapa, el pol musical torna a girar cap a les grans ciutats del nord d'Itàlia; Milà, Venècia i Pàdua. Els autors del primer quart del segle XV s'allunyen de les formes de la polifonia italiana i adopten els estils i la llengua de la polifonia francesa (*ballades, virelais i rondeaux*). Una de les fonts importants d'influència francesa seran els contactes entre els músics francesos i italians a la cort Papal d'Avinyò des de finals del segle XIV i les primeres dècades del segle XV. Posteriorment, aquest estil musical s'instala també al nord de la península itàlica. Segons Richard H. Hoppin³⁰, aquest desenvolupament de l'estil a la zona està, en part, relacionada amb l'elecció d'un tercer Papa en el concili de Pisa del 1409 que pretenia acabar amb el Cisme depositant el papa Avinyonès i Romà a favor d'aquesta tercera via. Aquest tercer papa fou el cardenal Pietro Filargo, mecenes de Matteo da Perugia (un dels màxims exponents de l'estil a la península itàlica) i segurament, la persona que encarregà la confecció del Manuscrit Mòdena, Biblioteca Estense, α.M.5.24, o si més no, la seva part central.

No en va, la font principal per l'estudi de *l'ars subtilior* italià és el còdex *Mod*. Comencen però, a sorgir noves teories sobre la localització de *l'ars subtilior* italià, algunes de les quals treballen des de fa temps amb la hipòtesi de la cort del rei de Xipre a Gènova o la més recent, que situa un altre focus d'*ars subtilior* a la cort angevina de Nàpols³¹. També Pedro Memelsdorff³² resegueix alguna pista d'*ars subtilior* al centre de la península, a la zona de la Toscana.

Posteriorment, Itàlia no va produir cap polifonista actiu de renom després de la segona o tercera dècada del segle XV, i s'ha assumit generalment que el país va acollir i fomentar l'activitat de molts compositors estrangers. Crida l'atenció el fet que els mecenes italians, en un moment d'explosió de l'enginy italià en l'arquitectura, les belles arts i tots els oficis artístics menors, donessin suport a totes aquestes arts però no a la música. Enlloc d'això, aquest suport va anar destinat al talent estranger.

Nino Pirrotta³³ no troba una altra resposta que l'enorme prestigi de la tradició musical francesa. Argumenta que fins i tot compositors com Dufay³⁴

²⁹ Nomenclatura extreta de l'obra de Nino Pirrotta del mateix nom: "Musica tra medioevo e Rinascimento"

³⁰ Richard H. Hoppin, *La música medieval*. Trad. de Pilar Ramos López. Madrid, Ediciones AKAL

³¹ Carla Vivarelli. "Ars cantus mensurabilis mensurata per modis iuris", *un trattato napoletano di ars subtilior?*

³² Pedro Memelsdorff, *Ars modernior. Le avanguardie musicali italiane del primo Quattrocento*. Musica e Arti figurative, a cura di Mario Ruffini Gerhard Wolf. Marsilio

³³ Nino Pirrotta. *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*. Journal of the American Musicological Society, Vol. 19, No. 2 (Summer, 1966), pp.127-161. University of California Press on behalf of the American Musicological Society

i Ciconia³⁵ s'havien sentit atrets per alguns aspectes de l'*Ars nova* italià. D'altra banda, queda sobradament demostrada la perícia dels compositors italians en el domini de les formes franceses i estils de composició polifònica.

³⁴ Per a conèixer més sobre aquest autor: A. Atlas edit., *Dufay Quicentenary Conference*. Brooklyn College 1974, Brooklyn College, Nova York 1976. David Fallows. *Dufay*, J.M. Dent & Sons, Londres-Toronto-Melburne 1982.

³⁵ Per a conèixer més sobre aquest autor: *Suzanne Clercx. Johannes Ciconia: Un musicien liégeois et son temps*, 2 vols, Brussels: Palais des Académies, 1960. David Fallows. 'Ciconia padre e figlio', *Rivista italiana di musicologia*, XI (1976): 171-177.

6. El còdex α .M.5.24 (Latino 568;*olim* IV.D.5) de la Biblioteca Estense e Universitaria de Mòdena.

El còdex Mòdena, Biblioteca Estense, α .M.5.24 (Biblioteca Estense [I-MOe5.24]), redactat segurament entre finals del segle XIV i principis del XV és, per diferents motius, un dels manuscrits més importants del període. És, juntament al còdex Chantilly (Bibliothèque du Musée Condé, ms. 564 (Ch)), als còdexs de Torino (Bibl. Naz. Univ., J.II.9 i Bibl. Naz. Univ., T.III.2), el corpus principal de la producció musical de l'*ars subtilior*³⁶. Per altra banda, Nino Pirrotta senyala el *Mod.* com a l'element culminant pel que fa a penetració de l'art polifònic francès a la Itàlia d'inicis del '400, on compositors italians figuren com a autors de textos francesos i ostenten una tècnica i un estil manifestament derivats de models francesos. Com ja hem comentat anteriorment, la música italiana del *trecento* pateix una forta influència francesa al llarg del segle. Tanmateix, tot i ser un moment de predomini francès a tota l'Europa occidental ja des de temps precedents, Itàlia s'havia mantingut una mica al marge d'aquest influx. A la segona meitat del XIV però, la influència serà cada vegada més acusada, ja sigui pel trasllat de la cort papal a Avinyó com per les aliances matrimonials, econòmiques i polítiques de les grans famílies del nord d'Itàlia amb l'aristocràcia francesa.

Com explica Carla Vivarelli en la seva monografia sobre Filippotto i Antonello da Caserta, les corts dels *neo-signori* italians creen en l'art una projecció del poder polític i econòmic, promouen la creació de capelles musicals laïques i la circulació d'obres i músics de l'altra banda dels Alps. Les universitats alimenten aquesta mobilitat, reclamant docents i estudiants de tota Europa, etc. En aquest ambient, Itàlia no es limita a reproduir aquest nou estil i un repertori ja constituït, sinó que participa activament en la seva definició i el seu desenvolupament. Aquest fet ens fa pensar que l'*ars subtilior* potser és un fenomen menys elitista del que es podia esperar, i que a part de les produccions netament dins de l'estil, certes característiques es difonen en altres àmbits³⁷.

Per Pirrotta, no podem prendre el *Mod.* com un model a partir del qual generalitzar sobre tot l'art musical italià del període. Per ell, el *Mod.*

³⁶ Terme introduït per la musicòloga Ursula Günter per designar un estil musical extremadament refinat i complex de finals del XIV i principis del XV. El mot prové de referències trobades en el tractat de Philippotto da Caserta *Ttractatus de diversis figuris*

³⁷ En aquest, per exemple, C. Vivarelli explica la dualitat de repertori d'autors com Antonello da Caserta, dels que trobem un repertori propi de l'*ars nova* italià recollit en altres manuscrits com el còdex *Lucca* i que a *Mod.* desenvolupen un estil *ars subtilior* que ella anomena "*in fieri*", terme que podríem traduir com a "en formació". Carla Vivarelli. «Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris» un trattato napoletano di *ars subtilior*?. *Dolci e Nuove Note, Atti del Quinto Convegno Internazionale, Certaldo, 17-18 dicembre 2005*. A cura de Francesco Zimei. Libreria Musicale Italiana.

reflecteix només a un ambient restret i particularíssim. En canvi, per a Anne Stone, aquest còdex demostra la importància de l'estil francès en els treballs dels compositors del nord d'Itàlia, ja que conté una de les més extenses mostres de l'*ars subtilior* a Itàlia. A més, el destaca per ser el recull d'una generació de la qual no tenim molta obra conservada³⁸, així com per ser un dels dos manuscrits supervivents amb música polifònica sacra i secular del tombant del segle XV.

Si ens fixem en el quadre de concordances de les peces del Mòdena, Biblioteca Estense, α.M.5.24, que apareix més endavant, observarem que la gran majoria de peces amb concordances en altres manuscrits són precisament les quatre peces de Guillaume de Machaut. Aquest fet reforça la idea de la gran difusió de la música de Guillaume de Machaut a l'Europa del segle XIV i tombant de segle XV. I per altra banda, la importància del manuscrit per estudiar l'obra d'aquesta generació d'autors italians del pas del segle XIV al XV, tan poc estudiada i representada en els manuscrits i tan important per entendre el procés d'afrancesament de la música italiana de finals de l'edat mitjana. En aquest sentit, Carla Vivarelli destaca que l'elevada participació d'autors italians en aquest recull de música francesitzant, distingeix *Mod.* d'altres col·leccions d'*ars subtilior* compilats a Itàlia.

Es tracta d'un còdex membranaci de la primera meitat del segle XV. Conté cinc qüinterns dins una guàrdia, i numerats modernament per pàgines. La tendència a utilitzar al màxim l'espai disponible per l'escriptura ens fa pensar que en l'ambient d'on prové el còdex, els fulls preparats per la notació eren mercaderia preciosa. Generalment, l'inici d'una pàgina coincideix amb una nova composició, però on la composició no ocupa tot l'espai, aquest s'utilitza per encabir-hi composicions curtes, que eventualment es completa en un espai anàleg a la pàgina contigua, més rarament mitjançant l'afegit d'un pentagrama de més d'aquells normalment traçats en la pàgina. Un cas claríssim d'aprofitament de l'espai el trobem amb el *contratenor* de ***Se voir n'estes*** de Guillaume de Machaut que ens trobem al full 5v atribuït a Matteo da Perugia, quan la resta de la peça la trobem al full 34r. Segons Pirrotta, casos com aquests foren els que conduïren a certs errors en el sentit de considerar com a peces monofòniques el que en realitat eren nous *contratenors* destinats a obres polifòniques preexistents.

³⁸ Anne Stone destaca que 66 de les 104 peces que conté són *unicums*. Entre aquests 30 peces de Matteo da Perugia de les 39 que han sobreviscut fins els nostres dies; 6 de les 8 peces franceses d'Antonello da Caserta amb un repertori total conservat de 17 peces; així com obres dels conegudíssims Zacara da Teramo, Jacob Senleches, Johannes Ciconia, i dels poc coneguts Bartolomeo da Bologna, Johannes de Janua, Magister Egardusi Magister Egidius...

Les peces estan ordenades internament col·locant en primer lloc, la veu més aguda, acompanyada del text (així doncs, presumiblement vocal). Seguidament trobarem el *tenor* i el *contratenor*, més greus però generalment d'igual tesitura entre ells. En algun cas podem trobar una quarta veu, com és el cas de la *ballade* de Guillaume de Machaut ***De petit peu***. En aquest cas, tot i tractar-se d'una veu més aguda que el *cantus*, la trobem situada en últim lloc.

Només un petit nombre de textos del manuscrit són religiosos i en llatí. La major part però, tenen un argument profà en llengua vulgar, italià o, més sovint, francès. Segons Pirrotta, el text sota la notació no sempre està en perfecta correspondència amb les notes musicals pertinents a cada síl·laba. Aquest tema però, el discutirem més endavant. El primer text està col·locat sota les notes. Els altres textos, quan no són del tot omesos³⁹, els trobem a l'espai lliure de la pàgina o de la contigua.

Les veus no textades, *tenor* i *contraenor*, estan introduïdes per breus suggeriments del text com a guia a l'execució. Per la manca de text i per les característiques melòdiques, fa pensar que són veus destinades a l'execució instrumental.

La notació⁴⁰ utilitzada en el manuscrit segueix plenament les característiques de la notació francesa de principis del segle XV, amb notació quadrada negra i vermella, plena i buida. Un fet més a destacar és que fins aquest moment, la notació predominant a Itàlia és la notació pròpia de l'*ars nova* italiana, una característica molt important per explicar la diferència entre els dos repertoris a nivell formal i fins i tot, sonor.

Per classificar el repertori que conté el manuscrit podem servir-nos de diferents criteris:

En un primer estadi podem distingir entre peces litúrgiques i profanes. La majoria de les peces litúrgiques es concentren a l'inici de la col·lecció, tot i en el primer fascicle també hi trobem peces profanes per aprofitar l'espai (com és el cas del *contratenor* de ***Se vour n'estes***, peça de Guillaume de Machaut, tot i que aquest *contratenor* està atribuït a Matteo da Perugia) i

³⁹ Si fem un repàs de totes les peces de Guillaume de Machaut recollides en fonts italianes, ens adonarem que la major part d'elles només recullen una estrofa, aquella que es col·loca sota la veu del *cantus*, ometent les altres estrofes, recollides a la majoria de les altres fonts. En el cas del Mòdena, Biblioteca Estense, α.M.5.24, ens trobarem amb dues peces amb més d'una lletra per la ballade ***De petit peu***, i la lletra sencera del rondeau ***Se vour n'estes***

⁴⁰ La gran font per l'estudi de la notació medieval és Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900 1600*, Benediction Classics, 2010.

que en els altres fascicles hi puguem trobar alguna peça litúrgica. Aquest fet s'explica perquè el manuscrit, tal i com el coneixem actualment, és el compendi de diferents fascicles redactats seguint formes d'organització diverses. Dins les peces eclesiàstiques, amb text en llatí, podem distingir les peces expressament litúrgiques (que formen part de l'ordinarium) i peces paralitúrgiques.

Pel que fa a la classificació de les composicions profanes, una primera classificació separa les peces creades seguint les formes compositives típicament italianes (1 caccia, 2 madrigals i 6 ballate), en italià, respecte de les de forma i text en francès (17 rondeaux, 36 ballades i 19 virelais). Fóra d'aquesta classificació ens quedarien 2 cànons i una peça de forma ambigua (entre *caccia* i *motetto*), 3 *contratenors* relatius a altres peces i una peça incompleta a la pàgina 48r⁴¹.

Segons Jason Stossel, pot semblar que hi ha un intent d'ordenar les peces per compositors, com passa en altres col·leccions del *Trecento* italià, però més aviat sembla que aquesta ordenació respon a les diferents etapes de disponibilitat d'exemplars.

La majoria d'autors coincideixen en què les característiques paleogràfiques diverses permeten dividir el manuscrit en diferents etapes. En general, es parla de dues fases d'escriptura. L'escriptura gòtica, així com una intenció netament decorativa, caracteritzen els fascicles centrals i més antics. Els externs semblen redactats per una única mà de tipus humanística i sense massa ornaments. La diferenciació es determina sobretot per les diferències gràfiques i per la diversitat de decoracions encara que, com veurem, és clar també per com han quedat agrupades les peces dels diferents autors. Anne Stone parlaria fins i tot d'una tercera fase que correspondria amb el tercer fascicle⁴².

