

## Música francesa e italiana do século XIV

### Panorama geral

PANORAMA SOCIAL — Comparativamente falando, o século XIII foi uma era de estabilidade e unidade, enquanto o século XIV foi de mudança e diversidade. O grande símbolo deste contraste foi a situação do papado: no século XIII a autoridade da Igreja, tendo por centro o papa de Roma, era universalmente respeitada e reconhecida como suprema, não só em problemas de fé e moral, mas também, em grande medida, em questões intelectuais e políticas; no século XIV esta autoridade, especialmente a supremacia do papa, começou a ser largamente contestada. Durante a maior parte do século — de 1305 a 1378 — os papas, exilados em consequência da anarquia e dos tumultos que avassalavam Roma, residiram em Avignon, no Sueste da França (o «cativeiro de Babilónia»), e durante mais trinta e nove anos — até 1417 — houve sempre dois e, por vezes, até três candidatos rivais ao papado (o «grande cisma»). As críticas a este estado de coisas, bem como à vida muitas vezes escandalosa e corrupta do alto clero, tornaram-se cada vez mais acerbas, exprimindo-se não apenas por escrito, mas também em vários movimentos divisionistas e heréticos que foram os precursores da reforma protestante.

O século XIII conciliava a revelação e a razão, o divino e o humano, as exigências do reino de Deus e as dos Estados políticos deste mundo. A filosofia do século XIV, em contrapartida, tendia a conceber a razão humana e a revelação divina como domínios separados, limitando-se a autoridade de cada uma à esfera que lhe competia: a Igreja cuidava das almas dos homens e o Estado das suas preocupações terrenas, mas nenhuma destas autoridades estava sujeita à outra. Assim, estavam lançadas as bases para a separação da religião e da ciência, da Igreja e do Estado, doutrinas que começaram a impor-se a partir do final da Idade Média.

O movimento centrífugo do pensamento do século XIV teve o seu paralelo nas tendências sociais. A quebra do progresso económico e a crise económica causada pelas terríveis devastações da peste negra (1348-50) e da guerra dos Cem Anos (1338-1453) deram origem a uma vaga de descontentamento urbano e de insurreições camponesas. O crescimento das cidades nos dois séculos anteriores reforçara o poder político da burguesia, acarretando um correspondente declínio da velha aristocracia feudal. No século XIV a cavalaria já quase não passava de uma mera forma, um código de boas maneiras e cerimoniais, deixando de representar uma força vital. O ideal medieval da unidade política da Europa perdeu terreno ante a realidade dos poderes separados e independentes: a França evoluiu no sentido de uma monarquia absoluta centralizada, a Península Italiana dividiu-se numa quantidade de pequenos estados rivais, cujos governantes, porém, disputavam a primazia na protecção às artes e às letras.

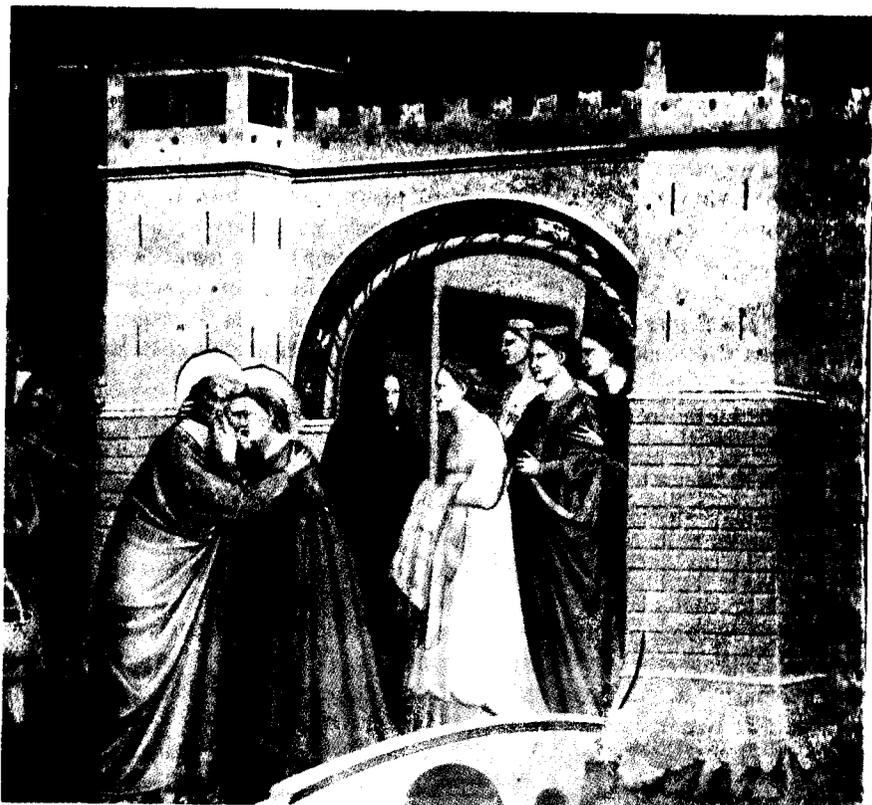
A crescente independência e importância dos interesses seculares traduzia-se no progressivo florescimento da literatura em língua vernácula: a *Divina Comédia*, de Dante (1307), o *Decameron*, de Bocácio (1353), e os *Contos de Cantuária*, de Chaucer (1386), são alguns dos grandes marcos literários no século XIV. O mesmo período assistiu aos primórdios do *humanismo*, um ressurgimento do estudo da literatura clássica grega e latina, que viria a constituir uma das influências mais importantes no Renascimento mais tardio. Na pintura Giotto (c. 1266-1337) assinalou a primeira ruptura definitiva em relação ao formalismo do estilo bizantino, no sentido de uma representação naturalista dos objectos. Tanto a literatura como o ensino e as artes participaram num movimento que cada vez mais os afastou da perspectiva relativamente estável, unificada, de base religiosa, que era a do século XIII, levando-os a prestarem uma atenção crescente aos fenómenos variados e mutáveis da vida humana neste mundo.

#### Cronologia

1305: capela de Arena (Florença), frescos de Giotto (1266-1337).	1322-1323 (aproximadamente): Philippe de Vitry, tratado <i>Ars nova</i> .
1307: Dante (1265-1321), <i>Divina Comédia</i> .	1353: Bocácio (1313-1375), <i>Decameron</i> .
1309: Clemente V escolhe Avignon para capital do Papado.	1374: morte de Petrarca (n. 1304).
1316: eleição do papa João XXII (papa até 1334).	1377: morte de Guillaume de Machaut.
1317: Jehan des Murs (Johannes de Muris) (c. 1300 c. 1350), <i>Ars nove musicæ</i> .	1378: início do cisma papal.
	1386: Chaucer (c. 1340-1400), <i>Contos de Cantuária</i> .
	1397: morte de Francesco Landini.

Tais mudanças, como é evidente, foram lentas: uma deslocação de índole progressiva, e não uma súbita inversão de valores. Muitas das tendências e aspectos característicos do século XIV tinham já surgido antes de 1300 e muitos dos traços do século continuaram até bem depois de este chegar ao fim.

PANORAMA MUSICAL — *Ars nova* — a «nova arte» ou «nova técnica» — foi o título de um tratado escrito em 1322 ou 1323 pelo compositor e poeta Philippe de Vitry, bispo de Meaux (1291-1361). A designação era tão feliz que veio a ser usada para designar o estilo musical que imperou em França na primeira metade do século XIV. Os músicos dessa época tinham plena consciência de estarem a abrir um caminho novo,



A pintura de Giotto marca o início do movimento realista em Itália. Este fresco (datado de 1305) representa o encontro de Joaquim e Ana na Porta de Ouro de Jerusalém (Pádua, capela da Arena)

como o demonstra não apenas o título de Vitry, mas também o de uma outra obra francesa, a *Ars nove musice* (*Arte da Música Nova*, 1321), de Jehan des Murs. No campo oposto situava-se um teórico flamengo, Jacob de Liège, que, no seu enciclopédico *Speculum musicae* (*Espelho da Música*, c. 1325), defendia energicamente a «antiga arte» de finais do século XIII contra as inovações dos «modernos».

