

VERTÙ CONTRA FURORE

MUSICAL LANGUAGES IN LATE MEDIEVAL ITALY, 1380-1420

ARS SUBTILIS YTALICA
D'AMOR RAGIONANDO
EN ATTENDANT

ARS SUBTILIS YTALICA

PSEUDO-FRENCH POLYPHONY IN ITALY, 1380-1410

CD 1

Ms: Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24

- | | | |
|-------------------|---|--------------|
| 1 | Bartholomeus de Bononia: Que pena major (virelai)
1/2v/3/4/6/7 | 9'16 |
| 2 | Anthonello de Caserta: Dame d'onour (ballade) [instrumental]
1/2f/3/4/5 | 13'34 |
| 3 | Anthonello de Caserta: Amour m'a le cuer mis (ballade)
1/2v/4/5/6 | 7'20 |
| 4 | Matteo de Perusio: Le greygnour bien (ballade)
2v/3/6 | 6'02 |
| 5 | Anthonello de Caserta: Beauté parfaite (ballade) [instrumental]
1/2/3 | 11'36 |
| 6 | Anthonello de Caserta: Dame zentil (rondeau)
1/2v/3/4/5/6 | 7'06 |
| 7 | Magister Zacharias: Sumite karissimi (ballade)
1/2v/2f/3/4/6/7 | 7'58 |
| Total time | | 63'40 |

MALA PUNICA**PEDRO MEMELSDORFF** direzione e flauto [1]**KEES BOEKE** viella [2v], flauto [2f]**SVETLANA FOMINA** viella [3]**CHRISTOPHE DESLIGNES** organetto [4]**KARL-ERNST SCHRÖDER** liuto [5]**JILL FELDMAN** canto [6]**HÉCTOR RODRIGUEZ** canto [7]**STRUMENTI**

Flauto dolce Fulvio Canevari, 1993 – **Flauto dolce** Fred Morgan, 1984 – **Flauto dolce** Bob Marvin, 1983 – **Flauto dolce** Monika Musch e Ernst Meyer, 1994 – **Viella** Frank Eickmeyer, Bologna 1993 – **Viella** Fabio Galgani, Massa Marittima, 1988 e 1990 – **Organetto** Johannes Rohlf e Friedemann Seitz, Seitzental, 1993 – **Liuto** Richard C. Earle, Basel, 1983.

© 1994 – © 2014 Outhere Music France

Recorded at the Hermitage of Ronzano, Bologna [1], 16 - 20 June 1993.

Sound engineers: Michel Bernstein, Charlotte Gilart de Kéranflèc'h and Joséphine Simonnot.**Digital editing:** Charlotte Gilart de Kéranflèc'h and Joséphine Simonnot.

Produced by Michel Bernstein and Klaus L Neumann.

Coproductio Arcana / Westdeutscher Rundfunk [WDR] Köln.

D'AMOR RAGIONANDO

NEO-STILNOVO BALLATE IN ITALY, 1380-1415

CD 2

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Francesco Landini: Che Chosa è quest'Amor
1/3/4/7/8 | 4'45 |
| 2 | Francesco Landini: Giovine vagha
1/2v/3/4/5/7
Amor c'al tuo sugetto [instrumental]
1/2v/3/4/5 | 9'10 |
| 3 | Francesco Landini – Anonimo: Fortuna ria
3/7/8 | 5'01 |
| 4 | Matteo de Perusio: Serà quel zorno may
1/2v/3/6/7a | 18'03 |
| 5 | Magister Zacharias – Anonimo: Ad ogne vento
1/2v/3/4/7/8 | 6'41 |
| 6 | Johannes Ciconia – Anonimo: Merçé o morte
2v/3/7 | 3'59 |
| 7 | Magister Zacharias: Movit'a pietade [instrumental]
1/4 | 6'19 |
| 8 | Anthonello de Caserta – Perusio: Più chiar che'l sol
1/2v/3/5/7/8 | 7'14 |
| 9 | Francesco Landini: Amor in huom gentil [instrumental]
1/2f/3/4 | 3'17 |

Total time 65'20

MALA PUNICA

PEDRO MEMELSDORFF direzione e flauto [1]

KEES BOEKE viella [2v], flauto [2f]

SVETLANA FOMINA viella [3]

CHRISTOPHE DESLIGNES organetto [4]

KARL-ERNST SCHRÖDER liuto [5]

ALBERTO MACCHINI campane [6]

JILL FELDMAN canto [7]

GIUSEPPE MALETTO canto [8]

STRUMENTI

Flauto dolce Fulvio Canevari, 1993 – **Flauto dolce** Fred Morgan, 1984 – **Flauto dolce** Bob Marvin, 1983 – **Flauto dolce** Monika Musch e Ernst Meyer, 1994 – **Viella** Frank Eickmeyer, Bologna 1993 – **Viella** Fabio Galgani, Massa Marittima, 1988 e 1990 – **Organetto** Johannes Rohlf e Friedemann Seitz, Seitzental, 1993 – **Liuto** Richard C. Earle, Basel, 1983 – **Campane** Paiste, Suisse & Ufip, Assola [1].

© 1995 – © 2014 Outhere Music France

Recorded at the Hermitage of Ronzano, Bologna [1], 20 - 24 June 1994.

Sound engineers: Charlotte Gilart de Kéranflèc'h and Klaus L Neumann.

Digital editing: Charlotte Gilart de Kéranflèc'h.

Produced by Michel Bernstein and Klaus L Neumann.

Coproduction Arcana / Westdeutscher Rundfunk [WDR] Köln.

EN ATTENDANT

THE ART OF QUOTATION IN ITALY AT THE TIME OF THE VISCONTI, 1380-1410

Ms: Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24

CD 3

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Magister Filipoctus de Caserta: En attendant (ballade)
<i>1/3/5/6/7</i> | 11'28 |
| 2 | Conradus de Pistoria: Se doulz espour (ballade) [instrumental]
<i>1/2v/3</i> | 4'36 |
| 3 | Anthonello de Caserta: Dame d'onour (rondeau)
<i>1/3/5/6/7/8/9</i> | 6'58 |
| 4 | Bartholomeus de Bononia: Arte psalentes (ballade)
<i>1/2v/3/4/7/10</i> | 4'59 |
| 5 | Anthonello de Caserta: Notes pour moi ceste ballade (ballade)
<i>1/2f/4/5/7</i> | 4'45 |
| 6 | Johannes de Janua: Une dame requis (ballade)
<i>1/2v/3/8</i> | 5'30 |
| 7 | Johannes Ciconia: Sus un' fontayne (virelai)
<i>3/6/7</i> | 8'17 |
| 8 | Conradus de Pistoria: Veri almi pastoris (ballade)
<i>1/2v/3/4/7/8/9/10</i> | 5'37 |

Total time 53'05

MALA PUNICA

PEDRO MEMELSDORFF direzione e flauto [1]

KEES BOEKE flauto [2f], viella [2v]

SVETLANA FOMINA viella [3]

CHRISTOPHE DESLIGNES organetto [4]

KARL-ERNST SCHRÖDER liuto [5]

VALENTINA VISCONTI arpa [6]

JILL FELDMAN canto [7]

SABINE LUTZENBERGER canto [8]

CLAUDINE ANSERMET canto [9]

GIUSEPPE MALETTO canto [10]

STRUMENTI

Flauto dolce, Fulvio Canevari, 1993 – **Flauto dolce**, Fred Morgan, 1984 – **Flauto dolce**, Bob Marvin, 1983 – **Viella**, Frank Eickmeyer, Bologna 1993 – **Vielle**, Fabio Galgani, Massa Marittima, 1988 e 1990 – **Organetto**, Johannes Rohlf e Friedemann Seitz, Seitzental, 1993 – **Liuto**, Richard C. Earle, Basel, 1983 – **Arpa gotica**, Rainer Thurau, Ulm, 1983 [copia da J. Bosch].

© 1996 – © 2014 Outhere Music France

Recorded at the Abbey of Agnano, Bucine, Arezzo [I], 12 - 17 June 1995.

Sound engineers: Charlotte Gilart de Kéranflèc'h and Klaus L Neumann.

Digital editing: Charlotte Gilart de Kéranflèc'h.

Produced by Michel Bernstein and Klaus L Neumann.

Coproduction Arcana / Westdeutscher Rundfunk [WDR] Köln.

ARS SUBTILIS YTALICA

If we wish to examine a problem and have no authority on whom we can turn, then we must put our intelligence to the test.

Dante, De Vulgari Eloquentia, I, IX, 1-4

Almost a hundred years have gone by since Friedrich Ludwig passed his laconic judgement on *Sumite karissimi*, the monumental autobiographical *ballade* by Magister Zacharias, and more than fifty years have passed since Willi Apel reaffirmed this view, placing the piece in the historical context of a music that was 'without importance'. He assigned *Sumite* an exclusively theoretical value and called into question the appropriateness (or even the possibility) of a performance of the work. Such views, that were concerned not only with the music of Zacharias but with the *Ars subtilior* in general (the avantgarde and refined musical style which bloomed in France in the late 14th century), were later taken up by other writers. Those others perhaps formulated their views a little less drastically, but their image of the *Ars subtilior* was one strongly influenced by the notion of an art that was decadent, elitist, mannered, mathematical and cerebral, rich in intellect, but low in spontaneity and, so, low on feeling.

The familiarity of this repertoire in the meantime, and the frequency with which it is now performed and listened to spares us from having to answer to the gravest and hastiest of the disqualifications of the past. A question which remains is whether the commonplace which has attributed to the *Ars Subtilior* such qualities as 'sterile academia' or 'purely superficial intellectuality' is just as limiting. Was it not rather a style, or a musical language, which, having exerted an attraction on one, or possibly two generations at the end of the 14th century, and having left behind numerous manuscripts at the most illustrious musical courts (Avignon, Milan, Pavia), should be viewed as possessing a functionally grammatical and semantic unity? Complete in its logic and expression, or, to use a medieval term, in its human power of expression?

In order to answer this question, a thorough comment and elucidation of the controversial term *subtilitas* is required.

From the careful and puzzling allusions to *subtilitas* made by the authors of 14th century treatises, and above all from the very music that they describe and about which they theorize, an understanding of the term emerges. Firstly, it signifies a type of rhythmic displacement of the melodic line, directed towards increasing both the melody's charm and its independence from the harmonic texture. This displaced melody (in general the *cantus*) is inserted into a polyphonic whole, in which in fact, each voice (*cantus*, *tenor* and *contratenor*) follows its own grammar, a grammar that is more or less individual or wholly distinct: in sharp contrast to the linear and scholastic *tenor* one finds a virtuosic, fragmentary, sometimes canonic or mathematical *contratenor* and the displaced and sinuous *cantus*. In this way the three voices achieve that characteristic tripartite equidistant autonomy which is as inherent in and important to the idea of *subtilitas*, as the diffuse and rarefied atmosphere to which this autonomy leads: a type of varying and halting departure from rhythmic solidity, like a submerged image going continuously in and out of focus, ambiguous and alluring, complex and yet not unintelligible.

Secondly, *subtilitas* can be understood as a parameter, not only of this autonomy, but also of the deliberated polarization of the voices, of the exaggeration of their differences, thus permitting the greatest possible rhetorical exchange in their contrapuntal interaction. This freedom of movement now makes room for frontal collision between voices, which brings with it conflicts as syncopations, dissonances, i.e. an intensification of the polyphonic struggle. In the final analysis,

these conflicts, being the outward manifestations of *subtilitas*, only provide the means, the necessary tools, as it were, to facilitate the opening of the *dialogo allegorico*. In this sophisticated and abstract conversation, the real interlocutors are not the various voices in themselves, but the different levels of discourse they symbolize: the organizing stability of the *tenor*, and the polemic, the numerical and rhythmic determination of the *contratenor*, the illusion of complete freedom; the seemingly boundless expressive possibilities of the *cantus*, and with it of the poems and metaphors from which its melismas draw their sustenance.

Thirdly, it is in the context of this *dialogo allegorico* that *subtilitas*, as true poetic language, searches into the delicate relationships between the appearance and essence of form, and takes upon itself the perhaps impossible task of representing the mysterious psychological act of perception itself, thus approaching the great scholastic *psychomachia* (the representation of the battle inside the soul) of literature and the visual arts. In this way, *subtilitas* gives to the musicians of the late 14th century a language, but also a desperate means for introspection, for research and academic discussion; a discussion which quickly spread outward from France to the francophile courts of northern Italy.

The *subtilitas* of the manuscript of Modena (*Mod*) and especially that of the generation of Anthonello, Ciconia or Perusio, represents a further step in this idea's development, a step which renders that musical (and not simply paleographical) importance largely neglected by Ludwig and misunderstood by Apel. It is at the same time this step that gives the pieces in *Mod*, in comparison with French musical models, their particular flavour: the *subtilitas ytalica* not only heightens the formal complexity of rhythm, notation and contrapuntal interweaving, but goes further in using *subtilitas* as a *dramatic* means to an end. Through sparing or lavish use, for example, it can give rise, at ecstatic moments, to a chance consensus among the parts, a type of simultaneous astonishment in all the voices – at the cost

of losing their *subtle* autonomy – which breaks the *ductus* of the counterpoint, and which acts in every respect as a deliberate rhetorical countergesture. In this manner, particularly in the works of Anthonello, but also in those of Bartholomeus, Zacharias or Perusio, an unusual rhetorical directness towards an intended listener is achieved. A kind of 'dramatization' takes place (were one to try and name it), that links *Mod* not so much to a place just beyond the French Alps, as to a remote and unpredictable time in the future of *Italian* music. *Mod* transforms the elegant and melancholic *habitus* of that *subtilitas* fashioned in Foix or Avignon and creates a new dramatic structure. Thus, *Mod* is a response to the French tradition, which had provided *Mod* with the necessary but by no means sufficient ingredients for its new synthesis, a response which fulfills that eternal Italian need for theatrical representation.

There seems to be no justification for reducing the idea of *subtilitas* in Modena to one of mere exotic imitation or of a shallow cult of self-serving complexity. *Mod* makes use of complexity only to the extent required for the proper expression of its contents. In this sense, Modena's use of complexity, in sharp contrast to the many misunderstandings to which it has been subjected, should paradoxically be seen as being rather economical: in the *subtilitas* of Bartholomeus, Anthonello, Zacharias or Perusio, one finds a rich, organic, but nevertheless uncompromising musical language that serves the dramatic maturity of the counterpoint, and the hypnotic sensitivity of the melodic lines.

The Codex α .M.5.24 in the Biblioteca Estense in Modena can be ascribed to the hand of Matteo di Perugia (Perusio) himself or to some scribe of his circle. Besides the impressive lyrics of Anthonello de Caserta, the manuscript also contains a series – a *gallerie*, – of compositions with autobiographical texts that might be named 'the self-portraits of Modena'. In these *self-portraits*, Italian musicians such as Zacharias, Bartholomeus, Corrado da Piŕtoia, Ciconia or Perusio speak of themselves, of composing, of science, of rivalry and jealousy,

and of a basic dilemma which absorbed much of their attention: the conflict between fame and transcendence. In this series, and in those lyrics, they employ the most extreme and sophisticated elaboration of *Ars subtilior* known to us, which for that reason we have designated as *Ars subtilis ytalica*.

The composers whose works appear in *Mod* were to a large extent connected to the francophile courts of the Visconti and most particularly to the magnificent residence of Giangaleazzo in Pavia, a place with which Perusio was familiar in his youth. Perusio had ties of friendship and professional protection to Pietro Filargo: Filargo was early on an adviser and ambassador to Giangaleazzo, was subsequently archbishop of Milan, and following the Council of Pisa was elected Antipope in Bologna. This would surely indicate that Perusio accompanied him on visits to the famous library at Pavia, and experienced first-hand some of the legendary meetings that took place there, meetings which explain at least partially the chain of musical quotations which characterize some works of Ciconia, Philippus, Galiot, Bartholomeus, Anthonello, Zacharias and others. These were in fact the names with which the ambitious and oft-feared *Conte di virtù*, Giangaleazzo Visconti, surrounded himself in his 'douz castel de Pavie', a place which during the last twenty years of the 14th century set itself up as the exemplary model of musical and poetic culture of that time. The composition based on the Visconti family's motto, 'En attendant sourrir m'estuet', set by the great musician and theorist Philippus de Caserta who was in their service, gave rise to a growing number of French and Latin poems set by Italian *subtilitas* composers, some of whom were probably pupils of Philippus himself.

Those settings were most likely assembled or transcribed by Matteo in Bologna, during the very fateful days of the Antipope Filargo, who was elected in 1409 under the name of Alexander V, and less than a year later died of poisoning. Perusio added to the Pavia repertoire a few transcriptions of pieces of a somewhat more exotic origin (heard probably in Pisa) and several of his alternative *contratenors*, the style

and practice of which were to make him famous in the coming years. This material, gathered into three fascicles, represents the corpus of what makes up the Modena manuscript today; namely fascicles II, III and IV, from which all of the pieces here presented have been taken.

Each of the seven pieces at issue contains within itself, or, one could say, conceals within itself, the rules, the secret of its grammar, even the secret of its own musical notation. Poetic text, manner or writing and counterpoint contribute to making recognizable each composer's direct contribution to the ongoing discussion, his individual comment as concerns the problem (or better the *questio*) of *subtilitas*. While Bartholomeus uses the melody of *En attendant* in *Que pena major* to vent his bitter self-pity, Zacharias reworks and only partially incorporates it into his cryptic (and not surprisingly long misunderstood), quasi-epigrammatic votive acrostic *Sumite karissimi*, that monumental and disquieting composition that paleographers have viewed as an example of the highest level of complexity that can be represented notationally.

In *Le greygnour bien*, it is the *contratenor*-composer Perusio himself who speaks. Perusio, the alleged friend of Anthonello and the creator of the anthology, remains true to his own response to the problem of *subtilitas*, that couldn't but manifest itself in the form of an exceptional *contratenor* voice. This voice, as ambitious and heart-rending as the *cantus* which it accompanies, a constant invader of contrapuntal functions of the other parts, colours the entire composition with a feeling of bitterness, and represents perhaps the most eloquent *contratenoristic* self-portrait to come out of the fourteenth century.

Matteo's preference for his friend Anthonello's chansons finally needs no explanation. Four of his eight remarkable French poems are included in our compilation. Two of them are included as instrumental versions, but for opposing reasons: *Dame d'onour* because its text is incomplete in *Mod*, and has not been found in another source; *Beauté*

parfaite because its fame allows for a mere allusion to the text. The intended effects of the pieces are also opposite. *Dame* gives rise to a centrifugal expansion to the furthest possible boundaries of instrumental improvisation and of the feverish diminution techniques of the late 14th century; in contrast, the intent of *Beauté* is rather that of a serene but unrelenting reflection upon its own structure.

The only *rondeau* of the collection is *Dame zentil*. The connection between its unwavering and untroubled structural circularity and the workings of *subtilitas* give a feeling of melancholic, nostalgic euphoria, brought on by the play of constant rhythmic phase trembling, frail-pulse and its tortured *danza di folli* character. Much more in evidence is the intention in the *ballade Amour m'a le cuer mis*, a piece that demonstrates like no other the spontaneity which Anthonello attained in the use of *subtilitas* in the service of rhetoric – an exceedingly ethereal, artful and timeless narrative: the imaginary or perhaps dreamed of meeting between *Amor* and the beloved, between the emotion and one who feels it.

Mala Punica's interpretation arises from the original controversies surrounding this repertoire and is based on the decision to heed any sign, no matter how tenuous, of its exquisite code, the *subtilitas*, a language which stands among the most astounding preserved in memory.

DISCOURSING ON LOVE

Neo-Stilnovo ballate in Italy, 1380-1415

Among various sweet-smelling Andalusian mysteries in the seventeen cupboards in the Colombina library in Seville is a multifaceted manuscript of North Italian origin, perhaps from Pavia or Piacenza, copied by a number of hands between the beginning of the 14th and the first decades of the 15th century. It is a collection of theoretical writings on music, constituting an ambitious panorama that brings together the *auctoritates* Guido d'Arezzo, Boetius and Marchetto da

Padova and the new North Italian contrapuntal schools of the late 14th century which had affinities with the sophisticated pseudo-French *subtilitas* aesthetic, the erudite and progressive musical movement that came into Italy from France around 1380. In the spaces left blank between the various theoretical texts in the manuscript, contemporary scribes added musical examples. One of these is particularly interesting: on folios 48 verso and 49 recto there is a version of *Fortuna ria*, the famous two-part *ballata* by Landini, to which has been added both an *alius tenor* part (not to be found elsewhere) and an extremely original *contratenor* line in the new virtuosic, syncopated style characteristic of the composers of Milan or Pavia – i.e. influenced by the highly elaborated *subtilitas* approach taught by the most advanced treatises at the end of the codex. Could this be a *subtilior* Landini?

Whether Landini was still alive when his young fellow composers reworked his *ballate* in the *subtilitas* spirit (a practice documented in Seville, but also in the Lucca codex) or whether modified versions of this kind reflected practices that sprang up in the years immediately after his death – the more likely hypothesis –, *Fortuna ria* and other pieces by him were heard in northern Italy in the same context as works by Perusio and Anthonello, along with their even 'more subtle' French *ballades*; this means that they were absorbed into the tradition of mutual quotation, contrapuntal glossa and poetic commentary and were thus subjects for direct comparison and theoretical debate.

One cannot but wonder what sort of impact such radically different musical languages could have had on audiences in the highly cultured North Italian courts: what effect was produced on an audience listening to both versions of Landini, the one from Tuscany and the one imported into North Italy reflected in the Seville manuscript?

At the end of the 14th century the court of the Viscontis in Pavia was the scene of great cultural exchanges and enormous literary and musical innovation. This was the outcome

of two traditions: one, Francophile in spirit, was influenced by the education the Visconti received in Savoy; the other was Tuscan, instilled with the Stilnovo and early humanism which were the lasting legacy of both the innumerable Italian poets who had passed through Pavia and the long stay of Petrarch. Among the well-nigh thousand volumes in the Visconti much-admired library, which was founded by Giangaleazzo's poet ancestors and housed in the top floor of one of the towers of the legendary castle of Pavia, were copies of the most celebrated treatises on the Tuscan language and poetry of the time and collections of works by the most illustrious poets of Florence. Alongside French *ballades* by Machaut and the *Roman de la Rose*, there were carefully preserved transcriptions of love poems by Fazio degli Uberti, tensons by Vannozzo and the austere sonnets of Giovanni Dondi dell'Orologio, who not only wrote poetry in the style of Petrarch, but was also an astronomer and the inventor of the magnificent planetarium clock that decorated the library.

Thus it was that until Giangaleazzo's death in 1402 (which was followed by violent civil unrest and political crises) the cosmopolitan court of Pavia was the one that undoubtedly attracted the greatest number of the poets belonging to the generation known as the *restauratori toscani*. These were active in northern Italy in the late 14th century and strove to revive and emulate the great Stilnovo poets and their revered language, which was threatened both by the invasion of French lyric poetry and by the Latin influence cultivated by humanism, the future development of which was as yet impossible to foresee. The *restauratori* were scholars, men of letters, poets and musicians who claimed as their own not only the 'y^talica dulcis loquela' (sweet Italian language, which was none other than the Italian vernacular and its muchvaunted suave sonorities) but also the fine-tuned precision of the Italian language, which lent great authority in the treatment of the most complex scientific topics. Little wonder, then, that in their eyes Stilnovo lyric poetry and the archaic poetry of Dante or Cavalcanti, both thoroughly versed

in the most refined matters of psychology and doctrine, represented a synthesis of all the *y^talice* qualities they admired and made their own. It is no less surprising that they devoted themselves not only to a meticulous formal reconstruction of the language of the Stilnovo, but also to the study and elucidation of the abstract and profound matters, the complex doctrines concealed beneath the *velame 'di leggiadrissima invenzione'* ('veil' of most graceful inventiveness), characteristic of 13th century lyric poetry.

The verse of Vannozzo and Landini and the Visconti *ballate* of Anthonello and Perusio deal, just as Cavalcanti did a century earlier, with disputes on issues of doctrine, with as much eloquence as boldness, but veiled by refined allegories of love. The conception of Amore discoursed upon here is concerned not only with the feelings of the individual – however superbly they are portrayed –, but also, and indeed principally, with *amor movente*, the love of beauty or knowledge, philosophy or Redemption, that 'prime mover' of the human soul and the cosmos which was so controversial a theme in late medieval thought. The often extreme differences in style and language between the various poets and composers of the time thus more or less directly reflected no less extreme differences in doctrine. Poetic mystery, they would have said, beneath a veil of beauty, 'misterio poetico sotto legiadro velame'.

The court audiences and readers in North Italy thus followed veritable *quaestiones*, or philosophical debates, on love, exquisitely refined conversations and sometimes heated ideological disputes using the inexhaustible and infinitely varied allegorical devices used in Tuscan *canzoni*, sonnets and *ballate*, as well as the even more abstract and erudite ones in their musical settings.

Indeed, debate in the literary sphere had its counterpart in music, rooted as the latter was in the practice of mutual quotation among composers (both melodic and harmonic), *glosse* and additions, the process of adding instrumental lines to, or refining upon, existing compositions. There was much

debate over the different 'alternative' versions submitted to the critical appreciation of the same audience (like the one addressed by the scribes in Lucca and Seville) which was both moved and struck with 'cordiale dolore' when listening to the 'piatose parole' (tender words) and 'dolcissime melodie', but also took part in the academic disputes with a keen and exacting interest.

The most harshly contentious issue under discussion among the numerous and highly diversified schools of composition in late 14th century Italy was the setting of the Italian *ballata stilnovista*. Although almost all of them agreed that the Tuscan texts should be set polyphonically, and that there should be a return to earlier composition principles, seen as more purely *ytalici*, nevertheless there were significant differences between the Tuscan Landini, for example, and his younger fellow composers from North Italy, like Anthonello and Perusio, who had a fundamentally dissimilar musical and ideological background and evolved in quite a different way. While the latter, under the Francophile influence of Pavia and Milan, were faithful followers of the *Ars Subtilior* movement for many years, even taking part in the elaboration of its radical Italian version, the *Subtilitas Ytalica*, Landini kept himself at a cautious distance from the movement and borrowed *subtilitas* elements very rarely, using them only to show how remote they were for him or sometimes to make fun of the movement's partisans. The Italian *ballate* written by the North Italian composers – who took an active part in both the output of pseudo-French *subtilitas* and the Italian restoration – could not but be affected by years of *subtilis* scholasticism. Although Anthonello and Perusio obeyed the rules and traditions of Stilnovo poetics and indeed faithfully returned to the contrapuntal model of the italic composers, it was inevitable that they should derive their Italian lyric works from subtle erudition, as a result of a long practice of polemics and scholastics. The sophisticated rhythms, the unconventional accidentals, the extremely elaborate *contratenor* lines: these were the subtle refinements, the complexity

which irritated the aged Landini, who had always staunchly defended transparent clarity in counterpoint and the logical pragmatics of the Ockham school in matters of doctrine. It was in accordance with an extremely refined conception of mystical love, as indispensable in illuminating the mind as it was inaccessible to reason, that Landini supported the idea that the latter should be brought back into the world of tangible things. Under threat both from the subtle constructions of scholastic thought and the hollow classical verbosity – *garrulitas* – of the early humanists, Landini obstinately continued to uphold his pragmatism, which spread with his fame and the infinite repertoire of his *ballate*. Some of them, as we have seen, were 'glossed' outside of Tuscany – and the *glosse* commented on, or brought into question, the basic principles underlying the originals.

In North Italian circles, the most remarkable figure one might contrast with Landini was probably Matteo da Perugia. He was *biscantor* at Milan cathedral and the leader of the 'Perugian' countertenor school, the anonymous authors of the *contratenor* parts added to *ballate* by Zacharias and Landini in the Lucca codex, and perhaps also the Seville *Fortunaria*. A great connoisseur of French music, if not the author at least in some way responsible for the writing of the famous *subtilior* Modena codex, a writer of *glosse* and countless added *contratenor* parts in, among others, the Parma manuscript, Perusio was the link between the French tradition at the Visconti court and a new form of Italian eloquence. The basis for the latter was certainly a strong sense of tonality (due to the range of the *contratenor* lines, which often lay below the tenor), but also a difference in the rhetorical treatment of the texts or rather single words and the particular, nonrecurring musical figures associated with them. From this point of view, the more significant of Perusio's two Italian *ballate* is *Serà quel zorno may*, in which he borrows whole passages from his autobiographical French composition *Le greygnour bien*, written in a very pronounced *subtilior* vein; this *ballata* is also the one in which we find a greater interaction between

the elements making up his musical education: the exquisite (here, positively monumental) melismatic refinements of the *subtilitas* movement are adapted, sometimes quite wonderfully, to fit the plaintive lines of an old-fashioned Stilnovo courtly poem. The tormented and intensely impassioned melody is imbued with 'tres noble puissance', which probably indicates that it is derived from *En attendant*, a better known melodic model frequently used for *glosse* and inherited from Philipoctus de Caserta, a forebear and possibly master of Matteo's. *Quel zorno* combines the mature Perusio's most progressive modulations with the most extreme forms of musical figures used in the rhetorical setting of single words. At the same time, *Quel zorno* is an abstract and scholastic instrumental 'conversation', an erudite dialogue between fundamental, autonomous contrapuntal functions.

Of the fellow composers Matteo met at Pavia – Ciconia, Zacharias and Anthonello – only the latter wrote a series of genuine French *ballades* in *subtilitas* style. Each of the others, like Perusio, left a single, monumental *subtilior* self-portrait in Giangaleazzo's gallery in Pavia (now in the Modena manuscript): after Johannes Ciconia wrote his famous *virelai Sus une fontaine* in praise of the Visconti library and his renowned master Philipoctus de Caserta, he transformed the aesthetics he had followed hitherto and contributed to the development of the new forms of tonality and rhetoric in Italy, perhaps with even more tenacity than Perusio himself. *Merçé o morte* (to which an anonymous *contratenor* part was added in the Lucca codex) is the setting of a bitter, repetitive, 'humanist' *ballata* perhaps by Giustiniani; it is a story without a plot, constructed dramatically around a single, persistent exclamation, a ceaseless heart-broken plea. Zacharias, after the kind of academic experiment found in his complex and enigmatic 'self-portrait' *Sumite karissimi* (also in the Modena 'gallery'), continues – even in his Italian lyric works – to set autobiographical subjects and reveals a predilection for a poetic and musical language permeated with cryptic sarcasm. *Ad ogne vento* is a powerful *carpe diem* whose gregarious and choreographic character

is emphasized by the very dance-like 'Perugian' *contra tenor* which is found in fragmentary form in the Lucca codex. But beneath the apparently rustic surface, Zacharias, as a concession to his scholastic *subtilior* erudition, gives free reign to virtuosic *obliqua positio* rhythms, of which the continuous syncopation in *Ad ogne vento* makes a veritable manifesto.

Of the eight French *subtilior* works by Anthonello da Caserta, a friend of Perusio's, who admired him greatly, one *Amour m'a le cuer mis*, perhaps the most moving was used by Anthonello himself as a model for a three-part Italian version, less *subtilis* and *plus clar*, the three-part *ballata Più chiar che'l sol*, probably written for Lucia Visconti, who was Giangaleazzo's cousin and sister-in-law. The original *contratenor* part has recently been discovered, shedding new light on the aims of Perusio, who composed an 'alternative' *contratenor*, now in the Parma manuscript. Matteo contributed new thinking to the Italo-French polemic intrinsic to Anthonello's work: a new, more *chiar* and thoroughly 'Perugian' approach. Along with the idea of much more dominant *contratenor* parts (as in the Parma manuscript), and therefore more equidistant three-part polyphony (influenced by *subtilior* and scholastic ideology), Matteo did away with antiquated and incomprehensible words in the texts and made enunciation more flexible by adopting the more direct Sicilian repetitive diction; musically speaking, he brought to bear on single, significant words – i.e. his rhetorical 'figures', the pale glimmerings of the incipient humanism which would shortly be disturbing the sleep of Italian scholastics. Thus, here Perusio also relaxed his tireless attempt (necessarily doomed to failure) to fit an immutable, essentially medieval doctrine into the framework of new formal and rhetorical constraints.