Hi ha cert debat a l'hora de definir la procedència del manuscrit. Les característiques del manuscrit semblen reflectir els gustos d'un alt prelat italià. Segons Nino Pirrotta, Matteo da Perugia⁴³ juga un paper important en la confecció del còdex. Per ell, la posició privilegiada del compositor italià en el cercles musicals dels papes sismàtics Alessandro V i Giovanni XXIII entre els anys 1420 i 1414, va servir perquè aconseguís fer-se amb els tres fascicles centrals, que segons Pirrotta havien estat redactats a a Bologna,

⁴¹ Aquesta classificació apareix a la monografia d'Anne Stone, *The Manuscript Modena Biblioteca Estense, α.M.5.24, Commentary*. Lucca. Libreria Musicale Italiana, 2005

⁴² Anne Stone, *The Manuscript Modena Biblioteca Estense, α.M.5.24, Commentary*. Lucca. Libreria Musicale Italiana, 2005

⁴³ Per a conèixer una mica més sobre aquest autor: Fabio Fano. *Le origini e il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia*. Part 1 of *La cappella musicale del duomo di Milano* (with G. Cesari), Milan: Ricordi, 1956. *Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana, nuov. ser. 1.*

una de les principals ciutats dels Estats Pontificis. Aquesta teoria s'explicaria per l'estil típicament bolonyès de les miniatures que decoren aquests fascicles. Un cop es féu amb el recull els pogué ajuntar amb els que recullen la seva música. Seguint amb aquesta argumentació, proposa la possibilitat que Antonius dictus Zacharias de Teramo⁴⁴, Johannes de Janua⁴⁵, Bartholomeus de Bononia⁴⁶ i Corradus de Pistoria formessin part de la capella papal.



Fig. 11 En ce gracieux tamps joli, virelai de Jacob Senleches, Mòdena, Biblioteca Estense e Universitaria α .M.5.24, fol. 26v (parcial)

Cal tenir present però, com apunta Claudio Sartori⁴⁷, que tot i la importància de Bolonya, no deixava de ser una ciutat de pas per la cort papal, de manera que difícilment els Papes hi residien el temps suficient per formar-hi una capella musical i menys, per produir-hi cap mena de còdex.

⁴⁴ Per a conèixer una mica més sobre aquest autor: Agostino Ziino. 'Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo: alcune date e molte ipotesi', *Rivista italiana di musicologia*, XIV/2 (1979): 311-348.

⁴⁵ Per a conèixer una mica més sobre aquest autor: Ursula Günter, 'Johannes de Janua', *The New Grove*, IX (1980): 665-666

⁴⁶ Per a conèixer una mica més sobre aquest autor: Hans Schoop. 'Bartolomeo da Bologna', *The New Grove*, II (1980): 228

⁴⁷ Claudio Sartori, Matteo da Perugia e Bertrand Feragut: I due primi maestri di capella del duomo di Milano. *Acta musicologica* 28 (1956)

D'altra banda, Pedro Memelsdorff⁴⁸ creu que els fascicles I i V són copiats després de la mort de Matteo da Perugia. Defensa que hi ha errors en la música ficta, en la còpia de les seves peces que fan referència a dos sistemes cromàtics diferents, fet que fa pensar que el copista utilitzava dos antígrafs diferents, errors que el propi autor de les peces no hauria comès.

Per la seva banda, Suzanne Clercx i Willie Aple⁴⁹ pensen que els fascicles centrals estarien escrits a Avinyó, argumentant que s'hi troben tres peces dedicades al papa scismàtic Clement VII i obres d'autors actius a la cort papal d'Avinyó. En canvi, Caludio Sartoni proposa que fou redactat a l'entorn del cardenal Pietro Filargo a Pavia.

Segurament aquesta última teoria és la que ha fet més fortuna. El predomini de les composicions franceses ens dóna una imatge de l'avantguardisme de l'ambient de producció i fruïció del manuscrit, i ens situen la ciutat de Pavia, el cardenal -que al seu torn va estudiar i va ensenyar en nombroses universitats d'arreu d' Europa- i la cort dels Visconti, com un centre cultural de primer ordre on conflueixen les noves corrents polifòniques. Cal tenir present que Pavia estava sota el domini de la cort dels Visconti, que en aquells moments tenia grans relacions amb França, tant polítiques i com dinàstiques. Potser per aquest motiu trobem peces de personatges notables en el món musical de Pavia com Filippotto e Antonello da Caserta.

Finalment, Anne Stone distingeix, fins i tot, tres fases en la redacció de la part central del manuscrit, sempre a l'entorn del cardenal Pietro Filargo. Una fase inicial a Pavia, als voltants del 1402; una segona fase a Pisa, durant el concili que es celebrà a la ciutat el 1409, on el cardenal participà; i una tercera, el 1410, que no ha pogut situar geogràficament per manca d'informació disponible dels moviments de Matteo en aquells anys.

⁴⁸ Pedro Memelsdorff. What's a sign? The hand de Copying process of a medieval manuscript: the Codex Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim lat. 568) , *Studi musicali*, XXX/2 2002, pp.255-289

⁴⁹ Suzanne Clercx, *Johannes Cicconia et la chronologie des mss. Italiens, Mod. 568 et Lucca (Mn) in l'Ars Nova: recueil d'études sur la musique du XIVe siècle. Actes du Colloque de Wégimont, II*, Les Belles Lettres, Paris, 1959. Willi Apel, *French secular compositions of the Fourteenth Century*, CMM, 1970

**Contingut del Mòdena, Biblioteca Estense e Universitaria α.M.5.24
(Latino 568; olim IV.D.5)⁵⁰**

1. fol. 1v-2, Ave sancta mundi - Ave sancta mundi - Agnus Dei (*Matteo da Perugia*)
2. fol. 2v-3, Gloria (*Matteo da Perugia*)
3. fol. 3v-4, Gloria, spiritus et alme (*Matteo da Perugia?*)
4. fol. 4v-5\1, Gloria (*Matteo da Perugia?*)
5. fol. 4v-5\2, El no me giova né val donna fuzire (*Bartolino da Padova*)
6. fol. 5v-6, Laurea martirii - Con laudanda est - [Proba me domine] (*Matteo da Perugia?*)
7. fol. 6v, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee (*contratenor aïllat artibuit a Matteo da Peruggia, peça de Guillaume de Machaut*)**
8. fol. 6v-7, Credo (*Matteo da Perugia?*)
9. fol. 7v-8, Puis que la mort tres cruelment a pris (*Matteo da Perugia?*)
10. fol. 8v,9v-10, Plus onques dame n'ameray (*Matteo da Perugia?*)
11. fol. 8v-10, Credo (*Matteo da Perugia?*)
12. fol. 10v-11, Gloria (*Matteo da Perugia*)
13. fol. 11, Par vous m'estuet languir et soupier - Soyés par moy, mon amy gracieux (*Matteo da Perugia*)
14. fol. 11v-12, Dame que j'aym sour toutes de ma enfance (*Matteo da Perugia*)
15. fol. 12, Franchois sunt nobles, preus, vaylans (*Egidius de Francia*)
16. fol. 12v-13, Sumite, karissimi (*Antonius `Zacharias' de Teramo*)
17. fol. 13, Une dame requis l'autrier d'amer (*Johannes Janua*)
18. fol. 13v, Du val prilleus ou pourpris de jeunesse (*Antonellus da Caserta*)
19. fol. 13v-14, Hors sui je bien de trestoute ma joye (*rondeau anònim*)
20. fol. 14, Beauté parfaite, bonté soverayne (*Antonellus da Caserta*)
21. fol. 14v, Notés pour moi ceste ballade (*Antonellus da Caserta*)
22. fol. 14v-15, Sol mi trafigge 'l cor l'aquila bella (*Antonius `Zacharias' de Teramo*)
23. fol. 15, Langue puens envenimee (*Antonellus da Caserta*)
24. fol. 15v, Se pronto non sarà l'uom al ben fare (*Francesco Landini*)
25. fol. 15v-16, Fuions de ci, fuions, povre compaigne (*Jacob Senleches*)
26. fol. 16, Inclite flos orti Gebenensis (*Matheus de Sancto Johanne*)
27. fol. 16v, Sans vous ne puis, tres douce creature (*Matheus de Sancto Johanne*)
28. fol. 17, Pres du soloil deduissant s'esbanoye (*Matteo da Perugia*)
29. fol. 17v-18, Caciando per gustar de quel tesoro - Ai cinci, ai toppi, ai bretti (*Antonius `Zacharias' de Teramo*)
30. fol. 18v-19, Apta caro plumis ingenii - Flos virginum, decus et species - Alma redemptoris mater (*motet anònim*)
31. fol. 19v, En un vergier clos par mesure (*ballade anònima*)
32. fol. 20, Puer natus in Betheleem (himne anònim)
33. fol. 20v, Dame d'onour, c'on ne puet esprixier (*Antonellus da Caserta*)
34. fol. 20v-21, A qui Fortune est toudis ennemie (*Philippot de Caserta?*)
35. fol. 21, En attendant souffrir m'estuet grief payne (*Philippot de Caserta*)
36. fol. 21v\1, Je ne puis avoir plaisir (*virelai anònim*)
37. fol. 21v\2, Quod jactatur (*Johannes Ciconia*)
38. fol. 22, I bei senbianti con busiardi efetti (*Bartolino da Padova*)

⁵⁰ En negreta les peces de Guillaume de Machaut. Informació extreta de La Trobe University. *Medieval Music Database an integration of electronic sources* [en línia]. Última actualització: 23 de maig de 2007 [consulta juny de 2013]. Disponible a: <http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/index.htm>

39. fol. 22v-23, Gloria (*Egardus*)
40. fol. 23, Benché lontan me trovi in altra parte (*Antonius `Zacharias' de Teramo*)
41. fol. 23v-24, Gloria (*Matteo da Perugia*)
42. fol. 24v, Plus liés des liés, plus joieux et plus gay (*Matteo da Perugia*)
43. fol. 24v-26, Credo (*Antonius `Zacharias' de Teramo*)
44. fol. 26, **De toutes flours n'avoit et de tous fruis (*Guillaume de Machaut*)**
45. fol. 26v\1, En ce gracieux tamps joli (*Jacob Senleches*)
46. fol. 26v\2, Sans mal penser et sans folour (*virelai anònim*)
47. fol. 27, **De petit po, denient volente (*Guillaume de Machaut*)**
48. fol. 27v, De ma dolour ne puis trouver confort (*Philippot de Caserta*)
49. fol. 27v-28, Sus un' fontayne en remirant (*Johannes Ciconia*)
50. fol. 28v, Ma douce amour et ma sperance (*Johannes Janua*)
51. fol. 28v-29, Soit tart, tempre, mayn ou soir (*virelai anònim*)
52. fol. 29, Ma douce amour, je me doi bien complayndre (*Johannes Symonis Hasprois*)
53. fol. 29v, Tres nouble dame souverayne (*Antonellus da Caserta*)
54. fol. 29v-30, Dame sans per, en qui est ma speranche (*Andrea da Firenze?*)
55. fol. 30, Amor me fait desirer layaument (*ballade anònima*)
56. fol. 30v, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus (*Guillaume de Machaut*)**
57. fol. 30v-31, Imperial sedendo fra più stelle (*Bartolino da Padova*)
58. fol. 31v\1, Amour doi je servir, regracier (*ballade anònima*)
59. fol. 31v\2, Tré doulz regard amoureux en moi tret (*rondeau anònim*)
60. fol. 32, Par les bons Gedeons et Sanson delivré (*Philippot de Caserta*)
61. fol. 32v, Se doulz espour ne me donne confort (*Conradus de Pistoria*)
62. fol. 32v-33, Le greygnour bien que nature (*Matteo da Perugia*)
63. fol. 33v-34, Amour m'a le cuer mis en tel martire (*Antonellus da Caserta*)
64. fol. 34, Ore Pandulfum modulari dulci (*Blasius*)
65. fol. 34v, Le grant desir que j'ay du retourner (*Matteo da Perugia*)
66. fol. 35\1, Ge la remiray sans mesure (*virelai anònim*)
67. fol. 35\2, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee (*Guillaume de Machaut*)**
68. fol. 35v-36, En remirant vo douce pourtraiture (*Philippot de Caserta*)
69. fol. 36, Cortois et sages et a tous doit plasir (*Egidius de Francia*)
70. fol. 36v-37, Furnos reliquisti quare - Equum est et salutare (*Egardus*)
71. fol. 37, La grant beauté de vous, ma souverayne (*rondeau*)
72. fol. 37v, Veri almi pastoris (*Conradus de Pistoria*)
73. fol. 37v-38, Que pena major agitanda menti (*Bartholomeus de Bononia*)
74. fol. 38v-39, Arte psalentes anexa dulcori patrum (*Bartholomeus de Bononia*)
75. fol. 39, Dame souvrayne de beauté, d'onour (*Matteo da Perugia*)
76. fol. 39v, Dame zentil, en qui est ma sperance (*Antonellus da Caserta*)
77. fol. 39v-40, Helas! merci, merci, pour Dieu merci (*Matteo da Perugia*)
78. fol. 40, Perché canzato è 'l mondo da l'antico (*Bartolino da Padova*)
79. fol. 40v-41, En attendant esperance conforte (*Jacob Senleches*)
80. fol. 41\1, Tel me voit et me regarde (*Jacob Senleches*)
81. fol. 41\2, En atendant d'avoir la douce vie (*Johannes Galiot*)
82. fol. 41v\1, Dame d'onour, en qui tout mon cuer maynt (*Antonellus da Caserta*)
83. fol. 41v\2, Andray soulet au mierz que je pouray (*Matteo da Perugia*)
84. fol. 42, Pour Dieu vous pri, haulte dame d'honour (*Matteo da Perugia*)
85. fol. 42v, Heylas, que feray je maintenant (*Matteo da Perugia*)
86. fol. 43, Belle sans per d'haulte douchour paree (*Matteo da Perugia*)
87. fol. 43v-44, Se je me plaing de fortune, j'ay droit (*Matteo da Perugia*)
88. fol. 44, A qui fortune ne se vult amer (*Matteo da Perugia*)
89. fol. 44v, Se pour loyaulment servir on puist merir (*Matteo da Perugia*)
90. fol. 44v-45, Puisque je sui pour loyaulté tenir (*Matteo da Perugia*)