Os principais problemas técnicos em discussão eram os seguintes: (1) aceitação de princípio da moderna divisão binária ou imperfeita da longa e da breve (e, com o passar do tempo, também da semibreve) em duas partes iguais, além da tradicional divisão ternária em três partes iguais ou duas desiguais; (2) o uso de quatro ou mais semibreves com equivalentes a uma breve — já inaugurado nos motetes de Petrus de Cruce — e, ulteriormente, de valores ainda menores.

## A *ars nova* em França

Os compositores do século XIV produziram muito mais música profana do que música sacra. O motete, que começara por ser uma forma sacra, já estava, em grande

medida, secularizado antes do final do século XIII, e esta tendência continuou a acentuar-se. O mais antigo documento musical francês do século XIV é um manuscrito ricamente iluminado (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 146), datado de 1310-1314, de um poema satírico, o *Roman de Fauvel*, no qual estão interpretadas 167 peças de música. Este manuscrito constitui, com efeito, uma antologia da música do século XIII e início do século XIV.

A maioria das peças do *Roman de Fauvel* são monofónicas — rondéis, baladas, canções de refrão e diversos tipos de cantochão —, mas a compilação também inclui 34 motetes polifónicos. Entre estes, a par de outros exemplos do estilo dos finais do século XIII, há vários que introduzem a nova divisão binária da breve. Muitos dos textos são denúncias do clero, e surgem muitas alusões aos acontecimentos políticos contemporâneos. Tais alusões são características do motete do século XIV, tal como anteriormente o haviam sido do *conductus*; além disso, no século XIV o motete tornou-se a forma típica de composição para a celebração musical de solenidades importantes, tanto eclesiásticas como seculares, função que conservou durante a primeira metade do século XV.

Cinco dos motetes a três vozes do *Roman de Fauvel* são de Philippe de Vitry; nove outros motetes, provavelmente também de sua autoria, fazem parte do códice de Ivrea, escrito por volta de 1360. De Vitry distinguiu-se na sua época, quer como poeta, quer como compositor; Petrarca elogiou-o, chamando-lhe «o único verdadeiro poeta de França»<sup>1</sup>. Os tenores dos seus motetes desenvolvem-se muitas vezes em segmentos de ritmo idêntico, segundo o mesmo princípio que já encontrámos nalguns motetes do século XIII (v. exemplos 3.9 e 3.11); também como em certos motetes mais antigos, a fórmula rítmica pode variar após um determinado número de repetições. Só que agora tudo isto se passa a uma escala muito maior do que antes: o tenor é mais longo, os ritmos são mais complexos, toda a linha melódica evolui tão lentamente, tão pesadamente, sob as notas mais rápidas das vozes superiores, que deixa de ser



### JACOB DE LIEGE REAGE CONTRA A *ars nova*

*Um certa ocasião em que se reuniram alguns bons cantores e leigos judiciosos, e em que se cantaram motetes à maneira moderna e também alguns antigos, pude verificar que até mesmo aos leigos agradaram mais os motetes antigos e a maneira antiga do que os novos. E, ainda que a maneira nova tenha agradado quando era novidade, tal não acontece já, começando até a desagradar a muitos. Deixai, pois, que a música antiga e a antiga maneira de cantar voltem à sua terra natal; deixai que voltem a ser praticadas; deixai de novo florescer a arte racional. Pois ela foi exilada, a par da correspondente técnica de cantar, como que violentamente expulsa da comunidade dos cantores; mas tal violência não deverá ser eterna. Onde veles, afinal, tão grandes motivos de agrado nesta lascívia estudada através da qual — e muitos são os que assim pensam — se perdem as letras, se diminui a harmonia das consonâncias, se altera o valor das notas, se despreza a perfeição, se exalta a imperfeição e se destrói a medida?*

Escrito do *Speculum musicae*, c. 1325, livro 7, cap. 46, trad. ing. in SR, pp. 189-190.

<sup>1</sup> *Letters from Petrarch (Cartas de Petrarca)*, trad. de Morris Bishop, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1966, p. 87.

identificável como melodia, funcionando antes como um alicerce sobre o qual é constituída a peça. Isto é bem evidente no motete *Garrit gallus — In nova fert Neuma*, de Philippe de Vitry (NAWM 21).

O MOTETE ISORRÍTMICO — À medida que avançava o século XIV, teóricos e compositores — em boa parte devido à influência de Philippe de Vitry — começaram claramente a considerar tais tenores de motetes como sendo constituídos por dois elementos distintos: o conjunto dos intervalos melódicos, a que davam o nome de *color*, e a estrutura do ritmo, denominada *talea* («corte» ou segmento). *Color* e *talea* podiam combinar-se de diversas maneiras: por exemplo, se ambas tinham a mesma duração, a *color* podia ser repetida com os valores das notas da *talea* reduzidos a metade (ou numa outra razão diferente), ou então a *color* podia abarcar três *taleae*, sendo depois repetida com as *taleae* em valores reduzidos, ou então *color* e *talea* tinham durações tão diferentes que os seus finais não coincidiam, de forma que certas repetições da *color* começavam a meio de uma *talea*. Os motetes com um tenor construído com base no uso de tais repetições são chamados *isorrítmicos* («mesmo ritmo»). Em certos casos não é só o tenor que é escrito isorritmicamente, mas também as vozes mais agudas, e esta técnica aplicava-se ainda ocasionalmente a outras formas musicais. Note-se ainda que alguns motetes as *cores* se sobrepõem às *taleae*. Ou então, quando os



Um charivari, ou serenata ruidosa, acorda Fauvel e Vaine Gloire na noite de núpcias — iluminação do Roman de Fauvel (1310-1314), poema de Gervais du Bus com muitas interpolações musicais. Fauvel é um cavalo ou burro alegórico que encarna os pecados representados pelas letras do seu nome: flatterie (adulação), avarece (avareza), vilaine (vilania), vanité (levandade) e lâcheté (cobardia) (Paris, Bibliothèque nationale, ms. p. 146)

finais de ambas coincidirem, a segunda *color* pode ter *taleae* com os valores das notas reduzidos a metade, como acontece, por exemplo, no motete *De bon espoir Puisse la douce — Speravi* de Guillaume de Machaut<sup>1</sup>.

NAWM 21 — PHILIPPE DE VITRY, MOTETE DO *Roman de Fauvel*: *Garrit gallus — In nova fert Neuma*

O exemplo 4.1 apresenta o tenor isorritmico do motete *Garrit gallus*. O compositor dividiu a melodia em *neuma* em três partes iguais para poder apresentar três vezes a estrutura rítmica ou *talea*. Repetiu depois a melodia numa segunda *color*, usando *taleae* idênticas. *Garrit gallus* apresenta ainda um outro nível de complexidade. O tenor, na notação original, está parcialmente escrito em notas vermelhas para avisar o cantor de que esse segmento em notação «colorida» tem divisão binária, por oposição à divisão ternária da notação negra. No exemplo 4.1 esses segmentos estão assinalados por chavetas horizontais incompletas. Em termos do valor das notas da transcrição, o segmento colorido compõe-se de cinco pares de unidades de  $\frac{6}{8}$ , sendo precedido e seguido por um conjunto de três unidades de  $\frac{6}{8}$ . Esta mistura de agrupamentos duplos e triplos é uma das novas técnicas da *ars nova*. Outra característica distintiva deste tenor é o facto de o segmento colorido ser ritmicamente simétrico em relação à pausa central.