Who knows if Landini was thinking of these rhetorical dilemmas and the *glosse* his successors would make when he set metaphysical texts on the *luce d'Amor* (light of Love) like the famous *ballata Amor in huom gentil è una luce*, or when, with his scholarly question *Che cosa è questa, Amor*, he paraphrased Cavalcanti's unique lines:

*Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira, che fa tremar di
chiaritate l'aire e mena seco Amor, si che parlare null'omo pote, ma
ciascun sospira?*

*[Who is this that comes, admired by all men, making the air
tremble with clarity and bringing with her Love, so that no man can
speak, and all only sigh?]*

The aim of our anthology of neo-Stilnovo *ballate* is to bring together these extremely varied poetic doctrines and composition techniques in such a way as to have them all *ragionar d'amore* (discourse on love) in dialogue, as it were. But in addition to the doctrines and techniques, the 'dialogue' also involves the composers' allegories and personifications: *core* (heart), *fortuna*, *Amore*, the *figura* (idealized image) of the lady, the soul of the *morente* (dying) lover, the 'spiriti che si partono' (spirits departing), each with its *sospiri* (sighs), *crudeltà* (cruelty), *vaghezza* (gracefulness), *virtù gentili* (noble virtues) and death. In our 'dialogue', each poem, though complete and self-sufficient, points to ways of interpreting the whole context of which it is a part, each work 'communicating' with the allegories surrounding it.

Thus the plaintive sigh of *Serà quel zorno* reacts to the lover's tender hopes in *Fortuna*, and the pleas in *Merçé* to the dangerous, drunken nonchalance of *Ogne vento*. In *Movità pietade* (here reworked as an instrumental piece) Zacharias' lover returns and sees himself in a new light, abandoning all foolishness, and lets flow the tears on which as in *Merçé* he so bitterly 'feeds'.

As if to symbolize the dialogue between the Tuscan model and its offspring, the elegant *senhal* – the veiled reference to the dedicatee Lucia – here converses with the *perfetta e gentil* Niccolosa in Landini's *Cosa*. These two exquisitely refined ladies look upon each other from afar: the *figura* of Lucia from within her bright place in Anthonello's sad 'sfamigato core' and that of *Cosa* from her motionless throne high up in Landini's heaven.

With *D'Amor ragionando* Mala Punica adds a second recording to the series opened with the ensemble's disc *Ars*

Subtilis Ytalica. As in the latter, the choice of instruments is highly experimental and the repertoire is interpreted in a virtuoso and polemical spirit. A very high historical pitch has been adopted, enabling the performers to put into practice the hypothesis that small instruments were used to accompany the vocal lines at pitch. Furthermore, numerous 'alternative' *contratenor* and instrumental lines, as well as parts which existed as fragments or were scattered throughout different sources, have been discovered and restored, making it possible to reconstruct the mosaic of a brilliant contrapuntal culture and its associated traditions of highly refined improvised polyphony. Mala Punica adds improvised counterpoint to the written lines, as well as the results of its research into late 14th-century instrumental tablature and division techniques.

But behind *D'Amor ragionando* there is another, more fundamental aim: that of bringing the texts into a closer relationship with the music and giving new life and depth, from both the literary and dramatic points of view, to the language, verse forms and rhythms favoured by Landini and Anthonello for their expressive power and which they sought to defend in writing these *ballate*.

EN ATTENDANT

It often happens that a subtle person (homo subtilis) perceives beauty in an infinite variety of forms, while the degree of difference between them goes unrecognized by the coarse man (homo rudis), who merely guesses at them confusedly. That is why we use the word 'irrational' to describe those proportions which our minds simply cannot grasp...

Nicolas Oresme, De commensurabilitate, III, 373-5

One Saturday morning in May 1385, the young Gian Galeazzo Visconti, escorted by the 500 lances of his Pavian cavalry, met his uncle Bernabò at the gates of Milan and had

him arrested on the claim that he was involved in a conspiracy. Seven months later, Bernabò died 'from a poisonous substance in a bowl of beans' in Trezzo castle prison, and Gian Galeazzo could not deny his patent responsibility for the murder. Indeed, he reiterated even more forcefully than before his claim that there had been a conspiracy, and had his version broadcast far and wide, together with the accusations brought forward at the perfunctory, factious trial, and cynically gave the hated Bernabò a state funeral.

A tomb was erected in Milan for his uncle according to plans laid out by the latter, which included an equestrian statue on whose arm Bernabò's stoic heraldic maxim can still be read: 'Souffrir m'estuet'. Matteo of Milan, Frezzi and many other court poets wrote *lamenti de messer Bernabò* to commemorate the event, and many of these were most probably commissioned by Gian Galeazzo himself in honour of his predecessor. Could Gian Galeazzo have commissioned musical works as well?

At that time, *magister* Philipoctus was active in Milan. He was a musician who had emigrated from an angevine chapel in Naples, or perhaps Caserta, in any event one which was thoroughly steeped in the French polyphonic tradition. Filippo (or Filippotto, as he is also known) brought with him a remarkable talent for the *subtilitas* style and probably several of his young disciples from Caserta as well.

Subtle his theoretical writings are, and *subtle* too his *ballade* entitled *En attendant*, whose text begins with a present participle and thereby takes up the literary game which was inaugurated by Machaut and subsequently continued by such eminent masters as Jacob of Senleches and possibly Galliot. The unwritten rules of the game required a participle at the outset (more often than not 'En attendant', which became canonical), followed by a quotation from an authority: a master from the past, a famous line of poetry or a heraldic motto. Thus were created works bearing titles like *En attendant d'amer*, *En attendant esperance*, *En attendant fortune*, and so on.

Now it is in this very context that Filippo composed the line 'En attendant souffrir m'estuet', at one and the same time taking part in the literary game and paying homage to Bernabò Visconti, his redoubtable and eccentric lord. His lord, or his *ex-lord*?

The seat of the court of Pavia had already become the famous *douz chastel* built in a very short time by Galeazzo II, Bernabò's brother and the father of the *conte di virtù* ('count of virtue') Gian Galeazzo.

Surrounded by a vast park full of exotic animals and enclosed by a wall thirteen miles long, the castle owed its fame to two meeting places. One of them was the mythical *fontayne* which served as a bath for the ladies, the erudite poetesses and female musicians of the court (like Gian Galeazzo's own daughter, the harpist Valentina, for whom Jacob of Senleches may have written his *Harpe de Melodie*), and which had virtually become a symbol of the court of Pavia.

The second of these places was the Visconti library in the rear left dungeon of the castle. This became a most cosmopolitan gathering place for men of letters, philosophers, scientists and musicians, and was to leave its mark on Italian cultural life at the end of the century.

Among those who stayed there were Petrarch and Chaucer, Deschamps, perhaps Jacob de Senleches, Matteo of Perugia, Ciconia, Pietro da Candia, the future anti-Pope, probably Anthonello, definitely the doctor Marsilio of Padua and the astronomer and physicist Biagio Pelecani, Giovanni Dondi, Poggio Bracciolini, Vannozzo, as well as all intellectuals who for one reason or another travelled across Lombardy or who wished to forge links with the Francophile culture in Italy.

Filippotto's ballade *En attendant souffrir m'estuet* contains many explicit references to the court of Pavia. Filippo laments the fact that he cannot reach the *fontayne* with its divine thirst-quenching powers, as it is surrounded by rivers great and small, currents and 'influences' which have sullied and degraded it. So much so that Filippo wishes he could put the situation right himself:

*Et s'a moy estoit qu'ansi fust or ordenee,
Je vivroy en espoir d'avoir bone estance,
Par sa dignite et tres noble puissance.*

*[And if it were for me to ordain,
I should live in the hope of a goodly life
through its dignity and most noble powers.]*

But no stage in Filippo's Milanese career seems to have been propitious to simultaneous praise of the courts of Milan and Pavia, the violent Bernabò and his ambitious rival Gian Galeazzo, *conte di virtù* – the one exception being the very machiavellian pomp displayed after the poisoned bean episode in Trezzo. Filippo, having been commissioned to write the *lamento* on the death of the stoic Bernabò, had to win the favour of his new patron, Gian Galeazzo, and convince him, via the lavish show of prowess in *En attendant*, to take him on as the 'purifier' of the music in the 'sullied' chapel of Pavia.

This hypothesis is borne out by another factor: the six ballades composed by Filippo all begin with the same enigmatic melody, which acts as self-identification, a sort of musical 'signature'. One of them contains an exact quotation from a text of Machaut's: the line 'si Dieux et vous me ne prenez en cure' ('if God and you take me in your care'). By placing this line at the beginning of a stanza (the third), Filippo set it to his own 'signature melody', and in so doing discarded Machaut's music, with which he was therefore necessarily familiar. Now the rejected melody, the one to which Machaut had set the words 'si Dieux et vous...', is none other than the one to which Filippo set the motto 'souffrir m'estuet'. The signal thus sent to Gian Galeazzo (or his court musical directors) lies below the surface, but is nonetheless unequivocal: 'while paying homage to the dead man with the words 'souffrir m'estuet', I am asking for hospitality with the music to 'take me in your care'.

His request must have been granted, for the music of *En attendant souffrir m'estuet* soon became a veritable *senhal* for composers in the court of the Visconti or those who

spent any time in Pavia. The opening melody, as well as that of the final refrain, was endlessly reused, varied, 'glossed' and elaborated upon by countless other composers: from Anthonello in *Beauté* to Matteo of Perugia's dogmatic *Greygnour bien*, from *Que pena major* by Bartholomeus of Bologna to *Sumite* by Zacharias, from the fragment of Corrado's *Ce doulz espour* to Ciconia's extremely famous *Sus un' fontayne*.

Between all composers, every single one of them, there sprang up a kind of hidden game, a subtle art of mutual quotation, which to begin with had only involved Filippo, but in which everyone finally began quoting everyone else.

In *Ce doulz espour*, for example, the fragmentary ballade by Corrado of Pistoia, Filippo's model is contrapuntally worked in via a tenor line which repeats the melisma of the refrain 'par sa dignité' twelve times, developed and modified by a gradual and deliberate melodic metamorphosis.

A link of a different kind is found between Corrado's *Veri almi pastoris* and Anthonello's *Notes pour moi*: the almost exclusive use of ascending and descending thirds; and this common feature gives added significance to the curious paleographic similarity between the two works.

But there is 'music-play' of yet another kind hidden away in *Notes*: by setting a text by someone else (the lines that the *petit malade* asks to be set to music), Anthonello wishes in some way to highlight the distance between the music and the text; to do this, he deliberately chooses an unusual rhythmical *ductus*, that of a kind of *rondeau*, which he then applies to a somewhat unconventional ballade with no musical refrain. His response springs from this paradox, almost as if to bring out the artificiality of the epistolary procedure, and stimulate thought in the listener on the relationship between poetic form and musical form.

Finally, a salient feature of *Arte psalentes* is the extravagantly chromatic melodic line, which owes a great deal to *Que pena major* (hence, indirectly, to Filippo), a ballade which exploits to the utmost the resources of chromatici-

sm in modifying reiterations of similar melodic fragments. This is a technique which was to become radically important in the *subtilior* work of Johannes Ciconia, his virelai *Sus un' fontayne*.

Virtually everything has been said and written about *Sus un' fontayne*, a magnificent paraphrase in which Ciconia quotes his master Filippo of Caserta three times. However, an aura of mystery still surrounds certain slight but disturbing inconsistencies between the two manuscripts in which the piece has come down to us (Modena and Oxford). These are chromatic inconsistencies which, however small they may be, seem to reflect hidden intentions.

The issue may be summed up as follows: *Sus un' fontayne* is a collage in which Ciconia brings together three fragments extrapolated from other ballades by Filippotto. Two of them (taken from *En attendant* and *En remirant*) are in some sense mirror images, in that in the one Filippo had quoted the music, and in the other the text of the same model by Machaut. Twice, 'quoting the quoter' (Ciconia quoting Filippo who had quoted Machaut), using the two modes of quotation – poetic and musical – alternately, Ciconia paraphrases and indeed comments upon the very process of quoting, and in so doing provides a prelude to the synthesis he produces himself, in which he quotes both music and text simultaneously.

The third of Filippo's ballades to be quoted by Ciconia, *De ma dolour*, gives us perhaps an even more intimate view of his intentions as 'commentator', especially because here we come to the rhyming words which are the key to the poem: *ce noble flour – de ma dolour*. Ciconia attributes to the piece by his master Filippo (the 'noble flour qui tant cantoit suave-ment') a searing sweetness, a paradoxical beauty capable of arousing both *tremour et angosment* in him – the symptoms of his tormented relationship with the models of his master and also, perhaps, the *subtilitas* teachings they contain.

Sus un' fontayne, then, is to be read essentially as Ciconia's distancing himself from Filippotto and from his admiration for him. But there is something else: Ciconia's

fontayne constitutes an ambitious essay in rhetorical and formal criticism, as we shall see.

The form of the virelai enables Ciconia on the one hand to refer to the analogous form of the Italian ballade, and thereby to allude to the conflict between the Italian and French traditions; and, on the other, to obtain a symmetry between the text and the music which the standard ballade form would not have made possible. Each section of the music of a virelai provides for repetition to different words; thus the fragmentary quotations inserted into *Sus un' fontayne* are also heard, symmetrically, twice: once to Filippo's text, and then to a different one, by Ciconia.

A 'two-way' structure such as this implicitly allows for a different, chromatic, treatment of the repeated sections when they are heard the second time round, and the particular treatment chosen will vary according to the intended degree of faithfulness to the model being quoted – indeed, this is a practice by no means foreign to the tradition of Italian *subtilitas*, as is attested by Anthonello, Bartholomeus and perhaps Filippo himself. However the desired chromatic obstacles adopted by Ciconia are far more complex than they can be accommodated within a simple 'two-way' structure.

This is because if the chromatic alterations were made exactly as they appear in the Filippo original, in most, if not all cases, the result would be absurd with respect to the 'new' context, whereas if one introduces accidentals that are consistent with the new context, one is dealing with modifications, 'glosses', possibly criticisms of the original. Ciconia's piece should thus doubtless be seen as a 'deliberate paradox'; one must attribute to his contradictions an essential, 'deliberate ambiguity'.

And it is this deliberate ambiguity which brings out the ultimate aims of Ciconia's critical essay, of his thought on the fluidity of musical and poetic forms and the relationship between them, while also explaining the differences in chromaticism between the sources.

Above all, it provides an explanation for the thorny que-

stion of the conclusion of the virelai. *Sus un' fontayne* ends with both the music and the text of *En attendant*, extrapolated from Filippo's ballade with the same name, placed, however, at the end of the piece (not without conflicting results). On the one hand this procedure is a reference to the French tradition of finishing with a beginning by someone else; on the other, it transforms Filippotto's opening into a typical (and extremely Italian) *clausula madrigalis* which gives the Visconti motto evoked by the beginning of *En attendant* an emblematic archaic *ytalica* quality. The whole provides a further highly refined example of the Franco-Italian conflict which Filippo had tried to resolve. But we must examine the conflicting results mentioned above. While the *clausula madrigalis* obtained by Ciconia necessarily requires the penultimate note, an F, to be sharpened to F#, the original fragment by Filippo from which it is taken categorically rules out the sharp.

Whether one adopts the sharpened note – as does the Oxford scribe – or suggests it be omitted – like the Modena scribe –, these are the only two possible reductions of an attempt at formal criticism impossible to represent 'graphically', and which, to be expressed, has to make use of contradictions, so in the end actually requiring both readings, that of Oxford as well as Modena.

Rather than having us choose between F and F# – and thus between *auctoritas* and independence, Francophile *subtilitas* and the Italian madrigal –, Ciconia's intention is to force his readers to sense the grand scale and the insolubility of the conflict, and proceeds to put forward an altogether unexpected way out of it. And that is through transgression for the sake of rhetoric.

The *clausula madrigalis* without its standard sharpened note amounts to an extreme rhetorical representation – and one is tempted to see in this something reminiscent of programme music – of the words *En attendant*, and this would explain the other, may be final unresolved mystery in *Sus un' fontayne*: the incomplete last note, which is a *semibrevis*

in both sources, instead of the *longa* which would normally have been required. The *semibrevis*, which, grammatically speaking, in no way brings the piece to a conclusion, thus suggesting that the end is missing, seems to have been chosen as a symbolic meeting-point of the most *sottile* erudition possible and simpler forms of poetico-musical rhetoric.

Was it not perhaps Ciconia's intention to leave *Sus un' fontayne*, his philosophical summa, in a state of suspension between its ambiguity and its highly eloquent end, theoretically impossible but rhetorically quite disarming: an endless end to *En attendant*?...

With this recording, Mala Punica adds a third piece to the mosaic begun with *Ars subtilis ytalica* and *D'Amor ragionando*, released in 1994 and 1995 respectively. In these extensive coverage was given to the historical and cultural background to Italian *ars subtilior*, and in particular the Modena manuscript, its main source: three slender gatherings which have brought down to us the utter originality and creative power of the two generations of Italian composers active in North Italy at the end of the fourteenth century.

As with the previous recordings, Mala Punica's interpretation here is the outcome of a painstaking, often pioneering exegetical study of both the texts and the music in the sources, which are seen in their theoretical and traditional context, along with the 'grammar' of the hidden or quite simply implicit messages they contain. Such is the involvement of the performers in the interplay of allusions and quotations that it has at times spread from the works to the performers, with improvised counterpoint blending in with that in the sources, and sparking off virtuosic forms of diminutions and instrumental tablature.

The result is without doubt original, who knows, perhaps even polemical as well, as were, after all, the *juvenes cantores* described by Nicole Oresme in 1360, who were involved in the *suavis violentia* of the disputes over the old and the new, or rather the *rudes* and the *subtile*.

ARS SUBTILIS YTALICA

Il faut maintenant que l'on mette à l'épreuve notre raison, car on entend faire des recherches sur une question pour laquelle on n'est soutenu par aucune autorité.

Dante, De Vulgari Eloquentia, I, IX, 1-4

Près d'un siècle s'est écoulé depuis que Friedrich Ludwig prononça la sentence laconique selon laquelle *Sumite karissimi*, la colossale *ballade* autobiographique de Magister Zacharias, était assirulée à l'histoire de la musique « sans signification », et plus d'un demisiècle depuis que Willi Apel approuva cette sentence, attrouant à *Sumite* une valeur exclusivement théorique, pire, doutant de l'opportunité [et de la possibilité] d'en reproposer l'exécution. A de semblables visions [qui ne concement pas seulement Zacharias mais en général l'*Ars Subtilior*, le courant musical avant-gardiste et crépusculaire apparu en France vers la fin du quatorzième siècle] se rallièrent plus tard d'autres peutêtre moins draconiennes, mais également conditionnées par l'image d'un *Ars Subtilior* décadent et recherché, maniéré, calculé et cérébral, riche d'artifices mais pauvre de spontanéité et donc d'émotion.

La fréquence et la familiarité avec lesquelles ce répertoire a été, dans le même temps, exécuté et écouté rend partiellement superflue une réponse à la déconsidération la plus sévère et imprudente des premiers temps. Il reste seulement à se demander si le lieu commun qui désormais réduit l'*Ars Subtilior* à un « stérile académisme » ou à une « sophistication purement extérieure » n'est pas lui aussi limitatif, si, en fait, ce qui a attiré une génération entière ou peut-être deux générations de musiciens à la fin du quatorzième siècle et qui a rempli les manuscrits de cours musicales très célèbres, comme Avignon, Pavie ou Milan, n'a pas été au contraire un style, un langage musical qu'on pourrait qualifier grammaticalement et sémantiquement de fonctionnel et complet. Complet, s'entend, d'une logique et d'une force expressive qui lui sont propres ou, pour employer un terme médiéval,

d'une *humana* efficacité qui lui est propre. Il nous semble que répondre à cette question équivaut à un éclaircissement global et à une prise de position sur ce que peut signifier le terme controversé en question, la *subtilitas*.

A travers les allusions prudentes et énigmatiques de l'ensemble des traités du quatorzième siècle mais surtout à travers la musique même qu'ils tentent de décrire ou de régler, apparaît un usage du mot *subtilitas* pour indiquer en premier lieu une forme de distorsion rythmique de la ligne mélodique, visant sans aucun doute à accroître en même temps que son charme, son indépendance par rapport au tissu harmonique. La mélodie ainsi déformée [normalement le *cantus*] s'insère dans un contexte polyphonique où en effet chacune des parties [cantus, ténor et contre-ténor] suit une grammaire spécifique, plus ou moins individuelle et exclusive : au ténor, linéaire et scolastique, s'opposent un contre-ténor, contrepartie virtuose et fragmentaire, parfois canonique ou mathématique, et le *cantus*, justement, déformé et sinueux. Ainsi est atteinte une équidistance tripartite caractéristique, une autonomie entre les parties qui est intrinsèque et co-essentielle à l'idée de *subtilitas*, tout au moins selon l'atmosphère de raréfaction diffuse que cette autonomie provoque : cette sorte d'abandon fluide et discontinu de la définition rythmique, comme la disparition intermittente du focus dans une image subaquatique, équivoque, et attirante, complexe mais non incompréhensible.

Cependant, en second lieu, la *subtilitas* devient le paramètre non pas de la seule autonomie, mais de la polarisation délibérée entre les parties, de la métamorphose qui conduit à la radicalisation de leurs contrastes et qui permet, le cas échéant,

la suprême éloquence de leur interaction dans le contrepoint. L'indéfini fluide peut alors laisser la place à un choc frontal entre eux et aux conflits que cela comporte : aux syncopes, aux dissonances, à une exacerbation de la polyphonie. Ces conflits, qui caractérisent bien le visage extérieur de la *subtilitas*, ne constituent toutefois qu'un moyen à sa disposition, les outils utiles pour mettre en mouvement ce dialogue allégorique érudite, cette conversation sophistiquée et abstraite dans laquelle ce ne sont pas les différentes parties qui interviennent mais les différents niveaux de lecture qu'elles représentent : la stabilité ordinatrice des ténors et le caractère polémique, l'acharnement numérique et rythmique de leurs contre-ténors, l'illusion de complète liberté, l'apparente absence de limitations expressives du cantus et donc des poésies et métaphores dont il nourrit ses mélismes.

C'est dans ce dialogue allégorique que la *subtilitas*, en troisième lieu véritable langage poétique, donne forme aux délicats rapports entre apparence et substance, et qu'elle se fixe la tâche peut-être impossible de représenter, à l'instar des grandes psychomachies scolastiques de la littérature et de l'art figuratif, le mystérieux acte psychologique de la perception même. La *subtilitas* fournit ainsi aux musiciens de la fin du quatorzième siècle un langage désespéré, mais aussi un véhicule d'introspection irremplaçable, recherche et discussion académique, discussion qui de la France s'étendit rapidement aux cours francophiles du Nord de l'Italie.

La *subtilitas* du manuscrit de Modène (*Mod*), et en particulier celle de la génération d'Anthonello, Ciconia ou Perusio, accompli à ce point un pas de plus, celui auquel elle doit sa propre logique expressive, son importance musicale – et non seulement paléographique – négligée par Ludwig et comprise par Apel. C'est en même temps le pas qui lui confère sa spécificité *ytalica* par rapport aux modèles français : la *subtilitas ytalica* non seulement exacerbe énormément la complexité formelle des rythmes, de l'écriture et de l'intrigue contrapuntique, mais elle va jusqu'à la fonctionnalisation *dramatique* de la *subtilitas*. En la dosant ou en la transgressant, par exemple,

elle finit par provoquer dans les moments extatiques ce consensus occasionnel du dialogue, cette sorte de stupeur simultanée de toutes les parties – aux dépens de leur *subtile* autonomie – qui interrompt le *ductus* du contrepoint et qui fait fonction à tous les effets de délibéré *contregeste* rhétorique. Par là est revendiqué, spécialement à travers les œuvres d'Anthonello mais aussi de Zacharias, Bartholomeus ou Perusio, un inhabituel effet rhétorique de direction vers un auditeur sous-entendu, une *théatralisation* (serait-on tenté d'écrire) qui relie *Mod*, plus qu'à un lieu non distant d'au-delà des Alpes en France, à un très lointain et insoupçonnable futur dans la musique d'Italie. *Mod* transforme l'élégant et mélancolique *habitus* de la *subtilitas* d'Avignon ou de Foix en un nouvel espace dramatique, et se propose de répondre ainsi à cette tradition française à laquelle il doit les ingrédients nécessaires mais certainement pas suffisants, de sa propre synthèse : celle de mettre la transgression au service de ce besoin, éternellement *ytalico*, de représenter.

Rien ne semble donc autoriser la réduction de la *subtilitas* de *Mod* à une pure émulation exotique ou à un culte superficiel et extérieur de la complexité comme fin en soi. *Mod* se sert seulement de la complexité strictement nécessaire pour exprimer ses propres contenus, et en ce sens, contre les innombrables malentendus dont elle a été l'objet, son recours à la complexité doit être considéré, paradoxalement, comme économique : dans la *subtilitas* de Bartholomeus, Anthonello, Zacharias ou Perusio on est face à un langage riche et organique, mais intransigeant, fonctionnel dans la maturité dramatique de ses contrepoints et dans l'hypnotique émotivité de ses mélodies.

Le manuscrit α.M.5.24 de la bibliothèque d'Este de Modène est probablement du à la main de Matteo de Pérouse, dit Perusio, ou de toute façon à un scribe proche de lui. À côté des émouvantes lyriques d'Anthonello de Caserta il contient aussi cette série, cette *galerie* de compositions sur des textes autobiographiques qui mériterait d'être appelée « les auto-portraits de Modène », où des musiciens italiens comme

Zacharias, Bartholomeus, Corrado da Pistoia, Ciconia ou Perusio luimeme parlent d'eux, de leurs compositions, de la science, de la concurrence et de l'envie, ou de la différence – pour eux cruciale – entre célébrité et transcendance. C'est dans cette série, et dans ces lyriques, qu'ils se servent de la plus extreme et sophistiquée réélaboration de l'*Ars Subtilior* parvenu jusqu'à nous, que nous avons justement appelé *Ars subtilis Ytalica*.

Les compositeurs réunis dans *Mod* représentent pour la majeure partie les cours francophiles des Visconti et en particulier celle de Pavie, splendide résidence de Giangaleazzo, que Matteo connut dans sa jeunesse. Lié à Pietro Filargo (d'abord conseiller de Giangaleazzo, puis archeveque de Milan et enfin antipape à Bologne après le Concile de Pise), le *biscantor* Perusio dut fréquenter avec ce dernier la légendaire bibliothèque de Pavie et assister à quelques-unes des fameuses rencontres qui y eurent lieu, rencontres auxquelles il est permis d'attribuer au moins en partie les chaînes de citations musicales réciproques qui unissent Ciconia, Filipoctus, Gallot, Bartholomeus, Anthonello, Zacharias & C. Voilà en effet les noms dont s'entoura le *Conte di virtù* Giangaleazzo Visconti, ambitieux et craint, dans son « douz castel de Pavie », devenu dans les vingt dernières années du quatorzième siècle un monument exemplaire de la culture musicale et poétique de l'époque. A la mise en musique de la devise de Visconti « En attendant souffrir m'estuet », par le grand musicien et théoricien Filipoctus de Caserta, son serviteur, suivit la prolifération de ces lyriques françaises et latines, composées par un grand nombre d'Italiens – certains probablement disciples de Filipoctus – que Matteo recueillit ou transcrivit plus tard à Bologne, au temps funeste de l'antipapauté de Filargo, élu sous le nom d'Alexandre V durant l'été 1409, mort empoisonné à peine une année plus tard. Au répertoire entendu à Pavie Perusio ajouta par la suite la transcription de quelques morceaux exotiques rapportés peut-être de Pise et quelques-unes de ses compositions et de ses contreténors alternatifs, dont la pratique allait le rendre extre-

mement célèbre dans les années à venir. Tous ces matériaux rassemblés en trois fascicules, finirent par constituer ce qui représente actuellement le corps central du manuscrit de Modène, les fascicules II, III et IV d'où ont été tirées toutes les compositions de la présente anthologie.

Chacun des sept morceaux renferme en soi, et même cache les règles, le secret de sa propre grammaire, souvent même de sa propre notation musicale : texte poétique, écriture et contrepoint concourent à fixer la contribution directe de chaque compositeur à la discussion en acte, cette prise de position individuelle de chacun au sujet du problème (ou mieux, de la *quæstio*) de la *subtilitas*. Tandis que la mélodie de *En attendant* sert à Bartoromeo, dans *Que pena major*, pour donner libre cours à une autocommisération acide, elle est sophistiquée et seulement partiellement incluse par Zacharias dans son énigmatique (et non par hasard longtemps mal interprété), presque épigraphique, acrostiche votif *Sumite karissimi*, composition monumentale et inquiétante considérée par les paléographes comme la limite même des complexités représentables par l'écriture musicale.

Dans *Le greygnour* bien c'est le *contratenorista* Perusio qui parle. C'est lui-même, l'ami présumé d'Anthonello et le compilateur de l'anthologie, qui nous donne ici la constance de sa façon particulière de répondre à la problématique de la *subtilitas*, qui ne pouvait pas ne pas s'exprimer à travers un *contraténor* extraordinaire. Celui de *Greygnour*, foignant et ambitieux comme le cantus qu'il accompagne, envahisseur permanent des fonctions d'autrui, teint d'une amertume continuelle la composition dans son entier et représente peut-être le plus éloquent autoportrait de *contratenorista* que le quatorzième siècle nous ait laissé.

La prédilection de Matteo pour les *chansons* de son ami Anthonello, enfin, ne nécessite pas d'explications. Quatre de ses huit stupéfiantes lyriques françaises sont incluses dans notre recueil, dont deux proposées instrumentalement pour des motifs opposés. *Dame d'onour* parce que le texte, mutilé dans *Mod*, est inconnu autrement ; *Beauté parfaite* parce que

sa célébrité permet de le sous-entendre. Les buts poursuivis sont également opposés : *Dame* donne lieu à une expansion centrifuge vers les possibilités de l'improvisation instrumentale et de la virtuosité fébrile de la diminution à la fin du quatorzième siècle ; *Beauté* revient, sereine mais inexorable, à une réflexion sur sa propre structure.

L'unique rondeau du recueil est *Dame Zentil*. Le fil qui relie son incessante et insoucieuse circularité chorégraphique aux ambitions de la *subtilitas* est le même jeu de décalages rythmiques permanents auquel il doit son pouls tremblant et menu, et son caractère obsédant de danse des fous, cette euphorie mélancolique, nostalgique et inexorable. Plus transparente apparaît l'intention d'*Amour m'a le cuer mis*, la *ballade* qui comme nulle autre démontre la spontanéité atteinte par Anthonello dans l'usage de la *subtilitas* au service de la rhétorique, du récit très sophistiqué et raffiné d'une histoire hors du temps : d'une rencontre imaginée, ou peut-être rêvée, entre Amour et l'amoureux, entre l'émotion et celui qui l'éprouve.

L'interprétation de *Mala Punica* se calque sur le caractère polémique originaire du répertoire et sur l'intime volonté d'attacher du crédit à chaque signe, fut-ils même ténu, de son code exquis, la *subtilitas*, un des plus admirables langages dont on ait la mémoire.

RAISONNANT D'AMOUR

Ballades du neo-Stilnovo en Italie, 1380-1415

Une des dix-sept armoires de la bibliothèque Colombina de Séville garde parmi les mystères parfumés d'Andalousie un manuscrit bigarré originaire du Nord de l'Italie, peut-être de Pavie ou de Plaisance, copié par différentes mains entre le début du XIV^e siècle et les premières décennies du siècle suivant. Il s'agit d'un recueil de textes théoriques sur la musique, ou mieux un panoramique ambitieux qui relie les autorités de Guido d'Arezzo, Boezio et Marchetto de Padoue aux nouvelles écoles de contrepoint du Nord de l'Italie de la fin du

XIV^e, liées à la sinueuse esthétique pseudo-française de la *subtilitas*, c'est-à-dire à ce courant musical érudit et d'avant-garde qui de la France passa en Italie autour de 1380. Dans les espaces qui restaient entre les divers traités théoriques, des scribes contemporains ajoutèrent des exemples musicaux dont l'un, vraiment singulier, se trouve sur les folios 48v et 49r : une version de la célèbre ballade à 2 de Landini *Fortuna ria*, mais accompagnée d'un *alius tenor* inédit et d'un *contratenor* très original dans le nouveau style virtuose et syncopé des compositeurs de Milan ou Pavie, c'est-à-dire orienté vers la très sophistiquée *subtilitas* qu'enseignent les plus modernes traités à la fin du manuscrit. Un Landini *subtilior* ?