91. fol. 45v\1, Pour bel acueil suy je, las, deceü (*Matteo da Perugia*)
92. fol. 45v\2, Tu me solevi donna (*Matteo da Perugia*)
93. fol. 46, Helas, Avril, par ton doulz revenir (*Matteo da Perugia*)
94. fol. 46v, Je ne requier de ma dame et m'amie (*Nicolas Grenon*)
95. fol. 47, Trover ne puis aucunement confort (*Matteo da Perugia*)
96. fol. 47v, Gia da rete d'amor (*Matteo da Perugia*)
97. fol. 48, D... (*Matteo da Perugia*) – fragment sense text -
98. fol. 48v-49, Sera quel zorno may (*Matteo da Perugia*)
99. fol. 49, Ne me chaut vostre mauparler (*Matteo da Perugia*)
100. fol. 49v-50\1, Gloria (*Matteo da Perugia*)
101. fol. 49v-50\2, Jusques a tant que vous veray (*Matteo da Perugia*)
102. fol. 50v-51, Gloria (*Matteo da Perugia*)
103. fol. 51v, Gratosus fervidus - Magnanimus opere - Alleluia praeveniamus faciem (motet anònim)
104. fol. 52, Dame d'honour plesant et gracieuse (*Matteo da Perugia*)

Concordances de les peces amb altres manuscrits.⁵¹

1. Bolonya, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms Q 15. (88v-90, *Credo*).
2. Cambrai, Bibliothèque Municipale B. 1328 (1176), ff.8-15 (13v (#29), **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 13v (#29), **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 15 (#35), **De petit po, denient volente**.
3. Cambrai, Bibliothèque Municipale 1328 (10v-11r, *Apta caro plumis ingenii - Flos virginum, decus et species - Alma redemptoris mater*).
4. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé 564 (17, *Fuions de ci, fuions, povre compaignne*; 18v, **De petit po, denient volente**; 24, *Je ne puis avoir plaisir*; 32, *De ma dolour ne puis trouver confort*; 33v, *En attendant souffrir m'estuet grief payne*; 34, *Ma douce amour, je me doi bien complayndre*; 35, *Sans vous ne puis, tres douce creature*; 39, *En remirant vo douce pourtraiture*; 40\1, *En attendant d'avoir la douce vie*; 41, *Inclite flos orti Gebenensis*; 44, *En attendant esperance conforte*; 45v, *Par les bons Gedeons et Sanson delivré* 60v-61, *Apta caro plumis ingenii - Flos virginum, decus et species - Alma redemptoris mater*).
5. Durham, Cathedral Library C.I.20 (338v-339, *Apta caro plumis ingenii - Flos virginum, decus et species - Alma redemptoris mater*).
6. Florència, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Palatino 87 (Squarcialupi Codex) (102v-103, *I bei senbianti con busiardi efetti*; 109v-110, *Imperial sedendo fra più stelle*; 114v, *El no me giova né val donna fuzire*; 115, *Perché canzato è 'l mondo da l'antico*; 170, *Se pronto non sarà l'uom al ben fare*; 176v-177, *Caciando per gustar de quel tesoro - Ai cinci, ai topi, ai bretti*; 176\2, *Benché lontan me trovi in altra parte*; 177v, *Sol mi trafigge 'l cor l'aquila bella*).
7. Florència, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 26 (12v, *Se pronto non sarà l'uom al ben fare*; 60, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 60, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 99v, **De toutes flours n'avoit et de tous fruis**; 100, **De petit po, denient volente**;

⁵¹ En negreta les obres de Guillaume de Machaut. Informació extreta de La Trobe University. *Medieval Music Database an integration of electronic sources* [en línia]. Última actualització: 23 de maig de 2007 [consulta juny de 2013]. Disponible a: <http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/index.htm>

- 104v-105, *Je ne puis avoir plaisir*).
8. Florència, San Lorenzo, Archivio Capitolare 2211 [*palimpsest*] (6v-7, *I bei senbianti con busiardi efetti*; 61v,70, *Apta caro plumis ingenii - Flos virginum, decus et species - Alma redemptoris mater*; 103v, *Se pronto non sarà l'uom al ben fare*).
 9. Gant, Rijksarchief, Varia D.3360 (Abbey Ter Haeghen) (3, *Se vous n'estes pour mon guerredon nee*; 3, *De petit po, denient volente*; 3, *Se vous n'estes pour mon guerredon nee*).
 10. Grottaferrata, Badia Greca, Biblioteca, collocazione provvisoria 197 (3v, *En atendant souffrir m'estuet grief payne*; 4, *Gloria*; 6v, *Credo*).
 11. Ivrea, Biblioteca Capitolare 115 (5v-6\1, *Apta caro plumis ingenii - Flos virginum, decus et species - Alma redemptoris mater*).
 12. Londres, British Library, Additional 15224 (*Ma douce amour et ma sperance*; *Ne me chaut vostre mauparler*).
 13. Londres, British Library, Additional 29987 (27, *Se pronto non sarà l'uom al ben fare*).
 14. Londres, Westminster Abbey 21 (16, *Gais et jolis, lies, chantans et joieus*).
 15. Lucca, Archivio di Stato 184 (Mancini Codex) (27v, *Perché canzato è 'l mondo da l'antico*; 63, *Sol mi trafigge 'l cor l'aquila bella*; 90v-92, *Imperial sedendo fra più stelle*).
 16. Milà, Biblioteca Ambrosiana E.56 sup (69, *Benché lontan me trovi in altra parte*).
 17. Montefiore Dell'Aso, Biblioteca Prof. Francesco Egidi (1, *Caciando per gustar de quel tesoro - Ai cinçi, ai toppi, ai bretti*).
 18. Montserrat, Biblioteca del Monestir 823 (7v-8, *Je ne requier de ma dame et m'amie*).
 19. Nova York, Pierpont Morgan Library M. 396 (213v, *De toutes flours n'avoit et de tous fruis*; 214v, *Se vous n'estes pour mon guerredon nee*; 214v, *Se vous n'estes pour mon guerredon nee*).
 20. Nova York, Wildenstein Collection (6v, *Gais et jolis, lies, chantans et joieus*; 20, *Beauté parfaite, bonté soverayne*; 305v, *De petit po, denient volente*; 313, *De toutes flours n'avoit et de tous fruis*; 315v, *Gais et jolis, lies, chantans et joieus*; 318, *Se vous n'estes pour mon guerredon nee*; 318, *Se vous n'estes pour mon guerredon nee*).
 21. Nurnberg, Stadtbibliothek, fragment lat. 9a (*olim* Centurio III, 25) (2, *De petit po, denient volente*).
 22. Òxford, Bodleian Library, MS Canonici Miscellaneus 213 (123, *Ma douce amour, je me doi bien complayndre*).
 23. Òxford, Bodleian Library, MS Canonici Latin Patristic [Scriptores Ecclesiastici] 229 (*n11*, *Sus un' fontayne en remirant*).
 24. Pàdua, Biblioteca Universitaria 1115 (*nB*, *En ce gracieux tamps joli*).
 25. Pàdua, Biblioteca Universitaria 1225 (*n2*, *Gloria*; *n4*, *Credo*).
 26. Pàdua, Biblioteca Universitaria 1475 (*n10*, *Gratiosus fervidus - Magnanimus opere - Alleluia praeveniamus faciem*).
 27. París, Bibliothèque Nationale, fonds français 843 (*Se vous n'estes pour mon guerredon nee*; *De toutes flours n'avoit et de tous fruis*; *De petit po, denient volente*; *Se vous n'estes pour mon guerredon nee*; 173v, *Gais et jolis, lies, chantans et joieus*; 187, *Beauté parfaite, bonté soverayne*; 243, *Gais et jolis, lies, chantans et joieus*).

28. París, Bibliothèque Nationale, fonds français 881 (olim 7235) (104v, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus**; 112v, *Beauté parfaite, bonté souverayne*).
29. París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1584 (MachA) (183v, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus**; 196v, *Beauté parfaite, bonté souverayne*; 463, **De petit po, denient volente**; 470, **De toutes flours n'avoit et de tous fruis**; 472v, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus**; 477v, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 477v, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**).
30. París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1585 (MachB) (6v, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus**; 37, *Beauté parfaite, bonté souverayne*; 303v, **De petit po, denient volente**; 312, **De toutes flours n'avoit et de tous fruis**; 314v, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus**; 317, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 317, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**).
31. París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1586 (MachC) (126v, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus**; 140, *Beauté parfaite, bonté souverayne*; 199, **De petit po, denient volente**; 202, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 202, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**).
32. París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1587 (olim 612) (8, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus**; 24v, *Beauté parfaite, bonté souverayne*).
33. París, Bibliothèque Nationale, fonds français 9221 (MachE) (9, *Beauté parfaite, bonté souverayne*; 134, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 134, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 147, **De petit po, denient volente**; 150v, **De toutes flours n'avoit et de tous fruis**; 153v, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus**).
34. París, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546 (MachG) (58v, *Beauté parfaite, bonté souverayne*; 140, **De petit po, denient volente**; 144, **De toutes flours n'avoit et de tous fruis**; 147v, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus**; 151, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 151, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**).
35. París, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568 (47v-48, *Imperial sedendo fra più stelle*; 91v-92\1, *Se pronto non sarà l'uom al ben fare*; 120v, **De toutes flours n'avoit et de tous fruis**; 124v, **De petit po, denient volente**; 126v-127, *Ge la remiray sans mesure*).
36. París, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 6221 (19v, **De petit po, denient volente**).
37. París, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 6771 (Reina Codex) (13, *Imperial sedendo fra più stelle*; 17v, *El no me giova né val donna fuzire*; 17, *Perché canzato è 'l mondo da l'antico*; 22v-23, *Imperial sedendo fra più stelle*; 45v-46, *I bei senbianti con busiardi efetti*; 46v, *Beauté parfaite, bonté souverayne*; 47, *Du val prilleus ou pourpris de jeunesse*; 54, *Cortois et sages et a tous doit plasir*; 57v, *Amor me fait desirer layaument*; 58v, *En ce gracieux tamps joli*; 59, *Amour doi je servir, regracier*; 61v, *Fuions de ci, fuions, povre compaignne*; 63v\1, *Soit tart, tempre, mayn ou soir*; 65, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus**; 72, **De toutes flours n'avoit et de tous fruis**; 80v, *En remirant vo douce pourtraiture*; 80, *Ge la remiray sans mesure*; 84v, *En atendant souffrir m'estuet grief payne*).
38. París, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 23190 (olim Serrant

- Château, ducs de la Trémoïlle)(12v-13, **De toutes flours n'avoit et de tous fruits**; 17v-18, *Dame sans per, en qui est ma speranche*; 20v-21, **De petit po, denient volente**; 21v-22, *Apta caro plumis ingenii - Flos virginum, decus et species - Alma redemptoris mater*).
39. Parma, Archivio di Stato, Busta n.75 (frammenti musicale) (1v, *Je ne requier de ma dame et m'amie*).
40. Filadèlfia, University of Pennsylvania Library, French MS 15 (n181, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; n173, **Gais et jolis, lies, chantans et joieus**; n181, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**).
41. Praga, Státní Knihovna CSSR - Universitní Knihovna XI E 9 (250, *Soit tart, tempre, mayn ou soir*; 257v, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 257v, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 259v-260, **De petit po, denient volente**).
42. Santa Barbara, Academia Monteverdiana (*En attendant souffrir m'estuet grief payne*; *Gloria*).
43. Estrasburg, Bibliothèque Municipale (olim Bibliothèque de la Ville) 222 C. 22 (2, *Caciando per gustar de quel tesoro - Ai cinçi, ai toppi, ai bretti*; 15v, *Amor me fait desirer layaument*; 51, *En ce gracieux tamps joli*; 73, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 73, **Se vous n'estes pour mon guerredon nee**; 87v, *Soit tart, tempre, mayn ou soir*; 94-95v, **De toutes flours n'avoit et de tous fruits**; 96v, *Je ne requier de ma dame et m'amie*).
44. Voraú, Bibliothek des Augustiner Chorherrenstifts 380 (87v, *Soit tart, tempre, mayn ou soir*).
45. Varsòvia, National Library III. 8054 (olim Krasinski 52) (204v-205, *Gloria*).
46. Varsòvia, National Library, lat. F.I.378 (còpia fotogràfica) (6v-9, *Credo*).

7. Guillaume de Machaut a les fonts italianes

En total s'han conservat 12 peces de Guillaume de Machaut en fonts italianes. Algunes d'elles apareixen en més d'una font, com és el cas de *De toutes flours*, que trobem en cinc fonts diferents, entre elles, el còdex Faenza en forma de *tenor* i disminució per a un instrument polifònic o dos instruments.

Com ja sembla normal en la música italiana del *Trecento*, de les peces conservades del compositor francès, la gran majoria són de caràcter profà, exceptuant un *Ite missa est* conservat a Pàdua.

Guillaume de Machaut a les fonts italianes

Mòdena, Biblioteca Estense e Universitaria a.M.5.24 (Latino 68; *olim* IV.D.5) [I-MOe5.24]

- De toutes flours et de tous fruits, Ballade
- De petit po, Ballade
- Gais et jolis, Ballade
- Se vous n'estes, Rondeau

París, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 6771 (Reina Codex) [F-Pn6771]

- Quant Theseus, Hercules et Jason, Ballade
- En amer a douce vie, Balladelle
- De Fortune ,e doy pleindre et loes, Ballade
- Gais et jolis, Ballade
- Dame, de qui toute ma joie vient, Ballade
- De toutes flours et de tous fruits, Ballade

París, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568 [F-Pn586]

- De toutes flours et de tous fruits, Ballade
- En amer a douce vie, Balladelle
- De petit po, Ballade

Florència, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 26 [I-FN26]

- Se vous n'estes, Rondeau
- Honte, paour, doubance de meffaire, Ballade
- En amer a douce vie, Balladelle
- De toutes flours et de tous fruits, Ballade
- De petit po, Ballade

Faenza, Biblioteca Comunale 117 (Faenza Codex) [I-FZc117]

- Honte, paour, doubance de meffaire, Ballade
- De toutes flours et de tous fruits, Ballade

Pàdua, Biblioteca Universitaria 1475 [I-Pu1475]

Ite missa est (de la missa de Notre Dame)

8. Guillaume de Machaut en el Manuscrit Mòdena, Biblioteca Estense, α.M.5.24

En el Manuscrit Mòdena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 es reproduïxen quatre peces de Guillaume de Machaut: ***De toutes flours***, ***De petit peu***, ***Gais et jolis*** i ***Se vous n'estes***, tres *ballades* i un *rondeau*. Ens trobem segurament davant quatre de les peces més difoses de l'autor francès.