Exemplo 4.1 — Philippe de Vitry, tenor do motete *Garrit gallus — In nova fert — Neuma*

Fonte: Hoppin, *Anthology of Medieval Music*, pp. 120-125.

Como tantas vezes sucede nestes motetes, há uma forma audível quase em conflito com a estrutura isorritmica, se bem que subtilmente influenciada por ela. Em *Garrit*

<sup>1</sup> Transcrito no vol. II, pp. 119-122, de *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*.

*gallus* os inícios e finais dos versos, pouca relação parecem ter com os inícios e finais das *taleae* do tenor. Em contrapartida, as duas vozes superiores estão minudamente coordenadas entre si; o *duplum* termina sempre a frase com uma pauta um compasso antes do *triplum*. Estes pontos, em vez de coincidirem com os finais das *taleae*, relacionam-se com os segmentos coloridos, uma vez que o *duplum* faz quase sempre uma pausa no início de um segmento colorido, enquanto o *triplum* faz o mesmo no final do segmento. Os segmentos coloridos influenciam ainda o *triplum* noutro aspecto importante: o *triplum* é isorrítmico sobre três de entre eles (nos compassos 32, 51 e 82). A dicotomia dois-três surge, por conseguinte, como o elemento estrutural mais importante do ponto de vista do ouvinte. O dualismo do espírito e da matéria manifestou-se, assim, de forma palpável nesta música.

Como tivemos ocasião de ver, a ideia básica da isorritmia já não era nova no século XIV, mas neste século e ainda no seguinte é que veio a ser aplicada de forma cada vez mais sistemática e complexa. A isorritmia era um meio de conferir unidade a longas composições para as quais não havia outro processo eficaz de organização formal. É verdade que as repetições interligadas de *color* e *talea*, estendendo-se ao longo de grandes trechos musicais, estavam longe de serem óbvias para quem as ouvia. A estrutura isorrítmica, no entanto, mesmo não sendo imediatamente perceptível, tem por efeito impor uma forma coerente ao conjunto da peça; e o próprio facto de tal estrutura ser oculta — de existir, por assim dizer, pelos menos em certa medida, no reino da abstracção e da contemplação, e não como qualquer coisa susceptível de ser plenamente captada pelo sentido do ouvido — era de molde a agradar a um músico medieval. Já vimos até que ponto eram importantes no *organum* do século XIII tais factores místicos, supra-sensoriais, como o evidência a conservação, no tenor, dos temas do canto-chão litúrgico, mesmo quando a melodia original era tão alongada ou sofria tais distorções rítmicas que se tornava irreconhecível (v. exemplo 3.7). Este mesmo gosto pelos sentidos ocultos, levando por vezes a um obscurecimento deliberado, caprichoso, quase perverso, do pensamento do compositor, percorre como um fio condutor toda a música da alta Idade Média e do Renascimento.

Poder-se-á ver nisto uma propensão tipicamente medieval, mas a verdade é que também a encontramos noutros períodos históricos, nomeadamente nas composições de Bach e de Alban Berg, que em 1925 utilizou a isorritmia numa das «invenções» da sua ópera *Wozzeck* (NAWM 159). Aludindo às formas tradicionais que introduzira na ópera, Berg dizia o seguinte: «Ninguém [...] por muito ciente que possa estar das formas musicais incluídas na estrutura da ópera e da precisão e lógica com que esta foi concebida [...] dá pela presença das diversas fugas, invenções, *suites*, andamentos de sonata, variações e *passacaglias*, sobre as quais tanto se escreveu<sup>3</sup>.» Os compositores dos séculos XIV e XV tinham uma atitude semelhante em relação à construção isorrítmica dos motetes.

GUILLAUME DE MACHAUT — O mais importante dos compositores da *ars nova* em França foi Guillaume de Machaut (c. 1300-1377). Machaut nasceu na província de Champagne, no Norte da França. Teve instrução clerical e foi ordenado sacerdote; com vinte e poucos anos tornou-se secretário do rei João da Boémia, a quem acompanhou em diversas campanhas militares por várias regiões da Europa. Após a

morte do rei João na batalha de Crécy, em 1346, Machaut ficou ao serviço da corte francesa, vindo a terminar os seus dias como conepo em Reims. Machaut ganhou fama não apenas como músico, mas também como poeta. A sua obra musical inclui exemplos de quase todas as formas em uso no seu tempo e revela-o como um compositor em quem se combinam tendências conservadoras e progressivas.

A maioria dos 23 motetes de Machaut baseiam-se no modelo tradicional: um tenor litúrgico instrumental e textos diferentes para as duas vozes mais agudas. Os seus motetes exemplificam as tendências da época no sentido de uma maior secularização, maior duração e muito maior complexidade rítmica. A estrutura isorrítmica abrange, por vezes, não apenas o tenor, mas também as vozes superiores. O hoqueto tem um papel considerável nestes motetes, mas a única obra de Machaut especificamente denominada «hoqueto» é uma peça a três vozes de estrutura semelhante à do motete, embora aparentemente instrumental, com um tenor isorrítmico baseado no melisma sobre a palavra *David* de um versículo de um aleluia.

OBRA PROFANAS — As cantigas monofónicas de Machaut podem ser consideradas como um prolongamento da tradição dos troveiros em França. Entre elas contam-se dezanove *lais*, uma forma do século XII semelhante à sequência, e cerca de vinte e



Guillaume de Machaut, no seu escritório, recebe a visita de Amour, que lhe apresenta os seus três filhos, Doux Penser (Doces Pensamentos), Plaisance (Prazer) e Espérance (Esperança). Miniatura do atelier de Jean Bondol, ilustrando um manuscrito das obras de Machaut (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 1584)

<sup>3</sup> *Post-scriptum* de «A guide to *Wozzeck*», de W. Reich, MQ, 38, 1952, 21.

cinco cantigas a que ele deu o nome de *chansons ballades*, embora a sua designação mais vulgar seja *virelai*. Característica do *virelai* é a forma *Abba...*, na qual *A* representa o refrão, *b* a primeira parte da estrofe (que é repetida) e *a* a segunda parte da estrofe (que utiliza a mesma melodia do refrão). Quando há várias estrofes, o refrão *A* pode ser repetido no fim de cada uma delas.

Machaut escreveu também sete *virelais* polifónicos a duas vozes e um a três vozes. Quando há duas vozes, o solo vocal é acompanhado por um tenor instrumental mais grave. Nestes *virelais* Machaut introduziu ocasionalmente uma rima musical entre os finais das duas secções melódicas.

Onde Machaut ilustrou mais claramente as tendências da *ars nova* foi nos seus *virelais*, rondéis e baladas polifónicos — as chamadas *formes fixes*. Aí explorou as possibilidades da nova divisão binária do tempo, subdividindo muitas vezes um ritmo triplo lento ou organizando simplesmente o ritmo com base na divisão binária, mais perceptível ao ouvido, como acontece em *Quant Theseus* (NAWM 24) ou no *Agnus* da missa (NAWM 25). Embora continuemos a ouvir quintas paralelas e muitas dissonâncias pungentes em Machaut, a sonoridade dominante, mais branda, da terceira e da sexta e a impressão geral de ordem harmónica distinguem a sua música da *ars antiqua*. O novo lirismo do século XIV revela-se na linha melódica flexível e delicadamente trabalhada do solista com uma tal inflexão de sinceridade que consegue dar vida até mesmo à linguagem estilizada da poesia cavaleiresca. Era o próprio Machaut quem declarava que o verdadeiro canto e a verdadeira poesia só podiam vir do coração («Car qui de sentiment non fait/son oeuvre et son chant contrefait»)<sup>1</sup>. A voz, mais aguda, ou *cantus*, é a voz principal, sendo o tenor composto para a acompanhar e o *triplum* ou contratenor (bem como uma eventual quarta voz) organizados em consonância com o tenor.