Que Landini fût encore en vie alors que ses jeunes collègues altéraient subtilement ses ballades (usage attesté donc à Séville, mais aussi dans le manuscrit de Lucques), ou que de telles altérations reflètent une pratique correspondant aux années qui suivirent immédiatement sa mort – ce qui apparaît plus plausible –, *Fortuna ria* et autres compositions de lui furent alors entendues dans l'Italie du Nord contemporaine à celles de Perusio ou Anthonello, et même à côté des ballades françaises de ces derniers encore plus subtiles, et incluses dans la tradition de citation réciproque, glose contrapuntique et commentaire poétique – sujets donc à confrontation directe et à discussion académique.

Mais quel a été, se demande-t-on, l'impact de langages musicaux si radicalement différents sur les auditeurs pourtant cultivés des cours du Nord d'Italie ? Quel effet provoquent sur un même auditoire le Landini toscan et celui, nord-italien, du manuscrit de Séville ?

La cour des Visconti de Pavie fut, à la fin du XIV^e, le théâtre des plus vastes rencontres culturelles et le siège de recherches littéraires et musicales approfondies, implantée comme elle l'était sur une double tradition : celle francophile de l'éducation savoyarde des Visconti et l'autre stilnoviste et protohumaniste toscane, trace indélébile du transit à Pavie d'innombrables poètes italiens et du long séjour qu'y fit Pétrarque. La bibliothèque très enviée des Visconti, constituée par les ancêtres

poètes de Giangaleazzo et placée à l'étage supérieur d'une des tourelles du légendaire château de Pavie, renfermait parmi ses presque mille volumes des copies des plus fameux traités de langue et de poésie toscanes de l'époque, et les recueils de quel-quesuns des plus célèbres poètes florentins. A côté des ballades françaises de Machaut et des vers du *Roman de la Rose*, furent conservées et transcrites les tendres chansons de Fazio degli Uberti, les tensons de Vannozzo ou les sévères sonnets de Giovanni Dondi de l'Orologio, poète disciple de Pétrarque et astronome, inventeur de la grandiose horloge planétaire qui décorait la bibliothèque.

Jusqu'à la mort de Giangaleazzo en 1402 (suivie de violents désordres civils et de crises politiques), ce fut donc certainement la ville cosmopolite de Pavie qui attira le plus cette génération de poètes restaurateurs du vieux toscan, exerçant dans le Nord d'Italie à la fin du XIV^e siècle, attentifs à rivaliser avec les grands poètes du Stilnovo et à récupérer leur vénérable langue, menacée par l'invasion de la poésie lyrique française et aussi par un humanisme latinisant au futur encore insoupçonné. Les *restauratori* (hommes de science et lettrés, poètes et musiciens) revendiquaient tant la « *ytalica dulcis loquela* », c'est-à-dire la suavité très louée de la langue vulgaire italienne, que sa finesse *rilimata* – repolie – et sa propriété, sa crédibilité dans le traitement des matières scientifiques les plus complexes. Il est donc peu surprenant que la poésie lyrique du Stilnovo et les rimes antiques de Dante ou Cavalcanti, pétries des questions psychologiques et doctrinaires les plus raffinées, représentent pour eux une sorte de synthèse des vertus *ytalice* revendiquées ou qu'ils tournent leur attention non seulement vers la méticuleuse reconstruction formelle de la langue du Stilnovo (dont ils tiraient parfois directement leurs modèles), mais aussi vers l'*examen*, le polissage de ces matières abstraites et profondes, des contenus doctrinaires délicats cachés sous la voile d'une invention pleine de grâce, typiques justement de la poésie lyrique du XIII^e siècle.

Dans les vers de Vannozzo et de Landini, ou dans les ballades viscontéennes d'Anthonello et de Perusio, il s'agit donc,

comme cent ans auparavant dans ceux de Cavalcanti, de confrontations aussi élégantes que parfois hardies de doctrines voilées derrière de raffinées allégories érotiques. L'Amour tel qu'ils l'entendent, l'Amour dont ils raisonnent ne se réfère pas seulement au sentiment individuel – bien qu'admirablement décrit –, mais aussi et surtout à cet amour moteur, cet amour de beauté ou de sagesse, de philosophie ou de Salut, cette force motrice de l'esprit humain et du cosmos qui divisa tellement les courants de pensée à la fin du Moyen-Age. Les différences souvent extrêmes dans le style et dans le langage des divers poètes et musiciens résultent ainsi, plus ou moins directement, d'au-tant de différences extrêmes de doctrine. Mystère poétique, diraient-ils, sous un beau voile.

Les auditeurs et les lecteurs des cours du Nord de l'Italie assistèrent ainsi à de véritables *quæstiones* d'amour, à d'exquises conversations et parfois d'âpres discussions idéologiques jouées avec les inépuisables et très divers moyens allégoriques des chansons, des sonnets ou des ballades toscanes, ou avec ceux encore plus abstraits et érudits, de leur mise en musique.

A la discussion littéraire correspondit en effet la discussion musicale, c'est-à-dire celle qu'organisaient entre eux les musiciens sur les citations mélodiques ou harmoniques réciproques, sur les gloses et sur les parties instrumentales ajoutées ou altérées ; sur les versions alternatives, en somme, offertes à l'*examen* d'un même auditoire (comme celui sous-entendu par les scribes de Séville ou de Lucques), ému et même frappé de *cordiale dolore* en écoutant les paroles pitoyables et les très douces mélodies, mais aussi participant et vigilant, intéressé par ces querelles académiques.

La mise en musique de la ballade stilnovista italienne était en effet le véritable objet de dispute entre les diverses et très différentes écoles de composition exerçant en Italie à la fin du XIV^e siècle. Bien que toutes fussent presque unanimement d'accord entre elles pour une mise en musique polyphonique des textes toscans, et pour un retour à une technique de composition d'origine considérée plus purement *ytalica*, des dif-

férences significatives demeurèrent entre le Toscan Landini, par exemple, et ses plus jeunes compagnons nord-italiens, Anthonello ou Perusio, dues à leur trajectoire musicale et idéologique très différente. Tandis que ces derniers, conditionnés par l'environnement francophile de Pavie et de Milan adhèrent pendant des années au courant philofrançais de l'*Ars Subtilior*, et collaborèrent même à la construction de sa version italienne radicale, la *Subtilitas Ytalica*, Landini se tint à une distance prudente de ce courant et se servit parcimonieusement de la *subtilitas* seulement pour en marquer son éloignement, parfois pour se moquer de ses partisans. Les ballades italiennes composées par ces musiciens du Nord de l'Italie (ayant donc une part active aussi bien dans la production subtilior pseudofrançaise que dans la production restauratrice italienne) ne purent pas ne pas se ressentir de l'expérience scolastique d'années de *subtilitas*. Bien qu'observant les règles et traditions poétiques stilnoviste et bien que fidèlement tournés justement vers le modèle contrapuntique des musiciens *ytalici*, Anthonello et Perusio colorèrent leur lyrique italienne, bon gré mal gré, de polémique et de scolastique, subtile érudition. Les sophistications rythmiques, les altérations inusitées, les contratenores très élaborés : c'est cet « *assottigliar la mente* », affinement de l'esprit, cette complexité qui irritent le vieux Landini, âpre défenseur de la transparence dans le contrepoint comme dans la logique pragmatique occamista en matière de doctrine. C'est en vertu d'une conception très haute de l'amour mystique, aussi indispensable pour illuminer l'esprit qu'insondable pour la raison, que Landini conseille de diriger cette dernière vers le monde tangible. Doublement menacé par les subtils tissus de la pensée scolastique et par la *garrulitas*, la verbosité vide imitant les classiques des néo-humanistes, Landini proclama obstinément son pragmatisme, qui circula avec sa renommée et le répertoire illimité de ses ballades. Certaines d'entre elles furent, comme on l'a vu, glosées hors de Toscane : eh bien, les gloses commentent (ou contestent) ses propres fondements.

Dans le cercle du Nord d'Italie, le personnage le plus remar-

quable que l'on puisse opposer à Landini est probablement Matteo da Perugia, cantor à la cathédrale de Milan et chef d'école des contre-ténors pérujins (auteurs anonymes de ces *contratenores* ajoutés aux ballades de Zacharias et Landini dans le manuscrit de Lucques, peut-être de celui pour la *Fortuna* de Séville). Grand connaisseur de la musique française, auteur ou de quelque façon responsable de la rédaction du fameux manuscrit subtilior de Modène, glossateur et compositeur d'innombrables contreténors alternatifs comme ceux du manuscrit de Parme, Perusio représente le lien entre la tradition française de la cour des Visconti et une nouvelle forme d'éloquence italienne. A la base de cette innovation il y eut certainement un sens très fort de la tonalité (due à l'extension des contreténors, placés souvent sous la partie de ténor) mais aussi un traitement rhétorique différent des textes, ou mieux de paroles singulières et de figures précises qui leur sont associées. *Serà quel zorno may* (la ballade dans laquelle Matteo transporta des passages entiers de sa très subtile composition autobiographique française *Le greygnour bien*), est en ce sens la plus engagée des deux ballades italiennes de Perusio, et celle dans laquelle interagissent le plus les composantes de sa formation : l'exquise (ici véritablement monumentale) culture mélismatique de la *subtilitas* adaptée, par moments de façon admirable, aux vers plaintifs d'un poème courtois stilnovista archaïsant. La mélodie tourmentée et toute de passion est imprégnée de cette très noble puissance qui probablement lui vient du modèle mélodique plus célèbre (et glosé) *En attendant*, legs du grand Philipoctus de Caserta, prédécesseur et peut-être maître de Matteo. *Quel zorno* rassemble aussi les modulations tonales les plus innovatrices du Perusio de la maturité, et les figures musicales les plus osées associées rhétoriquement à des termes particuliers. En même temps, *Quel zorno* reste une conversation instrumentale abstraite et scolastique, un dialogue érudit entre des fonctions contrapuntiques essentielles et autonomes.

Parmi les collègues que Matteo rencontra à Pavie, Ciconia, Zacharias et Anthonello, seul ce dernier fut auteur d'une véritable série de ballades françaises dans le style de la

subtilitas. Les deux autres, comme Perusio, laissèrent chacun un seul et imposant autoportrait musical *subtilior* dans la galerie de Giangaleazzo à Pavie (maintenant dans le manuscrit de Modène) : Johannes Ciconia composa sa célèbre laude à la bibliothèque de Pavie et à son maître renommé Philipoctus de Caserta, le virelai *Sus un' fontayne*, portant par la suite son intérêt vers le développement de ces nouvelles formes de tonalité et de rhétorique italienne peut-être de façon encore plus tenace que Perusio lui-même. *Merçé o morte* (qui dans le manuscrit de Lucques est complété d'un *contratenor* anonyme) représente la mise en musique circulaire et amère d'une ballade humaniste sans doute écrite par Giustiniani, un récit sans histoire construit dramatiquement autour d'une unique exclamation obstinée, une supplication infatigable et poignante. Zacharias, au lendemain de l'expérience académique de son énigmatique et très compliqué autoportrait *Sumite karissimi* (qui se trouve également dans la galerie de Modène), révèle aussi dans sa lyrique italienne des intentions auto-biographiques, et la prédilection pour un langage poétique – et musical – imprégné de sarcasme cryptique. Le caractère grégaire et chorégraphique du puissant *carpe diem* représenté par *Ad ogne vento* est souligné par le (très dansant) *contratenor* pérujin suggéré de façon fragmentaire par le scribe de Lucques. Mais c'est cette subtile érudition scolastique de Zacharias, latente sous des apparences rustiques, qui lui permet de jouer avec les virtuosismes rythmiques de la *obliqua positio*, les syncopes continues dont *Ad ogne vento* est un véritable manifeste.

Des huit compositions françaises et *subtilior* d'Anthonello de Caserta, ami de Perusio et admiré de ce dernier, l'une – *Amour m'a le cuer mis*, peut-être la plus émouvante – servit de modèle à Anthonello lui-même pour une version italienne, moins subtile et plus clair, la ballade à trois *Più chiar che 'l sol*, composée probablement pour Lucia Visconti, cousine et belle-sœur de Giangaleazzo. La récente redécouverte de son *contratenor* original donne une nouvelle lumière aux intentions de Perusio, qui en ajouta un autre alternatif dans le manuscrit

de Parme. Matteo joint à la polémique italo-française qu'Anthonello mena avec lui-même une réflexion encore plus claire et nouvelle, toute pérujine : à côté de l'idée d'un contreténor plus envahissant – celui de Parme – et donc d'une polyphonie à trois plus fortement équidistante (empreinte idéologique subtile et scolastique), Matteo substitue les vocables désuets ou incompréhensibles, assouplit la prononciation par la diction répétitive sicilienne, plus claire et directe, et fait apparaître musicalement autour de mots et sens particuliers, en bref autour de ces figures oratoires, de faibles lueurs de l'humanisme commençant qui allait bientôt perturber le sommeil de l'Italie scolastique. Perusio relâche donc ici la constance de son infatigable tentative (vouée à l'échec) d'adapter à de nouvelles exigences formelles et rhétoriques une doctrine inchangée et tout à fait gothique.

Qui sait si Landini pensait à ces dilemmes rhétoriques et aux gloses de ses successeurs quand il mettait en musique ces textes métaphysiques sur la « luce d'amore » (lumière d'Amour), comme la célèbre ballade *Amor in huom gentil è una luce* ['Amour en l'homme noble est une lumière'], ou quand, par sa question très savante *Che Cosa è questa, Amor ?*, il paraphrasait les vers inimitables de Cavalcanti :

*Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira, che fa tremar di
chiaritate l'âre e mena seco Amor, sì che parlare null'omo pote, ma
ciascun sospira?*

*(Qui est celle-ci qui vient, que tout homme admire, qui fait
trembler de clarté l'air et amène avec elle Amour, de sorte que parler
nul homme ne le peut, mais chacun soupire ?)*

Le but de notre anthologie de ballades neo-stilnoviste est d'établir le dialogue, *ragionar d'amore* ['raisonner d'amour'] autour des doctrines poétiques et des techniques de composition très différentes de leurs auteurs, mais aussi d'exprimer, d'inclure dans ce dialogue les allégories et personifications elles-mêmes : le cœur, le destin, *Amore*, le fantasme de la dame, l'âme du mourant amoureux, les esprits qui s'échappent à chacun de ses soupirs, la cruauté, la grâce, les nobles vertus,

la mort. Dans notre dialogue chaque poésie est complète et indépendante, mais révèle d'ultérieurs niveaux de lecture selon le contexte où il se trouve, communique avec les allégories qui l'entourent.

Ainsi le douloureux soupir de *Serà quel zorno* réagit aux tendres espoirs de l'amant de la *Fortuna*, ou la suppliante *Mercè* (demande de grâce) à l'ivresse funeste et insouciant de *Ogne vento*. Dans *Movit'a pietade* ('Aie pitié') – ici dans une élaboration instrumentale – c'est l'amoureux de Zacharias qu'on retrouve ici et qui abandonne tout orgueil et laisse couler lui aussi les larmes (comme dans la *Mercé*) dont il se repaît amèrement.

Comme pour représenter le dialogue entre le modèle toscan et sa descendance, l'élégant *senhal* (l'allusion voilée de la destinataire Lucia) converse ici avec celle de « Cosa », la parfaite et noble Niccolosa de Landini. Les deux dames très fines s'observent de loin : l'image de Lucia de sa place lumineuse dans le cœur mélancolique et assoiffé d'Anthonello ; celle de « Cosa » du haut de son trône immobile dans le ciel de Landini.

Mala Punica ajoute avec *D'Amor ragionando* un second volume au recueil commencé avec la production *Ars subtilis ytalica*. Comme dans celle-ci l'ensemble des instruments est fortement expérimental et la lecture du répertoire virtuose et polémique. En utilisant un diapason historique très aigu, l'hypothèse de petits instruments accompagnant les voix chantées dans leur tessiture a été rendue possible. En outre, la découverte et la restauration d'innombrables parties musicales fragmentaires ou éparses, de *contratenori* ou de voix instrumentales alternatives a permis de recomposer la mosaïque d'une culture contrapuntique bouillonnante associée à des traditions d'improvisation polyphonique très élaborées. Mala Punica joint le contrepoint improvisé au contrepoint écrit, ainsi qu'aux techniques raffinées de tablature et diminution instrumentale de la fin du XIV^e siècle.

Mais dans *D'Amor ragionando* toutefois l'objectif fondamental est autre : c'est celui de rapprocher les textes de la

musique, de restituer une densité littéraire et une dramaticité à la langue, aux vers, aux rythmes que Landini ou Anthonello préférèrent ou mieux dont ils tentèrent de défendre la force expressive avec ces ballades.

EN ATTENDANT

Il arrive souvent qu'une personne subtile (homo subtilis) perçoive la beauté sous des formes infiniment variées, dont le degré de différence, qui n'est pas reconnaissable par le rude (homo rudis), est envisagé par ce dernier tout à fait confusément. C'est pourquoi nous appelons irrationnelle cette proportion que notre raison ne parvient tout simplement pas à saisir...

Nicolas Oresme, *De commensurabilitate*, III, 373-5

Un samedi matin du mois de mai 1385, escorté par les 500 lances de sa cavalerie de Pavie, le jeune Gian Galeazzo Visconti rencontra son oncle Bernabò aux portes de Milan et, sous prétexte d'une présumée conspiration, le fit arrêter. Sept mois plus tard, Bernabò mourait empoisonné « à cause d'une substance toxique dans un bol de haricots » dans les prisons du château de Trezzo, et Gian Galeazzo ne put nier l'évidente paternité de ce meurtre. Bien au contraire, il donna une ampleur encore plus emphatique à sa version d'une conspiration, qu'il fit répandre aux quatre vents tout comme les sujets d'accusation d'un procès sommaire et factieux, et concéda au détesté Bernabò de cyniques funérailles d'état.

Le tombeau de l'oncle fut dressé à Milan conformément aux dessins que ce dernier avait envisagés de son vivant, y compris la statue équestre au bras de laquelle on lit encore la stoïque devise héraldique de Bernabò : « Souffrir m'estuet ». Matteo de Milan, Frezzi et bien d'autres poètes de cour écrivirent à partir de cet événement leurs *lamenti de messer Bernabò*, certains desquels furent sans doute commandés par Gian Galeazzo lui-même, en l'honneur de son prédécesseur. Se pourrait-il

que Gian Galeazzo eût commandé, pour l'occasion, également des pièces de musique ?

À cette époque, vivait à Milan un érudit, *magister Philipoctus*, émigré quelques années auparavant d'une chapelle musicale angevine de Naples, ou peut-être de Caserte, entièrement fondée sur la tradition polyphonique française. Filippo (ou Filippotto, si l'on veut) avait alors apporté avec lui de remarquables talents en matière de *subtilitas* et sans doute aussi quelques-uns de ses jeunes disciples de Caserte.

Ses traités théoriques sont effectivement *subtiles*, et *subtile* est sa ballade intitulée *En attendant*, dont le texte commence par un participe présent et adhère ainsi au jeu littéraire inauguré par Machaut, puis repris par des maîtres aussi éminents que Jacob de Senleches et, peut-être, Galliot. Les règles tacites du jeu prévoyaient le début sur un participe (la plupart des fois celui, désormais canonique, de *En attendant*), immédiatement suivi d'une citation faisant autorité : un maître du passé, un vers célèbre, une devise héraldique...

C'est ainsi que virent le jour des oeuvres intitulées *En attendant d'amer*, *En attendant espérance*, *En attendant fortune*...

Or c'est précisément le contexte dans lequel Filippo composa le vers *En attendant souffrir m'estuet*, à la fois pour prendre part au jeu littéraire et pour faire l'éloge, à travers cette devise, de Bernabò Visconti, son redoutable et excentrique seigneur. Son seigneur ou son 'feu' seigneur ?

La cour de Pavie avait son siège, déjà à cette époque, dans le célèbre 'douz chaste' construit en quelques années par Galeazzo II, frère de Bernabò et père du *conte di virtù* Gian Galeazzo. Entouré d'un immense parc d'animaux exotiques et fermé par une enceinte de murailles de treize milles de long, le château devait son renom à deux lieux de rencontres en particulier. L'un de ceux-ci était la mythique *fontayne*, où se baignaient les dames, les poétesses et les musiciennes érudites de la cour (comme la fille même de Gian Galeazzo, la harpiste Valentina, pour qui Jacob de Senleches semble avoir composé sa *Harpe de Mélodie*), devenue presque un symbole de la cour de Pavie.

Le deuxième était la 'bibliothèque Visconti', située dans le donjon antérieur gauche du château, qui devint le carrefour le plus cosmopolite d'hommes de lettres, de philosophes, de savants et de musiciens, et qui devait marquer définitivement la vie culturelle de l'Italie à la fin du siècle. Parmi ses hôtes on pourra citer Pétrarque et Chaucer, Deschamps, peut-être Jacob de Senleches, Matteo de Pérouse, Ciconia, Pietro de Candia – futur anti-pape – probablement Anthonello, certainement le médecin Marsilio de Padoue et l'astronome et physicien Biagio Pelacani, Giovanni Dondi, Pog-gio Bracciolini, le Vannozzo, ainsi que tous les intellectuels amenés à traverser la Lombardie ou désirant établir des liens avec cette culture franco-philie particulière en Italie.

Or, la ballade de Filippotto *En attendant souffrir m'estuet* contient de nombreuses références explicites à la cour de Pavie. Filippo se plaint en effet de ne pas pouvoir atteindre la 'fontayne' aux divines *vertus* désaltérantes, car elle est complètement en-tourée de grandes et de petites rivières, de courants ou d'influences qui l'ont salie et détériorée. À tel point que Filippotto forme le voeu de pouvoir lui-même redresser une situation aussi déplorable :

*Et s'a moy estoit qu'ansi fust or ordenee,
Je vivroy en espoir d'avoir bone estance,
Par sa dignite et tres noble puissance.*

Mais aucun moment de la carrière milanaise de Filippo ne semble avoir été propice à des louanges simultanées des cours de Milan et de Pavie, c'est-à-dire du violent Bernabò et de son ambitieux rival Gian Galeazzo, *conte di virtù*. Exception faite, justement, pour les fastes machiavéliques organisés après l'épisode des haricots de Trezzo : Filippo, en effet, ayant reçu la commande d'un lamento sur la mort du stoïque Bernabò, devait captiver les faveurs de son nouveau maître, Gian Galeazzo, et le convaincre, à travers les exceptionnelles démonstrations de prouesse déployées par *En attendant*, de le prendre à son service en qualité de 'purificateur' de son 'infectée' chapelle musicale de Pavie.

Cette hypothèse se trouve corroborée par un autre indice : les six ballades composées par Filippo s'ouvrent par une même, énigmatique mélodie initiale, une sorte d'autoreconnaissance, de 'signature' musicale de l'auteur. L'une de celles-ci évoque un texte de Machaut, à savoir le vers de la ballade *Ploures dames* qui déclame textuellement « si Dieux et vous me ne prenez en cure ». L'ayant placé au début d'une strophe (la troisième), Filippo le mit en musique précisément grâce à son personnel incipit mélodique, écartant ainsi la mise en musique originale de Machaut, dont il avait par conséquent pris connaissance. Or, la mélodie laissée de côté sur laquelle Machaut avait chanté « si Dieux et vous... » n'est autre que celle dont Filippo se servit pour mettre en musique la devise *souffrir m'estuet*. Le message adressé à Gian Galeazzo (ou aux maîtres de musique de sa cour) est alors latent mais sans équivoque : « tout en célébrant le défunt sur les paroles 'souffrir m'estuet', je demande l'hospitalité sur la musique de 'prenez soin de moi' ».

Sa demande dut recevoir un accueil favorable, car la musique de *En attendant souffrir m'estuet* devint en peu de temps un véritable *senhal* des musiciens protégés par la famille Visconti, en service ou de passage à Pavie. La mélodie initiale (ainsi que celle du 'refrain' final) a été reproposée un nombre incalculable de fois, variée, glosée, retravaillée par d'innombrables autres musiciens et par leurs oeuvres : depuis la *Beauté* d'Anthonello jusqu'au dogmatique *Greygnour bien* de Matteo de Pérouse, depuis *Que pena major* de Bartholomeus de Bologne jusqu'au Sumite de Zacharias, depuis le fragmentaire *Ce doulz espour* de Corrado jusqu'au très célèbre *Sus un'fontayne* de Ciconia.

La totalité des compositeurs, sans aucune exception, engagea donc une sorte de jeu secret, d'art subtil de la citation réciproque, qui dans un premier temps n'avait engagé que Filippo, mais où, pour finir, tout le monde se mit inlassablement à citer tout le monde.

Dans *Ce doulz espour*, par exemple – une ballade fragmentaire de Corrado de Piétoie – le modèle de Filippo se déploie

en suivant des lignes contrapuntiques, entremêlées à un ténor obstiné qui répète douze fois le mélisme du refrain *par sa dignité*, retravaillé et déformé ensuite grâce à une lucide et progressive métamorphose de la mélodie.

Par ailleurs, l'utilisation presque exclusive de formules de tierces ascendantes et descendantes est l'élément qui unit entre elles les mélodies de *Veri almi pastoris* de Corrado et *Notes pour moi* d'Anthonello, soulignant ainsi une curieuse ressemblance paléographique entre les deux oeuvres. Mais *Notes* dissimule également un autre jeu : en attribuant sa propre musique à un texte composé par quelqu'un d'autre (à savoir les vers de ce « petit malade » qui demande tendrement que soit *notée pour lui cette ballade*), Anthonello entend d'une certaine manière manifester la distance qui sépare la musique du texte et, pour ce faire, il choisit délibérément un *ductus* rythmique inhabituel, caractéristique d'une sorte de rondeau, qu'il applique ensuite à une ballade hétérodoxe sans refrain musical. C'est de ce paradoxe que jaillit sa réponse, comme si l'auteur voulait rendre manifeste le caractère artificiel de la motivation épistolaire et amener l'auditeur à réfléchir sur les rapports existant entre forme poétique et forme musicale.

Des considérations sur la mélodie, et surtout sur le chromatisme, caractérisent enfin *Arte psalentes*, une oeuvre fortement influencée par la ballade *Que pena major* (donc, indirectement, par Filippo lui-même), qui exploite jusqu'au bout les possibilités de modification en matière d'altération chromatique dans les reprises des segments musicaux analogues, une technique destinée à acquérir une importance radicale dans l'oeuvre *subtilior* de Johannes Ciconia, c'est-à-dire son virelai *Sus un'fontayne*.

On a tout dit et tout écrit au sujet de la magnifique paraphrase dans laquelle Ciconia cite à trois reprises son maître, Filippo de Caserte, le virelai *Sus un'fontayne* ; ou, plus exactement, presque tout : il plane encore un halo de mystère, en effet, sur certaines contradictions légères mais inquiétantes entre les deux sources principales qui nous ont transmis le

morceau – Modène et Oxford – ; des contradictions chromatiques qui, en dépit de leur apparente inconsistance, semblent recéler des intentions secrètes.

La question peut être résumée de la manière suivante : *Sus un'fontayne* est un collage dans lequel Ciconia rassemble trois fragments extrapolés de trois ballades de Filippotto. Deux d'entre eux (tirés de *En attendant* et de *En remirant*) sont, pourrait-on dire, spéculaires, car Filippo avait cité dans le premier la musique et dans le second le texte d'un même modèle de Machaut. À deux reprises, ' citant celui qui cite ' (Ciconia citant Filippo, citant à son tour Machaut), par le recours aux deux modes de citations possibles – poétique et musical – Ciconia fait une paraphrase, un commentaire, à partir de l'acte même de la citation, préluant ainsi à sa propre synthèse personnelle, qui sera de citer simultanément musique et texte.

La troisième ballade de Filippotto citée par Ciconia, *De ma douleur*, donne une vision encore plus intime des intentions de Ciconia en qualité de commentateur car c'est aussi celle qui contient les mots à la rime, les clefs de lecture du poème : *ce noble flour – de ma douleur*. Ciconia confère en effet au chant de son maître Filippo (le « nobleflour que tant cantoit suavement ») une douceur déchirante, paradoxale, une beauté capable de faire naître en lui « tremour » et « angosment », symptômes de sa relation tourmentée avec les modèles du maître et, peut-être, avec la *subtilitas* que ces derniers enseignent.

Aussi le virelai *Sus un'fontayne* doit-il être lu essentiellement comme une prise de distance par rapport au maître vénéré Filippotto. Mais pas seulement : la 'fontayne' de Ciconia recèle, comme on verra, un essai de critique rhétorique et formelle extrêmement ambitieux.

La 'forme' du 'virelai' permet tout d'abord à Ciconia d'évoquer la forme analogue de la ballade italienne, faisant ainsi allusion au conflit entre les traditions italiennes et françaises ; mais encore, d'obtenir une symétrie musico-textuelle que le modèle tout à fait ordinaire de la ballade ne lui aurait pas permis. De fait, chaque section musicale du virelai prévoit sa

répétition sur un texte nouveau ; par conséquent, les fragments de citation insérés dans *Sus un'fontayne* sont également entendus deux fois : la première sur le texte original de Filippo, la seconde sur un texte nouveau, celui de Ciconia.

D'autre part, une telle structure à 'double circulation' sous-entend également la possibilité d'un traitement chromatique différent pour les reprises des mêmes sections musicales, selon un degré de fidélité plus ou moins grand par rapport au modèle cité, une pratique qui n'était sans doute pas étrangère à la tradition de la *subtilitas* italienne, attestée par Anthonello, Bartholomeus et peut-être par Filippo lui-même. Mais les obstacles chromatiques souhaités – voire imposés – par Ciconia sont encore plus complexes que s'ils étaient le simple fruit d'une 'double circulation'.

En effet, si on altérait exactement comme dans les fragments originaux de Filippo, on obtiendrait souvent (ou toujours) un résultat absurde par rapport au nouveau contexte d'attribution ; en revanche, si on altérait d'une manière plus cohérente par rapport au nouveau contexte, on serait confronté à des modifications, à des 'gloses', voire à des critiques du modèle initial. Par conséquent, l'oeuvre de Ciconia doit être envisagée, à n'en pas douter, comme un paradoxe 'délibérée' ; en somme, il faut attribuer à ses contradictions une ambiguïté intrinsèque, 'délibérée'.

Or, c'est précisément cette ambiguïté délibérée qui exprime les fins ultimes de l'essai critique de Ciconia, de sa réflexion sur la fluidité des formes musicales et poétiques ainsi que sur les relations entre ces dernières, et qui explique ensuite les différences chromatiques existant entre les diverses sources. Mais surtout, elle nous éclaire sur la question épineuse relative à la conclusion du virelai.

Sus un' fontayne se termine en effet sur la musique et sur les paroles de *En attendant*, extrapolées du début de la ballade homonyme de Filippo, mais placées (non sans entraîner des conséquences conflictuelles) à la fin du morceau. Le procédé évoque d'une part la tradition française qui consistait à conclure par le début d'une oeuvre composée par quelqu'un

d'autre et, d'autre part, transforme l'ouverture de Filippotto en une *clausola madrigalis* bien caractérisée (et tout à fait italienne), qui confère un archaïsme *ytalique* emblématique à la devise de la famille Visconti évoquée par l'incipit *En attendant*. Tout cela afin d'illustrer une fois de plus, et cette fois à travers des moyens véritablement très raffinés, le conflit franco-italien auquel Filippotto avait cherché une solution. Mais voici les conséquences conflictuelles annoncées plus haut : alors que la *clausola madrigalis* ainsi obtenue par Ciconia entraînerait rigoureusement l'altération chromatique de l'avant-dernière note [le fa#], le fragment original de Filippotto dont elle est tirée l'exclut catégoriquement.