Les obres de Machaut es troben a la part central, i segurament més antiga del còdex. Concretament, totes les peces es troben en el tercer fascicle, excepte ***Se vous n'estes*** que es troba en el quart, i el seu *contratenor* alternatiu, atribuït a Matteo da Perugia, que es troba en el primer fascicle, aprofitant un espai lliure en una pàgina ja ocupada per un *Credo* anònim.

Per a Jasson Stossel no queda clar el perquè de la còpia de peces de Machaut en aquest manuscrit. A la seva tesis doctoral⁵² reflexiona sobre el fet que dues de les obres de la col·lecció semblen haver estat introduïdes en l'últim moment, o com a farciment en la part inferior de les pàgines parcialment buides. En canvi, les dues obres restants ocupen llocs de direcció en les seves respectives fulles.

Potser per aquest motiu, els treballs bibliogràfics que treballen el manuscrit de Mòdena, molt sovint passen per alt les peces de Guillaume de Machaut, tractant-los com una raresa en el recull.

⁵² Jason Stoessel, *The Captive Scribe: The context and culture of scribal and notational process in the music of the ars subtilior*, B.Mus./B.A. (UNE), B.A.Hons (UNE).

9. Criteris d'edició

. Llacunes i errors

Els errors són fàcilment solucionats un cop es posen les diferents veus de les peces en relació, reconeixent les repeticions i simetries a l'interior de les peces o recorrent a l'anàlisi dels testimonis concordants.

. Claus

A les transcripcions he utilitzat la clau de sol de *tenor* (una octava per sota) i la clau de fa. Aquestes claus s'ajusten a l'alçada de les veus segons les claus utilitzades en el manuscrit.

En el següent quadre reproduïxo les claus en què trobem les diferents peces en el Mod. i en les altres fonts comparades.

		Mod.	MachA	MachB	MachC	MachE	MachG
De toutes flours	Tr:					C ₁	
	C:	C ₃	C ₃	C ₃		C ₃	C ₃
	CT:	F ₃	C ₅	C ₅		F ₃	C ₅
	T:	F ₃	C ₅	C ₅		C ₅	C ₅
De petit peu	Tr:	C ₂	C ₂	C ₂	C ₂	C ₂	C ₂
	C:	C ₄	C ₃	C ₃	C ₃	C ₃	C ₃
	CT:	C ₅					
	T:	C ₅	C ₅	C ₅	C ₄	C ₄	C ₅
Gais et jolis	C:	C ₃	C ₃	C ₃		C ₃	C ₃
	CT:	C ₄ (F ₂)	C ₄	C ₄		C ₄	C ₄
	T:	F ₃	C ₅	C ₅		C ₅	C ₅
Se vous n'estes	C:	C ₃	C ₂	C ₃	C ₃	C ₃	C ₃
	CT:	F ₄				C ₅	
	T:	F ₃	C ₅	C ₄	C ₄	C ₄	C ₄

. *Mensura* i tempo

Tot i que en moltes de les peces del manuscrit ja apareixen signes de *mensura*, en les peces de Machaut no se n'hi troben. Aquests símbols no eren habituals encara a l'època de Machaut, i en aquest manuscrit en particular, apareixen en peces on hi ha canvis constants de *mensura*.

Malgrat que no apareix aquest tipus de simbologia a les peces transcrits, he optat per indicar el signe a l'inici de cada transcripció com a justificació del compàs escollit per cada peça.

En aquest cas, ens trobem amb **De toutes flours** i **Gais et jolis** de *tempus* i *prolatio* imperfecte [C] transcrits com a 2/4 i 2/2 respectivament, i **De petit peu** i **Se vous n'estes** de *tempus* perfecte i *prolatio* imperfecte [O] transcrits usant un compàs de 3/4.

. Música ficta i harmonia⁵³

La qüestió que es planteja entorn al tractament de la *música ficta* ha estat molt debatuda i encara no s'ha arribat a una solució acceptada per tothom. Sembla clar que les alteracions que apareixen en el manuscrit són aquelles que l'autor o el copista utilitzen per assenyalar una situació melòdica o contrapuntística particular que no podia ser deduïda del context. En aquest sentit ens trobem amb la dificultat que tant els intèrprets com els oients actuals d'aquest repertori s'hi apropen amb un bagatge auditiu molt diferent al de l'època, de manera que ja no ens podem refiar només del context, donat que no sentim igual la consonància i la dissonància. La *música ficta* és molt necessària i, segons Thomas Brothers, els teòrics ho diuen una i altra vegada, ja que fa possible l'ajust de les sonoritats verticals de manera que formin sonoritats perfectes enlloc d'interval·ls disminuïts o augmentats⁵⁴. Podem pensar doncs, que quan consultem les regles elementals del Discant, els teòrics de la música sovint diuen que la música *falsa* o inventada és útil per fer bones consonàncies, que és una altra manera de dir bona harmonia⁵⁵.

En el cas concret de Guillaume de Machaut, aquesta és una de les dificultats més importants a l'hora d'afrontar una interpretació del seu repertori, ja que en els manuscrits no apareixen gaires alteracions, tot i que són imprescindibles en gran nombre d'ocasions. Tot i seguir la normativa contrapuntística del moment, en certes ocasions no hi ha una sola solució, permetent diferents execucions d'un mateix passatge musical.

En altres ocasions veurem que és molt difícil, per no dir impossible, arribar a concordar les diferents veus d'una mateixa peça, com és el cas d'una altra peça de Guillaume de Machaut en una altra font italiana com és la versió de **De Fortune me doy pleindre et loer** que apareix a F-Paris, BN, fonds

⁵³ Segons Thomas Brothers (Musica Ficta and Harmony in Machaut's. *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 4, 1997, pp. 501-528. University of California Press) no ens ha de fer por utilitzar la nomenclatura "harmonia" a la música del període si pensem que es tracta d'un sistema de relacions entre sons. Ell ho veu com a un antecedent a l'harmonia pràctica comuna i el punt més accessible d'entrada a l'estil per a l'oïda moderna

⁵⁴ "(...) que sense ella ningú pot arribar a la perfecció de melodies disjunts d'una manera lloable" Thomas Brothers proposa una cita del tractat anònim *De Musica Mensurata: The Anonymous of St. Emmeram*, ed., trans. and with commentary by Jeremy Yudkin (Bloomington, IN, 1990), 274-75.

⁵⁵ No en va, Marchetto da Padova utilitza el terme "harmonia" com a sinònim de consonància.

nouv.acq. francais 6771 (Reina Codex), f.64v. En aquest cas es fa pràcticament impossible interpretar el *Triplum* i el *Contratenor* conjuntament. Aquest fet obre el debat de si totes les veus d'una peça polifònica s'han interpretar totes a l'hora. En aquest cas sembla que es tracti de veus complementàries.

En el cas de les peces de Guillaume de Machaut que apareixen en el Manuscrit Mòdena de la Biblioteca Estense, α .M.5.24, no ens trobem amb cap incompatibilitat entre veus però sí que s'ha tingut de fer tot un treball de música ficta per poder ser interpretades sense problemes. A l'hora de fer el treball de transcripció, es podia afrontar el tema des de dues vessants. Em podia limitar a plasmar només les alteracions que apareixen en el manuscrit, aquelles que el copista ha considerat necessàries perquè la solució musical surt del comú, o integrar en les transcripcions una proposta d'alteracions no especificades en el text, entrant així en el domini de la *praxis* interpretativa. Així doncs, tenint en compte que aquestes transcripcions seran interpretades, a les transcripcions apareix una proposta d'alteracions, que no és ni molt menys la única possibilitat.

Tenint en compte que les alteracions omeses pel compositor o el copista eren aquelles que es consideraven redundants, era necessari que l'interpret medieval conegués la teoria musical del moment.

Marcchetto da Padova parla de consonància (o harmonia, eufonia, sinfonia), com la relació entre sons diversos que, cantats o sonats contemporàniament o en successió, produeixen una sensació agradable a l'orella, de fusió. Eren considerats com a consonància els intervals de *diatessaron* (quarta justa), *diapente* (quinta justa), *diapason* (octava justa), *diapason diatessaron* (onzena justa), *diapason diapente* (dotzena justa) i *bisdiapason* (quinzena justa). En canvi, la dissonància (o diafonia) és la relació entre sons diversos que, cantats o sonats contemporàniament o en successió, produeixen una sensació aspra i desagradable a l'orella. Segons el teòric, algunes són compatibles perquè són més pròximes a les consonàncies. Ell accepta principalment com a compatibles els intervals de *semiditono* (tercera menor), *ditono* (tercera major), la sexta i la dècima. En aquest sentit prohibeix, igual que els altres teòrics, el tritó, per la seva duresa.

Musica colorata recull el concepte de consonància a nivell perceptiu i no matemàtic. A la *musica colorata*, les dissonàncies que precedeixen a la consonància, estan *colorate*, alterades ascendentment, de manera que, respecte a la consonància a la que tendeixen, disten el menys possible⁵⁶. Per

⁵⁶ "Fit enim cum aliquis tonus bipartitur propter aliquam dissonantiam colorandam, puta terciam, sextam, sive decimam tendendo ad aliquam consonantiam". Marchetto da Padova, *Lucidarium*.

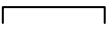
a altres teòrics, la música falsa o música ficta són totes aquelles notes estranyes a l'escala diatònica, que constitueix la música recta o vera.

Els teòrics del segle XIV recomanen l'ús de música ficta per ajustar la sonoritat imperfecta per passar a un estat de perfecció. Els tractats deixen clar que l'ajust pel que fa a la proximitat entre dues notes es pot fer tant amb sostinguts com amb bemolls. Basant-se en el precepte bàsic segons el qual les progressions, d'imperfectes a consonàncies perfectes, estan associades a la tensió i a la resolució, l'ús de les alteracions genera uns moviments que permeten definir jerarquies harmòniques. Fins i tot Thomas Brothers, analitzant el repertori de Machaut, parla que en certes ocasions utilitza alteracions per manipular l'harmonia i, alhora, el disseny de la forma musical.

Tenint aquests preceptes més o menys clars, es dedueixen les dues tipologies d'intervencions: *causa necessitatis* -perfecció dels intervals d'unísó, quinta i octava, correcció del tritó i la prohibició d'intervals perfectes paral·lels- i *causa pulchritudinis* -coloració d'un interval imperfecte que en cadència, resol en una consonància perfecta.

. Particularitats gràfiques

Al passar la música a notació moderna, hi ha alguns aspectes que la notació antiga expressa per mitjà de modes particulars d'escriptura. Aquest fet ha comportat l'ús d'alguns signes o formules gràfiques per tal d'evidenciar-los:

- Les lligadures estan senyalades per corxets horitzontals 
- S'han agrupat compassos per encabir les *longues* en un sol compàs perquè no quedessin partides en dos o més compassos i donar, amb això, la sensació d'unitat que transmet el manuscrit
- Apareix la nomenclatura de la veu del *Cantus* entre corxets ([*Cantus*]) perquè en el manuscrit aquesta veu no està especificada, mentre que si ho estan el *Tenor*, *Contratenor* i *Triplum*

Capitulum Octavum. Marchetto da Padova, *Lucidarium. Pomerium Testo latino e italiano, Introduzione, traduzione e commento a cura di Marco Della Sciucca, Tiziana Sucato, Carla Vivarelli*. Collana: *La Tradizione Musicale. Studi e testi*, 12 Sottocollana: *Le regole della musica*, 03. Florència, SISMELE edizioni del Galluzzo, 2007.

. Text poètic musicat

Per Laurence Earp⁵⁷, es creu comunament que les fonts de la música del segle XV no són clares i que l'editor està abandonat a la seva sort a l'hora d'establir la correlació entre les síl·labes i notes. Critica que en algunes transcripcions d'aquest repertori, la correlació entre les síl·labes i les notes es torna ambigua. Creu que és cert que la representació clara de la correlació de la paraula i la música de les fonts de la primera meitat del segle XV pot no correspondre a la concepció que tenim de la bona accentuació del text i la declamació humanista. Al segle XIV hi havia el costum de copiar primer el text, i posteriorment, adaptar la música a aquest.

Aquest sistema fa molt complicat el procés de copiar un repertori polifònic melismàtic. I més encara si es copia d'un original amb un format diferent o en moments en què apareixen les repeticions de seccions amb duplicitat de textos i finals tancats i oberts. Si observem les correccions dels escribes de les fonts centrals del repertori del Machaut, la majoria dels errors no són per problemes notacionals o de ritmes, sinó de col·locació del text.

Al segle XV, el procediment canvia i es comença per copiar la música, col·locant el text posteriorment. Earp considera que alguns dels manuscrits italians amb repertori "estranger" del tombant de segle podrien tenir algunes seccions copiades seguint aquest sistema. Està parlant del París, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 6771 (Reina Codex), el París, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568 i el Mòdena, Biblioteca Estense, α.M.5.24, tots ells manuscrits italians amb repertori de Guillaume de Machaut.

Tenint presents aquestes observacions, la col·locació del text de les transcripcions és tal com apareix en el manuscrit sota la veu del *cantus*. De les quatre peces de Machaut del manuscrit, només ***Se vour n'estes*** i ***De petit peu*** tenen *residuum*, és a dir, el text de les altres estrofes que apareix en el manuscrit al final de la peça. En el cas de ***Se vour n'estes***, també hi apareix el *residuum*, ja que es tracta d'una forma *Rondeau* i, col·locant tot el text a la transcripció, es fa més evident la forma i més senzilla la seva interpretació.

Les síl·labes del text estan situades sota les notes respectant la situació en el manuscrit. On la situació no és del tot clara s'ha buscat una bona entonació musical i gramatical. És important fer notar que la col·locació del text de les peces de Guillaume de Machaut al *Mod.*, no sempre és igual al

⁵⁷ EARP, Lawrence. *Texting in 15th-Century French Chansons: A Look Ahead from the 14th Century*. Early Music, Vol. 19, No. 2 (1991), pp. 194-210. Oxford University Press

de les fonts franceses. Aquest fet podria correspondre a les variacions pròpies de la difusió del repertori, així com a l'arribada d'aquest repertori en una realitat literària i musical diferent d'on s'han creat. Encara que existeixin estudis sobre l'edició del text musicat⁵⁸ i es coneguin les regles que donen els tratadistes del moment sobre com col·locar les síl·labes sobre la música, seria important saber si quan un repertori viatja, s'adequa la col·locació del text a la tradició del lloc.