Uma das mais importantes realizações de Machaut foi o desenvolvimento do estilo da «balada» ou «cantilena». Este estilo é exemplificado nos seus rondéis e *virelais* polifónicos e ainda nas suas quarenta e uma *ballades notées*, assim designadas para as distinguir das baladas poéticas sem música. As baladas de Machaut, cuja forma é em parte uma herança dos troveiros, compunham-se normalmente de três ou quatro estrofes, todas elas cantadas com a mesma música e seguidas de um refrão. Dentro de cada estrofe, os dois primeiros versos (ou pares de versos) tinham a mesma música, embora muitas vezes com finais diferentes; os restantes versos de cada estrofe, bem como o refrão, tinham uma música diferente, cujo final podia corresponder ao final da primeira parte. A fórmula da balada é, assim, semelhante à do *Bar* dos *Minnesinger*; podemos resumi-la no esquema *aabC*, em que *C* representa o refrão.

NAWM 24 — GUILLAUME DE MACHAUT, BALADA DUPLA: *Quant Theseus* — *Ne quier veoir*

Esta composição é uma balada dupla a quatro vozes, na qual cada uma das vozes mais agudas tem o seu texto próprio. Ao contrário do que sucede com as outras baladas, todas sobre poemas da sua autoria, Machaut escolheu como primeiro texto um poema de Thomas Païen. Para o acompanhar escreveu um segundo poema, cantado pelo *cantus II*, à maneira de uma réplica num desafio amigável. Podemos datar a peça a

<sup>1</sup> Machaut, *Remède de fortune*, versos 407-408, in *Oeuvres*, ed. Ernest Hoppfner, Paris, Firmin Didot, 1811, 2, 15.

partir da correspondência amorosa entre Machaut e uma jovem poetisa, Peronne, a quem a enviou em 3 de Novembro de 1363, dizendo: «Ja a ouvi varias vezes e satisfaz-me plenamente». As duas partes vocais tem a mesma amplitude e trocam frequentemente material melódico entre si, surgindo até, a dada altura, um momento de imitação (compassos 44-45). As duas vozes partilham ainda o texto do refrão, *Je voy asses, puis que je voy ma dame* («Vejo o bastante, pois vejo a minha senhora»). Por oposição à complexa arquitectura subliminar do motete isorrítmico, a forma da balada revela-se na zona superficial da sensibilidade.

Apesar da *bixtualidade*, todos os versos começam e chegam às cadências em simultâneo, sendo esta coerência reforçada pelo facto de Machaut ter imitado as rimas usadas pelo seu modelo, o que, por sua vez, permite que os longos melismas simultâneos sejam cantados sobre as mesmas penúltimas sílabas. Embora a forma da música seja *a* (final aberto), *a* (final fechado), *b*, *C*, os últimos onze compassos do refrão (*C*) são quase idênticos no final de *a*. Esta economia de material é característica de Machaut. As partes inferiores são vozes de suporte que se baseiam no uso de síncopas, ou então, quando a linha vocal é sincopada, os tempos apoiados proporcionam um baixo e um reforço harmónicos. O facto de a peça ter quatro vozes não torna, no entanto, as cadências mais cheias, pois todas elas se baseiam em consonâncias perfeitas de quinta e oitava, excepto a cadência que precede o refrão, que contém uma terceira no acorde final.

Machaut escreveu baladas a duas, três e quatro vozes e para diversas combinações de vozes e instrumentos, mas as suas composições mais características eram para tenor solo ou dois tenores com duas partes instrumentais mais graves. As baladas a duas vozes, cada uma com o seu texto, denominam-se *baladas duplas*.

A forma do rondel seduzia grandemente os poetas e músicos da baixa Idade Média. Tal como o *virelai*, o rondel só utilizava duas frases musicais, habitualmente combinadas segundo o esquema *ABaAabAB* (as maiúsculas assinalam o refrão do texto). Muitas das canções do *Jeu de Robin et de Marion*, de Adam de la Halle, são rondéis, alguns dos quais polifónicos, e há tenores de motetes do século XIII em forma de rondel. Os rondéis de Machaut têm um conteúdo musical extremamente sofisticado, sendo um deles frequentemente citado como exemplo de mestria: o texto enigmático do tenor — *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin* («O meu fim é o meu princípio e o meu princípio o meu fim») — refere-se ao facto de a melodia do tenor ser a mesma da voz mais aguda, só que cantada do fim para o princípio, e a melodia da segunda metade do contratenor é a inversão da primeira metade.

A MESSE DE NOTRE DAME DE MACHAUT — A composição musical mais famosa do século XIV é a *Messe de Notre Dame* de Machaut, um arranjo a quatro vozes do ordinário da missa acrescido da fórmula final *Ite, missa est*. Não era o primeiro arranjo polifónico do ordinário; já havia, pelo menos, quatro outros ciclos anteriores, mais ou menos completos. Mas a missa de Machaut é importante por causa das suas amplas proporções e textura a quatro vozes (invulgar na época), por ser claramente concebida como um todo musical e, sob todos os pontos de vista, uma obra de primeira grandeza. Nos séculos XII e XIII os compositores de música polifónica tinham-se interessado principalmente pelos textos do próprio da missa, como o exemplificam os graduais e aleluias dos *organa* de Léonin e Pérotin; também musicavam, por vezes, certas partes do ordinário, mas, quando tais peças eram inter-

pretadas conjuntamente num serviço religioso, a sua selecção e combinação eram arbitrárias. Ninguém parecia dar a menor importância ao facto de o *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo*, o *Sanctus* e o *Agnus Dei* serem ou não no mesmo modo, baseados ou não no mesmo material temático, apresentando ou não entre si alguma espécie de unidade. Esta atitude manteve-se até cerca do segundo quartel do século xv; embora os compositores do século xiv e início do século xv escrevessem músicas para o ordinário, regra geral, não se esforçavam por interligarem musicalmente os vários andamentos. Nos manuscritos as diferentes partes da missa estavam, geralmente, separadas uma das outras, agrupando-se todos os glórias, em seguida todos os credos, e assim por diante; o mestre de coro podia escolher uma a uma, dentro destas compilações, as peças que considerasse apropriadas para apresentar o ordinário completo. Por conseguinte, a *Messe de Notre Dame* de Machaut, na medida em que o autor parece ter considerado as cinco divisões do ordinário como uma única composição musical, e não como uma sequência de peças separadas, é excepcional não apenas para o seu tempo, mas também para os setenta e cinco anos seguintes. Não é fácil definir os meios pelos quais se consegue dar unidade a esta obra; a relação entre andamentos baseia-se mais numa semelhança genérica de atmosfera e de estilo do que propriamente em ligações temáticas mais óbvias, embora certos comentadores tenham chamado a atenção para a recorrência de um determinado motivo musical ao longo de toda a obra.

*Exemplo 4.2 — Motivo da missa de Machaut*



Tanto o *Gloria* como o *Credo*, provavelmente devido à dimensão dos respectivos textos, têm uma elaboração directa em estilo silábico, à maneira dos *conductus*; a música extraordinariamente austera, cheia de *progressões paralelas*, dissonâncias estranhas, acordes cromáticos e pausas abruptas, organiza-se numa forma estrófica livre, uma série de «estâncias» musicais articuladas por meio de cadências marcadas e semelhantes entre si. A música da missa mantém-se quase sempre num plano solene e impessoal, sem procurar reflectir quaisquer das sugestões emocionais implícitas no texto. Há, porém, uma excepção digna de nota no *Credo*; ao chegar às palavras *ex Maria Virgine* («da Virgem Maria»), o andamento abranda bruscamente, passando a evoluir numa sucessão de acordes prolongados, assim dando um nítido destaque à frase. Nas missas de compositores mais tardios tornou-se habitual sublinhar toda esta parte do *Credo* a partir das palavras *Et incarnatus est* («E incarnou») até *et homo factus est* («e foi feito homem»), através de meios idênticos, usando um ritmo mais lento e um estilo mais solene para sublinhar estas frases cruciais do *Credo*.