Que l'on confirme cette altération – comme le fait le scribe d'Oxford – ou bien que l'on suggère son omission – comme le fait celui de Modène – on est confronté aux deux seules réductions possibles d'un essai de critique formelle graphiquement impossible à visualiser qui, pour s'exprimer, a besoin de la contradiction et, par conséquent, en dernier ressort, des deux lectures chromatiques à la fois, Oxford et Modène.

Mais Ciconia ne cherche pas tellement à forcer le choix entre un fa et un fa# – autrement dit, entre l'*auctoritas* et l'autonomie, entre la *subtilitas* philo-française et le madrigalisme italien – il entend plutôt obliger ses lecteurs à 'soupçonner' l'ampleur et le caractère insoluble du conflit, pour suggérer ensuite une voie d'issue tout à fait inattendue. A savoir : la transgression dans une intention rhétorique.

La *clausola madrigalis*, dépourvue de son altération habituelle, joue le rôle d'une suprême – pour ne pas dire intentionnelle – mise en scène rhétorique du texte *En attendant* ; et elle explique de cette manière un autre mystère irrésolu – peut-être le dernier – au sujet de *Sus un'fontayne* : la valeur incomplète de la note finale du morceau qui, dans les deux sources est une *semibrevis* et non pas, selon l'usage traditionnellement admis, une *longa*. Cette *semibrevis* qui, d'un point de vue strictement grammatical, ne conclut rien et suggère plutôt une continuation manquée, semble placée là pour mani-fester le choc produit par la rencontre de la plus subtile

érudition possible avec la spontanéité des nouvelles formes simplifiées de la rhétorique poético-musicale.

N'était-ce pas là précisément le message que Ciconia voulait nous transmettre en laissant sa *somme* philosophique *Sus un'fontayne* ouverte sur une conclusion ambiguë et très éloquente, théoriquement impossible mais rhétoriquement dé-sarmante : la fin sans fin de *En attendant*... ?

L'ensemble Mala Punica ajoute une nouvelle pièce au savant travail de reconstitution commencé par les enregistrements *Ars subtilis ytalica* et *D'Amor ragionando*, parus respectivement en 1994 et 1995. Le contexte historique et culturel de l'ars subtilior italienne a été alors longuement décrit et commenté, notamment le manuscrit de Modène, qui constitue la source la plus importante en la matière : trois minces fascicules qui restituent l'originalité absolue et la puissance créative des deux générations de com-positeurs italiens ayant vécu dans le Nord de l'Italie vers la fin du XIVe siècle.

Tout comme dans les deux disques précédents, l'interprétation proposée par l'ensemble Mala Punica est le fruit d'un patient travail d'exégèse musicale et littéraire, bien souvent tout à fait novateur, effectué directement à partir des sources. Mais ce travail d'interprétation s'accompagne également d'une véritable plongée au sein de l'arrièreplan théorique et traditionnel qui a vu naître les oeuvres proposées ici, avec sa grammaire pleine de messages occultes ou tout simplement sous-en-tendus. Par conséquent, le jeu des renvois et des citations passe parfois des compositions aux interprètes, et le contrepoint écrit en l'occurrence s'entremêle à celui improvisé, ou amorce des formes de diminution ou de tablature instrumentale exceptionnellement virtuoses.

Le résultat est sans aucun doute original ; peut-être aussi, d'une certaine manière, polémique. Mais, après tout, l'esprit de polémique n'était pas étranger aux *juvenes cantores* décrits par Nicolas Oresme en 1360, engagés dès cette époque dans la *suavis violentia* d'une querelle entre les Anciens et les Modernes, ou plus exactement, entre *rudes* et *subtiles*.

ARS SUBTILIS YTALICA

Es muß nun unser Verstand auf die Probe gestellt werden, da wir ein Problem untersuchen wollen, bei dem wir uns nicht auf eine Autorität berufen können.

Dante, De Vulgari Eloquentia, I, IX, 1-4

Faßt ein Jahrhundert ist vergangen, seit Friedrich Ludwig das lakonische Urteil aussprach, mit dem er *Sumite karissimi*, jene monumentale, autobiographische Ballade des Magister Zacharias, in die Tradition einer Musik „ohne Bedeutung“ einreichte, und mehr als ein halbes Jahrhundert, seit Willi Apel dieses Urteil bekräftigte. Er ordnete *Sumite* einen ausschließlich theoretischen Wert zu und zweifelte an der Angemessenheit [auch an der Möglichkeit] einer Wiederaufführung. Ansichten wie diesen (die nicht nur Zacharias sondern die *Ars subtilior* im allgemeinen betreffen, jene avantgardistische Musikströmung, die im Frankreich des späten 14. Jahrhunderts aufkam) stellten sich später andere zur Seite. Diese waren vielleicht weniger drastisch formuliert, doch gleichermaßen vom Bild einer *Ars subtilior* geprägt, die als dekadent, elitär, maniert, mathematisch und vergeistigt, reich an Intellektualität, doch arm an Spontaneität und somit auch an Gefühl galt.

Die Häufigkeit und Vertrautheit, mit denen dieses Repertoire in der Zwischenzeit aufgeführt und angehört worden ist, erubriert zum Teil die Antwort auf die schwer wiegenden und voreiligsten Disqualifizierungen der vergangenen Zeit. Es bleibt jedoch die Frage, ab nun nicht der Gemeinplatz, der die *Ars subtilior* auf einen „sterilen Akademismus“ oder auf eine „rein äußerliche Intellektualisierung“ reduziert, ebenso einengend sei. Ist sie nicht eher ein Stil gewesen, eine musikalische Sprache, die grammatisch und semantisch als funktional und geschlossen angesehen werden muß, da sie auf eine ganze oder vielleicht auf zwei Generationen am Ende des 14. Jahrhunderts eine große Anziehung ausübte, und an den berühmtesten musikalischen Höfen wie Avignon, Pavia oder Mailand zahlreiche Handschriften hinterließ? Geschlossen in

ihrer Logik und Ausdruckskraft oder, um einen mittelalterlichen Begriff zu verwenden, in ihrer humanen Wirkungskraft. Um diese Frage zu beantworten, bedarf es einer vollständigen Klärung und einer Stellungnahme zur Bedeutung des kontroversen Begriffs der *subtilitas*.

Aus den vorsichtigen und ratselhaften Andeutungen der Traktatschreiber des 14. Jahrhunderts, aber vor allem aus der Musik selbst, die sie zu beschreiben oder zu reglementieren versuchen, scheint ein Verständnis des Begriffs der *subtilitas* durch, der in erster Instanz eine Form von rhythmischer Verschiebung, eine Verzerrung der melodischen Linie meint, die zweifellos darauf zielt, neben ihrer Wirkungskraft auch die Unabhängigkeit von der harmonischen Textur zu erhöhen. Die derart verschobene Melodie (in der Regel der *Cantus*) fügt sich in einen polyphonen Zusammenhang ein, in dem in der Tat jede einzelne der Stimmen (*Cantus, Tenor und Contratenor*) einer eigenen Grammatik folgt, die mehr oder weniger individuell und geschlossen ausgeprägt ist: dem linearen und scholaistischen Tenor stehen ein Contratenor als virtuoser und fragmentarischer, bisweilen kanonischer oder mathematischer Gegenpart und der verzerrte und gewundene *Cantus* gegenüber. Auf diese Weise erreichen die drei Stimmen einen charakteristischen, jeweils gleichen Abstand voneinander, der allen Stimmen eine Autonomie verleiht, die der Idee der *subtilitas* immanent und zugleich wesentlich ist, ebenso wie die Atmosphäre der schwindenden Desorientierung betrifft, die diese Autonomie herbeiführt: jenes veränderliche und diskontinuierliche Verlassen der rhythmischen Bestimmung, wie die wechselnde Schärfe in einem Unterwasserbild, zweideutig und anziehend, komplex und dennoch nicht unverständlich.

In zweiter Instanz wird die *subtilitas* jedoch zum Parameter, nicht nur zu dem der alleinigen Autonomie, sondern auch zu dem der zielbewußten Polarisierung der Stimmen, zu dem der Metamorphose, die zur Radikalisierung ihrer Kontraste führt, und die gegebenenfalls die größtmögliche Beredsamkeit innerhalb ihrer kontrapunktischen Interaktion erlaubt. Diese fließende Undefiniertheit kann nun einem direkten Zusammenstoß der Stimmen Raum lassen, aber auch Konflikte, die diese mit sich bringt: Synkopen, Dissonanzen, einer Verschärfung der Zerrissenheit der gesamten Polyphonie. Diese Konflikte, die die *subtilitas* äusserlich kennzeichnen, geben ihr schließlich doch nur ein Mittel in die Hand, das nötige Werkzeug, um jenen gelehrten dialogo allegorico in Gang zu setzen, jene vergeistigte und abstrakte Konversation, in der nicht die verschiedenen Stimmen zur Interaktion bestimmt sind, sondern die unterschiedlichen Ebenen der Lektüre, die sie darstellen: die ordnende Stabilität des Tenors und die Polemik, die numerische und rhythmische Beharrlichkeit des Contratenors, die Illusion der völligen Freiheit, die scheinbar unbegrenzte Ausdrucksmöglichkeit des *Cantus* und somit der Gedichte und Metaphern, mit denen er seine Melismen nährt.

Und in diesem *dialogo allegorico* gibt die *subtilitas*, die in dritter Instanz eine echte poetische Sprache darstellt, den raffinierten Beziehungen zwischen Erscheinung und Wesen eine Form, und stellt sich die vielleicht unmögliche Aufgabe, den geheimnisvollen psychologischen Akt des Erkennens selbst darzustellen und steht darin nicht hinter den großen scholastischen „Psychomachia“, der innerpsychologischen Kampfdarstellung der Literatur und bildenden Kunst, zurück. Die *subtilitas* liefert somit den Musikern des ausgehenden 14. Jahrhunderts eine von Verzweiflung gepragte Sprache, aber auch ein unersetzliches Mittel zur Introspektion, zur Forschung und akademischen Diskussion, einer Diskussion, die sich von Frankreich aus schnell auf die frankophilen Höfe Norditaliens ausweitete.

Die *subtilitas* des Manuskripts von Modena (*Mod*), und im

besonderen diejenige der Generation von Anthonello, Ciconia oder Perusio, geht hier einen Schritt weiter. Diesem verdankt sie die von Ludwig und Apel nicht verstandene expressive Logik, ihre musikalische – und nicht allein paläographische – Bedeutung. Es ist zugleich der Schritt, der *Mod* die ytalische Besonderheit gegenüber den französischen Modellen verleiht: die *subtilitas* Italica erhöht nicht nur die formale Komplexität der Rhythmen, der Notation und der kontrapunktischen Verflechtung, sondern geht darüber hinaus und benutzt die *subtilitas* als dramatisches Mittel zum Zweck. Durch ihre Dosierung oder Überhöhung, beispielsweise, gelingt es ihr, in den extatischen Momenten jenen zufälligen dialogischen Konsens auszulösen, jene Art von gleichzeitigem Erstaunen in allen Stimmen auf Kosten ihrer subtilen Autonomie –, der den Duktus des Kontrapunkts unterbricht und in jeder Hinsicht als intentionale, rhetorische Gegengeste dient. Damit wird, vor allem in den Werken Anthonellos, aber auch bei Bartholomeus, Zacharias oder Perusio, ein Anspruch auf ein ungewohntes, rhetorisches Zielbewußtsein erhoben, das einen Hörer voraussetzt. Es vollzieht sich auch eine Theatralisierung (wäre man versucht zu schreiben), die *Mod*, mehr als mit einem naheliegenden Ort jenseits der Alpen in Frankreich, mit einer fernen und nicht voraussehbaren Zukunft der italienischen Musik verbindet. *Mod* verwandelt den eleganten und melancholischen habitus der *subtilitas* von Avignon oder Foix in eine neue dramatische Anlage. Auf diese Weise antwortet *Mod* auf die französische Tradition, der es die notwendigen aber sicher nicht ausreichenden Zutaten für die eigene Synthese verdankt: jene Synthese, die die Übertretung in den Dienst jenes ewig ytalischen Bedürfnisses nach theatralischer Darstellung stellt.

Durch nichts scheint also die Reduzierung der *subtilitas* von Modena auf ein rein exotisches Kopieren oder auf einen oberflächlichen und äußerlichen Kult der Komplexität als Selbstzweck gerechtfertigt. *Mod* bedient sich nur des Grades an Komplexität, der zwingend notwendig ist, um seine Inhalte auszudrücken. In diesem Sinn ist der Gebrauch der

Komplexität, entgegen den zahlreichen Mißverständnissen, denen *Mod* ausgesetzt war, doch eigentlich als ökonomisch zu betrachten: in der subtilitas von Bartholomeus, Anthonello, Zacharias oder Perusio sieht man sich einer reichen und organischen, jedoch unnachgiebigen Sprache gegenüber, die der dramatischen Ausgereiftheit ihrer Kontrapunkte und der hypnotischen Empfindlichkeit ihrer Melodien weckdielich ist.

Der Kodex α .M.5.24 der „Biblioteca Estense“ von Modena wird Matteo di Perugia, genannt Perusio, oder zumindest einem ihm nahestehenden Verfasser zugeschrieben. Neben der ergreifenden Lyrik Anthonellos de Caserta beinhaltet er auch jene Reihe, jene „Galerie“ von Kompositionen über autobiographische Texte, die den Namen „die Selbstbildnisse von Modena“ verdiente. In ihr sprechen italienische Musiker wie Zacharias, Bartholomeus, Corrado da Pistoia, Ciconia oder Perusio von sich selbst, vom Komponieren, von der Wissenschaft, von Konkurrenz und Neid oder von dem flir sie grundlegenden Dilemma zwischen Ruhm und Transzendenz. In dieser Reihe von Selbstbildnissen und in iener Lyrik Anthonellos bedienen sie sich der extremsten und vergeistigsten Ausprägung der *Ars subtilior*, die uns bekannt ist, tmd die wir aus diesem Grund als *Ars subtilis ytalica* bezeichnet haben.

Die in *Mod* vertretenen Komponisten repräsentieren zum größten Teil die frankophilen Höfe der Visconti und im besonderen die prachtvolle Residenz von Giangaleazzo in Pavia, mit der Matteo in seiner Jugend bekannt war. Da er auch mit Pietro Filargo freundschaftlich verbunden war (Filargo war zuerst Berater von Giangaleazzo, dann Erzbischof von Mailand und nach dem Konzil von Pisa schließlich Gegenpapst in Bologna), muß biscantator Perusio mit ihm die berühmte Bibliothek von Pavia besucht und einigen der legendären Begegnungen beigewohnt haben, die sich dort ereigneten; Begegnungen, an denen sich zumindest teilweise die gegenseitigen musikalischen Zitierungen eklären lassen, durch die Ciconia, Filipoctus, Galiot, Bartholomeus, Anthonello, Zacharias etc. verbunden sind. Dies sind in der Tat die Namen, mit denen sich der ambitionierte und gefürchtete

Conte di virtù, Giangaleazzo Visconti, in seinem dolz castel de Pavie umgab, das er in den letzten zwanzig Jahren des 14. Jahrhunderts als mustergültiges Denkmal der musikalischen und dichterischen Kultur der Zeit erhob. Auf die Komposition des Viscontischen Mottos „En atendant souffrir m esluet“ durch den großen Musiker und Theoretiker Filipoctus de Caserta, der im Dienst Giangaleazzos stand, stellte sich eine rasch anwachsende Verfertigung dieser französischen und lateinischen Gedichte ein, die von zahlreichen Italienern – einige waren wahrscheinlich Schüler von Filipoctus – im Stil der *Subtilitas ytalica* in Musik gesetzt wurden.

Von Matteo wurden sie dann in Bologna gesammelt oder kopiert, in iener verhängnisvollen Zeit des Gegenpapstes Filargo, der im Sommer 1409 unter dem Namen Alessandro V gewählt wurde und nicht einmal ein Jahr später an einer Vergiftung starb. Dem in Pavia gehörten Repertoire fügte Perusio später die Umschrift einiger exotischer, vermutlich aus Pisa hergebrachter Stücke, einige eigene Kompositionen und alternative Kontratenore hinzu, deren Besonderheit ihn in den kommenden Jahren sehr berühmt machen sollte. Dieses Material, in drei Faszikeln, wurde schließlich zum Hauptteil dessen, was heute das Manuskript von Modena ausmacht, nämlich die Faszikel II, III und IV, aus denen alle Kompositionen der vorliegenden Anthologie entnommen sind.

Jedes der vorliegenden sieben Stücke verschließt in sich, es versteckt sogar, die Regeln, das Geheimnis seiner Grammatik, oft sogar das der eigenen musikalischen Notation: dichterischer Text, Schreibweise und Kontrapunkt tragen dazu bei, die direkte Beteiligung jedes Komponisten an der stattfindenden Diskussion kenntlich zu machen, iene individuelle Stellungnahme in Bezug auf das Problem (oder besser auf die *quaestio*) der *subtilitas*. Während Bartholomeus die Melodie von *En attendant* in *Que pena major* dazu diente, einer sauerlichen Selbstbemitleidung Luft zu machen, so wird dieselbe von Zacharias auf eine geradzu exotische Ebene entfremdet und zum Teil in sein kryptisches (und nicht zufällig lange mißverständenes), quasi epigraphisches Motiv-Akrostichon

Sumite karissimi mit einbezogen, iener monumentalen und beunruhigenden Komposition, die von den Paläographen als das Höchstmaß an darstellbarer Komplexität in der musikalischen Notation angesehen wird.

In Le greynour bien hat der „Kontratenorist“ Perusio das Wort. Und er selbst, der vermütliche Freund Anthonellos und der Urheber der Anthologie, bleibt hier seiner Eigentümlichkeit, auf das Problem der subtilitas zu reagieren, treu, die sich nur in Gestalt eines außergewöhnlichen Kontratenors manifestieren konnte. Jener von Greygnour, schmelzend und anspruchsvoll wie der Cantus, den er begleitet, zudem ein unablassiger Eindringling in fremde kontrapunktische Funktionen, farbt die gesamte Komposition mit einer kontinuierlichen Bitterkeit und stellt vielleicht das beredteste kontratenoristische Selbstbildnis dar, das das 14. Jahrhundert hervorgebracht hat.

Die Vorliebe Matteos für die Chansons seines Freundes Anthonello bedarf schließlich keiner Erklärung. Vier seiner acht erstaunlichen, französischen Gedichte sind in unsere Zusammenstellung eingegangen. Zwei davon erscheinen aus entgegengesetzten Gründen in instrumentaler Ausführung: *Dame d'onour*, da der Text in *Mod* unvollständig erscheint und anderweitig nicht bekannt ist; *Beauté parfaite*, da sein Bekanntheitsgrad es erlaubt, ihn vorzusetzen. Gegensätzlich sind auch die Intentionen: *Dame* löst eine zentrifugale Ausweitung in Richtung auf die Möglichkeiten der instrumentalen Improvisation und auf die der fieberhaften Virtuosität in der Diminutionstechnik des ausgehenden 14. Jahrhunderts aus; in *Beauté* dagegen richtet sich die Intention unaufhaltsam auf die Hinterfragung der eigenen Struktur.

Das einzige Rondeau der Sammlung ist *Dame Zentil*. Die Verbindung zwischen ihrer unbeirraren und sorglosen, choreographischen Zirkularität und den Ambitionen der *subtilitas* besteht in demselben Spiel mit permanenten rhythmischen Verschiebungen, dem es seinen zitternden, zarten Pulsschlag und seinen qualenden Charakter einer danza dei folli verankert, einer melancholischen, nostalgischen und unerbittlichen Euphorie. Viel deutlicher tritt die Intention in *Amour m a le cuer*

mis zutage, einer Ballade, die wie keine andere den Grad an Spontaneität aufweist, die Anthonellos Gebrauch der *subtilitas* im Dienst der Rhetorik erreicht, nämlich im Gebrauch der *subtilitas* zum Zweck einer äußerst vergeistigten, kunstvollen und zeitlosen Erzählung: einer imaginären oder vielleicht getraumten Begegnung zwischen Amor und dem Verliebten, zwischen dem Gefühl und demjenigen, der es verspürt.

Die Interpretation von *Mala Punica* orientiert sich an der ursprünglichen Polemik des Repertoires und an der persönlichen Entscheidung, jedem noch so geringen Zeichen seines raffinierten Zeichensystems Rechnung zu tragen: der *subtilitas*, einer der erstaunlichsten Sprachen, die in unserem Gedächtnis geborgen sind.

NACHSINNEND ÜBER DIE LIEBE

Balladen im Neo-stilnovo in Italien, 1380-1415

Einer der siebzehn Schränke der Biblioteca Colombina in Sevilla bewahrt unter träumerischen andalusischen Geheimnissen eine farbenprächtige Handschrift norditalienischen Ursprungs auf, vielleicht aus der Gegend von Pavia oder Piacenza, die von unterschiedlichen Schreibern zwischen dem Beginn des vierzehnten und den ersten Jahrzehnten des darauffolgenden Jahrhunderts kopiert wurde. Es handelt sich um eine Sammlung theoretischer Abhandlungen über die Musik, und zwar um einen ehrgeizigen Überblick, der die *auctoritates* eines Guido von Arezzo, Boethius und Marchetto da Padova vereint mit den neuen Schulen des norditalienischen Kontrapunkts vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, die mit der pseudo-französischen Ästhetik der *subtilitas* verbunden sind, mit jener gelehrten und avantgardistischen musikalischen Strömung, die von Frankreich um das Jahr 1380 nach Italien gelangte. An den zwischen den verschiedenen theoretischen Traktaten freigebliebenen Stellen haben zeitgenössische Schreiber musikalische Beispiele hinzugefügt, darunter auch ein wirklich einzigarti-

ges auf den Folien 48v und 49r: eine Version von Francesco Landinis berühmter zweistimmiger Ballade *Fortuna ria*, hier jedoch versehen mit einem unveröffentlichten *alius tenor* und einem äußerst originellen *contratenor* im virtuosen und synkopierten neuen Stil der Komponisten aus Mailand oder Pavia, und damit orientiert an jener höchst überfeinerten *subtilitas*, welche die modernsten Traktate am Ende des Kodex lehren. Ein Landini der *Ars subtilior*?

Ob Landini noch lebte, dieweil seine jungen Kollegen auf subtile Weise seine Balladen verfeinerten (ein Verfahren, das also in Sevilla, doch auch im Kodex Lucca bezeugt ist), oder ob derartige Verfeinerungen eine Praxis widerspiegeln, die den unmittelbar auf seinen Tod folgenden Jahren zuzurechnen ist (was plausibler erscheint) jedenfalls waren *Fortuna ria* und andere seiner Stücke damals direkt neben jenen von Matteo di Perugia, genannt Perusio, oder Anthonello de Caserta zu hören, ebenso wie neben den noch subtileren französischen Balladen der letztgenannten und damit einbezogen in die Tradition wechselseitigen Zitierens, kontrapunktischen Erläuterns und poetischen Kommentierens, also direktem Vergleich und akademischer Diskussion unterworfen.

Doch was ist, fragt man sich, die Wirkung derart radikal verschiedener Musiksprachen auf die allerdings gebildeten Zuhörer an den norditalienischen Höfen gewesen? Welchen Effekt rufen der toskanische Landini und jener (lombardische) von Sevilla bei derselben Hörerschaft hervor?

Der Hof der Visconti in Pavia war am Ende des vierzehnten Jahrhunderts Schauplatz weitreichender kultureller

Begegnungen sowie Stätte eingehender musikalischer und literarischer Forschungen, unauslöschlicher Spuren der Durchreise unzähliger italienischer Dichter sowie des langen Aufenthalts von Petrarca in Pavia. Der Hof gründete auf einer zwiefachen Tradition einerseits auf jener frankophilen, die aus der savoyardischen Erziehung der Visconti herrührte, und andererseits auf jener teils protohumanistischen, teils dem Stilnovo verpflichteten toskanischen Kultur. Die vielbeneidete Bibliothek der Visconti, von den dichtenden Vorfahren

Giangualeazzos gegründet und im oberen Stockwerk von einem der Türme des legendären Kastells in Pavia gelegen, umfaßte unter ihren fast tausend Bänden Kopien der berühmtesten Traktate der Zeit über toskanische Sprache und Dichtung sowie die Sammlungen von einigen der bekanntesten florentinischen Dichter in der Vulgärsprache. Neben den französischen Balladen von Guillaume de Machaut und den Versen des *Roman de la Rose* bewahrte und übertrug man die zarten Canzonen von Fazio degli Uberti, die Tenzonen von Francesco di Vannozzo oder die strengen Sonette von Giovanni Dondi dell'Orologio, einem Dichterschüler Petrarcas und zugleich als Astronom Erfinder der großartigen planetarischen Uhr, welche die Bibliothek schmückte.

Bis zum Tod Giangualeazzos im Jahre 1402, der von heftigen inneren Unruhen und politischen Krisen gefolgt war, war es demnach fraglos das kosmopolitische Pavia, wohin es vorrangig jene Generation der am Ende des vierzehnten Jahrhunderts in Norditalien aktiven toskanischen RestaurationsPoeten zog, die die Wiederbelebung und *Æmulation* der großen Dichter des Stilnovo und ihrer verehrenden Sprache beabsichtigten. Als bedroht erfuhren sie diese ytalische Sprache nicht weniger durch das Eindringen der französischen Dichtung als durch einen latinisierenden Humanismus mit damals noch unvorhersehbarer Zukunft. Die *restauratori* (Wissenschaftler und Literaten, Dichter und Musiker) machten die „*ytalica dulcis loquela*“, also die hochzulobende Süße des volkssprachlichen Italienisch, seine ausgefeilte (*rilimata*) Schärfe und Eleganz oder auch seine Zuverlässigkeit in der Behandlung der kompliziertesten wissenschaftlichen Materien geltend. Es verwundert daher wenig, daß die Dichtung des Stilnovo und die alten Reime Dantes oder Cavalcantis, durchdrungen von den raffiniertesten psychologischen und doktrinären Fragenstellungen, für sie eine Art Synthese der eingeforderten ytalischen Tugenden darstellten; zudem lenkten sie ihre Aufmerksamkeit nicht nur auf die äußerst genaue formale Rekonstruktion der Sprache des Neuen Stils (von der sie direkte Modelle übernahmen),

sondern zugleich auf die Prüfung, die Erhellung jener abstrakten und tiefen Gegenstände, sowie der unter dem Schleier anmutigster Erfindung verborgenen doktrinären Gehalte, wie sie gerade für die Dichtung des dreizehnten Jahrhunderts typisch sind („la lucidazione di quelle astratte e profonde materie, dei contenuti dottrinari nascosti sotto il velame di leggiadrissima invenzione“). In den Versen von Vannozzo und Landini oder in den viscontinischen Balladen von Anthonello und Perusio handelt es sich demnach, wie hundert Jahre zuvor in denjenigen von Cavalcanti, um elegante wie auch zuweilen kühne Gegenüberstellungen von Doktrinen, die hinter raffinierten erotischen Allegorien verschleiert werden. Die Liebe, wie sie von den neuen Dichtern verstanden wird, die Liebe, über die sie nachdenken (*ragionano*), bezieht sich nicht allein – wenn auch wunderbar beschrieben – auf ein individuelles Gefühl, sondern auch und vor allem auf jene bewegende Liebe (*amor movente*), jene Liebe der Schönheit oder der Weisheit, der Philosophie oder des Heils, jene antreibende Kraft der menschlichen Seele und des Kosmos, die so sehr die Strömungen des Denkens am Ende des Mittelalters teilte. Die häufig extremen Unterschiede im Stil und in der Sprache der verschiedenen Dichter und Musiker resultieren insofern mehr oder weniger direkt aus ebenso extremen Unterschieden der Doktrin. Ein poetisches Rätsel, so hätten jene gesagt, unter anmutigem Schleier.

Die Zuhörer und Leser an den lombardischen Höfen wohnen demnach also wahrhaftigen und genauen quæstiones über die Liebe bei, exquisiten Unterhaltungen und zuweilen herben ideologischen Diskussionen, die mit den unerschöpflichen und höchst abwechslungsreichen allegorischen Mitteln der toskanischen Kanzonen, Sonette oder Balladen geführt wurden, oder auch mit jenen noch abstrakteren und gelehrteren ihrer Vertonung.

Der literarischen Diskussion entsprach in der Tat jene musikalische, die sich auf wechselseitige melodische oder harmonische Zitate unter den Musikern, auf Erläuterungen (*glosse*) sowie auf hinzugefügte oder verfeinerte instrumentale Partien

gründete: auf jene alternativen Versionen, die für den Vergleich durch ein gebildetes Auditorium dargeboten wurden, wie es die Schreiber der Kodices in Sevilla oder Lucca intendiert hatten. Ein solches Auditorium wurde gewiß vom Hören der mitleidvollen Worte oder der süßesten Melodien gerührt oder sogar getroffen, doch zugleich muß es ein neugieriger Teilnehmer und Wächter der akademischen Wettkämpfe gewesen sein.

Die Vertonung der italienischen Ballade im Stilnovo war tatsächlich ein wahrhafter Gegenstand des Wettstreits zwischen den verschiedenen und höchst unterschiedlichen Kompositionsschulen, die am Ende des vierzehnten Jahrhunderts in Italien tätig waren. Trotz der unter ihnen herrschenden Übereinstimmung, die toskanischen Texte polyphon zu vertonen und zu einer originären, als stärker unverfälscht ytalisch angesehenen Kompositionstechnik zurückzufinden, bleiben bedeutsame Unterschiede zwischen dem toskanischen Landini beispielsweise und seinen jüngeren „lombardischen“ Kollegen Anthonello oder Perusio, die durch ihren höchst unterschiedlichen musikalischen und ideologischen Weg bedingt sind. Während die letzteren, bestimmt durch die frankophile Umgebung in Pavia und Mailand, über Jahre hinweg der nach Frankreich orientierten Strömung der *Ars subtilior* angehörten und auch an der Herausbildung seiner radikalen italienischen Version, der *Subtilitas Ytalica* mitarbeiteten, hielt Landini vorsichtige Distanz zu jener Strömung. Er bediente sich nur mäßig der *subtilitas*, und zwar einzig, um seine Nichtbeteiligung zu manifestieren, zuweilen auch, um deren Anhänger zu verspotten. Wenn diese lombardischen Musiker, die also gleichermaßen in der subtileren pseudofranzösischen wie in jener restaurativen italienischen Produktion tätig waren, italienische Balladen komponierten, so ließ sich der subtile scholastische Einfluß nicht vermeiden. So sehr sie auch die poetischen Regeln und Traditionen des Stilnovo beachteten, so sehr sie auch voll Treue dem kontrapunktischen Modell der ytalischen Musiker zugewandt waren, so färbten Anthonello und Perusio doch ihre italienische Vokalmusik nolens volens mit polemischer und lehrhaft

subtiler Gelehrtheit. In den rhythmischen Überfeinerungen, den ungebräuchlichen Alterationen, den höchst elaborierten *Contratenores* liegt jenes Verfeinern des Geistes [*assottigliar la mente*], jene Komplexität, die den alten Landini irritierte, den erbitterten Verteidiger der Transparenz im Kontrapunkt wie auch der Ockham'schen pragmatischen Logik in Fragen der Doktrin. Kraft eines höchst erhabenen Begriffs mystischer Liebe, ebenso unverzichtbar für die Erleuchtung der Seele wie unergründlich für den Verstand, rät Landini, den letzteren auf die Welt des sinnlich Faßbaren zu richten. Auf zwiefache Weise von den subtilen Machenschaften des scholastischen Denkens und der *garrulitas*, jener zuweilen bombastischen antikisierenden Phrasendrescherei der neuen Humanisten, bedroht, proklamierte Landini mit Hartnäckigkeit seinen Pragmatismus, der mit seinem Ruhm und dem grenzenlosen Repertoire seiner Balladen reiste. Einige davon wurden, wie man gesehen hat, außerhalb der Toskana erläutert; daher kommentieren (oder bestreiten) diese Erläuterungen zugleich seinen doktrinären Ansatz.