De la mateixa manera, a la peça **Gais et jolis** s'ha afegit una síl·laba omesa en el manuscrit (play-[sir]), i a **Se vour n'estes** s'ha repetit la primera síl·laba dels diferents textos de la part A, com ho fa amb el primer text, col·locat sota el *cantus*.

De toutes flours

De toutes flours n'avoit et de tous fruis
En mon vergier fors une seule rose:
Gastes estoit li seurplus et destruis
Par Fortune qui durement s'oppose
Contre ceste doulce flour
Pour amahir sa colour et s'odour.
Mais se cueillir la voy ou trebuchier.
Autre apres li ja mais avoir ne quier.

De petit peu

De petit peu, denient volente.
De moult asses doit penre ce m'est vis.
Chascuns amans de s'amie en bon gre.
Lasse! dolente, or voy que mes amis
Ne wet souffissance avoir
Seur volente, ne mon petit povoir
Croire ne puet, eins m'a pour ce guerpi.
Onques n'ama qui pour si po hay.

Et s'aucuns ont vileinnement parle
A li de moy, je les met tous au pis
Qu'onques vers li feisse faussete
N'envers autrui, n'il ne doit leurs faus dis
Tost croire ne li mouvoir.
Eins doit avant la verite savoir.
Et s'il les croit et me laist par tel si.
Onques n'ama qui pour si po hay.

Amours scet bien que je l'ay tant ame
Et aim encor et ameray toudis
Qu'on ne puet plus; mais mesdisans
greve
M'ont envers li, qu'en li a tant d'avis.
De bien, d'onneur, de savoir
Que mon povoir sceust bien concevoir.
Et nonpourquant, se s'amour pers ainsi.
Onques n'ama qui pour si po hay.

⁵⁸ En aquest sentit, és molt interessant la lectura del recull de ponències de: *Problemi e metodi della filologia musicale: tre tavole rotonde*, a cura de Stefano Campagnolo. Lucca, LIM, 2001 (Didattica della Filologia Musicale, 2)

Gais et jolis

Gais et jolis, lies, chantans et joieus
Sui, ce m'est vis, au gracieus retour.
Pleins de desir et en cuer familleus
De reveoir ma dame de valour.
Si qu'il n'est maulz, tristesse ne dolour
Qui de mon cuer peust joie mouvoir:
Tout pour l'esper que j'ay de li veoir.

Se vous n'estes

Se vous n'estes pour mon guerredon nee.
Dame, mar vi vo doulz regart riant.

Jamais ne mieus joie e guerredonnee.
Se vous n'estes pour mon guerredon
nee;
Car par vous m'iert la grief guerre
donnee
Qui me fera morir en guerriant.

Se vous n'estes pour mon guerredon nee.
Dame, mar vi vo doulz regart riant.



Fig. 12 De toutes fleurs. Ballade, Guillaume de Machaut, Biblioteca Estense α5.24 f.25r

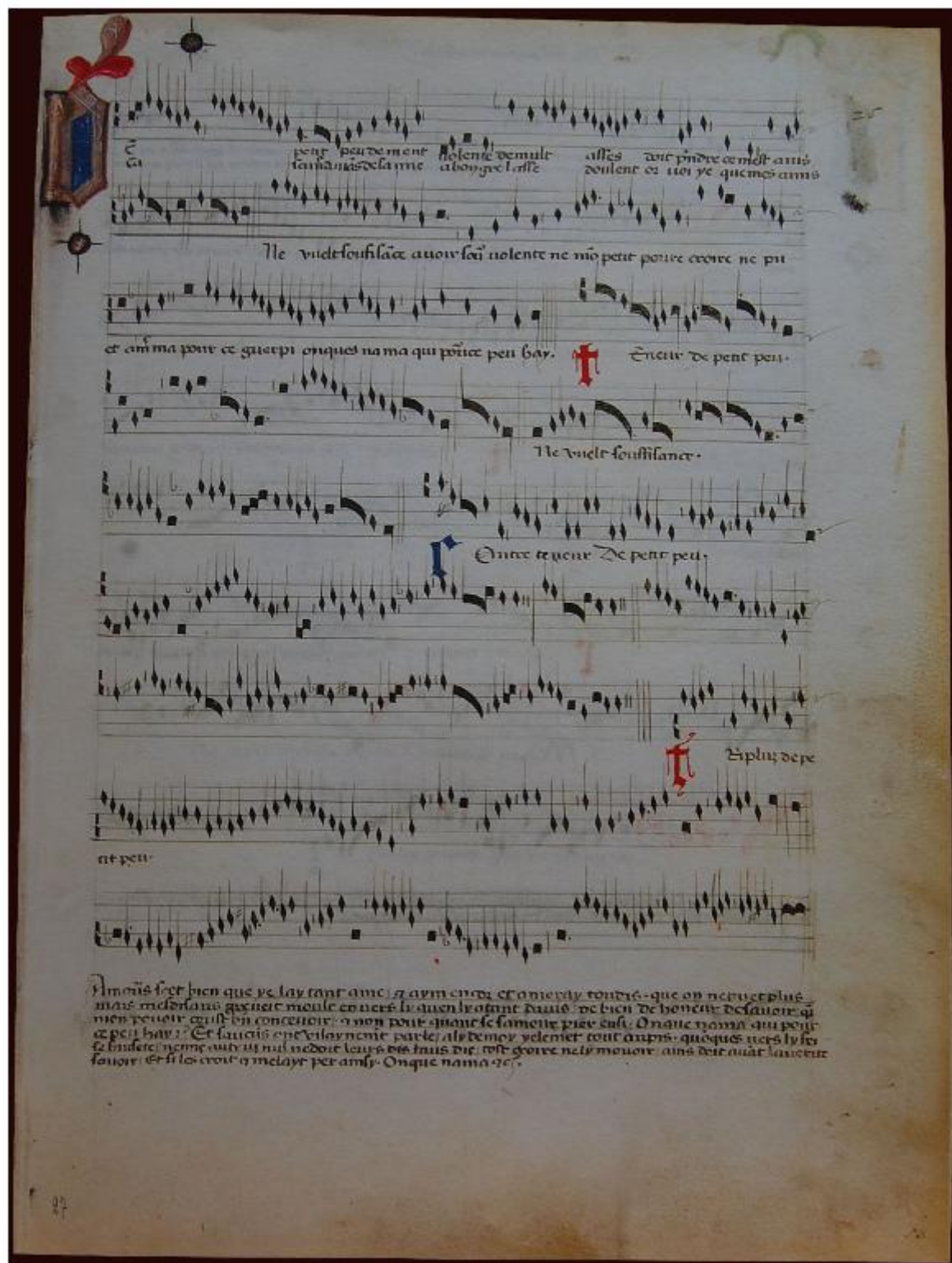


Fig. 13 De petit peu. Ballade, Guillaume de Machaut, Biblioteca Estense α5.24, f.26r.



Fig. 14 Gais et iolis. Ballade, Guillaume de Machaut, , Biblioteca Estense α5.24, f.29v.

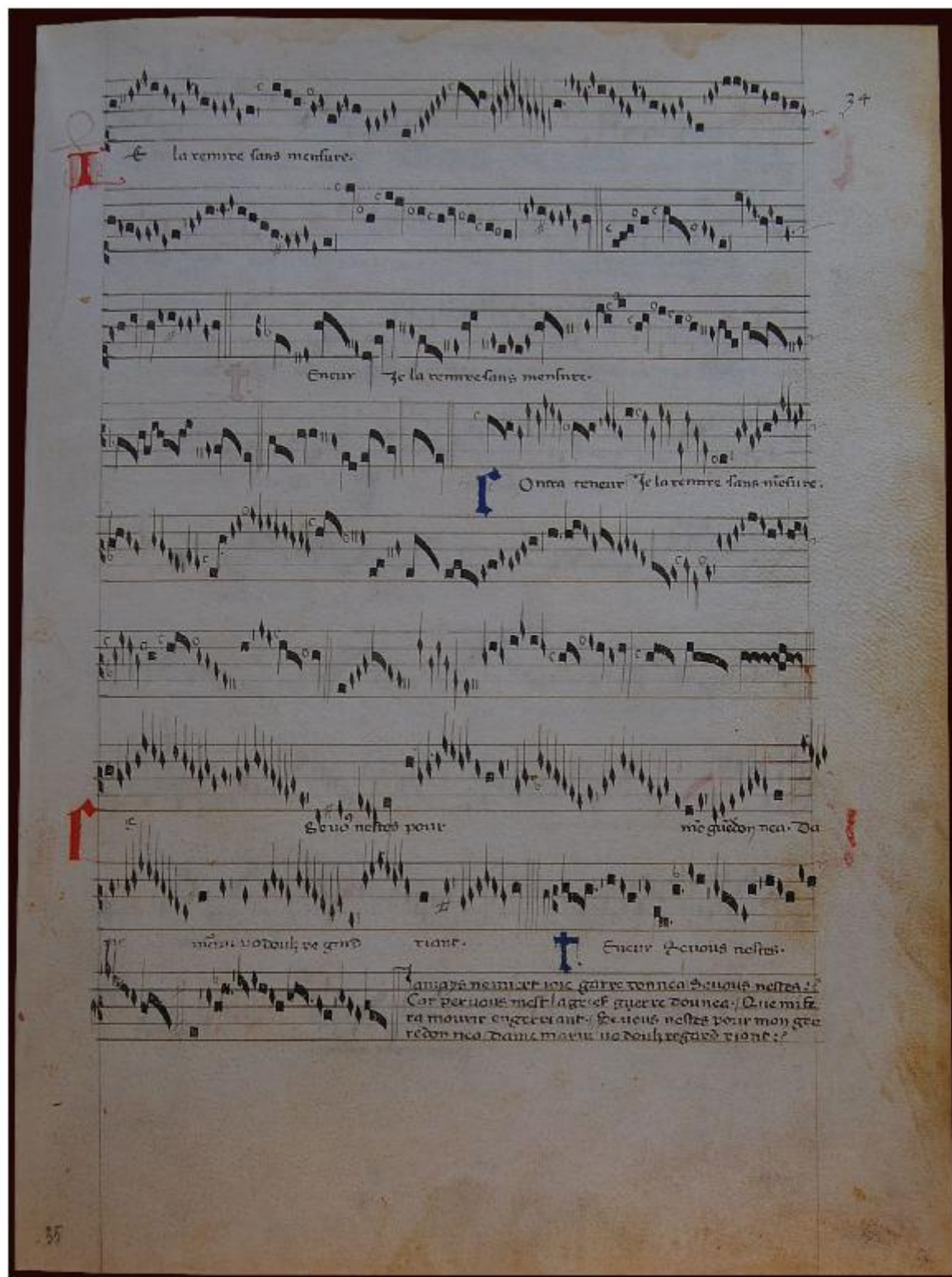


Fig. 15 Se vous n'estes. Rondeau, Guillaume de Machaut, Mòdena, Biblioteca Estense α5.24, f.34r.

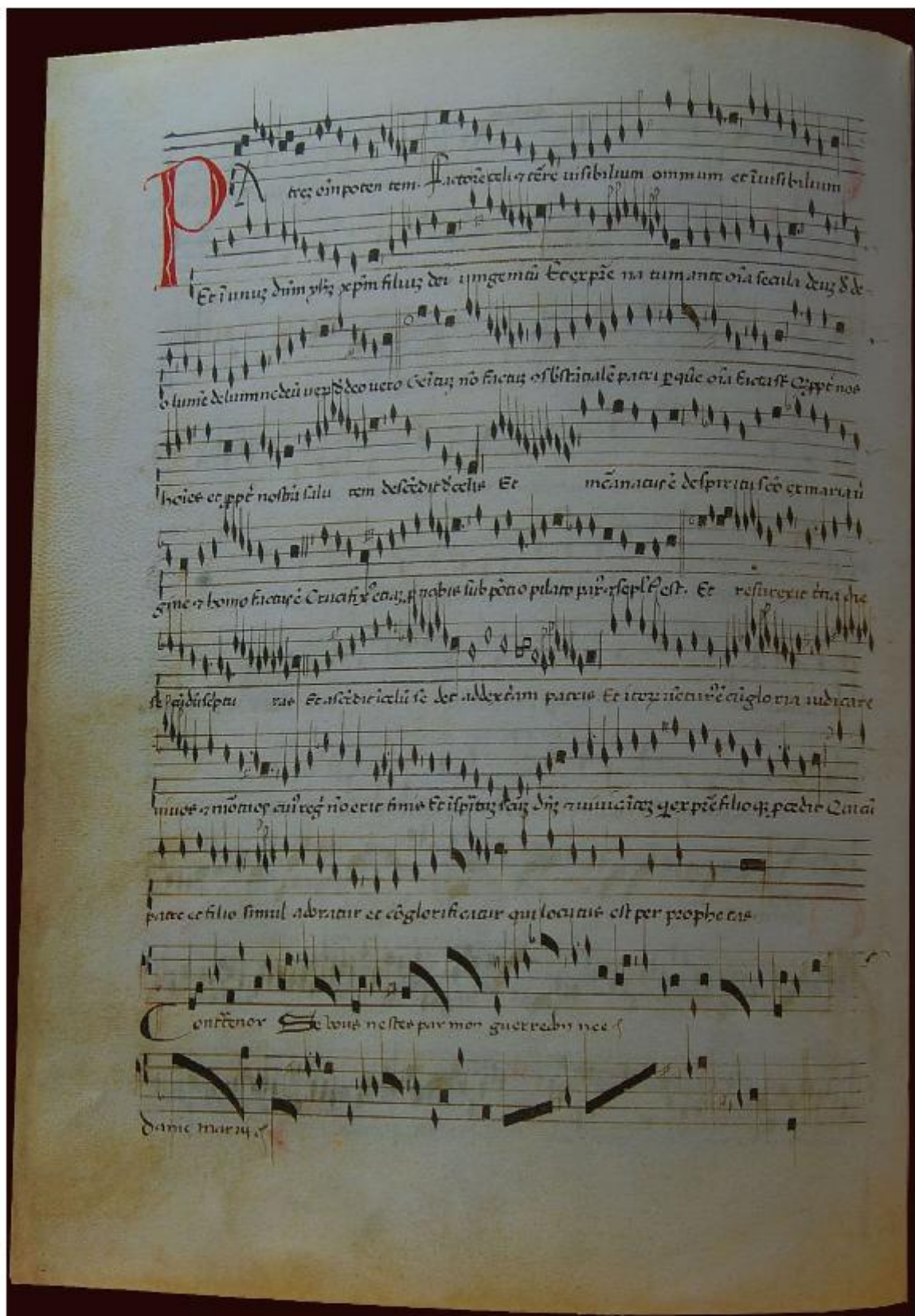


Fig. 16 Se voir n'estes. Contratenor atribuït a Matteo da Perugia. Mòdena, Biblioteca Estense
 α5.24, f.5v

10. Transcripcions

De toutes flours

Ballade

Guillaume de Machaut

Modena, Biblioteca Estense α5.24, f. 25r

[Cantus]

Tenor

Contratenor

8

De Ga - - - - - tou - tes flours n'a - - -
stes es - toit li

11

voit et de tous fruis En mon ver - gier fors u - ne seu - le ro - - -
ser plus et des - truis Par for - tu - ne qui du - re - ment s'o - po

20

se. 1. 1. 1.