NAWM 25 — GUILLAUME DE MACHAUT, MISSA: *Agnus Dei*

O *Agnus Dei* — o mesmo acontece com o *Kyrie*, o *Sanctus* e o *Ite, missa est* — baseia-se num tenor de cantochão isorrítmico. No *Agnus* a organização isorrítmica começa com as palavras *qui tollis*, ou seja, depois da entoação de cada *Agnus* (o *Agnus III* é uma repetição do *Agnus I*). O cantochão utilizado é uma forma mais antiga da missa xvii na numeração do *Liber usualis* (p. 60). Os *Agnus I* e *II* baseiam-se na mesma

melodia de cantochão, tendo o *Agnus I* duas e o *Agnus II* três *tabcae*. As *tabcae* diferem no ritmo e no número de compassos, sendo o eleito o de duas *colores* separadas por uma secção livre. Além do tenor, o *triphum* e o contratenor são também, total ou parcialmente, isorrítmicos. O motivo característico, *delincando um tritono*, que liga os andamentos entre si, faz-se ouvir diversas vezes (compassos 2, 5 e 25, e numa forma ornamentada no compasso 19).

É impossível saber ao certo como é que Machaut pretendia que a sua missa fosse interpretada. Todas as partes vocais poderiam ser dobradas por instrumentos. Parece também provável que o contratenor, dado o seu estilo melódico genérico e o facto de em certas fontes manuscritas aparecer sem texto, fosse tocado e não cantado; pelo menos nos andamentos isorrítmicos o tenor poderá igualmente ter sido interpretado ou dobrado por um instrumento. No *Gloria* e no *Credo* há um grande número de breves interlúdios, sempre para tenor e contratenor, que são quase seguramente instrumentais. Mas quais os instrumentos utilizados, e em que medida, já não podemos sabê-lo, tal como ignoramos para que solenidade foi escrita a obra, mau-grado uma lenda persistente, mas infundada, segundo a qual a missa teria sido composta para a coroação do rei de França Carlos V, em 1364; qualquer que tenha sido a celebração, deve ter tido um carácter de vulgar solenidade e magnificência.

Machaut revela-se como um compositor típico do século xiv pelo facto de as suas composições sacras constituírem apenas uma pequena parte da sua produção total. O declínio relativo da composição de música sacra neste período ficou a dever-se, em parte, à diminuição do prestígio da Igreja e à crescente secularização das artes. Além disso, a própria Igreja começara a ver com maus olhos a execução de peças musicais elaboradas nos serviços religiosos. A partir do século xii houve numerosas declarações eclesiásticas contra a música mais complicada e as exhibições de virtuosismo por parte dos cantores. A fundamentação destes protestos era dupla: tais práticas distraíam os espíritos da congregação e tendiam a transformar a missa numa espécie de concerto; as palavras da liturgia viam-se obscurecidas e as melodias litúrgicas tornavam-se irreconhecíveis. Em Itália esta atitude oficial teve, aparentemente, como efeito desencorajar a composição de música sacra polifónica. Não obstante, a polifonia surgiu nesse país associada à prática da interpretação *alternatim* do ordinário da missa, na qual o coro cantava uma frase em cantochão e o organista tocava a frase seguinte, acrescentando uma linha de contraponto ornamentado acima das notas do cantochão. Além disso, sucedia, por vezes, os coros improvisarem polifonia simples em estilo de descante sobre as notas escritas de uma peça de cantochão. Deste modo, respeitavam a letra de um decreto do papa João XXII, promulgado em Avignon em 1324, que autorizava, «em dias festivos ou em missas solenes e no ofício divino, certas consonâncias (tais como a oitava, a quinta e a quarta) que enriquecem a melodia e que podem ser cantadas acima do simples cantochão eclesiástico, de maneira, porém, que a integridade do cantochão em si não seja afectada».

A composição de motetes e partes da missa continuava, entretanto, a desenvolver-se principalmente em França. Certos trechos da missa podiam ser escritos em estilo de motete, com um tenor instrumental, enquanto outros eram andamentos corais à maneira dos *conductus*, com texto para todas as vozes. Além destes dois estilos, tanto um como outro utilizados por Machaut, os compositores dos finais do século xiv e início do século xv escreveram também missas e hinos em *estilo de cantilena*, ou

seja, para uma voz a solo, geralmente com duas partes instrumentais a acompanhá-la. Um reduzido número de missas e hinos baseava-se num *cantus firmus* litúrgico, por exemplo, um *kyrie* de cantochão podia ser adaptado a tenor de um *kyrie* polifónico em estilo de motete, ou um hino, mais ou menos ornamentado, podia surgir como a voz mais aguda de um arranjo em estilo de balada sobre o mesmo texto.

## Música do *Trecento* italiano

A música italiana do século XIV (o *Trecento*) tem uma história diferente da música francesa do mesmo período devido principalmente às diferenças de atmosfera social e política. Contrastando com a estabilidade e poder crescentes da monarquia francesa, a Itália era uma colecção de cidades-estados que as disputas pelo poder mantinham em constante turbulência. A polifonia era cultivada em círculos de elite, nos quais constituía um requintado divertimento profano, proporcionado por compositores ligados à Igreja que tinham conhecimentos de notação e contraponto. A maioria da restante música não era escrita. Nas cortes os *trovatori* italianos do século XIII tinham seguido os passos dos trovadores. Durante toda a Idade Média foram feitas em Itália, como no resto da Europa, canções folclóricas, muitas vezes acompanhadas por instrumentos e dança, mas nada se conservou desta música. Só as *laude* monofónicas, as canções processionais a que atrás fizemos referência, chegaram até nós em manuscritos. A polifonia na música sacra italiana do século XIV, como já dissemos, baseava-se, em larga medida, na improvisação.

Os principais centros musicais da Itália do século XIV situavam-se no Centro e Norte da península, destacando-se entre eles Bolonha, Pádua, Modena, Perugia e, acima de tudo, Florença, centro cultural de especial importância desde o século XIV até ao século XVI. Em Florença nasceram duas famosas obras literárias, o *Decameron*, de Boccaccio, e o *Paradiso degli Alberti*, de Giovanni da Prato. Por estas obras e por outras da mesma época sabemos que a música, quer vocal, quer instrumental, acompanhava quase todas as actividades da vida social italiana. No *Decameron*, por exemplo, os vários elementos do grupo entremeiam a série diária e histórias com canções e danças.



GIOVANNI BOCCACCIO, EXCERTO DO *Decameron*

*Levantadas as mesas, a rainha ordenou que trouxessem os instrumentos, pois todas as damas sabiam a dança de roda, e os mancebos também, e alguns deles tocavam e cantavam mui excelentemente. Ao ouvir tal pedido, Dioneo pegou num alaúde e Fiammetta numa viola, e começaram docemente a tocar uma dança. Então a rainha, juntamente com outras damas e dois mancebos, escolheu uma ária e deu início a uma dança de roda de ritmo lento — enquanto os criados saíam para comer. Quando isto terminou, começaram a cantar deleitosas e alegres cantigas.*

*E assim continuaram por muito tempo, até a rainha entender que eram horas de irem dormir...*

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, jornada primeira, introdução, trad. inglesa de C. V. Palisca.