Die relevanteste, Landini gegenüberzustellende Figur aus dem lombardischen Bereich ist wohl Matteo da Perugia, Biscantator am Mailänder Dom und Haupt der Gruppe der sogenannten perusinischen Contratenorverfasser – der anonymen Autoren jener *contratenores*, die den Balladen von Zacharias und Landini im Kodex Lucca hinzugefügt wurden, vielleicht auch desjenigen für *Fortunaria* in Sevilla. Als großer Kenner der französischen Musik, als Verfasser oder zumindest als Verantwortlicher für die Abfassung des berühmten *Ars subtilior* Kodex von Modena sowie als Glossator und Komponist unzähliger alternativer *contratenores* wie jener im Manuskript von Parma stellt Perusio das Bindeglied dar zwischen der viscontinischen französischen Tradition und einer neuen Form italienischer Beredsamkeit. Den Ausgangspunkt dieser Erneuerung bildete sicherlich ein starker Sinn für Tonalität, bedingt durch die Ausweitung der *contratenores*, die häufig unter den *tenores* gesetzt sind, doch auch eine andere rhetorische Behandlung der Texte oder besser

von einzelnen Worten oder punktuell mit ihnen verwandten Figuren. *Serà quel zorno may* (die Ballade, in der Matteo ganze Züge aus seiner höchst subtilen autobiographischen Komposition in französischer Sprache *Le greygnour bien* übertrug) ist in diesem Sinne die gewichtigere der beiden italienischen Balladen Perusios und zugleich jene, in der in höherem Maße die Komponenten seiner Ausbildung miteinander interagieren: die exquisite, hier wahrhaft monumentale melismatische Kultur der *subtilitas*, hier zeitweilig bewundernswert den schmerz erfüllten Versen eines archaisierenden höfischen Gedichtes im Stilnovo angegliedert. Die äußerst leidenschaftliche Melodie ist getränkt von jener très noble puissance, die sie vermutlich aus dem berühmteren (und glossierten) melodischen Modell *En attendant* ableitet, ein Vermächtnis des großen Philipoctus de Caserta, einem Vorgänger und vielleicht dem Lehrer des Matteo. *Quel zorno* vereinigt auch die innovativeren tonalen Modulationen des reifen Perusio und außerdem die gewagtesten musikalischen Figuren, die rhetorisch mit einzelnen Begriffen verbunden sind. Gleichzeitig bleibt *Quel zorno* eine abstrakte instrumentale Konversation, ein gelehrter Dialog zwischen essentiellen und autonomen kontrapunktischen Funktionen.

Von den Kollegen, denen Matteo in Pavia begegnete, wie Ciconia, Zacharias und Anthonello, trat nur der letztgenannte als Autor einer wahren Serie französischer ballades im Stile der *subtilitas* hervor. Jeder der anderen beiden hinterließ (wie Perusio) nur ein einziges jedoch gewichtiges, musikalisch subtilior zu nennendes Selbstporträt in der Galerie von Giangaleazzo in Pavia (heute im Manuskript von Modena): Johannes Ciconia komponierte sein berühmtes Loblied an die Paveser Bibliothek und an seinen renommierten Lehrer Philipoctus de Caserta, das *Virelai Sus un' fontayne* und wandte im folgenden die eigenen Interessen der Entwicklung jener neuen Formen der Tonalität und der italienischen Rhetorik vielleicht noch bestimmter zu als selbst Perusio. *Merçé o morte*, das im Kodex Lucca mit einem anonymen Contratenor versehen ist, stellt die zirkuläre und bittere

Vertonung einer humanistischen Ballade dar (vielleicht von Giustiniani), eine Erzählung ohne Geschichte, dramatisch konstruiert um einen einzigen, hartnäckigen Ausruf, eine unermüdliche, qualvolle Anrufung. Zacharias, zurückkehrend von der akademischen Erfahrung seines höchst komplizierten und rätselhaften Selbstporträts *Sumite karissimi* (gleichfalls in der Galerie von Modena) zeigt auch in seiner italienischen Dichtung autobiographische Intentionen und die Bevorzugung für eine poetische wie auch musikalische Sprache, die von einem kryptischen Sarkasmus durchdrungen ist. Der choreographische Charakter der mächtigen *carpe diem* Ballade *Ad ogne vento* wird durch den äußerst tänzerischen Kontratenor nach Art des Perusio unterstrichen, der fragmentarisch vom Schreiber der Handschrift Lucca hinzugefügt wurde. Doch die subtile scholastische Gelehrtheit des Zacharias, auch unter der bäuerlichen Oberfläche latent vorhanden, ist jene, die ihm gestattet, mit den rhythmischen Virtuositäten der *obliqua positio* zu spielen, mit jenen dauernden Synkopen, für die *Ad ogne vento* ein wahres Manifest ist.

Von den acht französischen und *subtilior* zu nennenden Kompositionen des Anthonello da Caserta, den sein Freund Perusio sehr bewunderte, diente die vielleicht ergreifendste – *Amour m'a le cuer mis* – Anthonello selbst als Modell für eine italienische Version, die weniger subtilis und dafür plus *clar* ist, die dreistimmige Ballade *Più chiar che'l sol*, komponiert vermutlich für Lucia Visconti, eine Cousine und Schwägerin von Giangaleazzo. Die kürzlich erfolgte Wiederauffindung ihres originalen Kontratenors stellt die Intentionen von Perusio in ein neues Licht, welcher im Manuskript von Parma einen alternativen Kontratenor hinzugefügt hatte. Matteo erweitert die italofranzösische Polemik, die Anthonello mit sich selbst führt, um eine noch klarere und neuere Reflexion, die ganz und gar perusinisch ist: Neben der Idee eines stärker hervortretenden Kontratenors – desjenigen von Parma – und also einer stärker äquidistanten Dreistimmigkeit [einer subtilen und scholastischen ideologischen Spur] ersetzt Matteo antiquierte oder unverständliche Vokabeln, vereinfacht die Aussprache

mittels der direkteren, repetitiven sizilianischen Diktion und malt musikalisch um einzelne Worte und Bedeutungen herum, um jene rednerischen Figuren also, die zarten Schimmer des beginnenden Humanismus, welcher schon bald das scholastische Italien aus seinem Dämmerzustand erwecken sollte. Perusio läßt also auch hier die Beständigkeit seines unermüdlichen, zum Scheitern verurteilten Versuchs erkennen, die neuen formalen und rhetorischen Erfordernisse mit einer ungewandelten, höchst gotischen Doktrin zu vereinbaren.

Wer weiß, ob Landini an diese rhetorischen Dilemmata und an die Erweiterungen seiner Nachfolger dachte, als er jene metaphysischen Texte über das Licht der Liebe vertonte, wie etwa in der berühmten Ballade *Amor in huom gentil è una luce*, oder als er mit seiner wissenden Frage *Che cosa è questa, Amor?* die unwiederholbaren Verse Cavalcantis paraphrasierte:

*Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira, che fa tremar di
chiaritate l'äre e mena seco Amor, si che parlare null'omo pote, ma
ciascun sospira?*

*[Wer ist sie, die da kommt, daß jeder Mann sie sehe, die zittern läßt
vor Klarheit gar die Lüfte und mit sich Amor führt, so daß nun sprechen
kein Mann mehr konnte, doch ein jeder seufzte?]*

Die Intention unserer Anthologie mit Balladen im Neostilnovo ist es, die höchst unterschiedlichen poetischen und kompositionstechnischen Doktrinen ihrer Autoren in einen Dialog miteinander zu bringen, und dazu, über die Liebe nachzusinnen, doch gleich falls deren eigenen Allegorien und Personifikationen unmittelbar eine Stimme zu leihen, sie in diesen Dialog zu integrieren: das Herz, das Glück, *Amore*, die *figura* der Dame, die Seele des sterbenden Verliebten, die Lebensgeister, die sich mit jedem seiner Seufzer entfernen, die Grausamkeit, die Anmut, die heidnischhöfischen Tugenden, den Tod. In unserem Dialog ist jede Dichtung vollständig und unabhängig, doch gibt sie weitere Ebenen des Lesens aus dem Kontext preis, in dem sie sich befindet, und kommuniziert mit den Allegorien, die sie umgeben.

So reagiert der leidende Seufzer von *Serà quel zorno* mit

den zarten Hoffnungen des Liebhabers aus *Fortuna ria*, das flehende *Merçé* mit der verhängnisvollen, sorglosen Trunkenheit von *Ogne vento*. In dem hier instrumental bearbeiteten *Movit'a pietade* bereut der von Zacharias gemeinte Verliebte und legt alle Torheit ab, da nun auch er (wie in *Merçé*) die Tränen fließen läßt, von denen er sich bitterlich nährt.

Gleichsam um den Dialog zwischen dem toskanischen Modell und seiner Nachkommenschaft darzustellen, führt die elegante Geliebte (*senhal*), eine verschleierte Anspielung auf die Adressatin Lucia, mit jener von „Cosa“, der perfekten und liebevollen Niccolosa Landinis, ein Gespräch. Die beiden höchst scharfsinnigen Damen beobachten sich aus der Ferne: die figura der Lucia von ihrem lichten Ort im ausgehungerten Herzen Anthonellos, jene aus „Cosa“ von der Höhe ihres unbeweglichen Thrones im Himmel Landinis.

Mala Punica erweitert mit *D'Amor ragionando* ihre mit der Produktion von *Ars subtilis ytalica* begonnene Sammlung um eine zweite Aufnahme. Wie in jener ist das Instrumentarium stark experimentell und die Lektüre des Repertoires zugleich virtuos und polemisch. Durch die Verwendung eines historischen, sehr hohen Kammertones wird die Hypothese der kleinen Instrumente wirksam, welche die gesungenen Stimmen in ihren eigenen Stimmlagen begleiten. Darüberhinaus hat die Wiederentdeckung oder die Rekonstruktion von unzähligen fragmentarischen oder verstreuten musikalischen Stimmen, von contratenores oder alternativen Instrumentalstimmen erlaubt, das Mosaik einer glühend kontrapunktischen Kultur wieder zusammenzufügen, die mit äußerst raffinierten Traditionen polyphoner Improvisation in Verbindung steht. Mala Punica vereint improvisierten mit niedergeschriebenem Kontrapunkt und außerdem mit genau untersuchten Techniken der Intavolierung und instrumentaler Diminution am Ende des vierzehnten Jahrhunderts.

Doch ist in *D'Amor ragionando* das grundsätzliche Ziel ein anderes, und zwar jenes, die Texte wieder der Musik anzunähern, und der Sprache, den Versen und den Rhythmen, die Landini oder Anthonello bevorzugten und deren expressive

Kraft sie sogar mit diesen Balladen zu verteidigen suchten, ihre literarische Dichte und Dramatik wiederzugeben.

EN ATTENDANT

Es geschicht oft, daß ein feinsinniger Mensch (homo subtilis) das Schöne innerhalb einer großen Vielfalt wahrnimmt, deren Ordnung ein grober Mensch (homo rudis) nicht erkennt und deshalb als konfus erklärt. So wird von uns jene Proportion irrational genannt, die unserer Geist einfach nicht be-greifen kann.

Nicole Oresme, De commensurabilitate, III, 373-5

Eines Samstagvormittags im Mai des Jahres 1385 traf der junge Gian Galeazzo Visconti, geleitet von 500 Lanzenreitern seiner pavesischen Kavallerie, seinen Onkel Bernabò an den Toren Mailands und ließ ihn dort unter dem Vorwand einer angeblichen Verschwörung verhaften. Sieben Monate später starb Bernabò im Gefängnis der Burg von Trezzo an einer Vergiftung („per il tossico in una scodella di fagioli“) – Gian Galeazzo konnte die Urheberschaft für diesen Mord nicht abstreiten. Stattdessen ließ er seine Version der Verschwörung und die Anklagepunkte eines kurzen Scheinprozesses allorts verbreiten und gewährte dem verhaßten Bernabò zynisch ein Staatsbe-gräbnis.

Bei der Errichtung des Grabmals in Mailand wurden die eigenen Entwürfe des Verstorbenen verwendet, unter denen sich auch jenes Reiterstandbild befand, auf dessen Arm noch heute die stoische Devise Bernabòs zu lesen ist: „souffrir m'estuet“.

Matteo da Milano, Frezzi und eine Vielzahl anderer Hofdichter schrieben aus diesem Anlaß ihre lamenti di messer Bernabò, von denen einige Bernabò zu Ehren wahrscheinlich von dem Nachfolger Gian Galeazzo bestellt worden waren. Ob Gian Galeazzo für dieses Ereignis nicht auch Musikwerke in Auftrag gegeben hatte?

Zur gleichen Zeit war in Mailand jener gelehrte magister Philipoctus tätig, der einige Jahre zuvor eine musikalische

Kapelle der Anjou in Neapel, oder vielleicht in Caserta, verlasen hatte, eine Kapelle, die sich wahrscheinlich überwiegend auf die französische polyphone Tradition berief. Filippo (oder: Filippotto) hatte von dort hervorragende Fähigkeiten auf dem Gebiet der *subtilitas* mitgebracht und vielleicht auch manch einen seiner jüngeren Schüler aus Caserta.

Subtil sind nun sowohl seine theoretischen Schriften als auch seine *ballade* mit dem Titel *En attendant*, deren Text mit dem Partizip Präsens beginnt und der somit an einem literarischen Spiel teilnimmt, das von Machaut begonnen und von etlichen Dichter-Musikern wie Senleches und vielleicht auch Galliot aufgenommen wurde. Die stillschweigenden Spielregeln sahen am Anfang ein Partizip vor (oft das inzwischen kanonisch gewordene *En attendant*), auf das ein berühmtes Zitat zu folgen hatte: es konnte ein Zitat eines alten Meisters sein, ein berühmter Vers oder ein Wappenspruch. Auf diese Weise entstanden *En attendant d'amer*, *En attendant esperance*, *En attendant fortune*...

Und das ist nun der Kontext, in dem Filippo den Vers *En attendant souffrir m'estuet* komponierte. Es gelang ihm also, einerseits an dem Spiel teilzunehmen und gleichzeitig mit der Devise seinen gefürchteten, exzentrischen Herrn, Bernabò Visconti, zu preisen. Seinen Herrn oder seinen ehemaligen Herrn?

Der Hof von Pavia hatte schon damals seinen Sitz in dem berühmten *douz chastel*, das Galeazzo II, Bruder Bernabòs und Vater des *conte di virtù* Gian Galeazzo, in wenigen Jahren erbaut hatte. Das Kastell, umgeben von dreizehn Meilen langen Mauern, in einem Park mit exotischen Tieren gelegen, verdankte seine Berühmtheit zwei außerge-wöhnlichen Orten. Der eine war die vielgerühmte *fontayne*, ein Bad, an dem sich gebildete Hofdich-terinnen und Musikerinnen trafen, unter ihnen auch die Tochter Gian Galeazzos, die Harfenistin Valentina, für die Senleches wahrscheinlich seine *Harpe de Melodie* komponierte. Der berühmte Treffpunkt, die *fontayne*, avancierte fast zum Symbol für den Hof Pavia.

Der andere war die *Biblioteca Visconti*, untergebracht im

vorderen linken Hauptturm des Kastells, die sich zum bedeutendsten kosmopolitischen Zentrum für Dichter, Philosophen, Wissen-schaftler und Musiker entwickelte – ein Zentrum, von dem aus das kulturelle Leben Italiens zum Ende des Jahrhunderts entscheidend beeinflusst wurde: Petrarca und Chaucer, Deschamps, vielleicht Senleches, Matteo da Perugia, Ciconia, Pietro da Candia (der zukünftige Gegenpapst), wahrscheinlich Anthonello, bestimmt der Arzt Marsilio da Padova und der Astronom und Physiker Biagio Pelacani, Giovanni Dondi, Poggio Bracciolini und Vannozzo – sie alle hielten sich hier auf und neben ihnen unzählbare Intellektuelle auf der Durchreise in der Lombardei und eigentlich jeder, der direkte Kontakte mit jener besonderen frankophilen Kultur Norditaliens aufnehmen wollte.

Nun, die Ballade Filippos bezieht sich des öfteren ausdrücklich auf den Hof in Pavia: so beklagt Filippo, nicht zu der *fontayne* mit ihren göttlichen, durststillenden *virtù* gelangen zu können, da sie von großen und kleinen Flüssen, Strömen oder „influenze“ umgeben ist, die sie verschmutzt und beschädigt haben. Filippo ist so betrübt darüber, daß er sich wünscht, selbst die beklagenswerte Lage zum Guten verändern zu können.

*Et s'a moy estoit qu'ansi fuist or ordenee,
Je vivroy en espoir d'avoir bone estance,
Par sa dignite et tres noble puissance.*

[Und stünde es mir zu, die Dinge auf diese Weise zu richten,
lebte ich in der Hoffnung auf großes Glück
durch ihre Würde und edle Stärke.]

Aber während der mailändischen Karriere Filippos scheint kein Zeitpunkt angebracht, um die Höfe in Mailand und Pavia gleichzeitig zu rühmen und mit diesen den gewalttätigen Bernabò und seinen ehrgeizigen Rivalen Gian Galeazzo, *conte di virtù*.

Mit Ausnahme eben der besagten machiavellistischen Ruhmesblätter, die auf das Gift in den „Bohnen von Trezzo“ folgten: Filippo, der also den Auftrag für die Trauerklagen zum stoischen Tod Bernabòs erhalten haben muß, mußte sich näm-

lich bei seinem neuen Herrn Gian Galeazzo einschmeicheln und diesen überzeugen, daß seine Anstellung als „Reiniger“ der „verschmutzten“ Kapelle in Pavia von Vorteil wäre. Mit *En attendant* sollte nun seine Eignung hierfür und seine außerordentliche Geschicklichkeit unter Beweis gestellt werden.

Diese Annahme wird zudem durch ein weiteres Indiz gestützt: alle sechs ballades Filippos beginnen mit derselben rätselhaften Anfangsmelodie, was als eine Art „Selbstzuschreibung“, als musikalische Signatur verstanden werden muß. In einer dieser Balladen klingt ein Text von Machaut an und zwar jener Vers der *ballade Ploures dames*, in dem es heißt „si Dieux et vous me ne prenez en cure“. Filippo setzt den Vers an den Anfang der dritten Strophe seiner eigenen Ballade, unterlegt ihm „sein“ persönliches melodisches Inzipit, und verwirft damit die ur-sprüngliche Vertonung Machauts, die er also gekannt haben muß. Nun gut, die „verworfenen“ Melodie, nach der Machaut „si Dieux et vous...“ gesungen hatte, ist keine andere als diejenige, die Filippo für die Vertonung des Wappenspruchs *souffrir m'estuet* gebrauchte.

Die unterschwellige, aber eindeutige Botschaft an Gian Galeazzo (bzw. an die *musici* seines Hofes) wäre also demnach: „während ich den Verstorbenen mit den Worten „souffrir m'estuet“ rühme, bitte ich mit der originalen Vertonung des Verses ‚nehmt mich in Eure Obhut‘ um Eure Gunst und eine Anstellung an Eurem Hofe“.

Seine Bitte scheint erhört worden zu sein; denn die Melodie wurde innerhalb kürzester Zeit zu einem ausgesprochenen *senhal* unter den viscontischen Musikern am Hof oder auf der Durchreise in Pavia. Die Anfangsmelodie, sowie auch die des abschließenden Refrains, wurde unendlich oft gespielt, variiert, glossiert und von unzähligen Musikern offenkundig zitiert: von Anthonellos *Beauté* zur doktrinären *Greygnour bien* von Matteo da Perugia, von *Que pena major* von Bartholomeus da Bologna zu Zacharias' *Sumite*, von *Ce doulz espour* Corrados zur weltberühmten *Sus un' fontayne* Ciconias.

Unter allen, ja wirklich allen Komponisten verbreitete sich auf diese Weise eine Art geheimes Spiel der feinen Kunst

des gegenseitigen Zitierens, das, ausgehend von Filippotto, schließlich in eine allgemeine Zitierwelle ausartete, in der jeder jeden zitierte.

In *Ce doulz espour*, der fragmentarischen *ballade* von Corrado da Pistoia beispielsweise, wird das Vorbild Filippos kontrapunktisch mit einem obstinaten Tenor verflochten, der zwölfmal das Melisma des Refrains *par sa dignité* wiederholt, das dann in einer klaren und allmählichen melodischen Metamorphose umgestaltet und verzerrt wird. Der fast ausschließliche Gebrauch von steigenden und fallenden Terzschriften verbindet dagegen die Melodien von Corrados *Veri almi pastoris* und Anthonellos *Notes pour moi*, wodurch die sonderbare paläographische Ähnlichkeit der beiden Stücke an Bedeutung gewinnt. Aber *Notes* verbirgt noch ein anderes Spiel: indem er seinen Satz mit einem fremden Text unterlegt (nämlich mit den Versen jenes *petit malades*, der zärtlich die Bitte vorbringt, es sei doch für ihn diese *ballade* vertont) versucht Anthonello gerade die Distanz zwischen Text und Musik darzustellen. Er sucht hierfür absichtlich den unpassenden rhythmischen *ductus* einer Art von *rondeau* aus und kombiniert diesen mit einer untypischen *ballade* ohne musikalischen Refrain. Aus diesem Paradoxon entsteht seine Antwort, fast um auf die Künstlichkeit dieses dialogischen Verfahrens aufmerksamzumachen, eine Antwort, die den Hörer veranlaßt, über das Verhältnis von Text und Musik nachzudenken.

Melodische und vor allem chromatische Reflexionen charakterisieren schließlich *Arte psalentes*, ein Stück, das der ballata *Que pena major* (und somit indirekt auch Filippo) viel verdankt. Hier wird der Möglichkeit auf den Grund gegangen, die chromatische Alteration in den Wiederholungen der analogen Musikabschnitte zu verändern – eine Technik, die im Werk der *Ars subtilior* des Johannes Ciconia eine entscheidende Rolle spielt, das heißt in seinem Virelai *Sus un' fontayne*.

Alles ist gesagt und geschrieben über jene großartige Paraphrase, mit der Ciconia dreimal *magister* Filippoctus de Caserta zitiert, das Virelai *Sus un' fontayne* – oder besser gesagt, fast alles: unbeantwortet und von einem gewissen

Geheimnis umgeben bleiben die minimalen aber beunruhigenden Widersprüche zwischen den zwei Hauptquellen, durch die das Stück überliefert ist, Modena und Oxford – chromatische Widersprüche, die, wenn auch noch so minimal, geheime Absichten zu verbergen scheinen.

Die Problematik läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: *Sus un' fontayne* ist eine *collage*, in der Ciconia drei Fragmente aus wiederum drei balades Filippottos verarbeitet. Zwei von diesen (aus *En attendant* und *En remirant*) sind in einem gewissen Sinne spiegelartig angebracht, weil Filippo hierin einmal die Melodie und ein andermal den Text ein und derselben Vorlage Machauts zitiert hatte. Zweimal also, „den Zitierenden zitierend“ (Ciconia zitiert Filippo, der wiederum Machaut zitiert) und in den zwei möglichen Zitiermodi, dem poetischen und dem musikalischen, paraphrasiert und kommentiert Ciconia den Zitiervorgang selbst und kündigt somit seine Synthese an: das 'gleichzeitige' Zitieren von Text und Musik.

Die dritte von Ciconia zitierte *ballade* Filippos, *De ma douleur*, stellt vielleicht noch eindringlicher die Intention des *Glossators* Ciconia dar, weil in ihr auch die Reimwörter enthalten sind, die die Schlüssel zur Lektüre seiner Dichtung sind: *ce noble flour – de ma douleur*. Ciconia schreibt dem Gesang seines Lehrers Filippo („noble flour que tant cantoit suavement“) eine herzerreißende, paradoxe Süße zu, eine Schönheit, die es fertigbringt, in ihm *tremour et angosment* auszulösen – Gefühle, die symptomatisch sind für das quälende Verhältnis zu den Vorbildern seines Meisters und vielleicht auch zu der *subtilitas*, die diese lehren.

Sus un' fontayne muß also in erster Linie als Distanzierung von dem wohl bewunderten Filippotto gelesen werden. Aber nicht nur das: hinter der *fontayne* Ciconias verbirgt sich, wie man sehen wird, eine höchst anspruchsvolle Abhandlung der Rhetorik und Formkritik.

Die *Form* des *Virelai* erlaubt Ciconia zum einen, die analoge Form der italienischen *ballata* in Erinnerung zu rufen, um so auf den Konflikt zwischen der italienischen und der französischen Tradition anzuspielen, zum anderen erzielt er eine

Symmetrie von Text und Musik, die ihm die sonst typischere *ballade* nicht ermöglicht hätte. Tatsächlich ist für jeden musikalischen Abschnitt des *Virelai* eine Wiederholung mit einem neuen Text vorgesehen, und so erklingen also auch die zitierten Fragmente in *Sus un' fontayne* zweimal: einmal mit dem Originaltext Filippos und noch einmal mit einem neuen Text, dem Text Ciconias.

Eine solche Anlage, sozusagen mit „doppeltem Durchgang“, schließt zudem eine weitere Möglichkeit ein: die gleichen musikalischen Abschnitte können bei ihrer Wiederholung auch in bezug auf die Chromatik Veränderungen erfahren, je nachdem wieviel Treue zum zitierten Vorbild angestrebt wird – eine Vorgehensweise, die der Tradition der italienischen *subtilitas* nicht fremd ist, sofern sie ja in Werken von Anthonello, Bartholomeus und vielleicht auch von Filippo bezeugt ist. Aber die von Ciconia beabsichtigten, oder besser, „erzwungenen“ chromatischen Irrwege sind weitaus komplexer als bloß ein „doppelter Durchgang“.

Würde man genauso alterieren, wie es die Originalfragmente Filippos vorgeben, erzielte man damit oft (bzw. immer) einen absurden Effekt hinsichtlich des neuen Kontextes, in den die Fragmente gestellt sind; würde man dagegen alterieren, wie es der neue Kontext verlangt, hätte das Veränderungen, *Glossen*, ja eigentlich eine offene Modellkritik zur Folge. So ist Ciconias Lösung in jeder Hinsicht als „vorsätzliches“ Paradoxon zu verstehen, seinen Widersprüchen muß eine „vorsätzliche“ Doppeldeutigkeit zugeschrieben werden.

In dieser vorsätzlichen Doppeldeutigkeit kommt nun die letztendliche Absicht der kritischen Abhandlung Ciconias zum Ausdruck – jener Reflexion über die Beweglichkeit der musikalischen und poetischen Formen und ihrem Verhältnis zueinander – und mit ihr lassen sich dann auch die chromatischen Unterschiede in den beiden Quellen erklären. Aber vor allem wird damit die heikle Frage nach dem Ende des *Virelai* beantwortet: *Sus un' fontayne* endet bekanntlich mit der Melodie und den Worten *En attendant*, die dem Anfang der gleichnamigen *ballade* Filippos entnommen sind, aber nun (nicht ohne

konfliktreiche Folgen] am Ende stehen. Diese Vorgehensweise erinnert einerseits an die französische Tradition, eigene Stücke mit fremden Anfängen zu beenden, andererseits wird hier der Anfang der *ballade* Filippos durch die neue Stellung in eine typische (geradezu uritalienische) *clausula madrigalis* verwandelt, die dem viscontischen Motto, das das Inzipit von *En attendant* wachruft, sinnbildliche, italische Altertümlichkeit verleihen sollte. Und das alles, um nochmals, jetzt aber mit wirklich ausgeklügelten Mitteln, den französischitalienischen Konflikt darzustellen, den Filippo hatte schlichten wollen.

Die konfliktreichen Folgen bestehen nun darin, daß die von Ciconia erhaltene *clausula madrigalis* unbedingt eine chromatische Alteration des vorletzten Tons (des Fis) vorsieht, während das Originalfragment Filippos, dem sie entstammt, eine Alteration kategorisch verbietet.

Diese Alteration geltend zu machen, wie der Schreiber von Oxford, oder die Auslassung anzuregen, wie der von Modena, sind die zwei möglichen Vereinfachungen dieses Versuchs einer Formkritik, die graphisch eigentlich nicht darstellbar ist, und die auf dem Widerspruch, also letztendlich auf beiden chromatischen Lesarten, Oxford und Modena, basiert.

Es geht dabei um mehr als die bloße Entscheidung zwischen einem F und einem Fis und damit zwischen *auctoritas* und Autonomie, frankophiler *subtilitas* und italienischer Madrigalkunst – Ciconia will seinen Leser zwingen, Größe und Unlösbarkeit des Konflikts zu „vermuten“, um dann einen gänzlich unerwarteten Lösungsvorschlag anzubringen. Und zwar folgenden: Zuwiderhandeln um der Rhetorik willen.

Die *clausula madrigalis* ohne die übliche Alteration fungiert als extreme, ja programmatisch rhetorische Darstellung des Textes *En attendant* und erklärt dadurch das andere, vielleicht letzte ungelüftete Geheimnis von *Sus un' fontayne*: die unvollständige Abschlußnote des Stücks, die beide Quellen als *semibrevis* überliefern, anstelle der üblichen *longa*. Jene *semibrevis*, die grammatikalisch keinen Abschluß darstellen kann, sondern eher eine unterbrochene Weiterführung vorzutäuschen hat, scheint an diese Stelle gesetzt, um

die Auseinandersetzung zwischen der „feinstmöglichen“ Gelehrsamkeit und der Spontanität neuerer und einfacherer Formen der poetisch-musikalischen Rhetorik vorzuschlagen.

War es nicht dieses, was Ciconia im Sinn hatte, als er seine philosophische *summa*, das *Virelai Sus un' fontayne*, in der Schwebeließe mit einem doppeldeutigen, theoretisch unmöglichen, aber rhetorisch entwaffnenden Ende – das Ende ohne Ende von *En attendant...*?

Mala Punica fügt dem Mosaik, das mit den 1994 und 1995 erschienenen Aufnahmen *Ars Subtilis Ytalica* bzw. *D'Amor ragionando* begonnen wurde, nun einen dritten Stein hinzu. Der kulturgeschichtliche Hintergrund der italienischen *Ars subtilior* war im Zusammenhang mit den bisherigen Aufnahmen ausführlich referiert und kommentiert worden. Besondere Aufmerksamkeit hatte dabei dem Manuskript aus Modena gegolten, jenen drei zierlichen Faszikeln, die allein die absolute Originalität und schöpferische Kraft der zwei Generationen von italienischen Komponisten im Norditalien des ausgehenden 14. Jahrhunderts bezeugen.

Wie damals, so ist die Interpretation von Mala Punica auch diesmal das Ergebnis einer mühevollen, nicht selten bahnbrechenden Musik- und Textexegese an den Quellen. Sie resultiert aber auch aus dem Eintauchen der Kompositionen in ihren ursprünglichen theoretischen und traditionellen Kontext, in ihre Grammatik der verborgenen, latenten oder einfach selbstverständlichen Botschaften: an diesem Punkt geht das Spiel der Verweise und Zitate manchmal von den Kompositionen zu den Interpreten über, sodaß sich der schriftliche Kontrapunkt mit dem improvisierten verflücht oder virtuose Formen der Diminution oder der instrumentalen Tabulatur entstehen.

Das Ergebnis ist mit Sicherheit originell, wenn nicht sogar polemisch. Aber – polemisch waren ja im Grunde schon die von Nicole Oresme um das Jahr 1360 beschriebenen *juvenes cantores*, die sich in der *suavis violentia* der Dispute zwischen dem Alten und dem Neuen ereiferten – oder besser gesagt der leidenschaftlichen Dispute zwischen *rudis* und *subtilis*.

ARS SUBTILIS YTALICA

Bisogna ora mettere alla prova la nostra ragione, dato che intendiamo indagare una questione in cui non siamo sostenuti dall'autorità di alcuno.

Dante, De Vulgari Eloquentia, I, IX, 1-4.

È passato quasi un secolo da quando Friedrich Ludwig proferì la laconica sentenza con cui *Sumite karissimi*, la colossale *ballade* autobiografica di Magister Zacharias, veniva assimilata alla storia della musica «senza significato», e più di mezzo secolo da quando Willi Apel approvò quella sentenza, attribuendo a *Sumite* un valore esclusivamente teorico, dubitando cioè dell'opportunità (e della possibilità) di una sua riproposta esecutiva. A visioni come queste (che non riguardano soltanto Zacharias ma in generale l'*Ars subtilior*, l'avanguardistica e crepuscolare corrente musicale sorta in Francia nel tardo Trecento) se ne affiancarono più tardi altre forse meno drastiche, ma ugualmente condizionate dall'immagine di un'*Ars subtilior* decadente e ricercata, manierata, calcolata e cerebrale, ricca di sofisticazioni ma povera di spontaneità e quindi di emozione.