30

2. 2. 2.

se. Con - tre ces - te dou - che flour Pour a - ma - tir

2

De toutes flours

41
8
sa co - lour et son dours Maiz se cueil - lir Ly voy on tre - son - chier Au -

51
8
tre a - pres ly ia mays a - - - voir

61
8
ne quier.

De petit peu
Ballade

Guillaume de Machaut
Modena, Biblioteca Estense, α.5.24, f. 26v

Triplum

[Cantus]

Contratenor

Tenor

de - ni - ent vo - - lent - te, De mult as - - ses doit pen -
de s'a - mie a bon gre, Las se dou - - - lent or voi -

dre ce m'est a - vis.
ye que mes a - mis.

1. 2. #

1. 2. b #

1. 2. b #

1. 2. b

De petit peu

21

8

Ne _____ vuelt sou - fi - san - ce _____ a - voir Sour vo - len - te, ne mon _____ pe-

28

8

tit po - voir _____ Croi - re _____ ne pu - et, a-mis m'a pour _____

35

8

ce _____ guer - pi _____ On - ques n'a _____ ma qui pour si peu _____ hay.

Amours scet bien que ja l'ay tant amé
 Et aim encor et ameray toudis
 Qu'on ne puet plus; mais mesdisans grevé
 m'ont envers li, qu'en li a tant d'avis,
 de bien, d'onneur, de savoir
 Que mon pover scetüst bien concevoir.
 Et nonpourquant, se s'amours pers einsi,
 Onques n'ama qui pour si po hay.

Et s'ascuns ont vileinnement parlé
 A li de moy, je les met tous au pis
 Qu'onques vers li feisse fausseté
 N'envers autri, n'il ne doit leurs faus dis
 Tost croire ne li mouvoir,
 Eins doit avant la verite savoir.
 Et s'il les croit et me laist par tel si,
 Onques n'ama qui pour si po hay.

Gays et jolis

Ballade

Guillaume de Machaut

Modena, Biblioteca Estense, α.5.24, f. 29v

[Cantus]

8

Gays et jo lies, chan -
Payns de play [sir] et en

Contratenor

[C]

Tenor

[C]

8

tant et io - - - ieus Sui, ce m'est a-vis au
cuer fa - mel - - - heus De re - ve - oir ma

14

8

gra - ci - eus re - tour va - lour.
da - me de

1. 2.

1. 2.

1. 2.

Gays et iolis

20

8

Si qu'il n'est malz tris-fes-se ne do - lour Qui de mon cuer pe-ust io -

25

8

ye a voir Tout pour l'es - poir que jay de ly ve - oir.

Se vour n'estes

Rondeau

Guillaume de Machaut

Modena, Biblioteca Estense α.5.24, f. 34r,5v

[Cantus]

8

1. 4. 7. Se
3. Ja
5. Car

se
[ja]
[car]

Tenor

8

Contratenor

8

7

vous n'es - tes pour
maiys ne mieus
par vous m'iert
la

14

mon guer-re don - ne e
e guer-re don - ne e.
grief guer-re don - ne e.

e.

Se vour n'estes

21

8

2.8.Da - me,
6.Qui me mar fe - vi ra vo mo -

26

8

doulz re - gart
rir en - guer - ri - ant.
ant.

32

2. 6. 8.

11. Aparell crític

Quadre d' abreviatures

L	Longa
B	Breu
pB	Pausa de breu
Sb	Semibreu
pSb	Pausa de semibreu
M	Mínima
pM	Pausa de mínima
Sm	Semimínima
Dr	Dragma
2lli., 3lli. ...	Lligadura binària, ternària ...
Cop	Com opposita proprietate
C	Cantus
CT	Contratenor
T	Tenor
Tr	Triplum
C	Compàs
Mod.	Manuscrit Mòdena, Biblioteca Estense, α.M.5.24
MachA	París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1584
MachB	París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1585
MachC	París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1586
MachE	París, Bibliothèque Nationale, fonds français 9221
MachG	París, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546
b	Bemoll
#	Sostingut ⁵⁹
Beq.	Bequadre

La comparació crítica de les peces de Guillaume de Machaut al Mòdena, Biblioteca Estense, α.M.5.24, es durà a terme en relació a les principals fonts franceses, aquelles que es creu que podien ser supervisades pel mateix autor. En general s'accepta que Guillaume de Machaut va supervisar la preparació i execució dels seus manuscrits⁶⁰.

⁵⁹ En nombroses ocasions s'utilitza el símbol de sostingut (#) per anular un bemol anterior o simplement per advertir que la nota no serà bemoll (b). En les variants d'aquest apartat crític apareix en nombroses ocasions notes alerades amb un #, la majoria d'aquestes però el símbol correspon a un bequadre (Beq.)

⁶⁰ Elizabeth A. Keitel basa aquesta suposició en l'evidència que molts dels manuscrits van ser copiats durant la seva vida. Hi ha alguna rúbrica en un dels manuscrits que reclama la seva participació, i les seves pròpies declaracions en el *Voir Dit* relatives a una còpia de les seves obres completes. Keitel, Elizabeth A. *The Musical Manuscripts of Guillaume de Machaut*. Early Music, Vol. 5

De toutes flours n'avoit et de tous fruits / gastés estoit li seurplus et destruis, Ballade

Guillaume de Machaut

Ballade a 3 veus

Altres testimonis:

- Florence: Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 26, fol. 99v (3/1) [I-FN26]
- New York: Pierpont Morgan Library M. 396, fol. 213v (3/1); Wildenstein Collection, fol. 313 (3/1) [US-NYLehman]
- París, Bibliothèque Nationale, fonds français 843 (*text*)
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1584 (MachA), fol. 470 (3/1)** [F-Pn1584]
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1585 (MachB), fol. 312 (3/1)** [F-Pn1585]
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 9221 (MachE), fol. 150v (4/1)** [F-Pn9221]
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546 (MachG), fol. 144 (3/1)** [F-Pn22546]
- París, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568, fol. 120v (3/0) [F-Pn586]
- París, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 6771 (Reina Codex), fol. 72 (4/1) [F-Pn6771]
- París, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 23190, fol. 12v-13 (*perdut*)
- Strasbourg: Bibliothèque Municipale (olim Bibliothèque de la Ville) 222 C. 22, fol. 94-95v (*perdut*).

Llacunes i errors.

La veu de C està copiada en un inici amb un bemoll a la clau. En canvi, ja des del segon pentagrama, apareixen dos bemolls a l'armadura. Per aquest motiu, a la transcripció he optat per posar les dues alteracions a l'armadura des d'un inici. És curiós però, que el si bemoll apareix en el segon i tercer pentagrama davant de la clau. Aquest fet ens pot fer sospitar que el copista es va oblidar de posar-lo i que l'afegís ell mateix més tard. Per aquest mateix motiu seria possible que la manca del mi bemoll al primer pentagrama fos degut també, a un descuit del copista.

Pel que fa a la veu de CT, es veuen perfectament els dos bemolls a l'armadura des d'un inici.

Observem doncs, que C i CT tenen dos bemolls a l'armadura, mentre que T no en té cap. Podria semblar que té un mi bemoll a l'inici dels dos pentagrames que ocupa la veu, però jo els interpreto com a una alteració del mi que té aprop⁶¹.

c.30, T: hi ha una B en el manuscrit mentre que a les altres veus hi ha una L. Comptant que aquesta nota finalitza la primera volta de la primera part de l'estructura de la peça, i donat que no va seguida de cap pausa, he optat per transcriure-la com a L.

c.32, T: hi ha una B en el manuscrit mentre que a les altres veus hi ha una L. Comptant que aquesta nota finalitza la segona volta de la primera part de l'estructura de la peça i tenint en compte que no va seguida de cap pausa, he optat per transcriure-la com a L.

c.47, C: hi ha una L en el manuscrit mentre que a les altres veus hi ha una B. Com que aquesta nota va seguida d'una "barra de compàs" que marca el final d'una part de l'estructura de la peça, he optat per transcriure com a L, també a les altres veus.

c.65, T: hi ha una B en el manuscrit mentre que a les altres veus hi ha una L. Comptant que aquesta nota finalitza la peça i que no va seguida de cap pausa, he optat per transcriure-la com a L.

Variants.

- La font MachE disposa d'una veu de Tr
- c2 T el mi no està alterat (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c6-8 C apareix el ritme com a Sb, pSb, Sb, M, M, M i Sb (MachB)
- c9 T apareix el si alterat amb un # (MachG)
- c10 C mi alterat amb un b (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c11 T apareix el do com a B (MachG)
- c13 C apareix el do com a Sb (MachB)
- c13 T el mi apareix alterat amb un b (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c14 C apareix un re Sb, segurament es tracta d'un error del copista (MachA, MachB)
- c14 CT manca la pM (MachA)
- c14 CT manca la pM i la Sb porta un punctus (MachB)

⁶¹ Hem de tenir present que en l'escriptura de l'*ars nova*, les alteracions no es col·loquen necessàriament davant de la nota que alteren, sinó en l'espai lliure més proper abans de la nota.

- c14 CT apareix el ritme com a 2M i Sb amb punctus (MachE)
- c14 CT apareix el ritme com a 2M i B amb punctus (MachG)
- c15 C apareix el si alterat amb un b (MachB)
- c15 i 16 T apareix una 3llig. (MachA, MachG)
- c17-20 T apareix una 4llig. (MachA, MachG)
- c20 C apareix el si alterat amb un b (MachG)
- c20 i 21 CT apareix el fa alterat amb un # (MachA, MachG)
- c21 T apareix el mi alterat amb un b (MachB)
- c21 CT apareix el fa alterat amb un # (MachB, MachE)
- c22 C apareix una pM (MachB)
- c23 C apareix un mi alterat amb un b (MachA, MachE, MachG)
- c23 C apareix el fa i el mi com a Sb, fa pensar que pot ser un error del copista (MachG)
- c23-27 C apareix el ritme amb Sb, 2M, Sb, M, Sb, M, Sb, 2M, Sb, 3M i 2Sb (MachB)
- c24 CT apareix el si alterat amb un b (MachE, MachG)
- c26 CT apareix el mi alterat amb un b (MachA, MachE, MachG)
- c27 T apareix una pSb (MachB)
- c29 C el si no està alterat (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c31 C apareix el si natural (MachE)
- c32 i 34 C manquen les línies de repetició (MachG)
- c32 CT apareix el mi alterat amb un b (MachA)
- c35 C apareix un re L amb la plica a l'esquerra (MachB)
- c35 T apareix el si alterat amb un b (MachA, MachG)
- c35 i 36 CT apareix el si alterat amb un b i un sol en el lloc de la (MachA, MachE, MachG)
- c37 C el si b no és natural (MachA, MachE, MachG)
- C37 T apareix el mi alterat amb un b (MachA)
- C37 T apareix el mi natural (MachB)
- c38 C el si no està alterat (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c38 CT apareix el fa alterat amb un # (MachB, MachG)
- c39 T apareix el mi alterat amb un # (MachG)
- c42 C el mi apareix alterat amb un b (MachA, MachB, MachG)
- c42 T apareix el mi alterat amb un b (MachA, MachG)
- c43 i 44 CT manca la pM i nel ritme que apareix és M, Sb, Sb, Sb i M (MachA, MachB, MachG)
- c43 i 44 CT apareix el ritme com a pM, 2M, 2llig Sb, M i B (MachE)
- c44 i 45 CT no apareix la 3llig (MachA, MachB, MachG)
- c46 C manca la pSb (MachB)
- c46 CT apareix el fa alterat amb un # (MachG)
- c47 C el mi apareix alterat amb un b (MachA, MachG)
- c47 CT apareix el fa alterat amb un # (MachB, MachE)
- c49 C apareix una pB (MachA, MachB, MachG)
- c49 C apareix una L (MachE)
- c49 T apareix una pB (MachA, MachG)

- c49 apareix una PB (MachG)
- c50 C apareix un mi b (MachA, MachB, MachG)
- c52 T el mi no està alterat (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c55 CT apareix el si alterat amb un b (MachB)
- c56 apareix el mi alterat amb un b (MachE)
- c56 CT apareix l si alterat amb un b (MachA)
- c58 CT apareix el fa alterat amb un # (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c60 C apareix un mi alterat amb un b (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c63 CT manca la 2l·lig (MachA)
- c63 CT apareix el mi alterat amb un b (MachB, MachE, MachG)
- c63 i 64 no hi ha 2l·lig. (MachG)
- c64 C apareix el si alterat amb un b (MachB)
- c64 i 65 CT apareix el ritme com a M i Sb amb un punctus (MachB)
- c65 C apareix el sol com a Sb (MachE)
- c65 i 66 C apareix el sol Sb seguit d'una pSb (MachE)
- c65 T apareix una pM abans de la nota re (MachB)

De petit peu, de nient volenté, Ballade

Guillaume de Machaut

Ballade a 4 veus

Altres testimonis:

- Cambrai, Bibliothèque Municipale B. 1328 (1176), ff.8-15, fol. 15 (#35) (4/1) (2 *Contratenors*) [F-CA 1328]
- Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé 564, fol. 18v (3/1); [F-CH 564]
- Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 26, fol. 100 (3/0) [I-FN26]
- Gent, Rijksarchief, Varia D.3360 (Abbey Ter Haeghen), fol. 3 (2/0) [B-GR]
- New York, Wildenstein Collection, fol. 305v (3/1) [US-NYLehman]
- Nürnberg, Stadtbibliothek, fragment lat. 9a (*olim* Centurio III, 25), fol. 2 (*Tenor and Contratenor*) [D-Nst 25]
- París, Bibliothèque Nationale, fonds français 843 (*text*)
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1584 (MachA), fol. 463 (3/1)** [F-Pn1584]
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1585 (MachB), fol. 303v (3/1)** [F-Pn1585]

- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1586 (MachC), fol. 199 (3/1)** [F-Pn1586]
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 9221 (MachE), fol. 147 (3/1)** [F-Pn9221]
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546 (MachG), fol. 140 (3/1)** [F-Pn22546]
- París, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568, fol. 124v (3/0) [F-Pn586]
- París, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 6221, fol. 19v (*text*)
- París, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 23190 , fol. 20v-21 (*perdut*)
- Praha, Státní Knihovna CSSR - Universitní Knihovna XI E 9, fol. 259v-260 (2/0). [CZ-Pu XI E9]

Llacunes i errors.