É possível que parte da música a que Boccaccio se refere fosse polifónica, mas, se assim era, a polifonia seria, provavelmente, improvisada ou executada de memória. De entre os exemplos de polifonia italiana que se conservaram, são muito raros aqueles a que podemos atribuir uma data anterior a 1330. A partir dessa data, porém, a corrente torna-se mais abundante, como o atestam vários manuscritos do século XIV, e muitos quer em Itália, quer no Sul da França. A fonte mais copiosa — embora, infelizmente, tardia e nem sempre fiável — é o magnífico códice *Squarcialupi*, assim designado a partir do nome do seu proprietário, o organista florentino Antonio Squarcialupi (1416-1480). Este códice, que terá, provavelmente, sido copiado por volta de 1420, encontra-se hoje na biblioteca dos Médicis de Florença. Escrito em veludo e ricamente iluminado a cores vivas, contém 352 peças diferentes, na sua maioria para duas e três vozes, de doze compositores do século XIV e princípio do século XV. Um retrato em miniatura de cada um dos compositores surge no início do capítulo dedicado às suas obras.

O MADRIGAL — Três tipos de composições seculares italianas estão representados no códice *Squarcialupi* e em manuscritos mais antigos: *madrigal*, *caccia* e *ballata*. Os madrigais eram habitualmente escritos para duas vozes; os textos eram idílicos, bucólicos, amorosos ou então poemas satíricos de duas ou três estrofes de três versos. As estrofes tinham todas a mesma música; no final das estrofes um par de versos adicional, chamado *ritornello*, tinha uma música diferente e um compasso também diferente. Uma característica que aproxima o madrigal da forma mais antiga que é o *conductus* é a presença de passagens melismáticas decorativas no fim e, por vezes, no início dos versos.

NAWM 22 — JACOPO DA BOLOGNA, MADRIGAL: *Fenice fù*

*Fenice fù*, de Jacopo da Bologna, é um belo exemplo do género do madrigal. Como acontece na maioria destas peças, as duas vozes têm o mesmo texto, e é aqui bastante evidente que ambas as partes foram concebidas para serem cantadas, pois entram sempre separadamente, excepto no início do *ritornello*. Há dois momentos (compassos 7-9, 24-25) em que fazem imitações, e em duas breves passagens (compassos 9, 16) chegam mesmo a alternar, à maneira do hoqueto. No resto da peça a voz mais aguda é também a mais ornamentada, com longas sucessões melífluas de notas sobre a última sílaba acentuada de cada verso. Não são conhecidas as datas de nascimento e morte de Jacopo, mas entre 1346 e 1349 está bem documentado o seu trabalho ao serviço da família dominante de Milão, os Visconti, e mais tarde na corte de Mastino della Scala, em Verona. Jacopo da Bologna pertence, assim, à primeira geração de compositores do *Trecento*. O uso que faz da imitação poderá ter a sua origem na técnica da *caccia*.

A CACCIA — A *caccia* poderá ter-se inspirado na *chace* francesa, na qual uma letra viva e animada, com descrições quase pictóricas, acompanhada por uma melodia de feição popular, era cantada em cânone rigoroso. A *caccia* italiana, que, segundo parece, teve o seu período de maior florescimento entre 1345 e 1370, era escrita para duas vozes iguais em cânone em uníssono, mas, ao contrário do que sucedia nas peças francesas e espanholas do mesmo tipo, tinha também, regra geral, um suporte instrumental livre, mais grave e de ritmo mais lento. A sua forma poética era irregular,

embora muitas *caccie* tivessem, como os madrigais, um *ritornello*, que nem sempre era em estilo canônico. O nome italiano e o francês tem o mesmo significado, «caça» ou «perseguição». Enquanto nomes de um tipo de composição, o seu sentido é quase o de um trocadilho, aludindo ao cânone (*fuga* em latim). No caso da *caccia*, a designação refere-se também ao assunto do texto, que, geralmente, descrevia uma caçada ou uma outra cena de grande animação, como uma pescaria, um mercado cheio de movimento, um grupo de raparigas colhendo flores, um incêndio ou uma batalha. Os pormenores mais coloridos — gritos, canto das aves, toques de trompa, exclamações, diálogos — são todos sublinhados na música com espírito e sentido de humor, muitas vezes através do hoqueto e dos efeitos de eco. Tais processos realistas foram em certos casos transpostos para o madrigal e a *ballata* italianos, tal como o haviam sido para o viralái francês.

Os compositores do século XIV ou escreviam cânones rigorosos ou evitavam quase em absoluto as repetições sistemáticas. Os cânones, especialmente sob a forma de *rounds*, sempre foram uma das formas musicais favoritas para as ocasiões de convívio social (veja-se o *catch* inglês do século XVII — uma palavra provavelmente derivada de *caccia*); a utilização por parte dos compositores do cânone na *chace* e *caccia* do século XIV reflectia, sem dúvida alguma, a prática popular contemporânea, comparável, de certa forma, aos alegres cânones conviviais de Purcell, Mozart e outros compositores mais tardios. Encontram-se esporadicamente cânones nos madrigais e *ballate* italianos, mas a imitação contínua, sistemática e livre, atravessando todas as vozes de uma composição, não se generaliza antes dos finais do século XV.

A BALLATA — A *ballata* polifónica, o terceiro tipo de música secular italiana do século XIV, floresceu mais tarde do que o madrigal e a *caccia* e sofreu uma certa influência do estilo das baladas francesas. Originalmente, a palavra *ballata* significava uma canção para acompanhar a dança (do italiano *ballare*, dançar); as *ballate* do século XIII (de que não sobreviveram quaisquer exemplos musicais) eram cantigas de dança monofónicas com refrões corais. No *Decameron*, de Boccaccio, a *ballata*, ou *ballatetta*, continuava a estar associada à dança, mas vamos também encontrar a sua forma na *lauda* espiritual. Embora se tenham conservado algumas *ballate* monofónicas do princípio do século XIV, a maioria dos exemplos dos manuscritos são para duas ou três vozes e posteriores a 1365. Estas *ballate* polifónicas puramente líricas e estilizadas têm uma forma semelhante à do viralái francês.

FRANCESCO LANDINI (c. 1325-1397) — Foi o maior compositor de *ballate* e o mais destacado músico italiano do século XIV. Cego desde a infância em consequência da varíola, Landini conseguiu, não obstante, tornar-se um homem instruído, um poeta de renome (como Machaut e Vitry) e um mestre na teoria e prática da música; *virtuoso* em muitos instrumentos, era especialmente conhecido pela sua perícia como tocador de *organetto*, um pequeno órgão portátil que tocava «tão facilmente como se tivesse o uso da vista, dedilhando com tal rapidez (sem nunca deixar de respeitar o compasso), com tal perícia e suavidade, que, sem sombra de dúvida, ultrapassou, e de muito longe, todos os organistas de que possa haver memória»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Do relato de um cronista florentino do século XIV, Filippo Villani, *Le vite d'uomini illustri fiorentini*, ed. organizada por G. Mazzuchelli, Florença, 1847, p. 46.

Landini é uma das personagens principais do *Paradiso degli Alberti*, de Giovanni da Prato. Este livro, embora não tenha sido escrito antes de 1425, propõe-se registar cenas e conversas do ano de 1389; entre as breves narrativas (*novelle*) que nele se incluem — narrativas integradas numa estrutura semelhante à do *Decameron*, de Boccaccio, ou dos *Contos de Cantuária*, de Chaucer — surge uma que teria sido contada pelo próprio Landini.