La frequenza e dimestichezza con cui quel repertorio è stato nel frattempo eseguito e ascoltato rende parzialmente superfluo rispondere alle squalifiche più severe ed imprudenti dei primi tempi. Rimane solo da domandarsi se non sia ormai altrettanto limitante il luogo comune che riduce l'*Ars subtilior* a «sterile accademismo» o ad una «sofisticazione puramente esteriore», se ad attrarre cioè un'intera o forse due generazioni di musicisti alla fine del Trecento, e a riempire i manoscritti di celeberrime corti musicali, come Avignone, Pavia o Milano, non sia stato invece uno stile, un linguaggio musicale che si possa dire grammaticalmente e semanticamente funzionale e completo.

Completo, si intende, di una sua logica e forza espressiva o, per usare un termine medievale, di una sua *humana* efficacia. Rispondere a questa domanda ci sembra equivalga

ad un chiarimento globale e ad una presa di posizione su che cosa stia a significare il controverso termine in questione, la *subtilitas*.

Dalle caute ed enigmatiche allusioni della trattatistica trecentesca ma soprattutto dalla musica stessa che essa tenta di descrivere o regolamentare, traspare un uso della voce *subtilitas* per indicare in prima istanza una forma di distorsione ritmica della linea melodica, mirata indubbiamente a potenziare, insieme al suo fascino, la sua indipendenza rispetto al tessuto armonico. La melodia così distorta (normalmente il *cantus*) si inserisce in un contesto polifonico in cui infatti ciascuna delle parti (*cantus*, *tenor* e *contratenor*) segue una propria grammatica, più o meno individuale ed esclusiva: al tenor, lineare e scolastico, si oppongono un *contratenor*, controparte virtuosa e frammentaria, talvolta canonica o matematica, e il *cantus*, appunto, distorto e sinuoso. Viene raggiunta così una caratteristica equidistanza tripartita, un'autonomia tra le parti che è intrinseca e co-essenziale all'idea di *subtilitas*, almeno quanto l'atmosfera di diffusa rarefazione che quell'autonomia provoca: quella sorta di fluido e discontinuo abbandono della definizione ritmica, come l'intermittente perdita del fuoco in un'immagine subacquea, equivoca e accattivante, complessa ma non incomprensibile.

In seconda istanza la *subtilitas* diventa però il parametro non già della sola autonomia, ma della deliberata polarizzazione tra le parti, della metamorfosi che porta alla radicalizzazione dei loro contrasti e che consente, all'occorrenza, la massima eloquenza della loro interazione nel contrappunto. La fluida 'non-definizione' può allora lasciar spazio ad un loro

scontro frontale e ai conflitti che ciò comporta: alle sincope, alle dissonanze, ad un inasprimento dell'intera polifonia. Questi conflitti, che pur caratterizzano il volto esterno della *subtilitas*, non costituiscono tuttavia che un mezzo a sua disposizione, lo strumentario utile a mettere in moto quell'erudito *dialogo allegorico*, quella sofisticata ed astratta conversazione in cui ad interloquire non sono le varie parti, ma i diversi livelli di lettura che esse rappresentano: la stabilità ordinatrice dei tenori e la polemicità, l'accanimento numerico e ritmico dei loro contra tenori, l'illusione di completa libertà, l'apparente illimitatezza espressiva del *cantus* e quindi delle poesie e metafore di cui esso nutre i suoi melismi.

È in questo *dialogo allegorico* che la *subtilitas*, in terza istanza un vero linguaggio poetico, dà forma ai delicati rapporti tra apparenza e sostanza, e si pone il compito forse impossibile di rappresentare, non meno che le grandi psicomachie scolastiche della letteratura e dell'arte figurativa, il misterioso atto psicologico del percepire stesso. La *subtilitas* fornisce così ai musicisti della fine del Trecento un linguaggio disperato, ma anche un insostituibile veicolo d'introspezione, ricerca e discussione accademica, discussione che dalla Francia si estese rapidamente alle corti francofile del Nord Italia.

La *subtilitas* del manoscritto di Modena (*Mod*), e in particolare quella della generazione di Anthonello, Ciconia o Perusio, compie a questo punto un passo in più, quello a cui deve quella sua logica espressiva, quella sua rilevanza musicale – e non solo paleografica – negletta da Ludwig e incompresa da Apel. E allo stesso tempo il passo che le conferisce la sua *ytalica* specificità rispetto ai modelli francesi: la *subtilitas ytalica* non solo esaspera enormemente la complessità formale dei ritmi, della scrittura e dell'intreccio contrappuntistico, ma procede fino alla strumentalizzazione *drammatica* della *subtilitas*. Con il dosarla o il trasgredirla, ad esempio, essa finisce per provocare nei momenti estatici quell'occasionale consenso dialogico, quella sorta di stupore contemporaneo di tutte le parti – a spese della loro *sottile*

autonomia – che interrompe il *ductus* del contrappunto e che funge a tutti gli effetti da deliberato *controgesto* retorico. Con ciò viene rivendicata, specialmente dalle opere di Anthonello ma anche da Zacharias, Bartholomeus o Perusio, un'inconsueta direzionalità retorica verso un ascoltatore sottinteso, una *teatralizzazione* (si sarebbe tentati di scrivere) che collega *Mod*, più che ad un non distante luogo d'Oltralpe in Francia, ad un remotissimo e insospettabile futuro nella musica d'Italia. Modena trasforma l'elegante e malinconico *habitus* della *subtilitas* di Avignone o Foix in un nuovo impianto drammatico, e si propone di rispondere così a quella tradizione francese a cui deve gli ingredienti necessari, ma certamente non sufficienti, della propria sintesi: quella di mettere la trasgressione al servizio di quel bisogno, perennemente *ytalico*, di rappresentare.

Niente sembra quindi autorizzare la riduzione della *subtilitas* di Modena a una pura emulazione esotica o a un superficiale ed esteriore culto alla complessità fine a sé stessa. *Mod* si serve solo della complessità strettamente necessaria per esprimere i propri contenuti, e in questo senso, contro i tanti malintesi di cui è stata oggetto, il suo ricorso alla complessità è da considerarsi, paradossalmente, economico: nella *subtilitas* di Bartholomeus, Anthonello, Zacharias o Perusio si è di fronte ad un linguaggio ricco e organico, ma intransigente, funzionale alla maturità drammatica dei suoi contrappunti e all'ipnotica emotività delle sue melodie.

Il codice α.M.5.24 della biblioteca Estense di Modena si deve probabilmente alla mano di Matteo di Perugia, detto Perusio, o comunque di uno scriba a lui vicino. Accanto alle commoventi liriche di Anthonello de Caserta, contiene anche quella serie, quella *galleria* di composizioni su testi autobiografici che meriterebbe di essere chiamata 'gli autoritratti di Modena', in cui musicisti italiani come Zacharias, Bartholomeus, Corrado da Pistoia, Ciconia o il Perusio stesso parlano di sé, del comporre, della scienza, della concorrenza e dell'invidia, o della differenza – per loro cruciale – tra fama e trascendenza. È in quella serie, e in quelle liriche, che es-

si si servono della più estrema e sofisticata rielaborazione dell'*Ars subtilior* giunta sino a noi, che abbiamo appunto chiamato *Ars subtilis ytalica*. I compositori radunati in *Mod* rappresentano per la maggior parte le corti filo francesi dei Visconti e in particolare quella di Pavia, splendida residenza di Giangaleazzo, che Matteo conobbe in gioventù. Legato a Pietro Filargo (consigliere di Giangaleazzo prima, arcivescovo di Milano poi e infine antipapa a Bologna dopo il concilio di Pisa), il *biscantor* Perusio dovette frequentare con quest'ultimo la leggendaria biblioteca pavese e assistere ad alcuni dei celebri incontri ivi avvenuti, incontri a cui è lecito attribuire almeno in parte le catene di reciproche citazioni musicali che uniscono Ciconia, Filipoctus, Galiot, Bartholomeus, Anthonello, Zacharias, ecc. Sono questi infatti i nomi di cui si circondò l'ambizioso e temuto *Conte di virtù* Giangaleazzo Visconti nel suo «douz castel de Pavie», innalzato negli ultimi vent'anni del Trecento a monumento esemplare della cultura musicale e poetica del tempo. Alla musicazione del motto visconteo «En atendant souffrir m'estuet», ad opera del grande musicista e teorico Filipoctus de Caserta, suo servitore, seguì il proliferare di quelle liriche francesi e latine composte dai tanti italiani – alcuni probabilmente discepoli del Filipoctus – che Matteo raccolse o trascrisse più tardi a Bologna, ai tempi infausti dell'antipapato del Filargo, eletto col nome di Alessandro V nell'estate del 1409, morto avvelenato appena un anno dopo. Al repertorio udito a Pavia il Perusio aggiunse quindi la trascrizione di qualche brano esotico portato forse da Pisa, e talune delle proprie composizioni e dei propri contratenori alternativi, la cui prassi l'avrebbe reso enormemente celebre negli anni a venire. Tutto questo materiale, rilegato in tre fascicoli, passò infine a costituire ciò che rappresenta tuttora il corpo centrale del manoscritto di Modena, i fascicoli II, III e IV, da cui sono state tratte tutte le composizioni della presente antologia.

Ciascuno dei sette brani scelti racchiude in sé, e anzi nasconde, le regole, il segreto della propria grammatica, spesso perfino della propria notazione musicale: testo po-

etico, scrittura e contrappunto concorrono a delineare il diretto contributo di ogni compositore alla discussione in atto, quella individuale presa di posizione di ognuno in merito al problema (o meglio, alla *quæstio*) della *subtilitas*. Mentre la melodia di *En attendant* serve a Bartholomeus, in *Que pena major*, per dar sfogo ad un'acida autocommiserazione, essa viene sofisticata e solo parzialmente inclusa da Zacharias nel suo criptico (e non a caso a lungo frainteso), quasi epigrafico acrostico votivo *Sumite karissimi*, la monumentale e inquietante composizione ritenuta dai paleografi il limite stesso delle complessità rappresentabili dalla scrittura musicale.

In *Le greynour bien* a parlare è il contratenorista Perusio. È lui stesso, il presunto amico di Anthonello e compilatore dell'antologia, a lasciare qui costanza del suo particolare modo di rispondere alla problematica della *subtilitas*, che non poteva non esprimersi attraverso un *contratenore* straordinario. Quello di *Greynour*, struggente ed ambizioso come il *cantus* che accompagna, permanente invasore delle funzioni altrui, tinge di un'amarezza continua l'intera composizione e rappresenta forse il più eloquente autoritratto contratenoristico che il Trecento ci abbia lasciato.

La predilezione di Matteo verso le *chansons* dell'amico Anthonello, infine, non necessita di spiegazioni. Quattro delle sue otto stupefacenti liriche francesi sono incluse nella nostra raccolta, di cui due rese strumentalmente per opposti motivi. *Dame d'onour* perché il testo, mutilato in *Mod*, è altrimenti sconosciuto; *Beauté parfaite* perché la sua fama consente di sottintenderlo. Opposti sono anche gli scopi perseguiti: *Dame* dà luogo ad un'espansione centrifuga verso le possibilità dell'improvvisazione strumentale e del virtuosismo febbrile della diminuzione della fine del Trecento; *Beauté* ritorna, serena ma inarrestabile, alla riflessione in merito alla propria struttura.

L'unico *rondeau* della raccolta è *Dame zentil*. Il filo che collega la sua incessante e spensierata circolarità coreografica alle ambizioni della *subtilitas* è lo stesso gioco di sfasamenti ritmici permanenti a cui deve il suo polso tremulo e minuto,

e quel carattere ossessionante da 'danza dei folli', quella malinconica euforia, nostalgica e inesorabile.

Più trasparente appare l'intenzione di *Amour m'a le cuer mis*, la *ballade* che come nessun'altra dimostra la spontaneità raggiunta da Anthonello nell'uso della *subtillitas* al servizio della retorica, del sofisticatissimo e raffinato racconto di una storia senza tempo: di un incontro immaginato, o forse sognato, tra Amore e l'innamorato, tra l'emozione, e chi la prova.

L'interpretazione di Mala Punica si orienta all'originaria polemicità del repertorio e all'intima decisione di dar credito ad ogni sia pur tenue segno del suo squisito codice, la *subtillitas*, uno tra i più mirabili linguaggi di cui si abbia memoria.

D'AMOR RAGIONANDO

Ballate neostilnoviste in Italia, 1380-1415

Uno dei diciassette armadi della biblioteca Colombina di Siviglia custodisce tra profumati misteri andalusi un variopinto codice manoscritto di origine norditaliana, forse pavese o piacentina, copiato da diverse mani tra l'inizio del XIV secolo e i primi decenni di quello successivo. Si tratta di una raccolta di testi teorici sulla musica, un'ambiziosa panoramica anzi, che collega le *auctoritates* di Guido d'Arezzo, Boezio e Marchetto da Padova con le nuove scuole del contrappunto norditaliano della fine del Trecento, legate alla sinuosa estetica pseudo-francese della *subtillitas*, e cioè a quella erudita e avanguardistica corrente musicale che dalla Francia passò in Italia attorno al 1380. Negli spazi residui tra i vari trattati teorici coevi scribi aggiunsero degli esempi musicali di cui uno, davvero singolare, sui fogli 48v e 49r: una versione della celebre ballata a due di Francesco Landini *Fortuna ria*, corredata però di un inedito *alius tenor* e di un originalissimo *contratenor* nel nuovo stile virtuoso e sincopato dei compositori di Milano o Pavia, orientato cioè alla sofisticatissima *subtillitas* che insegnano i più moderni trattati in fondo al codice. Un Landini *subtilior*?

Che il Landini fosse ancora in vita mentre i suoi giovani colleghi sofisticavano sottilmente le sue ballate (uso testimoniato quindi a Siviglia, ma anche nel codice di Lucca), o che tali sofisticazioni rispecchino una prassi relativa agli anni immediatamente successivi alla sua morte (il che appare più plausibile), *Fortuna ria* e altri suoi componimenti furono allora sentiti in Norditalia contestualmente a quelli di Perusio o Anthonello; e anzi accanto alle ancor più sottili ballate francesi di questi ultimi e inclusi nella tradizione di reciproca citazione, glossa contrappuntistica e commento poetico, soggetti quindi a diretto confronto e a discussione accademica.

Ma qual è stato, ci si chiede, l'impatto di linguaggi musicali così radicalmente diversi sui pur colti ascoltatori delle corti norditaliane? Che effetto provocano su una stessa udienza il Landini toscano e quello (padano) di Siviglia?

La corte viscontea di Pavia fu alla fine del Trecento scenario dei più vasti confronti culturali e sede di approfondite ricerche letterarie e musicali, impostata com'era su una doppia tradizione: quella francofila dell'educazione savoiarda dei Visconti e quella stilnovista e protoumanista toscana, traccia indelebile del transito pavese d'innomerevoli poeti italiani e del lungo soggiorno del Petrarca a Pavia. L'invidiatissima biblioteca dei Visconti, fondata dagli antenati poeti di Giangaleazzo e posta al piano superiore di uno dei torrioni del leggendario castello di Pavia, includeva tra i suoi quasi mille volumi delle copie dei più famosi trattati di lingua e poetica toscana del tempo e le raccolte di alcuni tra i più celebri rimatori fiorentini. Accanto alle *ballades* francesi di Machaut e ai versi del *Roman de la Rose*, vennero conservate e trascritte le tenere canzoni di Fazio degli Uberti, le tenzoni del Vannozzo o i severi sonetti di Giovanni Dondi dell'Orologio, poeta discepolo del Petrarca e astronomo, inventore del grandioso orologio planetario che decorava la biblioteca.

Fino alla morte di Giangaleazzo nel 1402 (seguita da violenti disordini civili e crisi politiche), fu quindi certamente la cosmopolita Pavia ad attirare maggiormente quella generazione di poeti restauratori toscani, attiva in Norditalia

alla fine del Trecento, intenta al recupero e all'emulazione dei grandi poeti dello Stilnovo e della veneranda loro lingua, minacciata dall'invasione della lirica francese nonché da un umanesimo latinizzante dall'ancora insospettato futuro. I restauratori (scienziati e letterati, poeti e musicisti) rivendicavano sia la «*ytalica dulcis loquela*», la lodatissima soavità cioè del volgare italiano, che la sua rilimata acutezza e proprietà, la sua attendibilità nella trattazione delle più complesse materie scientifiche. Poco sorprende quindi che la lirica dello Stilnovo e le antiche rime di Dante o Cavalcanti, intrise delle più raffinate questioni psicologiche e dottrinarie, rappresentassero per loro una sorta di sintesi delle virtù italiche rivendicate, o che rivolgessero la loro attenzione non solo alla meticolosa ricostruzione formale della lingua stilnovista (di cui prendevano talvolta diretti modelli), ma anche all'esame, alla lucidazione di «quelle astratte e profonde materie», dei delicati contenuti dottrinari nascosti sotto il «velame di leggiadrissima invenzione», tipici appunto della lirica duecentesca.

Nei versi del Vannozzo e Landini, o nelle ballate viscontee di Anthonello e Perusio, si tratta quindi, come cent'anni prima in quelli di Cavalcanti, di eleganti quanto a volte arditi confronti di dottrina velati dietro a raffinate allegorie erotiche. L'Amore da loro inteso, l'Amore di cui essi ragionano non si riferisce solo al pur mirabilmente descritto sentimento individuale, ma anche e soprattutto a quell'Amor movente, quell'Amor di bellezza o di sapienza, di filosofia o di Salute, quella forza motrice dell'animo umano e del cosmo che tanto divise le correnti di pensiero alla fine del medioevo. Le spesso estreme differenze nello stile e nel linguaggio dei vari poeti e musicisti risultano così, più o meno direttamente, da altrettante estreme differenze di dottrina. «Misterio poetico», essi direbbero, «sotto leggiadro velame».

Gli ascoltatori e i lettori delle corti padane assistettero così a delle vere e proprie *quaestiones* d'amore, a delle squisite conversazioni e talvolta delle aspre discussioni ideologiche giocate con gli inesauribili e svariati mezzi allegorici

delle canzoni, i sonetti o le ballate toscane, o con quelli, ancor più astratti ed eruditi, della loro musicazione.

Alla discussione letteraria corrispose infatti quella musicale, quella impostata cioè sulle reciproche citazioni melodiche o armoniche tra i musicisti, sulle *glosse* e sulle parti strumentali aggiunte o sofisticate. Quella sulle versioni alternative, insomma, offerte al vaglio di uno stesso uditorio (come quello inteso dagli scribi di Siviglia o Lucca), commosso e anzi colpito da cordiale dolore all'ascolto delle «piatose parole» e dalle «dolcissime» melodie, ma anche partecipe e vigile, incuriosito dalle contese accademiche.

La musicazione della ballata stilnovista italiana era infatti il vero oggetto a contendere tra le varie e diversissime scuole di composizione attive in Italia alla fine del XIV secolo. Pur nell'accordo quasi unanime di musicar polifonicamente i testi toscani, e di far ritorno a una originaria tecnica compositiva considerata più puramente *ytalica*, restarono significative differenze tra il toscano Landini, per esempio, e i suoi più giovani compagni 'padani', Anthonello o Perusio, dovute alla loro diversissima traiettoria musicale e ideologica. Mentre questi ultimi, condizionati dall'ambiente francofilo di Pavia e Milano, aderirono per anni alla corrente filofrancesa dell'*Ars subtilior*, e anzi collaborarono alla costruzione della sua radicale versione italiana, la *Subtilitas ytalica*, il Landini tenne prudente distanza da quella corrente e si servì parcamente della *subtilitas* solo per manifestarne la sua estraneità, talvolta per deriderne i fautori. Le ballate italiane composte dai musicisti padani (attivi quindi sia nella produzione *subtilior* pseudo-francese che in quella restauratrice italiana) non poterono non risentire dell'esperienza scolastica di anni di *subtilitas*. Per quanto osservanti delle regole e tradizioni poetiche stilnoviste e per quanto fedelmente rivolti appunto al modello contrappuntistico dei musicisti italici, Anthonello e Perusio tinsero la loro lirica italiana, volenti o nolenti, di polemica e di scolastica, sottile erudizione. Le sofisticazioni ritmiche, le alterazioni inusitate, gli elaboratissimi contratenori: è questo «assottigliar la mente», questa complessità ad irritare

il vecchio Landini, acerrimo difensore della trasparenza nel contrappunto quanto della pragmatica logica occamista in materia di dottrina. È in virtù di un elevatissimo concetto di amore mistico, indispensabile ad illuminare lo spirito quanto insondabile per la ragione, che il Landini consiglia di rivolgere quest'ultima al mondo del tangibile. Doppiamente minacciato dalle sottili trame del pensiero scolastico e dalla *garrulitas*, la vuota verbosità classicheggiante dei nuovi umanisti, Landini conclamò ostinatamente il suo pragmatismo, che viaggiò con la sua fama e con lo sconfinato repertorio delle sue ballate. Alcune di esse furono, come si è visto, glossate fuori dalla Toscana: ebbene le *glosse* commentano (o contestano) questo suo impianto. La figura di ambito padano più rilevante da opporre al Landini è probabilmente Matteo da Perugia, biscantore del duomo di Milano e caposcuola dei contratenoristi *peruscini* (anonimi autori di quei contratenori aggiunti alle ballate di Zacharias e Landini nel codice di Lucca, forse di quello per la *Fortuna* di Siviglia). Gran conoscitore della musica francese, autore o comunque responsabile della stesura del famoso codice *subtilior* di Modena, glossatore e compositore di innumerevoli contratenori alternativi, come quelli del manoscritto di Parma, il Perusio rappresenta il nesso tra la tradizione francese viscontea e una nuova forma di eloquenza italiana. Alla base di questa innovazione ci fu certamente un forte senso della tonalità (dovuta all'estensione dei contratenori, posti spesso sotto ai tenori) ma anche un diverso trattamento retorico dei testi, o meglio di singole parole e di puntuali figure a loro associate. Sarà *quel zorno may* (la ballata in cui Matteo trasferì degli interi tratti della sua sottilissima composizione autobiografica francese *Le greygnour bien*), è in questo senso la più impegnativa delle due ballate italiane del Perusio e quella in cui maggiormente interagiscono le componenti della sua formazione: la squisita (qui davvero monumentale) cultura melismatica della *subtilitas* adeguata, a tratti mirabilmente, ai compunti versi di un arcaizzante poema cortese stilnovista. La sofferta ed appassionatissima melodia è imbevuta di quella «tres noble

puissance» che probabilmente le deriva dal più celebre (e glossato) modello melodico *En attendant*, lasciato del grande Philipoctus de Caserta, antecessore e forse maestro di Matteo. *Quel zorno* concentra anche le modulazioni tonali più innovative del Perusio maturo, nonché le più spinte figure musicali associate retoricamente a singoli termini. Allo stesso tempo, *Quel zorno* rimane un'astratta e scolastica conversazione strumentale, un dialogo erudito tra essenziali e autonome funzioni contrappuntistiche.

Tra i colleghi incontrati da Matteo a Pavia (Ciconia, Zacharias e Anthonello) solo quest'ultimo fu autore di una vera serie di *ballades* francesi nello stile della *subtilitas*. Gli altri due, come il Perusio, lasciarono ognuno un solo e massiccio autoritratto musicale *subtilior* nella galleria di Giangaleazzo a Pavia (ora nel manoscritto di Modena): Johannes Ciconia compose la sua celebre lode alla biblioteca pavese e al suo rinomato maestro Philipoctus de Caserta, il *virelai Sus un' fontayne*, mutando in seguito i propri interessi verso lo sviluppo di quelle nuove forme di tonalità e retorica italiana forse ancor più tenacemente del Perusio stesso. *Merçé o morte* (che nel codice di Lucca è completo di un contratenore anonimo) rappresenta la circolare e amara musicazione di una ballata umanista forse del Giustiniani, un racconto senza storia costruito drammaticamente attorno a un'unica, ostinata esclamazione, una supplica instancabile e struggente. Zacharias, reduce dell'esperienza accademica del complicatissimo ed enigmatico suo autoritratto *Sumite karissimi* (anch'esso nella 'galleria' di Modena) denuncia anche nella sua lirica italiana delle intenzioni autobiografiche e la predilezione per un linguaggio poetico e musicale permeato di criptico sarcasmo. Il carattere gregario e coreografico del poderoso *carpe diem* rappresentato da *Ad ogne vento* è sottolineato dal ('ballabilissimo') contratenore *peruscino* suggerito frammentariamente dallo scriba di Lucca. Ma la sottile erudizione scolastica di Zacharias, latente sotto rustiche apparenze, è quella che gli consente di giocare con i virtuosismi ritmici della *obliqua positio*, le

sincopi continue di cui *Ad ogne vento* è un vero manifesto.

Delle otto composizioni francesi e *subtilior* di Anthonello de Caserta, amico del Perusio e da quest'ultimo ammirato, una – *Amour m'a le cuer mis*, forse la più commovente – servì da modello ad Anthonello stesso per una versione italiana, meno *subtilis* e *plus clar*, la ballata a tre *Più chiar che'l sol*, composta probabilmente per Lucia Visconti, cugina e cognata di Giangaleazzo. La recente riscoperta del suo contratenore originale mette in nuova luce le intenzioni di Perusio, che ne aggiunse uno alternativo nel manoscritto di Parma. Matteo allega alla polemica italofrancese che Anthonello condusse con sé stesso una ancor più chiara e nuova riflessione, tutta *peruscina*: accanto all'idea di un contratenore più invadente quello di Parma – e quindi di una polifonia a tre più fortemente equidistante (impronta ideologica sottile e scolastica), Matteo sostituisce i vocaboli antiquati o incomprensibili, snellisce la pronuncia con la più diretta dizione ripetitiva siciliana, e dipinge musicalmente attorno a singole parole e significati, a quelle sue figure oratorie insomma, tenui bagliori dell'incipiente umanesimo che doveva ancora travolgere i sonni dell'Italia scolastica. Perusio lascia quindi anche costanza del suo infaticabile tentativo (votato al fallimento) di accomodare a nuove esigenze formali e retoriche un'immutata e goticissima dottrina.

Chissà se Landini pensava a questi dilemmi retorici e alle *glosse* dei suoi successori quando musicava quei metafisici testi sulla luce d'Amore, come la celebre ballata *Amor in huom gentil è una luce*, o quando con la sua sapientissima domanda *Che cosa è questa, Amor?* parafrasava gli irripetibili versi del Cavalcanti:

*Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira, che fa tremar di
chiaritate l'aire e mena seco Amor, sì che parlare null'omo pote, ma
ciascun sospira?*

L'intenzione della nostra antologia di ballate neostilnoviste è quella di mettere a dialogare, a ragionar d'amore, le diversissime dottrine poetiche e tecnicocompositive dei loro

autori. Ma anche di dar voce direttamente, d'includere in questo dialogo le loro stesse allegorie e personificazioni: il *core*, la fortuna, Amore, la figura della dama, l'anima del morente innamorato, gli spiriti che si partono con ciascuno dei suoi sospiri, la crudeltà, la vaghezza, le virtù gentili, la morte. Nel nostro dialogo ogni poesia è completa e indipendente, ma rivela ulteriori livelli di lettura dal contesto in cui si trova, comunica con le allegorie che la circondano.

Così il dolente sospiro di *Serà quel zorno* reagisce alle tenere speranze dell'amante della *Fortuna*, o la supplicante *Merçé* all'ebbrezza infausta e noncurante di *Ogne vento*. In *Movit'a pietade* (qui rielaborato strumentalmente) è l'innamorato di Zacharias a rivedersi e a deporre ogni stoltezza, a lasciar fluire anche lui le lacrime (come nella *Merçé*) di cui si pasce amaramente.

Quasi a rappresentare il dialogo tra il modello toscano e la sua discendenza, l'elegante *senhal*, la velata allusione della destinataria Lucia, conversa qui con quella di «Cosa», la perfetta e gentil Niccolosa del Landini. Le due argutissime madame si osservano da lontano: la figura di Lucia dal suo luminoso posto nel «mezzo e sfamizzato core» di Anthonello; quella di «Cosa» dall'alto del suo immobile trono nel cielo di Landini.

Mala Punica aggiunge con *D'Amor ragionando* un secondo volume alla raccolta iniziata con la produzione *Ars subtilis ytalica*. Come in quella, lo strumentario è fortemente sperimentale e la lettura del repertorio virtuosistica e polemica. Utilizzando un diapason storico molto acuto, si è resa operativa l'ipotesi di piccoli strumenti che accompagnano le voci cantate nelle loro stesse tessiture. Inoltre, la scoperta e il restauro di innumerevoli parti musicali frammentarie o sparse e di contratenori o voci strumentali alternative ha permesso di ricomporre il mosaico di una fervida cultura contrappuntistica associata a raffinatissime tradizioni d'improvvisazione polifonica. Mala Punica collega il contrappunto improvvisato a quello scritto, nonché alle ricercate tecniche d'intavolatura e diminuzione strumentale della fine del Trecento.

Ma in *D'Amor ragionando* l'obiettivo fondamentale è co-

munque un altro: è quello di riavvicinare i testi alle musiche, di restituire spessore letterario e drammaticità alla lingua, ai versi, ai ritmi che il Landini o Anthonello preferirono, la cui forza espressiva anzi tentarono di difendere con queste loro ballate.

EN ATTENDANT

Accade spesso che una persona sottile (homo subtilis) percepisca la bellezza in una grande varietà, il cui ordine di diversità, non essendo avvertito invece dal rozzo (homo rudis), viene da lui ritenuto confuso. E così chiamiamo irrazionale quella proporzione che la nostra ragione semplicemente non riesce ad afferrare...

Nicola Oresme, De commensurabilitate, III, 373-5

La mattina di un sabato di maggio del 1385, scortato dalle 500 lance della sua cavalleria pavese, il giovane Gian Galeazzo Visconti incontrò lo zio Bernabò alle porte di Milano e, col pretesto di una presunta cospirazione, lo fece arrestare. Sette mesi dopo Bernabò moriva avvelenato «per il tossico in una scodella di fagioli» nel carcere del castello di Trezzo. Gian Galeazzo, non potendo negare l'evidente paternità dell'assassinio, rafforzò i toni, già enfatici, della propria versione della congiura, sbandierandola ai quattro venti insieme ai capi d'accusa di un processo sommario e fazioso e concedendo poi cinicamente all'odiato Bernabò i funerali di stato.

La tomba dello zio fu eretta a Milano sulla base di disegni da egli stesso predisposti in vita che includevano anche una statua equestre al cui braccio si legge ancora la massima dell'araldo stoico di Bernabò: «souffrir m'estuet».

Matteo da Milano, Frezzi e numerosissimi altri poeti di corte scrissero sull'evento i loro *Lamenti di messer Bernabò*, alcuni probabilmente commissionati in suo onore dallo stesso successore Gian Galeazzo. È possibile che Gian Galeazzo avesse commissionato per l'occasione anche delle musiche?

Operava a quei tempi a Milano l'erudito *magister* Philipoctus (Filippotto o Filippo), emigrato alcuni anni prima da una cap-

pella musicale angioina di Napoli, o forse di Caserta, incentrata integralmente sulla tradizione polifonica francese. Filippo (o Filippotto che dir si voglia) aveva portato con sé notevoli doti in materia di *subtilitas* e, probabilmente, anche qualche suo più giovane allievo casertano.