Variants .

- A cap de les versions (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG) no hi ha veu de CT
- c1 C no hi ha 2l·lig entre do i re (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c2 T no hi ha 2l·lig entre sol i fa (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c4 T el fa no està alterat (MachG)
- c5 T hi ha una 2l·lig entre sol i fa Cop i un mi Sb (MachG)
- c6 Tr apareix un do alterat amb un # (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c6 C no hi ha 2l·lig entre la i sol (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c6 T no hi ha 2l·lig entre sol i fa (MachA, MachB, MachC, MachE)
- c8 Tr apareix un sol, no fa com a Mod. (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c10 Tr apareixen 2 sol M i un la Sb (MachE)
- c11 Tr apareix un sol B (MachE)
- c12 C apareix un si alterat amb un b (MachG)
- c12 T no hi ha 2l·lig entre sol i fa (MachA, MachB, MachC,)
- c14 T apareix un si alterat amb un # (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c16 C apareix un si alterat amb un # (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c17 C el si no està alterat (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c17 C el mi no està alterat (MachA)
- c17 C no hi ha 2l·lig entre re i do (MachA, MachB, MachC, MachE)

- c21 Tr el si no està alterat (MachG, MachE)
- c21 C apareix un mi alterat amb un b (MachA, MachB, MachG)
- c22 T apareix un mi alterat amb un b (MachG)
- c23 Tr apareix un si alterat amb un # (MachE, MachG)
- c23 C apareix un si alterat amb un b (MachA,)
- c24 Tr el fa no està alterat (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c25 T no hi ha 2llig entre re i do (MachC)
- c25 T la 2 llig es troba entre mi i re, i no entre re i do (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c26-27 T la 2 llig es troba entre sol i fa llig, i no trobem 3 llig entre fa, sol i fa (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c28 C el mi no està alterat (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c30 Tr apareix un si alterat amb un b, encara que sembla copiat per una altra ma (MachG)
- c31 Tr el si no està alterat (MachE, MachB, MachG) -en el cas de MachG potser b per l'anotació anterior-
- c31 T el mi no està alterat (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c31-32 C re Sb amb punt, mi M i re Sb/ do M, re B, do M (MachC)
- c 32 C apareix un re B i un do M tancat amb un *punctus perfectionis* (MachA, MachG)
- c32 C apareix el ritme com a B, M i B amb *punctus perfectionis* (MachB)
- c33 T apareix un si alterat amb un b, encara que sembla copiat per una altra ma (MachG)
- c34 Tr no apareix cap *punctus perfectionis* després de do (MachA,)
- c34 C el mi no està alterat (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c34 C apareix un *punctus perfectionis* (MachC, MachE)
- c35 C apareix un re M enlloc de ser una Sb, fa pensar que es tracta d'un error perquè sinó, tota la veu queda desplaçada i no concorda amb la resta (MachE)
- c37 C apareix un mi alterat amb un b (MachA, MachC, MachB, MachG)
- c37 T apareix un mi alterat amb un b (MachB,)
- c39 Tr el fa no està alterat (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c41 T sol mi sb (MachC)

Gais et jolis, lies, chantans / pleins de desir et en coeur, Ballade

Guillaume de Machaut

Ballade a 3 veus

Altres testimonis.

- London: Westminster Abbey 21, fol. 16 (*text*)
- New York: Wildenstein Collection, fol. 6v (*text*), 315v (3/1) [US-NYlehan]
- París: Bibliothèque Nationale, fonds français 843, fol. 173v (*text*), 243 (*text*)
- París, Bibliothèque Nationale, fonds français 881 (olim 7235), fol. 104v (*text*)
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1584 (MachA), fol. 183v, 472v (3/1)** [F-Pn1584]
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1585 (MachB), fol. 6v (*text*), 314v (3/1)** [F-Pn1585]
- París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1586 (MachC), fol. 126v (*text*)
- París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1587 (olim 612), fol. 8 (*text*)
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 9221 (MachE), fol. 153v (3/1)** [F-Pn9221]
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546 (MachG), fol. 147v (3/1)** [F-Pn22546]
- París, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français 6771 (Reina Codex), fol. 65 (3/1) [F-Pn6771]
- Philadelphia: University of Pennsylvania Library, French MS 15, number 173 (*text*).

Variants.

- c2 C apareix el do com a M, segurament un error perquè sinó queda tota la veu desplaçada i sense concordar amb les altres (MachB)
- c3 CT la plica de la L és superior (MachA)
- c4 C no hi ha 2llig entre re i sol (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c4 CT no hi ha 2llig entre la i sol (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c5 C no hi ha 2llig entre la i sol (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c6 C el fa és L i no hi ha cap pSb (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c7-8 CT no hi ha 3llig, do L i 2llig la i fa (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c8 C no hi ha 2llig entre fa i mi (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c9 C no hi ha 2llig entre re i do (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c9 CT el sol i el do M tenen la plica pràcticament borrada (MachA)
- c11 C no hi ha 2llig entre re i do (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c12 C no hi ha 2llig entre do i re (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c12 T no hi ha 4llig, apareix com a mi B i 3llig, sol, la i sol (MachE)

- c13 CT apareix el si alterat amb un # (MachE)
- c14 C el ritme està escrit amb quatre M, una Sb i 2 M (MachG)
- c15 C no hi ha 2llig entre re i sol (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c16 i 18 C do Sb sense punctus aditionis i la Sb (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c18 T la plica de la L és superior (MachB)
- c20 CT apareix el si alterat amb un # (MachE)
- c24 C apareix el re com a L, però la plica sembla d'una altra mà. Manca un re Sb però sembla que hi ha quelcom borrat i el do té un punctus (MachG)
- c25 T hi ha una barra de compàs, sembla que copiada per una altra mà (MachG)
- c28 C do Sb sense *punctus aditionis* i la Sb (MachA, MachB, MachE, MachG)

Com podem comprovar, a la versió de *Gais et jolies* del manuscrit Mod., s'utilitza, de manera recurrent, la 2llig de Sb Cop entre dues M, a diferència de les fonts franceses. Aquesta solució rítmica sincopada és molt utilitzada en el repertori italià, com podem observar recurrentment en el repertori de Francesco Landini.

Se vous n'estes pour mon guerredon, Rondeau

Guillaume de Machaut

Rondeau a 3 veus

Altres testimonis.

- Cambrai: Bibliothèque Municipale B. 1328 (1176), ff.8-15, fol. 13v (#29) (4/1) (*Triplum incompert*) [F-CA 1328]
- Florència: Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 26, fol. 60 (3/1); [I-FN26]
- Gent: Rijksarchief, Varia D.3360 (Abbey Ter Haeghen), fol. 3 (*Tenor i Contratenor*); [B-GR3360]
- New York: Pierpont Morgan Library M. 396, fol. 214v (2/1); Wildenstein Collection, fol. 318 (2/1); [US-NYlehman]
- París: Bibliothèque Nationale, fonds français 843 (*text*);
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1584 (MachA), fol. 477v (2/1);** [F-Pn1584]

- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1585 (MachB), fol. 317 (2/1);** [F-Pn1585]
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 1586 (MachC), fol. 202 (2/1);** [F-Pn1586]
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 9221 (MachE), fol. 134 (3/1);** [F-Pn9221]
- **París, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546 (MachG), fol. 151 (2/1);** [F-Pn22546]
- Philadelphia: University of Pennsylvania Library, French MS 15, number 181 (*text*);
- Praga: Státní Knihovna CSSR - Universitní Knihovna XI E 9, fol. 257v (*Tenor i Contratenor*); [CZ-Pu XI E9]
- Strasbourg: Bibliothèque Municipale (olim Bibliothèque de la Ville) 222 C. 22, fol. 73 (*perdut*).

Llacunes i errors.

c22 T apareix una pSb i un sol Sb, aquesta nota hauria de ser una B per quadrar les perfeccions de la resta de la peça, curiosament en les altres fonts passa exactament el mateix fenòmen (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)

Variants:

- c4 C apareix el do alterat amb un # (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c4 C apareix el primer do alterat amb un # i el segon amb un b (MachE)
- c5 T apareix el fa alterat amb un # (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c6 T pSb i 2 notes sol Sb (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c6 T sol M i 2llig de re B i do L (MachE)
- c7 C el fa no està alterat (MachB, MachC, MachG)
- c7 T re Sb, 2llig. de re B i do L amb punctus aditionis (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c8 C apareix un sol B (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c8 C L, pSb i punctus perfectionis (MachE)
- c9 C apareix una pB (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c 10 i 11 T 2 llig de sol B i do B amb punctus (MachE)
- c12 C apareix el do alterat amb un # (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c13 C les M son les notes do i re (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c14 C el si no està alterat (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c15 C les M son les notes do i re (MachE)

- c16 C apareix el si alterat amb un b (MachA, MachC)
- c16 T apareix el fa alterat amb un # (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c17 C apareix el fa alterat amb un # (MachA, MachC, MachE, MachG)
- c17 T apareix el si alterat amb un b (MachA, MachB, MachE, MachG)
- c18 C manca una pM, segurament es tracta d'un error del copista (MachB)
- c18 C les M son les notes fa i sol (MachB)
- c18 T les M son les notes si i la (MachB)
- c18 T 2llig de si i la (MachC, MachE, MachG)
- c19 C apareix el si alterat amb un b (MachB, MachG)
- c19 T no 4llig (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c19 T 2llig de sol i fa
- c 20 C el la es una L (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c20 T re B i pB (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c22 C les M son les notes mi i fa (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c22 T apareix un sol Sb (MachG)
- c22 i 23 T sense 2llig (MachC)
- c23 C el si no està alterat (MachA, MachB, MachG)
- c25 el si està alterat amb un b i no apareix 2llig de Sb (MachC, MachE)
- c27 C apareix el si alterat amb un b (MachC)
- c27 T apareix el fa alterat amb un # (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)
- c30 C apareix el do alterat amb un # (MachA, MachB, MachC, MachG)
- c31 T 2llig de Sb entre fa i mi (MachA, MachG)
- c32 C el do no està alterat (MachA, MachB, MachC, MachE, MachG)

12. Conclusions

En un moment en què la cultura dominant és la francesa (segona meitat del segle XIV i primers desenes del segle XV), no ens hauria d'estranyar que trobem obra de Guillaume de Machaut en un manuscrit de factura italiana.

Com hem vist anteriorment, l'obra poètica i musical de Guillaume de Machaut és considerada com la més important de la cultura francesa del segle XIV i, com a tal, ofereix un corpus d'exemples que s'utilitza àmpliament com un punt de referència i model pels compositors de l'inici del segle XV. Hem de pensar que el repertori de Guillaume de Machaut el podem trobar recollit en manuscrits d'arreu d'Europa on no té aparent relació amb les obres recollides. Cal tenir present també, que és un dels autors escollits en tres dels manuscrits més representatius d'inicis del segle XV, com són el codex Chantilly (Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé 564) i el codex Mòdena (Mòdena, Biblioteca Estense, α.M.5.24), manuscrits de referència per entendre el fenomen de l'*ars subtilior*, així com el còdex Faenza (Faenza, Biblioteca Comunale 117), un dels pocs reculls de música instrumental de la història de la música medieval i únic per a l'estudi de les disminucions en la música del moment.

No és estrany pensar que, dins del procés d'afrancesament de la música italiana que té lloc durant la segona meitat del segle XIV i els primers decennis del segle XV, els autors italians del moment prenguessin l'autor francès com a model a seguir. En aquest aspecte, és revelador que l'única peça poètica de Guillaume de Machaut no musicada per ell mateix, aparegui en el *Mod*.

Apareix també com a exemple, entre d'altres, en els tractats de *Libellus cantus mensurabilis* (atribuït a Johannes de Muris), on es fa referència a les pràctiques de notació distintives de Machaut, i també a la *Practica Musice* (1496) de Gaffurius.

Si tenim en compte el gran nombre de les seves obres recollides en els manuscrits de repertori (reculls d'obres de diferents autors), és sorprenent el petit nombre de peces diferents que s'hi poden trobar, si el comparem amb el gran repertori conservat creat per l'autor.

Algunes de les peces (*De petit po, de niant volenté, De Fortune me doi pleindre et loer, Honte, paour, doubance de meffaire, De toutes flours n'avoit et de tous fruis* i *Se vous n'estes pour mon guerredon née*) van ser àmpliament distribuïdes, i es continuen copiant entrat ja el segle XV, com

és el cas del còdex que ens ocupa. Però per la resta del seu repertori, la seva difusió és molt més esporàdica.

Hi ha qui ha volgut explicar, en gran mesura, el nombre relativament petit de peces diferents difoses fora dels manuscrits de les obres complertes de l'autor, per l'existència mateixa d'aquests manuscrits, cosa que és discutible. Per aquest motiu és important estudiar com es produïa la difusió d'un repertori. Per què és difonen tant unes obres i tant poc altres? En quina mesura es fa per la circulació de músics o de manuscrits? La resposta d'aquesta pregunta aclariria molt tot el tema de les variants de les peces en els diferents manuscrits. És possible que si la difusió és per mitjà de la circulació dels músics pel continent, la música s'adeqüi més als gustos o cultures on es rep; que es modifiqui segons el suport en què es transmet, la memòria⁶² o còpies personals del músic que les interpretarà, etc.