Landini não escreveu música para textos sagrados. As suas obras conhecidas compreendem 90 *ballate* a duas vozes e 42 a três vozes e ainda mais algumas de que se conservaram versões, quer a duas, quer a três vozes. Subsistem ainda uma *caccia*



GIOVANNI DA PRATO, EXCERTO DE *Paradiso degli Alberti*, c. 1425

*Lutao o sol subiu mais no céu e o calor do dia aumentou, e toda a gente se deixou ficar na agradável sombra; e, como mil pássaros cantavam entre os ramos verdejantes, alguém pediu a Francesco Landini que tocasse um pouco o seu órgão para ver se o som levaria as aves a aumentarem ou a diminuírem o canto. Ele logo assim fez, e grande foi a maravilha que sucedeu: quando o som começou, muitos pássaros calaram-se, reunindo-se em redor, como que enfeitados, escutando durante muito tempo; depois retomaram e redobram o seu canto, manifestando um extraordinário deleite, especialmente um rouxinol, que veio empoleirar-se sobre o órgão, num ramo acima da cabeça de Francesco.*

*Paradiso degli Alberti*, ed. organiz. por A. Wesselovsky, Bolonha, 1867, pp. 111-113.

e dez madrigais. As *ballate* a duas vozes são manifestamente obras de início de carreira; o estilo assemelha-se, de forma geral, ao dos madrigais, com a diferença de que a linha melódica é mais ornamentada. Muitas das *ballate* a três vozes são, como as *ballades* francesas, para uma voz a solo com acompanhamento de dois instrumentos.

NAWM 23 — FRANCESCO LANDINI, BALLATA: *Non avrà ma' pietà*

Esta *ballata* é bem característica da forma adoptada por Francesco Landini. Um refrão de três versos (*ripresa*) é cantado antes e depois de uma estância de sete versos. Os dois primeiros pares de versos da estância, a que se dava o nome de *piedi*, têm uma frase musical própria, enquanto os três últimos versos, a *volta*, usam a mesma música que o refrão. A estrutura da peça pode ser representada como se segue:

	Ripresa			Estrofe Piedi				Volta			Ripresa		
Versos do poema	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3
Música	A			b		b	a		A				

A presença de um melisma tanto na primeira como na penúltima sílaba de cada verso é característica do estilo italiano. O final de cada verso, e muitas vezes também da primeira palavra e da cesura, é assinalado por uma cadência, geralmente do tipo que ficou conhecido como «cadência de Landini», no qual o encadeamento do acorde de sexta para oitava é ornamentado por um movimento complementar, saltando por uma

terceira na voz mais aguda (v. compassos 3-4, 5-6, 10-11, do exemplo 4.3, que apresenta o primeiro verso da *ripresa*). Por vezes, as duas vozes que sobem para o acorde final fazem-no através de movimento cromático, quer escrito, quer em *música ficta*, sendo esta forma de cadência conhecida por «cadência com dupla sensível» (compassos 3-4).

O uso dos finais aberto (*verto*) e fechado (*chiuso*) nos dois *pieci* pode atribuir-se à influência do *vivalai* francês.

Um dos encantos da música de Landini, para além da graciosa melodia vocal, é a suavidade das harmonias. Não há segundas nem sétimas como as que abundavam no século XIII, e muito poucas quintas e oitavas paralelas. As sonoridades contendo tanto a terceira e a quinta como a terceira e a sexta são abundantes, embora não sejam usadas para iniciar nem terminar um trecho ou uma peça.

**Exemplo 4.3** — Francesco Landini, *ballata*: Non avrà ma' pietà

*Nunca terá piedade esta minha senhora... Talvez ela consiga que em mim se apaguem [as chamadas]...*

Fonte: *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Leo Schrade (ed.), Paris, 1958, 4, 144.

**INTERPRETAÇÃO** — Devemos sublinhar que não havia um modo uniforme, fixo, de interpretar esta ou qualquer outra música do século XIV. O facto de uma parte não ter texto não é prova segura de que seja instrumental, já que um outro manuscrito pode apresentar a mesma parte com letra; inversamente, a presença de um texto nem sempre implica exclusivamente uma interpretação vocal. Podemos supor que os tenores das *ballate* de Landini e das *ballades* de Machaut, com as suas longas notas, pausas amplas e frequentes e notação habitual com muitas ligaduras (que impedem a interpretação silábica de um texto, já que, segundo as regras, só podia ser cantada uma sílaba por ligadura), terão sido concebidos originalmente como instrumentais. As partes de contratenor eram manifestamente compostas depois do *superius* (a voz mais aguda) e do

tenor, com o propósito de completar a sonoridade harmónica. Também para o contratenor podemos muitas vezes pressupor uma interpretação instrumental, mas muitos contratenores são igualmente próprios para serem cantados e muitos são providos de textos. O *superius* é sempre de carácter vocal e, com frequência, bastante ornamentado, mas também esta parte poderia ser tocada. Devemos ainda ter em mente o provável recurso à duplicação instrumental (talvez com ornamentos suplementares) de uma melodia cantada e também a possível alternância de instrumento e voz; por exemplo, os melismas do início e do fim de um madrigal poderiam ser tocados, e o resto da parte cantado, não sendo impossível que um único intérprete realizasse ambas as tarefas. Por fim, há indícios de que as peças vocais eram, por vezes, tocadas só instrumentalmente, com ornamentos acrescentados à linha melódica. Esta arte instrumental do embelezamento baseava-se, em larga medida, na improvisação, mas sucedia também registarem-se estas peças por escrito; o códice *Robertsbridge*, de cerca de 1325, por exemplo, inclui arranjos de três motetes, e o códice de Faenza, do primeiro quartel do século XV, contém, além de peças de tecla baseadas em trechos de cantochão para certas partes da missa, versões ornamentadas, também de tecla, de *ballades* de Machaut e de madrigais e *ballate* de compositores do século XIV italiano, incluindo Landini.

A medida que se aproximava o final do século XIV, a música dos compositores italianos começou a perder as suas características especificamente nacionais e a absorver o estilo francês contemporâneo. Esta tendência tornou-se particularmente perceptível após o regresso da corte papal de Avignon a Roma, em 1377. Os italianos começaram a escrever canções sobre textos franceses e em formas francesas, e as suas obras surgem muitas vezes nos manuscritos de finais do século em notação francesa. Surgia, entretanto, um novo elemento, cuja ulterior importância não era ainda possível adivinhar. Por volta de 1390, ou talvez um pouco mais cedo, o compositor e teórico Johannes Ciconia (c. 1340-1411), de Liège, instalou-se em Pádua, inaugurando aí e na vizinha cidade de Veneza uma carreira musical de grande sucesso. Conforme veio a verificar-se, Ciconia foi apenas o primeiro de uma longa lista de músicos flamengos, franceses e, mais tarde, espanhóis que acorreram em massa à Itália no decurso do século XV. Aí eram bem recebidos — tão calorosamente, na verdade, que durante muitos anos quase todos os cargos musicais de relevo no país foram ocupados por estrangeiros. É inquestionável que a música escrita por estes homens foi influenciada por aquilo que ouviram e aprenderam em Itália, mas a contribuição italiana, se bem que importante, parece ter sido principalmente indirecta.

## Música francesa de finais do século XIV

É um dos paradoxos característicos desta época que a corte papal de Avignon tenha sido, como tudo indica, um centro mais importante para a composição de música profana do que de música sacra. Aqui e noutras cortes do Sul de França floresceu uma brilhante sociedade cavaleiresca, criando um ambiente favorável para muitos compositores italianos e franceses de finais do século XIV. A sua música compunha-se principalmente de baladas, *vivalais* e *rondéis* para voz solo com o suporte instrumental de um tenor e um contratenor. A maioria dos textos terão, provavelmente, sido escritos pelos próprios compositores. Algumas das baladas incluem referências a acontecimentos e personalidades da época, mas as peças são, na sua maior parte, cantigas de amor,



Superius  
Contratenor  
Tenor

Vous [estes tout mon bien]

Uma vez que a maior parte da frase citada no exemplo 4.4 é um melisma, o texto foi omitido<sup>7</sup>. Os acidentes colocados acima ou abaixo das notas não aparecem no original. As chamadas *armações parciais* da clave — armações diferentes para as diversas vozes — eram comuns nos séculos xiv e xv.