'Sottili' sono infatti i suoi trattati teorici e 'sottile' è quella sua *ballade* dal titolo *En attendant*, il cui testo inizia con il participio presente e aderisce così ad un gioco letterario iniziato da Machaut e poi ripreso da esimi maestri come Senleches e, forse, Galliot. Le tacite regole del gioco prevedevano l'inizio sul participio (spesso su quello ormai canonico «En attendant»), seguito dalla citazione di una autorità: un maestro del passato, un verso celebre, un motto araldico. E nacquero così *En attendant d'amer*, *En attendant esperance*, *En attendant fortune...*

Ebbene, è quello il contesto in cui Filippo compose il verso «En attendant souffrir m'estuet», per integrarsi nel gioco e al contempo per elogiare, con quel motto, Bernabò Visconti, il suo temuto ed eccentrico signore. Ma il suo signore o il suo ex signore?

La corte di Pavia aveva già allora la sua sede nel celebre *douz chastel* costruito in pochi anni da Galeazzo II, fratello di Bernabò e padre del 'conte di virtù' Gian Galeazzo. Circondato dall'immenso parco di animali esotici e cinto da un circuito di mura lungo tredici miglia, il castello dovette la sua fama a due particolari luoghi d'incontro. Uno di essi fu la mitica *fontayne*, bagno delle dame, delle erudite poetesse e musiciste di corte (come la figlia stessa di Gian Galeazzo, l'arpista Valentina, per la quale Senleches sembra abbia composto la sua *Harpe de Melodie*), assurta quasi a simbolo della corte pavese.

L'altro fu la Biblioteca Visconti, posta nel torrione anteriore sinistro del castello, luogo che divenne il più cosmopolita crocevia di letterati, filosofi, scienziati e musicisti, e che dovette segnare definitivamente la vita culturale dell'Italia della fine del secolo. Si può ricordare che vi soggiornarono Petrarca e Chaucer, Deschamps, forse Senleches, Matteo da Perugia, Ciconia, Pietro da Candia futuro antipapa, probabil-

mente Anthonello, sicuramente il medico Marsilio da Padova e l'astronomo e fisico Biagio Pelacani, Giovanni Dondi, Poggio Bracciolini, Vannozzo, oltre ad ogni intellettuale che transitasse per la Lombardia o intendesse stringere contatti con quella particolare cultura francofila in Italia.

Ora, la ballade di Filippotto [o Filippo] «En attendant souffrir m'estuet» fa più volte riferimento esplicito alla corte di Pavia: egli lamenta infatti di non poter giungere alla *fontayne* dalle divine virtù dissetanti, circondata com'è da grandi e piccoli fiumi, correnti o 'influenze' che l'hanno inquinata e danneggiata. Così tanto che Filippo si augura di poter lui stesso raddrizzare una tanto deplorabile situazione:

*Et s'a moy estoit qu'ansi fust or ordenee,
Je vivroy en espoir d'avoir bone estance,
Par sa dignite et tres noble puissance.*

*[E se stesse a me che le cose fossero ordinate in questo modo,
vivrei nella speranza di grande benessere.
per la sua dignità e nobile forza.]*

Nessuna fase della carriera milanese di Filippo sembra però propizia ad una lode contemporanea delle corti di Milano e Pavia, e cioè del violento Bernabò e del suo ambizioso rivale Gian Galeazzo, 'conte di virtù'. L'unica eccezione è data, appunto, da quei machiavellici fasti dopo il veleno nei fagioli di Trezzo. Filippo, avendo ricevuto l'incarico di comporre il lamento sulla morte dello stoico Bernabò, doveva infatti ringraziarsi il nuovo padrone Gian Galeazzo e convincerlo, con le estreme dimostrazioni di perizia dispiegate in *En attendant*, ad assumerlo come «purificatore» della sua «inquinata» capella musicale di Pavia.

Quest'ipotesi è sorretta anche da un altro elemento: tutte e sei le *ballade* composte da Filippo si aprono con una stessa, enigmatica, melodia iniziale, una sorta di autoattribuzione, di 'firma musicale'. Una di esse contiene una citazione di un testo di Machaut: il verso della *Ballade ploures dames* che recita testualmente «si Dieux et vous me ne prenez en cure» ['Se Voi e Dio vi prenderete cura di me']. Filippo, collocando quel

verso all'inizio di una stanza [la terza], lo musicò appunto con il suo personale incipit melodico, scartando di conseguenza l'originaria musicazione di Machaut, della quale doveva necessariamente avere conoscenza. Ebbene, la scartata melodia su cui Machaut aveva cantato «si Dieux et vous...» altro non è che quella di cui Filippo si servì per musicare invece il motto «souffrir m'estuet».

Latente ma inequivoco sembra allora il messaggio rivolto a Gian Galeazzo [o ai maestri di musica della sua corte]: «mentre celebro il defunto con le parole 'souffrir m'estuet' chiedo ospitalità con la musica di 'prendetevi cura di me'».

La richiesta pare sia stata accolta, dato che la musica di *En attendant souffrir m'estuet* divenne in poco tempo un vero e proprio *senhal* dei musicisti viscontei in servizio o di passaggio a Pavia. La melodia iniziale, nonché quella del *refrain* finale, fu riprodotta all'infinito, variata, glossata, rielaborata da innumerevoli altri musicisti e dalle loro composizioni: dalla *Beauté* di Anthonello, alla dottrina *Greygnour bien* di Matteo da Perugia; da *Que pena major* di Bartholomeus da Bologna, a *Sumite* di Zacharias; dalla frammentaria *Ce doulz espour* di Corrado alla celeberrima *Sus un' fontayne* di Ciconia.

Tra tutti, ma proprio tutti i compositori si innescò così una sorta di gioco segreto, di sottile arte della citazione reciproca, che aveva in prima istanza coinvolto soltanto Filippo, ma dove, alla fine, tutti presero irrefrenabilmente a citare tutti.

In *Ce doulz espour*, la frammentaria ballade di Corrado da Pistoia, il modello di Filippo venne ad esempio intrecciato contrappuntisticamente con un tenore ostinato che ripete per dodici volte il melisma del refrain «par sa dignité», rielaborato e distorto poi da una lucida e graduale metamorfosi melodica.

L'uso quasi esclusivo di moduli di terze ascendenti e discendenti è invece ciò che unisce tra loro le melodie di *Veri almi pastoris* di Corrado e *Notes pour moi* di Anthonello, rendendo così più significativa la loro curiosa somiglianza paleografica. Ma *Notes* cela ancora un altro gioco: nell'apporre la propria musicazione ad un testo altrui [i versi cioè di quel *petit malade* che chiede teneramente sia «musicata per lui questa ballata»],

Anthonello intende in qualche modo manifestare la distanza che separa musica e testo, e per farlo sceglie deliberatamente l'improprio *ductus* ritmico di una sorta di rondeau, applicato poi ad una eterodossa ballade senza refrain musicale. Dal paradosso nasce la sua risposta, quasi a palesare l'artificialità dell'operazione epistolare e far riflettere l'ascoltatore sui rapporti tra forma poetica e forma musicale.

Riflessioni melodiche e soprattutto cromatiche caratterizzano infine *Arte psalentes*, brano fortemente indebitato con la ballata *Que pena major* (e così indirettamente con Filippo), che indaga fino in fondo le possibilità di modificare l'alterazione cromatica nelle riprese di segmenti musicali analoghi, tecnica destinata ad acquistare radicale importanza nell'opera *subtilior* di Johannes Ciconia, e cioè nel suo virelai *Sus un' fontayne*.

Tutto è stato detto e scritto su quella magnifica parafrasi con cui Ciconia per tre volte cita il suo maestro Filippo da Caserta, il virelai *Sus un' fontayne*; o meglio, quasi tutto: avvolte da un certo mistero restano ancora quelle leggere ma inquietanti contraddizioni tra le due fonti principali che tramandano il brano, Modena ed Oxford, contraddizioni cromatiche che per quanto leggere sembrano celare delle recondite intenzioni.

La questione si può sintetizzare in questo modo: *Sus un' fontayne* è un collage in cui Ciconia raduna tre frammenti estrapolati da altrettante ballate di Filippotto. Due di essi (tratti da *En attendant* e da *En remirant*) sono in un certo senso speculari, poiché in essi Filippo aveva citato una volta la musica, l'altra il testo di uno stesso modello di Machaut. Per due volte, 'citando il citante' (Ciconia che cita Filippo che cita Machaut) nelle due alternative modalità di citazione, poetica e musicale, Ciconia parafrasa, commenta l'atto stesso del citare, e prelude così alla sua sintesi, quella di citare 'contemporaneamente' musica e testo.

La terza ballata di Filippo citata da Ciconia, *De ma douleur*, rappresenta forse ancor più intimamente le intenzioni del Ciconia glossatore perché è anche quella che contiene

le parole in rima, le chiavi di lettura del suo poema: *ce noble flour - de ma douleur*. Ciconia attribuisce infatti al canto del suo maestro Filippo (il «noble flour que tant cantoit suavement») una dolcezza lacerante, paradossale, una bellezza capace di provocare in lui *tremour et angosment*, sintomi del suo tormentato rapporto con i modelli del maestro e, forse, con la *subtilitas* che essi insegnano.

Così *Sus un' fontayne* è da leggersi innanzitutto come una presa di distanza dall'ammirato Filippo. Ma non solo: la *fontayne* di Ciconia nasconde, come si vedrà, un ambiziosissimo saggio di critica retorica e formale.

La forma del virelai permette a Ciconia da un lato di ricordare l'analoga forma della ballata italiana, e alludere al conflitto tra le tradizioni italiane e francesi; dall'altro, di ottenere una simmetria musico-testuale che la più tipica ballade non gli avrebbe consentito. Di fatto, ogni sezione musicale del virelai prevede la sua ripetizione con un nuovo testo, e così anche i frammenti di citazione inseriti in *Sus un' fontayne* vengono sentiti simmetricamente due volte: una volta con il testo originario di Filippo, un'altra con un nuovo, quello di Ciconia.

Un tale impianto a 'doppio transito' sottintende poi la possibilità di un trattamento diverso anche dal punto di vista cromatico delle stesse sezioni musicali alla loro ripresa, a seconda dell'inteso grado di fedeltà rispetto al modello citato, prassi non certo estranea alla tradizione della *subtilitas* italiana e testimoniata da Anthonello, Bartholomeus e forse dallo stesso Filippo. Ma gli ostacoli cromatici voluti e anzi imposti da Ciconia sono ancora più complessi di un semplice 'doppio transito'.

Infatti, effettuando le alterazioni esattamente come nei frammenti originali di Filippo si otterrebbe in molti casi, se non in tutti, un risultato sconcertante con il nuovo contesto in cui sono collocati. Effettuando invece le alterazioni in modo più coerente con il nuovo contesto, ci si troverebbe di fronte a delle modifiche delle glosse, quasi a delle critiche del modello citato. Quello di Ciconia è da intendersi perciò a tutti gli ef-

fetti quale 'paradosso deliberato': bisogna cioè attribuire alle sue contraddizioni una coesistente, 'deliberata ambiguità'.

Ed è questa deliberata ambiguità ad esprimere i fini ultimi del saggio critico di Ciconia, della sua riflessione sulla fluidità delle forme musicali e poetiche e sul loro rapporto, e a spiegare poi le differenze cromatiche tra le fonti. Ma soprattutto, a spiegare la spinosa questione della parte finale del *virelai*.

Sus un' fontayne si chiude infatti con la musica e le parole «En attendant», estrapolate dall'inizio dell'omonima ballade di Filippo, ma qui collocate (non senza conseguenze conflittuali) alla fine.

L'operazione da una parte riecheggia la tradizione francese di finire un pezzo con un inizio altrui, dall'altra trasforma quell'inizio di Filippo in una tipica (e italianissima) *clausula madrigalis*, che conferisce emblematica arcaicità *ytalica* al motto visconteo che l'incipit di *En attendant* evoca. Il tutto per rappresentare ancora una volta, e ora con mezzi davvero raffinatissimi, il conflitto franco-italiano che Filippo aveva voluto sanare.

Ma ecco le conseguenze conflittuali: mentre la *clausula madrigalis* così ottenuta da Ciconia prevedrebbe di rigore l'alterazione cromatica della penultima nota (il fa#), il frammento originale di Filippo da cui è tratta lo esclude invece categoricamente.

Affermare quella alterazione – come fa lo scriba di Oxford – o suggerire la sua omissione – come fa quello di Modena – sono poi le due riduzioni possibili di quel tentativo di critica formale graficamente non rappresentabile, che per esprimersi ha bisogno della contraddizione e quindi in ultima istanza di entrambe le letture cromatiche, Oxford e Modena.

Più che a far decidere tra un fa e un fa# – e così tra *auçtoritas* e autonomia, tra *subtilitas* filofrancese e madrigalismo italiano – Ciconia intende obbligare i suoi lettori a 'sospettare' la grandezza e l'insolubilità del conflitto, per poi suggerire una via d'uscita del tutto inaspettata: trasgredire a scopo retorico.

La *clausula madrigalis* senza la sua consueta alterazione funge infatti da estrema, si direbbe programmatica, rappresen-

tazione retorica del testo *En attendant*, e spiega così quell'altro, forse l'ultimo, mistero irrisolto di *Sus un' fontayne*: l'incompleta nota finale del brano, che entrambe le fonti tra-mandano quale *semibrevis*, al posto della *longa* di rigore. Quella *semibrevis*, che grammaticalmente niente conclude e che anzi suggerisce una mancata continuazione, sembra cioè posta a manifestare lo scontro tra la più 'sottile' erudizione possibile e la spontaneità di nuove e più semplici forme di retorica poetico-musicale.

Non era forse questo ciò che intendeva Ciconia lasciando la summa filosofica *Sus un' fontayne* sospesa nella sua ambigua ed eloquentissima fine teoricamente impossibile ma retoricamente disarmante: la fine senza fine di *en attendant*...?

Mala Punica aggiunge un terzo tassello al mosaico iniziato con le incisioni *Ars subtilis ytalica* e *D'Amor ragionando*, apparse rispettivamente nel 1994 e 1995. Allora fu ampiamente presentato e commentato il retroscena storico e culturale dell'*ars subtilior* italiana, ed in particolare del manoscritto di Modena, la fonte principale che la contiene: tre esili fascicoli che restituiscono l'assoluta originalità e la potenza creativa delle due generazioni di compositori italiani attivi nel Norditalia alla fine del Trecento.

Come allora, l'interpretazione di Mala Punica risulta da un paziente e non di rado pionieristico lavoro di esegesi musicale e testuale realizzato direttamente sulle fonti. Ma anche dall'immersione delle composizioni nel loro originario retroterra teorico e tradizionale, nella loro grammatica di messaggi occulti o semplicemente sottintesi. È da qui che il gioco di rimandi e citazioni passa talvolta dalle composizioni agli interpreti, e che il contrappunto scritto all'occorrenza s'intreccia a quello improvvisato o innesca forme virtuosistiche di diminuzione o intavolatura strumentale.

Il risultato è senz'altro originale, forse anche polemico: come polemici furono in fondo quei *juvenes cantores* che Nicola Oresme descrisse nel 1360, impegnati già allora nella *suavis violentia* delle dispute tra il vecchio ed il nuovo, o più esattamente, tra *rudes* e *subtiles*.

ARS SUBTILIS YTALICA

PSEUDO-FRENCH POLYPHONY IN ITALY, 1380-1410

CD 1

Ms: Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24

1 Que pena major

*Que pena major agitanda menti!
Age! Fungor benigna
fronte pravis. Indigna,
invida proles odiosa genti
improba mordet fatiscente sono
me, citharedum Musa resonantem.
Jam lingua falax inretita bono
hec cecha plorat mundo floridantem.
Dive virtutis portas affectantem
plebs ociosa monstrat.
Set Apollo demonstrat
aureos crines nubere intenti.*

*What great suffering torments my soul!
Onwards! I will willingly endure
all injustice. The unworthy,
jealous progeny, odious to mankind,
insolently harasses me with these terrible
sounds,
I, on the lyre, in harmony with the Muse.
Now, this deceiving tongue accuses me,
I, who prosper in this beautiful world.
The hateful people point at him
who seeks the portal of divine virtue.
Apollo, however, will crown with gold
the hair of him who wishes to be joined with him.*

*Quel très grand châtement que d'avoir une âme
nécessairement tourmentée.
Allons ! Je tâcherai de supporter d'un air
bienveillant les méchants. La vile,
l'envieuse lignée, odieuse à l'humanité,
m'offense de son bruit importun,
moi, le citharède tout résonnant de la Muse.
Maintenant cette langue fausse, qui a déjà fail
mon procès,
se la mente, car je prospère dans le beau monde.
Celui qui cherche à atteindre les portes de la divine vertu,
la plèbe oisive le montre du doigt.
Mais Apollon, lui, montre sous leur voile
les cheveux couronnés de qui a brillé de l'épouser.*

2 Dame d'onour [instrumental]**3 Amour m'a le cuer mis**

*Amour m'a le cuer mis en tel martire
que mayntes fois le jour mon corps tressue,
et souvent fois pense et souvent sospire,
souvent me cangie la colour et se mue.
En tel estat ma vie est tenue;
pour ce n'est-il pas del tout a sejour
celli qui est surpris de fin amour.*

*Love causes my heart to suffer such pain,
that many times a day I find my body covered
with sweat,
and I am oft pensive and I oft sigh,
often my completion varies and alters itself.
In this state my life is captive,
for true peace is not given
to him who is seized by such a refined love.*

*Amour fait subir à mon cœur un tel martyre
que plusieurs fois par jour mon corps secouvre de sueur,
et souvent je suis pensif et souvent je soupire,
souvent mon teint change et s'altère.
Voici dans quel état on tient ma vie;
aussi ne connaît-il pas de vrai repos
celui qui est possédé d'un amour supérieur.*

4 Le greygnour bien

*Le greygnour bien que nature
fist a lo hume en ce folz monde
fu le don dont pris faconde
prist en ly sens et mesure.
E pourtant quant unz n'a cure*

*The highest good, that Nature
has given to man in this mad world,
was the gift of sense and of measurement,
through which he could acquire eloquence.
And yet, when one is not concerned*

*Le bien supreme que la nature
accorda à l'homme en ce monde de déraison,
fut le don de sensibilité et de mesure,
par lequel il paya l'éloquence.
Aussi, quand quelqu'un ne se soucie pas*

Welch großer Schmerz quält mein Gemüt!
 Auf! Ich ertrage bereitwillig;
 alles Unrecht. Die unwürdige,
 neidische Nachkommenschaft, voll Menschenhass,
 peinigt mich unverschamt mit entsetzlichen Klängen,
 mich, den Saitenspieler, durch den die Muse spricht.
 Nun klagt mich diese trügerische Zunge an,
 daß ich in dieser schönen Welt gedeihe.
 Auf den, der die Pforte der göttlichen Tugend zu
 erreichen sucht,
 zeigt das Volk haßerfüllt mit dem Finger.
 Apoll jedoch bekrönt das Haar derer mit Gold,
 die sich mit ihm vermahlen wollen.

Die Liebe läßt mein Herz eine solche Qual erleiden,
 daß viele Male am Tag mein Körper sich mit Schweiß
 bedeckt,
 und oft bin ich in Gedanken und oft seufze ich,
 oft wechselt mein Gesicht die Farbe und verändert sich.
 In diesem Zustand ist mein Leben gefangen;
 denn keinen wahren Frieden kennt,
 wer von einer hohen Liebe ergriffen ist.

Das höchste Gut, das die Natur
 dem Menschen in dieser Welt der Unvernunft schenkte,
 war die Gabe des Verstandes und des Maßes,
 mit welcher er die Beredsamkeit erwarb.

Che gran pena mi scuote l'animo.
 Suvvia! Sopporto serenamente
 i malvagi. L'indegna,
 invidiosa turba, odiosa alle genti,
 avida aggredisce con orrendi suoni
 me, citaredo in armonia con la Musa.
 Ora questa lingua fallace condanna
 me che prospero nel bel mondo.
 La plebe oziosa addita me che aspiro
 alle porte della divina virtù.
 Ma Apollo incoronerà d'oro
 i capelli di colui che è deciso a sposarlo.

Amore mi ha stretto il cuore in tale martirio,
 che più volte al giorno il mio febricitante corpo trasuda
 sono spesso penseroso e spesso sospiro,
 e sovente la mia cera si cangia e tramuta.
 In questo stato è tenuta la mia vita;
 poiché non conosce vero riposo
 chi è posseduto da fine amore.

Il più gran bene che Natura
 fece all'uomo in questo mondo di follia
 fu il dono con cui Eloquenza
 prese in lui senso e misura.

proassembler de science parfonde
tretout cilz du pris en fonde
metre ye n'ai en cuer ardure.

Mes il est grant desparanche
quand hom pans' en sa fumea
plus estre qu'en apparanche.

Onques d'avoir renomea
en tres bons soit en speranche
s'il no im prent assoufisanche.

with using profound knowledge
to reach a universal truth,
then my heart is not moved.

Surely a man demeans himself
when with his clouded vision he fancies his renown
to be greater than it really is.

He must never wish
for the fame of the great
when he has not yet attained perfection.

de bien rassembler, par un savoir étendu,
la totalité de la somme à payer, à la bourse commune,
mon cœur n'a pas l'ardent désir de participer.

L'homme déçoit grandement
lorsqu'il pense s'élever davantage dans ses ténèbres
que dans la lumière de l'intelligible.

Qu'il n'espère jamais avoir une renommée
parmi les plus grands,
s'il n'atteint pas la perfection.

5 Beauté parfaite [instrumental]

6 Dame zentil

Dame zentil en qui est ma sperance,
vous estes tout mon bien et mon confort.

Ny d'autre riens n'ay joie ny plaisance,
Dame zentil en qui est ma sperance,
et par vous ay de tous biens abundance
quand je puis veoir vo tres gracieuse porto.

Dame zentil en qui est ma sperance,
vous estes tout mon bien et mon confort.

Noble Lady, in whom I place my trust,
you are my blessing and my confort.

Nothing else is a joy or a pleasure to me,
noble Lady, in whom I place my trust,
and through whom I have blessings in abundance,
if I may behold you in your graciousness.

Noble Lady, in whom I place my trust,
you are my blessing and my confort.

Noble Dame en qui j'ai fondé mon espérance,
vous etes tout mon bien et toute ma consolation.

Rien d'autre au monde ne m'apporte de joie ni de
plaisir,
Noble Dame en qui j'ai fondé mon espérance,
en de vous j'ai en abundance toutes sortes de biens,
quand je peux voir votre port si gracieux.

Noble Dame en qui j'ai fondé mon espérance,
vous etes tout mon bien et toute ma consolation.

7 Sumite karissimi

Sumite karissimi
capud de **remulo** patres;
caniteque, musici,
idem de **consule** fratres.

Et de **jumento** ventrem,
de **gurgida** pedem,
de **nuptiis** ventrem,
capud de **oveque**,
pedem de **leone**, milles.
Cum [...] in omnibus Zacharias salutes.

Take, beloved Fathers,
the beginning of remulus;
and sing, brother musicians,
that of consul.

And from the beast of burden's belly,
the bottom of the deep waters,
the belly of the wedding,
and the head of the ewe,
the foot of the lion, a thousand times.
For in all these good things Zacharias sends his
greetings to you.

Prenez comme prémices, pères bien-aimés,
la source de remulus,
et chantez, frères musiciens,
la source du consul.

Et chantez le ventre du cheval
le pied des eaux,
le ventre des noces,
et de la brebis la tete,
du lion le pied, chantez mille fois.
Car à travers toutes ces choses, Zacharias ad resse
des hommages.

Recomendatione

Recomendatione: Homage

Recomendatione : Hommage

Und doch, wenn jemand nicht darauf bedacht ist,
 durch großes Wissen den vollen Betrag
 zusammenzubringen
 und der Allgemeinheit zu übergeben,
 dann brennt mein Herz nicht.
 Doch ist die Verzweiflung groß,
 wenn der Mensch in seiner Blindheit mehr sein will
 als er offensichtlich ist.
 Er soli niemals auf Ruhm
 unter den Größten hoffen,
 wenn er nicht vollkommen ist.

Edle Frau, auf die sich meine Hoffnung gründet,
 ihr seid mein ganzes Gut und mein Trost.
 Nichts anderes bedeutet mir Freude und Vergnügen,
 Edle Frau, auf die sich meine Hoffnung gründet;
 und durch Euch habe ich alle Güter im Überfluß,
 wenn ich Euch in Eurer Anmut sehen darf.
 Edle Frau, auf die sich meine Hoffnung gründet,
 ihr seld mein ganzes Gut und mein Trost.

Nehmt, geliebte Vater,
 den Anfang von Remulus.
 und singt, gebtider Musiker,
 den jenigen von Konsul.
 Und des LaSttiers Bauch,
 des tiefen Wassers Fuß,
 der Hochzeit Bauch,
 und den Kopf des Mütterschafs,
 den Fuß des Löwen, tausendmal.
 Denn in allen diesen Dingen grüßt euch Zacharias.

Recomendatione: Huldigung

Quando non si ha allora cura
 di amalgamare scienze profonde,
 per raggiungere un sapere comune,
 il mio cuore perde ogni desiderio di partecipare.
 Ma grande è l'impoverimento
 quando l'uomo pensa di diventare
 più vero nel suo fumo che nella realtà.
 Non speri quindi di aver mai fama
 tra i migliori,
 se non opera alla perfezione.

Nobile Dama in cui ho riposto la mia speranza,
 voi siete tutto il mio bene e la mia consolazione.
 Nient'altro al mondo mi dà gioia o piacere,
 nobile Dama in cui ho riposto la mia speranza;
 e da voi ho in abbondanza ogni sorta di beni,
 quando penso di rivedere il vostro grazioso portamento.
 Nobile Dama in cui ho riposto la mia speranza;
 voi siete tutto il mio bene e la mia consolazione.

Prendete, carissimi Padri,
 l'inizio di remulo
 e cantate, fratelli musici,
 l'inizio di console.
 E prendete il ventre di un giumento,
 il piede dell'onda,
 il ventre dello spozalizio,
 e di un ovino la testa,
 di un leone il piede, mille volte.
 Poiché in tutte queste cose vi omaggia Zacharias.

Recomendatione: Omaggio

D'AMOR RAGIONANDO

NEO-STILNOVO BALLATE IN ITALY, 1380-1415

SOURCES

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panciatichi: **Panc**
 Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ms. Squarcialupi: **Sq**
 Modena, Biblioteca Estense, Ms. a. 5,24: **Md**

Lucca, Archivio di Stato, Ms. Mancini 184: **Lc**
 Parma, Archivio di Stato, Ms. PA 75: **Pr**
 Sevilla, Biblioteca Colombina, Ms. 5, 2-25: **Sev**
 Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 4917: **Ps**

1 Che Cosa è questa, Amor

Panc

*Che Cosa è questa, Amor, che'l ciel produce
 per far più manifesta la tuo luce?*

*Ell'è tanto vezzosa, oneſt'e vaga,
 legiadr'e graziosa, adorn'e bella,
 ch'a chi la guarda subito'l cor piaga
 chon gli occhi bei che lucon più che stella.*

*Et a cui lice star fixo a vederla
 tutta gioia e virtù in sé conduce.*

*Che cosa è questa, Amor, che'l ciel produce
 per far più manifesta la tuo luce?*

*Ancor l'alme beate, che in ciel sono,
 guardan questa perfecta e gentil cosa,
 dicendo: - [quando] fia che'n questo trono
 segga coſtei, dov'ogni ben si posa?-*

*E qual nel sommo Idio ficcar gli occhi osa
 vede come Esso ogni virtù in lei induce.*

*Che cosa è questa, Amor, che'l ciel produce
 per far più manifesta la tuo luce?*

*What is this, Love, that heaven sends forth
 to make more manifest thy light?¹*

*She is so charming, honest and lovely,
 radiant and gracious, majestic and beautiful,
 that whoso looks at her, his heart is wounded
 by her beauteous eyes that shine like stars.*

*And whoso is able to gaze upon her
 is filled with joy and virtue.*

*What is this, Love, that heaven sends forth
 to make more manifest thy light?*

*Even the souls of the saints in heaven,
 looking upon this noble perfection,
 say: '[When] shall it be that upon this throne
 she shall sit, she who bears all good?*

*And whoso dares gaze upon God most high
 sees how He has endowed her with every virtue.*

*What is this, Love, that heaven sends forth
 to make more manifest thy light?*

2 Giovine vagha

Sq

*Giovine vagha, i' non senti giammay
 amorosa virtute,
 ma tu, somma salute,
 nel cor di me, tuo servo, messa l'ay.*

*Quando negli occhi tuo' primeramente
 si spechiarono miey,
 vi vidi dentro Amor'e puramente
 in ver di lui mi fey;*

*Young beauty, never was I possessed of
 love's virtue,
 but thou, sovereign saviour,
 hast this heart of mine, thy servant, endowed with it.*

*When first in your eyes
 mine were mirrored,
 I saw Love in them, and in purity
 towards him went,*

¹ 'Cosa' is also a hidden name of Lady Niccolosa.

*Qu'est donc cette Chose, Amour, que le ciel produit
pour rendre plus manifeste ta lumière ?¹*

*Elle est si charmante, honnête et ravissante,
radieuse et gracieuse, majestueuse et belle,
que quiconque la regarde aussitôt son coeur est blessé
par ces beaux yeux qui brillent plus qu'étoile.*

*Et à quiconque est permis de rester fixement à la contempler
toute joie et vertu porte en lui.*

*Qu'est donc cette Chose, Amour, que le ciel produit
pour rendre plus manifeste ta lumière ?*

*Même les âmes béates, qui sont au ciel,
regardent cette parfaite et noble Chose,
disant ; - [quand] sera-ce que sur ce trône
s'assoira celle-ci, là où tout bien se pose ? -*

*Et qui sur le Dieu suprême ose fixer les yeux
voit comme Il met en elle toute vertu.*

*Qu'est donc cette Chose, Amour, que le ciel produit
pour rendre plus manifeste ta lumière ?*

*Jeune beauté, jamais je ne sentis
l'amoureuse vertu,
mais toi, suprême Salut,
dans mon coeur, ton serviteur, tu l'as mise.*

*Quand dans tes yeux pour la première fois
se reflétèrent les miens,
je vis en eux Amour et purement
vers lui me dirigeai*

*Was ist es, Amor, das erzeugt der Himmel,
um offenkundiger dein Licht zu machen?¹*

*So voller Anmut, Ehre, Liebreiz ist sie,
so reizend, graziös, geschmückt und schön,
daß jenem, der sie sieht, das Herz gleich ist verwundet
von ihren schönen Augen, heller als Sterne leuchtend.*

*Und wem's gestattet ist, sie länger anzusehen,
dieser wird alle Freude, alle Tugend zu sich leiten.*

*Was ist es, Amor, das erzeugt der Himmel,
um offenkundiger dein Licht zu machen?*

*Noch die glücksel'gen Seelen, die im Himmel wohnen,
betrachten diese edle, vollkommene Cosa¹,
und sagen: [wann] wird sein, daß hier auf diesem Throne
auch jene sitzen mag, der alles Gute ward zuteil? -*

*Und wer es wagt, den höchsten Herrscher anzublicken,
sieht, wie Er jede Tugend ihr verleiht.*

*Was ist es, Amor, das erzeugt der Himmel,
um offenkundiger dein Licht zu machen?*

*Liebreiches Mädchen, niemals noch fühlte ich
die Tugend der Liebe,
doch du, höchste Glückseligkeit,
hast sie gelegt ins Herz mir, deinem Diener.*

*Als sich in deinen Augen erstmals
meine spiegelten,
sah Amor ich allein darin und wurde
ganz arglos gegen ihn;*

1 La chose [« Cosa »] est aussi le nom de la dame aimée.

1 Unübersetzbares Wortspiel: gemeint ist hier zugleich cosa, der Gegenstand der Betrachtung, als auch Cosa = Nicolosa, die Geliebte selbst [senhal].