Tal com apunta la medievalista i musicòloga Elisabeth Eva Leach, professora de la Universitat d'Oxford i una de les especialistes més reconegudes sobre Machaut, encara ens manca un estudi global de l'obra de Guillaume de Machaut. A primer cop d'ull, aquesta és una afirmació força agosarada si pensem que segurament és un dels autors medievals més treballats, però hem de tenir en compte que també és un dels autors amb més obra conservada i amb més reconeixement i repercussió, tant en vida com en els primers desenhis del segle XV. Per altra banda, hem de tenir present que a més de ser el compositor que explora millor totes les possibilitats de l'*ars nova* francesa, la seva obra és imprescindible per entendre l'evolució de l'*ars antiqua* cap a la nova música del segle XIV. No en va, és un dels últims grans exponents de poeta-compositor ("Poet as Musician"), fenomen habitual fins aquell moment i que poc a poc anirà desapareixent. Encara que en l'actualitat, la poesia i la composició siguin disciplines totalment separades, hi hagué un moment en què eren indissolubles. Per aquest motiu, com reclama Eva Leach a "Poet as Musician", és important veure i estudiar l'obra de Machaut com un tot, musical i literari alhora.

Aquest fet obra una altra possibilitat de difusió de l'obra de l'autor de Reims. És possible que en el mateix moment en què s'estan copiant les peces de Machaut a les fonts italianes, s'estiguin difonent i potser també traduïnt, les seves obres literàries per les corts del nord de la península itàlica. Hem de tenir present que no és gens extranya la difusió d'obres literàries per l'Europa medieval. Per exemple, datem la primera traducció dels *Viatges* de Marco Polo al català al segle XIV. El 1429 es tradueixen el *Decameró* de Boccaccio i la *Divina Comèdia* de Dante. També tenim un clar

⁶² Pel que fa a la relació entre música i memòria a l'edat mitjana és important llegir a Anna Maria Busse Berger. *La musica medievale e l'arte della memoria*. Trad. Carla Vivarelli. Roma, Fogli Volanti Edizioni, 2008.

exemple en la direcció oposada, i no és altre que Ramon Llull. La seva "enciclopèdia" del *Llibre de les meravelles*, que inclou entre d'altres, el *Llibre de les bèsties*, ja fou objecte de versions al francès i a l'italià en el segle XV.

A *Lerarning French by singing in 14th century England*, E. Eva Leach ens parla del *rondeau* anònim *Tré doulz regard amoreus en moi tret* (fol. 31v (2/1)) recollit a *Mod.*, l'única font on apareix en la seva versió musicada. Aquest text (sense música) també està inclòs en un tractat anglès de finals del segle XIV destinat a millorar el francès dels lectors anglesos.

Leach apunta que en aquells moments, el francès era utilitzat per pel sector més influent de la societat anglesa (reialesa, aristocràcia, diplomàcia...), sobretot de manera escrita. A finals del segle XIV, entre el material d'ensenyament destinat a aquest sector de la societat anglesa, a a part de les gramàtiques franceses, hi apareixen textos de temàtica més realista destinats a la comunicació oral. En alguns d'aquests tractats és on apareix el text del *rondeau Tré doulz regard*.

És possible doncs, que la presència de les peces de Machaut al *Mod.*, manuscrit italià, respongui no només a la seva funció de model musical, sinó també lingüístic o idiomàtic. D'altra banda, si tenim en compte que a Anglaterra es pren aquesta peça com a exemple per treballar la comunicació en francès, és probable que fos un text prou conegut. Tenint en compte aquesta funció, no podem descartar que, a part de la peça de Machaut musicada per Antonello Da Caserta (*Beauté parfaite bonté souveraine*), hi hagi més textos d'origen francès en el *Mod.*, i qui sap si algunes de les peces anònimes que conté el manuscrit no són en realitat, obra de compositors francesos. En aquest cas, ja no podríem dir que la presència de 4 obres de Machaut en un manuscrit italià fos un fet aïllat i peculiar.

13. Bibliografia

- Llibres

ALLMAND, Christopher, *La Guerra de los Cien Años : Inglaterra y Francia en guerra, c. 1300-c. 1450*. Trad. castellana de Juan Faci Barcelona, Crítica, 1990. ISBN 8474234328

APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Music 900 1600*, Benediction Classics, 2010, ISBN 1849028052, 9781849028059

BAREZZANI, Maria Teresa Rosa. *Guillaume de Machaut le maître*. Livorno, Sillabe, 2013. ISBN 978-88-8347-659-4

BUSSE BERGER, Anna Maria. *La musica medievale e l'arte della memoria*. Trad. Carla Vivarelli. Roma, Fogli Volanti Edizioni, 2008. ISBN 978-88-95482-01-9

BUTTERFIELD, Ardis , *Poetry and music inmedievalFrance : from Jean Renart to Guillaume de Machaut*. Cambridge studies in medieval literature 49. Cambridge University Press, 2002. ISBN0521622190

EARP, Lawrence. *Guillaume de Machaut, A Guide to Research*. 1995, New York and London, Gardland Publishing, Inc., ISBN 0-8240-2323-4

Europa e mediterraneo tra medioevo e prima età moderna : l'osservatorio italiano, a cura de Sergio Gensini, Collana di studi e ricerche 4, San Miniato, Pacini, 1992

EVA LEACH, Elisabeth. *Machaut's Music New Interpretations. Studies in Medieval and Renaissance Music*. Woodbridge, The Boydell Press, 2003. ISBN 1-84383-016-7

FIORI, Alessandra. Francesco Landini. Palermo, L'EPOS Società Editrice, 2004. ISBN 88-8302-251-3

GARRIDO i VALLS, Josep-David. *Vida i regnat de Martí I, l'últim rei del casal de Barcelona*. Barcelona, Rafael Dalmau, editor, 2010. ISBN978-84-232-0748-0

GALLO, F. Alberto. *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol.3 LA POLIFONIA NEL MEDIOEVO*. Torino, EDT Edizioni di Torino, 1991. ISBN 88-7063100-1

GIRALT i RADIGALES, Jesús (director). Gran enciclopèdia de la música, entrada Guillaume de Machaut, vol. 4. Barcelona. Fundació Enciclopèdia Catalana, 2001. ISBN volum 4 84-412-0236-2

GÓMEZ i MUNTANÉ Ma Carme. *La Música Medieval*. 1998, tercera edició revisada. St. Cugat del Vallès. Llibres de la Frontera, 1983. ISBN 84-8255-029-2

GÓMEZ i MUNTANÉ Ma Carme. *La Música en la Casa Real catalano-aragonesa durante los años, 1336-1432: Historia y documentos*. A. Bosch, 1979. ISBN 8471627949

HOPPIN, Richard H. *La musica medieval*. Trad. de Pilar Ramos López. Madrid, Ediciones AKAL, 2000. ISBN 84-7600-683-7

MITRE, Emilo. *Historia de la Edad Media en occidente*. 2006 tercera edició, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. ISBN 84-376-1345-0

PADOVA, Marchetto da. *LUCIDARIUM · POMERIUM, Testo latino e italiano. Introduzione, traduzione e commento a cura di Marco della Sciucca, Tiziana Sucato, Carla Vivarelli*. Firenze, Edizione del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2007. ISBN 978-88-8450-256-8

STONE, Ann. *The Manuscript Modena Biblioteca Estense, α.M.5.24, Commentary*. Lucca. Libreria Musicale Italiana, 2005. ISBN 88-7096-331-4

Retaule de la vida medieval, textos medievals coetanis, recopilació de Joan Ruiz i Calonja. Barcelona, editorial Barcanova, 1990. ISBN 84-7533-536-6

Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi, a cura de Ludovico Gatto i Paola Supino Martini, Florència, All'Insegna del Giglio, 2002, ISBN 8878142042

VIVARELLI, Carla. *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tràdite nel Codice Estense α.M.5.24*. Pisa, Edizioni ETS, 2005. ISBN 88-467-0601-3

WALTERS ROBERTSON, Anne. *Guillaume de Machaut and Reims*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002. ISBN 0 521 41876 3 hardcover

- **Articles:**

BROTHERS, Thomas. *Musica Ficta and Harmony in Machaut's*. The Journal of Musicology, Vol. 15, No. 4 (1997), pp. 501-528. University of California Press

CILIBERTI, Galliano. *Produzione, consumo e diffusione della musica in Italia nel tardo medioevo* Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 32, Fasc. 1/4 (1990), pp. 23-39

EARP, Lawrence. *Texting in 15th-Century French Chansons: A Look Ahead from the 14th Century*. Early Music, Vol. 19, No. 2 (1991), pp. 194-210. Oxford University Press

EVA LEACH, Elisabeth. *Learning French by singing in 14th century England*. Early Music, vol. XXXIII, n°2, 2005, Oxford University Press

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. "Trebor a Navarra i Aragó". Mot so razó. 2009, n.8, p.6-15

KEITEL, Elizabeth A. *The Musical Manuscripts of Guillaume de Machaut*. Early Music, Vol. 5, No. 4 (Oct., 1977), pp. 469-472

MARFANY SIMÓ, Marta, *Balades, lays i rondells francesos en la literatura catalana del segle XV*. Mot so razó. 2009, n.8, p.16-26

MEMELSDORFF, Pedro. «Equivocus». *Per una nuova lettura del rapporto testo-musica nel Trecento italiano*. Dolci e Nuove Note, Atti del Quinto Convegno Internazionale, Certaldo, 17-18 Dicembre 2005. A cura de Francesco Zimei. Libreria Musicale Italiana.

MEMELSDORFF, Pedro. *Ars modernior. Le avanguardie musicali italiane del primo Quattrocento*. Musica e Arti figurative, a cura di Mario Ruffini Gerhard Wolf. Marsilio.

MEMELSDORFF, Pedro. *What's a sign? The  and the Copying process of a medieval manuscript: the Codex Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim lat. 568)*, Studi musicali, XXX/2 2002, pp.255-289

NARBONA CÁCERES, María. *Intercambios culturales entre las cortes pirinaicas. Las cortes del ars subtilior*. Utrilla Utrilla, Juan F., Navarro Espinach, G. (eds.), Espacios de montaña: las relaciones transpirenaicas en la Edad Media, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, p. 247-263.

PIRROTA, Nino. *Il codice estense Lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*. Estratto dagli Atti della Reale Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo (Serie IV - Vol.V - Parte II). Palermo 1946

PIRROTA, Nino. *Dulcedo e subtilias nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento*. Musica tra Medioevo e Rinascimento. 1984, Torino, Giulio Einaudi editore. ISBN 88-06-05741-3

PIRROTA, Nino. *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*. Journal of the American Musicological Society, Vol. 19, No. 2 (Summer, 1966), pp.127-161. University of California Press on behalf of the American Musicological Society

VIVARELLI, Carla. «*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*» un trattato napoletano di ars subtilior?. Dolci e Nuove Note, Atti del Quinto Convegno Internazionale, Certaldo, 17-18 Dicembre 2005. A cura de Francesco Zimei. Libreria Musicale Italiana.

- **Tesis:**

STOSSEL, Jason. *The Captive Scribe: The context and culture of scribal and notational process in the music of the ars subtilior, volume I: Thesis*. B.Mus./B.A. (UNE), B.A.Hons (UNE). A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy at the University of New England. Armidale, Australia. 2002.

STOSSEL, Jason. *The Captive Scribe: The context and culture of scribal and notational process in the music of the ars subtilior, volume II: Appendices*. B.Mus./B.A. (UNE), B.A.Hons (UNE). A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy at the University of New England. Armidale, Australia. 2002

- Documents en línea

Academia.edu[en línia]. Última actualització: 2013 [consulta juliol de 2013]. Disponible a: <http://www.academia.edu/about>

La Trobe University. *Medieval Music Database an integration of electronic sources* [en línia]. Última actualització: 23 de maig de 2007 [consulta juny de 2013]. Disponible a: <http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/index.htm>

Oxford university Press. Oxford music online [en línia]. Última actualització: 2013 [consulta juny de 2013]. Disponible a: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

King's College London. *DIAMM Digital image archive of medieval music* [en línia]. Última actualització: 2012 [consulta juny de 2013]. Disponible a: <http://www.diamm.ac.uk/>

14. Índex de figures

	Pàg.
Fig. 17 Mestre del Còdex Scuarcialupi, Jacopo da Bologna. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87, f.7v (parcial)	3
Fig. 18 Amor mi fa cantar a la francesca, ballada anònima. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 215, fol. 18v (1/1). (parcial)	6
Fig. 19 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1586 (MachC) f.199r	17
Fig. 20 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1585 (MachB) f.312r	18
Fig. 21 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1584 (MachA) f.470r	19
Fig. 22 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546 (MachG) f.144r	20
Fig. 23 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 9221 (MachE) f.150v	21
Fig. 24 Or qua, compagni, qua, cum gran piacere, caccia anònima (parcial). Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Rossi 215, fol. 19v	24
Fig. 25 Mestre del Còdex Squarcialupi Francesco Landini . Firenze, biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87, f.121v (parcial)	26
Fig. 26 Piacesse a Dio ch'i non fossi ma' nata, ballata, Guiglelmus de Francia. Firenze, biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87, f.173v	27
Fig. 27 En ce gracieux temps joli, virelai de Jacob Senleches, Mòdena, Biblioteca Estense e Universitaria α .M.5.24, fol. 26v (parcial)	34
Fig. 28 De toutes flours. Ballade, Guillaume de Machaut, Biblioteca Estense α 5.24 f.25r	51
Fig. 29 De petit peu. Ballade, Guillaume de Machaut, Biblioteca Estense α 5.24, f.26r.	52
Fig. 30 Gais et iolis. Ballade, Guillaume de Machaut, , Biblioteca Estense α 5.24, f.29v.	53
Fig. 31 Se vour n'estes. Rondeau, Guillaume de Machaut, Mòdena, Biblioteca Estense α 5.24, f.34r.	54
Fig. 32 Se vour n'estes. Contratenor atribuït a Matteo da Perugia. Mòdena, Biblioteca Estense α 5.24, f.5v	55

15. Índex de quadres

	Pàg.
Les obres de Guillaume de Machaut	11
Manuscrits amb l'obra musical de Guillaume de Machaut	16
Contingut del Mòdena, Biblioteca Estense e Universitaria α .M.5.24 (Latino 568; <i>olim</i> IV.D.5)	36
Concordances de les peces amb altres manuscrits.	38
Guillaume de Machaut a les fonts italianes	42
Quadre de claus	44
Quadre d'abreviatures	64