*et non pensando al poter degli dei
mi stava pargoletto
poi cercandomi el petto
lo stral dorato dentro vi trovay.
Giovine vagma, i' non senti giammay
amorosa virtute,
ma tu, somma salute,
nel cor di me, tuo servo, messa l'ay.*

Amor c'al tuo soggetto [instrumental]

Sq

3 Fortuna ria

Panc; Sev

*Fortuna ria, Amor e crudel donna
Son contra me, per ch'io di vita pera;
Ma pur non temo, ch'ancor non è sera.
Regna in quest'alta donna tal virtute,
Ch'accordat'è amore chon lej a darmi pene.
Suo fiamme in essa son tutte perdute,
Tant'è duro'l suo core, più che non si convene.
Con fortuna e amor sempre si tene
In un volere al mio dolore intera.
Ma pur non temo, ch'ancor non è sera.
Fortuna ria, Amor e crudel donna
Son contra me, per ch'io di vita pera;
Ma pur non temo, ch'ancor non è sera.
Più ch'altro d'altra, quest'amor m'accende
Il cor e l'alma mia, di star soggetto allej;
Non vera fe né mio dolor l'arrende.
Amor vuol che ciò sia per forza di costej,
Ch'à volto contra me'l cielo e li dej.
Di vita 'l mie pensier se ne dispera.
Ma pur non temo ch'ancor non è sera.
Fortuna ria, Amor e crudel donna
Son contra me, per ch'io di vita pera;
Ma pur non temo, ch'ancor non è sera.*

*unmindful of the power of the gods;
I stood like a small child,
then, searching within my breast,
the golden arrow therein I found.
Young beauty, never was I possessed of
love's virtue,
but thou, sovereign saviour,
hast this heart of mine, thy servant, endowed with it.*

*Ill Fortune, Love and a cruel Lady
are against me, that living I may lose my life;
but I fear not, for night has not yet fallen.
There reigns in that noble woman such virtue
that love is in league with her to cause me pain.
His flames in her are all wasted,
so hard is her heart, far more than is meet.
With Fortune and Love she remains
united in wishing me harm,
but I fear not, for night has not yet fallen.
Ill Fortune, Love and a cruel Lady
are against me, that living I may lose my life;
but I fear not, for night has not yet fallen.
More than any other love for any woman, this Love burns
my heart and soul, and I am in her thrall.
She relents not for my true faith's sake nor my pain.
Love has ordained that her power should bring this about
for she has turned heaven and the gods against me.
My mind has lost hope for my life,
but I fear not, for night has not yet fallen.
Ill Fortune, Love and a cruel Lady
are against me, that living I may lose my life;
but I fear not, for night has not yet fallen.*

et ne pensant au pouvoir des dieux ;
 comme un petit enfant me tenais
 puis observant mon coeur
 la flèche dorée dedans y trouvai.
 Jeune beauté, jamais je ne sentis
 l'amoureuse vertu,
 mais toi, suprême Salut,
 dans mon coeur, ton serviteur, tu l'as mise.

Fortune contraire, Amour et cruelle Femme
 Sont contre moi, pour que, vivant, je perde la vie ;
 Mais pourtant je n'ai crainte, car encore il n'est soir.
 Il règne en cette noble femme une telle vertu,
 Qu'Amour s'est avec elle accordé pour me tourmenter.
 Ses flammes en elle sont toutes perdues,
 Tant est dur son coeur, plus qu'il ne convient.
 Avec Fortune et Amour toujours elle reste
 unie dans une volonté de m'affliger
 Mais pourtant je n'ai crainte, car encore il n'est soir.
 Fortune contraire, Amour et cruelle Femme
 Sont contre moi, pour que, vivant, je perde la vie ;
 Mais pourtant je n'ai crainte, car encore il n'est soir.
 Plus qu'un autre d'une autre, cet Amour m'enflamme
 Le coeur et l'âme, au point de lui rester soumis.
 Ni à ma foi sincère ni à ma douleur elle ne se rend.
 Amour veut que cela soit par la force de celle-ci ;
 Car elle a tourné contre moi le ciel et les dieux.
 Ma pensée s'en désespère pour ma vie.
 Mais pourtant je n'ai crainte, car encore il n'est soir.
 Fortune contraire, Amour et cruelle Femme
 Sont contre moi, pour que, vivant, je perde la vie ;
 Mais pourtant je n'ai crainte, car encore il n'est soir.

und an die Macht der Götter nicht mehr denkend,
 war regungslos ich wie ein Kind,
 doch als ich an die Brust mir faßte,
 fand ich darin bereits den goldenen Pfeil.
 Liebreiches Mädchen, niemals noch fühlte ich
 die Tugend der Liebe,
 doch du, höchste Glückseligkeit,
 hast sie gelegt ins Herz mir, deinem Diener.

Ein widriges Geschick, Amor und eine Dame ohne Herz
 sind gegen mich, daß ich am Leben sterbe;
 doch hab ich keine Furcht, denn noch ist es nicht Abend.
 Es herrscht in dieser hohen Dame solche Tugend,
 daß Amor übereinkam, mit ihr gemeinsam mich zu quälen.
 All seine Flammen sind an dieser ganz verloren,
 so sehr ist hart ihr Herz, und mehr als es sich ziemte.
 Mit dem Geschick und Amor bleibt sie immer
 ganz eines Willens unversehrt bei meinem Schmerz;
 doch hab ich keine Furcht, denn noch ist es nicht Abend.
 Ein widriges Geschick, Amor und eine Dame ohne Herz
 sind gegen mich, daß ich am Leben sterbe;
 doch hab ich keine Furcht, denn noch ist es nicht Abend.
 Mehr noch als jede andre Lieb setzt diese Liebe mir
 in Brand das Herz, und meine Seele bleibt ganz ihr unterworfen.
 Nicht wahre Treue noch mein Schmerz läßt sie erweichen,
 die Liebe will, daß dies so sei allein durch ihre Kraft,
 die gegen mich den Himmel und die Götter hat gewendet.
 Am Leben will mein Denken gar verzweifeln,
 doch hab ich keine Furcht, denn noch ist es nicht Abend.
 Ein widriges Geschick, Amor und eine Dame ohne Herz
 sind gegen mich, daß ich am Leben sterbe;
 doch hab ich keine Furcht, denn noch ist es nicht Abend.

4 Serà quel zorno may

Md

*Serà quel zorno may,
dolze madonna mia,
che per toa cortesia
prenda el mio cor che vive in tanti guay?
Certo non ben convensi
zentil cosa trovar senza pietate,
ne che in summa beltate
cortesia manchi. Ay, lassì spirti accensi.
Dunque perché non pensi
al mio grave dolore?
Non vedi tu che'l core
per ty si struze et mancha in pianti omay,
et mancha in pianti omay?
Serà quel zorno may,
dolze madonna mia,
che per toa cortesia
prenda el mio cor che vive in tanti guay?*

5 Ad ogne vento

Lc

*Ad ogne vento volta come foglia
secondo il sono cossi balla al ballo,
e non voler d'altruy più ch'altruy voglia.
Produce l'arbor el fructo che se coglia,
o dir chi tutto vol[e] tutto perde.
De, non curar se altruy pomo toglia,
che a conte[ntar] ogn'om sempre sta ver[de]
Poy che è secca e suo f[oglia] perde
de l'altruy pensa [ogne caballo]
e non curar se nessun m[al ti voglia]
Ad ogne vento volta come foglia
secondo il sono cossi balla al ballo,
e non voler d'altruy più ch'altruy voglia.*

*Will the day ever come,
O my lady so sweet,
when for courtesy
you shall take my heart which lives in such torment?
Indeed it is not meet
for a noble heart to have no pity,
nor for supreme beauty
to lack courtesy. Helas, poor enflamed spirits.
Why then have you no thought
for my great pain?
Do you not see that my heart
for you is wasting away and has no more tears,
and has no more tears?
Will the day ever come,
O my lady so sweet,
when for courtesy
you shall take my heart which lives in such torment?*

*In every wind turn like a leaf,
likewise follow the music and dance,
and from others wish for no more than others wish.
The tree bears its fruit to be picked,
thus he who wants all, loses all.
O take no heed if another picks the fruit,
for to please all men it remains ever green.
Just as the tree grows dry and loses its leaves,
think how people age and lose all their hair,
and take no heed if someone wishes you ill.
In every wind turn like a leaf,
likewise follow the music and dance,
and from others wish for no more than others wish.*

*Viendra-t-il jamais ce jour,
ma douce madone,
où par ta courtoisie
tu prendras mon coeur qui vit en telle langueur?*

*Certes il ne convient guère
de trouver un coeur noble sans pitié,
ni qu'en suprême beauté manque courtoisie.
Hélas ! malheureux esprits enflammés.*

*Pourquoi donc ne penses-tu pas
à ma profonde douleur ?
Ne vois-tu pas que mon coeur
pour toi se consume et manque désormais de pleurs,
et manque désormais de pleurs ?
Viendra-t-il jamais ce jour,
ma douce madone,
où par ta courtoisie
tu prendras mon coeur qui vit en telle langueur ?*

*À tout vent tourne comme la feuille
danse ainsi au son de la danse,
et ne veuille pas d'autrui plus qu'autrui ne veuille.
L'arbre produit le fruit que l'on cueille,
c'est dire celui qui tout veut, tout perd.
Las, n'aie cure si autrui prend le fruit,
car pour contenter chaque homme toujours reste vert
Quand l'arbre devient sec et perd ses feuilles
pense aux cheveux blancs de l'autre
et n'aie cure si personne ne t'aime.
À tout vent tourne comme la feuille
danse ainsi au son de la danse,
et ne veuille pas d'autrui plus qu'autrui ne veuille.*

*Wird dieser Tag je kommen,
meine süße Gebieterin,
da du durch deine Güte
mein Herz ergreifst, das so in Qualen lebt?
Sicher ziemt es sich nicht,
Edles zu finden ganz ohne Erbarmen,
auf daß in höchster Schönheit nicht
die Güte fehle, ach, unglücklich entbrannte Geister!
Warum denkst du dann nicht
an meinen tiefen Schmerz?
Siehst du nicht, daß dies Herz
für dich sich aufzehrt und in Tränen bald vergeht?
Wird dieser Tag je kommen,
meine süße Gebieterin,
da du durch deine Güte
mein Herz ergreifst, das so in Qualen lebt?*

*Bei jedem Windstoß schwanke wie ein Blatt,
und ganz nach der Musik tanze beim Ball,
wünsche von anderem nicht mehr, als auch der andre wünscht.
Es trägt der Baum die Frucht, die man dran pflückt,
Oh, heißt es doch, wer alles will, verliert auch alles.
Ach, gräm dich nicht, wenn nun ein anderer den Apfel nimmt,
sie ist noch grün, mag viele noch beglücken!
Doch ist sie einst vertrocknet und verliert das Blatt,
gedenke ihrer wie ein Ritter,
und gräm dich nicht, da niemand Schlechtes für dich wünscht.
Bei jedem Windstoß schwanke wie ein Blatt,
und ganz nach der Musik tanze beim Ball,
wünsche von anderem nicht mehr, als auch der andre wünscht.*

6 Merçé o morte

Lc; Ps

*Merçé o morte, o vaga anima mia;
oyme, ch'io moro, o graciosa e pia.
Pascho el cor de sospir' ch'altrui no'l vede
e de lagrime vivo amaramente.*

*Aymé dolent' morirò per merçede
del dolçe amor che'l mio cor t'a presente.*

*O dio, che pena è quest'al cor dolente;
falsa çudea almen fami morir via.*

*Merçé o morte, o vaga anima mia;
oyme, ch'io moro, o graciosa e pia.
Pascho el cor de sospir' ch'altrui no'l vede
e de lagrime vivo amaramente.*

7 Movit'a pietade [instrumental]

Sq

8 Più chiar che'l sol

Lc; Pr

*Più chiar che'l sol in lo mio cor Lucia
liçadra figura di vuy Madonna mia.*

*Chon tanta beltà vey pose natura
che'l mio core è tutto sfamiçato
Et arde çorno e nocte e mia fortuna
non vole ch'un pocho da vuy io sia aitato.*

*Ma sempre el voŝtro cor crudo e spietato
ŝta inverso mi non ça per mia follia.*

*Più chiar che'l sol in lo mio cor Lucia
liçadra figura di vuy Madonna mia.*

*Però pregho che humile e graciosa
vuy siate al quanto, poy che'l vero dio
v'à facta tanto bella e vertuosa
che al mondo non à paro quel volto pio,
senonché inverso mi troppo è zudio
in darme pena con fortuna ria.*

*Più chiar che'l sol in lo mio cor Lucia
liçadra figura di vuy Madonna mia.*

9 Amor in huom gentil [instrumental]

Panc

*Mercy or death, O my lovely soul;
alas, I die, O gracious, gentle lady.
I feed my heart with sighs that no one sees
and live on bitter tears.*

*Alas, I shall die of pain in return
for the sweet love that my heart has given you.
O god, how this torments my grieving heart;
false traitress, at least show me the way to death.*

*Mercy or death, O my lovely soul;
alas, I die, O gracious, gentle lady.
I feed my heart with sighs that no one sees
and live on bitter tears.*

*Brighter than the sun, in my heart shines²
your beauteous image, my lady.*

*Nature fashioned you with such beauty
that my heart is quite parched
and burns day and night, and Fortune
will not let you help me, however slightly.
But your cruel, pitiless heart is set
against me, certainly through no fault of mine.*

*Brighter than the sun, in my heart shines
your beauteous image, my lady.*

*Yet I pray you may be humble and gracious
but a little, for the true God
has made you so beautiful and virtuous
that in all the world your pious face has not its match,
yet to me it is too cruel,
tormenting me with ill fortune.*

*Brighter than the sun, in my heart shines
your beauteous image, my lady.*

2 In addition to this meaning, 'Lucia' is also a name, possibly a reference to Giangaleazzo's cousin and sister-in-law.

Grâce ou mort, ô ma belle âme ;
 hélas, car je meurs, ô gracieuse et pieuse.
 Je repais mon coeur de soupirs qu'autrui ne voit
 et de larmes je vis amèrement.

Hélas je mourrai de douleur en récompense
 du doux amour que mon coeur t'a offert.

O dieu, quel tourment est-ce là au coeur dolent ;

Fausse, traîtresse, au moins fais-moi mourir.

Grâce ou mort, ô ma belle âme ;
 hélas, car je meurs, ô gracieuse et pieuse.
 Je repais mon coeur de soupirs qu'autrui ne voit
 et de larmes je vis amèrement.

Plus claire que le soleil en mon coeur rayonnait²
 la belle image de vous, ma Dame.

Nature vous fit d'une telle beauté
 que mon coeur est tout assoiffé
 et brûle jour et nuit et mon destin
 ne veut pas que par vous un peu d'aide je trouve.

Mais toujours votre coeur cruel et sans pitié
 m'est hostile non certes par ma faute.

Plus claire que le soleil en mon coeur rayonnait
 la belle image de vous, ma Dame.

Pourtant je prie qu'humble et gracieuse
 vous soyez quelque peu, car le vrai dieu
 vous a faite si belle et vertueuse
 qu'au monde n'a son pareil votre visage pieux,
 sinon qu'envers moi il est trop cruel
 me livrant au martyre par un destin contraire.

Plus claire que le soleil en mon coeur rayonnait
 la belle image de vous, ma Dame.

2 Lucia en italien a le double sens de « luisait, rayonnait » et du prénom Lucia, ici probablement la cousine et belle-soeur de Giangaleazzo.

Tod oder Gnade, meine liebe Seele,
 Weh mir, da ich doch sterbe, Liebreizende, Fromme!
 Ich nähr mein Herz von Seufzern, die kein anderer sieht,
 und leb auf bittre Weise von den Tränen.

Weh mir, qualvoll werde ich sterben durch die Gnade
 der süßen Liebe, die mein Herz dir schenkte.

Ach Gott, welch eine Qual ist dies dem schmerzvollen Herzen;

Laß, falsche Wucherin, mich wenigstens rasch sterben.

Tod oder Gnade, meine liebe Seele,
 Weh mir, da ich doch sterbe, Liebreizende, Fromme!
 Ich nähr mein Herz von Seufzern, die kein anderer sieht,
 und leb auf bittre Weise von den Tränen.

Heller noch als die Sonn schien mir ins Herz Lucia²,
 die reizende Gestalt von Euch, meiner Gebieterin.

Mit soviel Schönheit hat Euch die Natur versehen,
 daß schon mein Herz ganz ausgehungert ist
 und Tag und Nacht nur brennt – und mein Geschick
 will nicht, daß mir von Euch ein wenig werd' geholfen.

Doch bleibt immer grausam, rüchlos Euer Herz
 mir gegenüber, und nicht durch meine Torheit.

Heller noch als die Sonn schien mir ins Herz Lucia,
 die reizende Gestalt von Euch, meiner Gebieterin.

Doch bät' ich, daß demütig, liebenswürdig

Ihr wohl auch wäret, da der wahre Gott

Euch hat so schön und tugendreich geschaffen,
 daß in der Welt dies fromme Angesicht nicht seinesgleichen hat.

mir gegenüber geizt es damit dennoch,
 bereitet Pein mir durch so widriges Geschick.

Heller noch als die Sonn schien mir ins Herz Lucia,
 die reizende Gestalt von Euch, meiner Gebieterin.

2 Unübersetzbares Wortspiel: lucia hat hier die Bedeutung schien, leuchtete, doch ist zugleich auch die Geliebte [senhal] Lucia Visconti gemeint.

EN ATTENDANT

CD 3

THE ART OF QUOTATION IN ITALY AT THE TIME OF THE VISCONTI, 1380-1410

Ms: Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24

1 En attendant

Md, 21r

*En attendant souffrir meſtuet grief payne
et en languor vivre ceſt ma deſtinee
puis qu'avenir ne puis a la fontayne,
tant eſt de ruiſſius entour avironee.*

*Telle Vertu li as dieu donee
quel puet assouvir chascun a ſouffisance.
Par ſa dignite et tres noble puisſance.*

*Les grans ruiſſiaus qui la font leur demaine
ſi ont les conduis de la font eſtoupee
ſi con ni puet trouver la droite vaine
tant eſt courompue liaue et troublee.*

*Gouſter nen puis une ſeule halenee
ſi unble pite na te moy ramembrance
par ſa dignite et tres noble puisſance.*

*Si pri a dieu que a droit la ramaine
et la purefie ſanz eſtre entamee
qua[r] verement ceſt choſe bien certaine
Je nen puis aprocher not ne matinee.*

*Et ſa moy eſtoyt quansi fuſt or ordenee
je vivroye en espoir davoyr bone eſtance.
Par ſa dignite et tres noble puisſance.*

*While waiting, I muſt ſuffer grievous pain
and languishing live; ſuch is my fate,
for I cannot reach the fountain,
ſo many are the rivers that ſurround it.*

*God has given it ſuch ſtrength
that it can quench the thiſt of all
through its dignity and moſt noble powers.*

*The great rivers that have taken poſſeſſion of it
have ſo obſtructed the path of the ſpring
that the true way cannot be found,
ſo troubled and ſullied is the water.*

*I cannot drink a ſingle draught
if compassionate Pity be not mindful of me
through its dignity and moſt noble powers.*

*Therefore I pray God may put it right
and purify it that it be not profaned,
for truly it is certain*

I cannot come near it by night nor by day.

*And if it were for me to ordain,
I ſhould live in the hope of a goodly life
through its dignity and moſt noble powers.*

*En attendant, il me faut endurer de pénibles tour-
[ments
et vivre languissant ; c'est ma destin e
car je ne puis approcher de la fontaine
tant elle est entour e de ruisseaux !*

*Dieu lui a donné telle Vertu
qu'elle peut rassasier chacun selon sa volonté
par sa dignit  et sa très noble puisſance.*

*Les grands ruisseaux qui l'ont envahie
ont tellement obſtr  les conduits de la source
qu'on n'y peut découvrir la vraie veine
tant l'eau est trouble et corrompue.*

*Je n'en puis goûter une seule gorg e
ſi Pitié, compatissante, ne me vient en aide
par sa dignit  et sa très noble puisſance.*

*C'est pourquoi je prie Dieu qu'il la relève
et la purifie ſans qu'elle soit profan e
car, vraiment, c'est choſe bien certaine,
je n'en puis approcher ni la nuit, ni le jour !*

*S'il ne tenait qu'  moi qu'il en fût ainsi décidé,
je vivrais dans l'espoir d'un grand bonheur
par sa dignit  et sa très noble puisſance...*

2 Se doulz espour [instrumental]

Md, 32v

3 Dame d'onour

Md, 20v

*Dame donour con ne puet esprixier
en parler douche plaisant en regarder,
vous êtes celles ou iay mis mes desirs
dame donour con ne puet esprixier.*

*Tres hunblemant merci ye vous requier
ſans vilanie que me veullies amer,
dame donour con ne puet esprixier.*

*O lady whose qualities cannot be expressed,
of ſweet bearing and pleasing looks,
you are ſhe whom I desire,
o lady whose qualities cannot be expressed.*

*Moſt humbly I beſeech you to have mercy,
honourably to love me,
o lady whose qualities cannot be expressed.*

*Dame dont on ne peut exprimer les mérites,
de douce apparence, plaisante   regarder,
vous êtes celle vers qui vont tous mes desirs,
dame dont on ne peut exprimer les m rites.*

*Très humblement je vous prie de me faire la faveur
de m'aimer ſans d shonneur,
dame dont on ne peut exprimer les m rites.*

Wartend muß ich schweres Leid ertragen
und mein Schicksal ist, in Sehnsucht zu leben,
weil ich nicht an die Quelle gelangen kann,
so sehr ist sie von Bächen umgeben.

Solch eine Tugend hat ihr Gott verliehen,
daß sie jeden Durst zur Genüge stillen kann
durch ihre Würde und edle Stärke.

Die großen Flüsse, die die Quelle eingenommen
[haben,
haben ihre Zuflüsse so sehr verstopft,
daß man den wirklichen Ursprung nicht mehr fin-
[den kann:
so verdorben ist das Wasser und trüb.

Nicht einmal einen Schluck kann ich davon kosten,
es sei denn, Mitleid erbarmt sich meiner,
durch ihre Würde und edle Stärke.

Ich bete zu Gott, daß Er sie richten möge und
Er sie reinige, ohne daß ich sie entweihen müßte,
denn eins ist sicher:
ich kann mich weder tags noch nachts nähern.

Und stünde es mir zu, die Dinge auf diese Weise zu
[richten,
lebte ich in der Hoffnung auf großes Glück
durch ihre Würde und edle Stärke.

Dame ehrenwert, mehr als man würdigen kann,
lieblich Eure Rede, gefällig Euer Blick,

Ihr seid diejenige, der mein Verlangen gilt

Dame ehrenwert, mehr als man würdigen kann.

Voll Demut bitte ich Euch um Gnade
und ohne Grobheit, auf daß Ihr mich lieben möget.
Dame ehrenwert, mehr als man würdigen kann

Aspettando, mi tocca soffrire greve pena
e il mio destino è vivere in languore
perché non posso giungere alla fonte,
tant'è da ruscelli circondata.

Tale virtù le ha dato Dio,
che può soddisfare ciascuno a sufficienza
per la sua dignità e nobile forza.

I grandi fiumi che l'hanno conquistata
talmente hanno otturato alla fonte i suoi condotti,
che non si può più trovare la vera sorgente:
tanto è corrotta l'acqua ed intorbidita.

Non ne posso assaporare neanche un sorso,
a meno che l'umile Pietà non si ricordi di me,
per la sua dignità e nobile forza.

Prego Dio che la raddrizzi
e la purifichi, senza dover profanarla io,
giacché è veramente cosa certa:
non posso avvicinarmi, né notte né giorno.

E se stesse a me che le cose fossero ordinate in questo modo,
vivrei nella speranza di grande benessere.
per la sua dignità e nobile forza.

Dama onorevole più di quanto si possa apprezzare,
dolce nel parlare, piacente nello sguardo,

voi siete colei in cui ho messo i miei desiri

dama onorevole più di quanto si possa apprezzare

Molto umilmente vi chiedo mercé,
e senza villania, che vogliate amarmi.

Dama onorevole più di quanto si possa apprezzare.

4 Arte psalentes

Md, 38v-39r

*Arte psalentes anexa dulcori patrum
patre summo pontifice coram.*

*Placido notas scolarunculi vultu
magistrale decus suscipere velit.*

*Et si canticulus non cantus existat
formam illi cantus prebere delectet.*

*Let us praise with art the goodness of the Fathers
in the presence of the sovereign pontiff.*

*With serene countenance, may the dignity of the
[master*

*deign to guide the singing of the young pupil.
And if his singing be lacking in skill,
may it please you to teach him the art of true song.*

*Rendons grâce avec art à la bonté des Pères
en la présence du Pontife Souverain.*

*Qu'avec un front serein la dignité du Maître
daigne guider le chant du timide écolier.*

*et s'il chante pour vous d'une voix incertaine,
qu'il vous plaise à son chant donner forme et
beauté.*

5 Notes pour moi ceste balade

Md, 14v

*Notes pour moi ceste ballade
mon tres doux ami gracieus.*

*Je me sen chun petit malade
car iay les maux gries amoureux.*

*Pour dieu soies vers moy piteus
et si me donnes medicine,
mais que ce soit pour amour fine.*

*Write down this ballade for me,
my most sweet and gracious friend.*

*I feel as if I were but a sick man
for I suffer the grievous pains of love.*

*For God's sake have pity on me
and give me medicine,
but may it be for tender love.*

*Mets en musique, pour moi, cette ballade,
mon doux ami gracieus.*

Je me sens un peu malade

Car je souffre d'un chagrin amoureux.

*Par Dieu! sois pour moi compatissant
et donne-moi un remède,
mais qu'il soit pour un amour tendre.*

6 Une dame requis

Md,13r

7 Sus un' fontayne

Md, 27v-28r

*Sus un fontayne en remirant
oy chanter si doucement,
que mon cuer, corps et pensement
remanent en atendant*

*davoir merchi De ma dolour
qui me trepount au cuer forment.*

*Seul de veoir ce noble flour
qui tant cantoit suavement*

*que choise nulle say en recivant
pavour, tremour et angosment
que fer duis certainement
tant sui de ly veoir desirant.*

*Sus un fontayne en remirant
oy chanter si doucement,
que mon cuer, corps et pensement
remanent en atendant.*

*While gazing at a fountain,
I hear such sweet singing
that my heart, body and mind
are arrested, waiting*

*for pity to be shown for the pain
which so bitterly pierces my heart.*

*I need only see that noble flower
which sang so sweetly*

*that in truth I cannot, while enduring
fear, terror and anguish,
but take take up arms,
so strong is my desire to see it.*

*While gazing at a fountain,
I hear such sweet singing
that my heart, body and mind
are arrested, waiting...*

*Près d'une fontaine, en contemplant,
j'entendis chanter si doucement
que mon coeur, mon âme et mon esprit
s'arrêtent, en attendant*

*que ne soit apaisée la douleur
qui me transperce si fort le coeur.*

*Par la seule vue de cette noble fleur
qui chantait si suavement*

*bien que ne sache faire autre chose, en éprouvant
peur, terreur, et angoisse
que me défendre en prenant les armes,
je suis, pourtant, bien désireux de la voir !*

*Près d'une fontaine, en contemplant,
j'entendis chanter si doucement
que mon coeur, mon âme et mon esprit
s'arrêtent, en attendant...*

*Kunstvoll lobpreisen wir die Güte der Väter,
im Beisein des Papstes.*

*Auf daß die Würde des Lehrers mit ruhigem Gesicht
das Singen des jungen Schülers leite.
Und wenn dabei nicht ein Cantus (Gesang), sondern
[ein canticulum entstände,
möge es Euch gefallen, ihm die [wahre] Art des
[Singens zu zeigen.*

*Vertont mir diese Ballade
mein süßer, barmherziger Freund.*

*Ich fühle mich nurmehr wie ein kleiner Kranker,
weil ich unter Liebesqualen leide.*

*Um Gottes willen, hab Mitleid mit mir,
und gebt mir eine Medizin,
aber daß sie doch höfischer Liebe zu Diensten stehe.*

*Einen Brunnen betrachtend
hörte ich solch liebliches Singen,
daß mein Herz, mein Leib und meine Gedanken
verharrten, wartend*

*darauf, Gnade zu empfangen für meinen Schmerz,
der mein Herz so tief verletzt
bei einem einzigen Blick auf jene edle Blume,
die so anmutig sang*

*daß ich mich nur noch wehren muß,
da ich nichts als Furcht, Zittern und Angst empfinde,
und doch so begierig bin,
sie zu sehen [nämlich]...*

*Einen Brunnen betrachtend
hörte ich solch liebliches Singen,
daß mein Herz, mein Leib und meine Gedanken
verharrten, wartend...*

*Salmodiando con arte sulla dolcezza dei padri,
cantiamo in presenza del padre sommo pontefice.*

*La dignità del maestro voglia sostenere con volto
[placido*

le note del giovane allievo.

*E se ne risultasse non un canto ma un canticulum,
vi piaccia mostrargli la [vera] forma del canto.*

*Musicate per me questa ballata,
mio dolce, grato amico.*

*Mi sento soltanto un piccolo malato
perché ho le pene d'amore.*

*Per Dio, abbiate pietà di me,
e datemi una medicina,
ma che essa sia per fin'amore.*

*Presso una fontana riguardando
udii cantar sì dolcemente,
che'l mio cuore, corpo e pensiero
rimasero aspettando*

*di aver mercé del mio dolore
che mi trafigge il cuore fortemente,
alla sola vista di quel nobile fiore
che cantò tanto soavemente,*

*che non so fare altro, provando
paura, tremori et angosce,
che difendermi energicamente,
[eppure] tanto sono desideroso di vederlo*

*Presso una fontana riguardando,
[dove] udii cantar sì dolcemente,
che'l mio cuore, corpo e pensiero
rimasero aspettando...*

8 Veri almi pastoris

Md, 37v

*Veri almi pastoris musicale collegium
hunc cantum suscipite.*

*Vinculoque amoris excitare ingenium
ipsumque corrigite;*

et dulcis melodia in ore canentium

*sonet cum armonia aures mulcendo omnium
audientium.*

*Musicians of the good and just pastor,
lift your voices in song.*

*Let the bond of love
stimulate your minds*

and be their guide,

and may sweet melody

from the lips of the singers

ring out harmoniously

and delight the ears

of all who hear you.

*Du juste et bon pasteur musicienne assemblée,
entonnez votre chant.*

Par les liens de l'amour

animez votre esprit

et conduisez son pas;

que de tendres accents

sur les lèvres des chantres

résonnent harmonieux,

pour réjouir l'oreille

de ceux qui vous écoutent.

*Collegium musicum des wahren Schäfers
beginne diesen Gesang.
Und im Bund der Liebe erzeuge [zuweilen] den schöpferischen Geist,
[zuweilen] halte ihn im Zaum:
und eine liebliche Melodie
auf der Zunge der Sänger
ertöne so mit Wohlklang,
den Ohren aller Zuhörer schmeichelnd.*

*Collegio musicale del vero almo pastore
cominciate questo canto,
e col solo vincolo d'amore eccitate [talvolta] l'ingegno,
[talvolta] raffrenatelo:
e una dolce melodia
nella bocca dei cantanti
risuoni con armonia,
accarezzando l'udito di tutti gli ascoltatori.*



Pedro Memelsdorff



ICONOGRAPHY (FRONT COVER)

Giovannino De' Grassi, *The Visconti Book of Hours*, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 397. ©Florence, Biblioteca Nazionale Centrale – courtesy of the Italian Ministry for Cultural Heritage and Activities and Tourism.

ICONOGRAPHY (BOOKLET)

PAGE 73: Mala Punica, Hermitage of Ronzano, Bologna, 1994. ©Klaus L Neumann
 PAGE 74: Pedro Memelsdorff. ©Guy Vivien

TRANSLATIONS

ARS SUBTILIS YTALICA
 ENGLISH: Stephen Grant
 FRENCH: Denise Ferri-Bobin (Notes), Anne Gras (Texts)
 GERMAN: Martina Seeber
 ITALIAN: Pedro Memelsdorff

D'AMOR RAGIONANDO
 ENGLISH: Peter Vogelpoel
 FRENCH: Denise Ferri-Bobin
 GERMAN: Joachim Steinheuer

EN ATTENDANT
 ENGLISH: Peter Vogelpoel
 FRENCH: Isabella Montersino (Notes), Claude-Henry Joubert (Middle French texts), Michel Chasteau (Latin texts)
 GERMAN: Friederike Jürgens
 ITALIAN: Pedro Memelsdorff

EDITING: Alessandro Ponti
 GRAPHIC DESIGN: Mirco Milani

outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



ZIG-ZAG TERRITOIRES