NAWM 26 — SOLAGE, RONDEL: *Fumeux fume*

Diversas facetas do estilo maneirista são representadas pelas experiências harmônicas e rítmicas do compositor Solage, que esteve ao serviço de Jean, duque de Berry, e pertenceu a um grupo literário chamado os *fumeurs* (fumadores). Foi, provavelmente, numa veia satírica que escreveu acerca deles neste rondel.

<sup>7</sup> A composição completa encontra-se em Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, n.º 29.

Particularmente dignas de nota são as *armações* constantes na voz do meio, as *copências*, o recurso onusado aos acidentes e a insistência no trítono na harmonia. O exemplo 4.5 apresenta uma passagem bem característica.

Exemplo 4.5 — Solage, *rondel*: *Fumeux fume*

1. 4. 7. Fu -  
3 Qu'an -  
5 Quar

meux  
tre  
fu -

d(?)

10

fu - [me]  
fum - [met]  
mer

Fonte: *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, Willi Apel (ed.), American Institute of Musicology, CMM, 53, vol. 1, 1970-1972, p. 200, *copyright* by Hänssler-Verlag/American Institute of Musicology, reproduzido com a autorização do editor, todos os direitos reservados.

A música sofisticada das cortes do Sul da França destinava-se a ouvintes excepcionalmente cultivados e a intérpretes profissionais. A sua formidável complexidade de ritmo e notação começou a passar de moda em finais do século xiv. Entretanto, no Norte de França, nos últimos decénios do século, era cultivado um género mais simples de polifonia profana por corporações de músicos que eram, em certo sentido, herdeiros da tradição dos *troveiros*. Os seus poemas tinham um carácter popular; em vez dos sentimentos polidos do amor cortês, apresentavam cenas realistas de caçadas e da praça do mercado. A música tinha, por conseguinte, uma grande vida e frescura, com ritmos vigorosos e simples, semelhantes aos das canções folclóricas. É provável que esta arte mais simples tenha tido uma difusão mais ampla do que o sugerem os raros exemplos preservados em manuscritos do século xiv.

## Música ficta

Boa parte da música do século xiv, tanto francesa como italiana, tem um sabor especial conferido pelo uso de notas elevadas ou abaixadas através de acidentes escritos ou na interpretação. Esta alteração era comum nas cadências em que um

acorde de sexta menor, imposto pelo modo, era transformado em sexta maior ao fazer-se uma cadência, como acontece, por exemplo, na cadência a *Ré* do exemplo 4.6., *a*) e *b*). Compositores, cantores e teóricos eram, aparentemente, unânimes em preferirem que o intervalo de terceira, ao contrair-se para unísono, fosse alterado para menor e uma sexta, ao expandir-se para oitava, fosse alterada para maior. Regra geral, nas cadências do tipo da que é apresentada no exemplo 4.6., *b*), *ambas* as notas superiores de um penúltimo acorde de três notas eram subidas, dando, assim, origem àquilo que designámos por *dupla sensível* — exemplo 4.6., *c*). As cadências a *Sol* e a *Dó* eram alteradas de forma idêntica às cadências em *Ré*. As cadências a *Mi*, em contrapartida, constituíam um caso especial, uma vez que o penúltimo acorde já tinha uma sexta maior entre as notas extremas, não havendo, portanto, necessidade de o alterar [v. exemplo 4.6., *d*)].

#### Exemplo 4.6 — Alteração nas cadências

a) Formas modais estritas



b) Formas cromaticamente alteradas



c) Forma com dupla sensível



d) Cadência modal (frígida) em *Mi*



Esta alteração era também aplicada sempre que uma quarta aumentada se sobrepunha à nota mais grave de uma textura, sempre que se encontrava numa melodia o trítone *Fá-Si*, ou simplesmente para se obter uma linha melódica mais suave. Por vezes era usada simplesmente porque soava bem, ou seja, *causa pulchritudinis* — literalmente, «por causa da beleza».

Tais alterações na música do século XIV não apresentariam a menor dificuldade para os intérpretes modernos se os compositores e escribas tivessem por hábito registar os sustenidos, os bemóis e os bequados no manuscrito. Infelizmente para nós, nem sempre o faziam, e mesmo quando o faziam não eram coerentes: pode ser encontrada a mesma passagem em diversos manuscritos com acidentes escritos diferentes.

A emissão dos acidentes nos manuscritos não se devia, no entanto, a mera negligência. Decorria do quadro teórico em cujo âmbito a música era escrita. O sistema de três hexacordes — duro, mole e natural — autorizava meios-tons, designados na salmização por *mi-fá*, entre *Si* e *Dó*, *Mi* e *Fá* e *Lá* e *Si*<sup>4</sup>. Era este o domínio da *música vera* («música verdadeira») ou *musica recta* («música correcta»). Era a gama das notas situadas na mão guioniana. Uma nota fora deste domínio era considerada como «fora da mão», «irregular» (falsa) ou «fingida» (*ficta*). Compositores e escribas tinham relutância em passar ao papel notas que não faziam parte do sistema «verdadeiro» em vigor. Entretanto, os cantores eram ensinados a reconhecer as situações em que uma nota devia ser alterada por forma a criar uma melodia mais suave ou uma progressão mais suave dos intervalos (vejam-se as afirmações de Prosdócimo d'Belde-mandi). Decorrido algum tempo passou a ser quase um insulto para o cantor especi-

ficar um bemol ou um sustenido, que deveria ser deduzido por um músico profissional. Na verdade, o critério para fazer juízos deste tipo tornou-se uma espécie de acordo profissional.



PROSDOCIMO DE BELDEMANDI, EXCERTO DE CONTRAPUNCTUS, 1412, LIVRO 5, CAPÍTULOS 1-6

1. [...] A música ficta é a representação de sílabas ou a colocação de sílabas num local onde não parecem estar — aplicar *mi* onde não existe *mi* e *fá* onde não existe *fá*, e assim sucessivamente. No que toca à música ficta, é necessário saber antes de mais que nunca deve ser aplicada senão quando necessário, pois na arte nada deve ser aplicado sem necessidade.

2. Deve saber-se também que a música ficta foi inventada exclusivamente para colorir certas consonâncias que não podiam ser coloridas senão pela música ficta [...]

3. Deve saber-se ainda que os sinais da música ficta são dois, **b**, redondo ou mole, e **♯**, quadrado ou duro, correspondentes aos modernos  $\flat$  ou  $\sharp$ . Estes dois sinais mostram-nos a representação de sílabas em locais onde tais sílabas não podem estar [...]

6. Finalmente, para que se compreenda a colocação destes dois sinais, **b**, redondo, e **♯**, quadrado, deve saber-se que se aplicam às oitavas, quintas e intervalos similares quando se torna necessário aumentá-los ou diminuí-los para os converter em boas consonâncias, se anteriormente eram dissonantes, pois tais intervalos devem ser sempre maiores ou consonantes no contraponto. Mas estes sinais aplicam-se a intervalos imperfeitamente consonantes — a terceira, a sexta, a décima, e assim por diante — quando se torne necessário aumentá-los ou diminuí-los para lhes dar inflexões maiores ou menores, conforme o que for apropriado, pois tais intervalos devem umas vezes ser maiores e outras menores no contraponto; [...] pois deverá escolher-se sempre a forma, maior ou menor, que esteja menos distante da localização que se pretende alcançar imediatamente a seguir [...] Não há para isto outro motivo senão o de obter uma harmonia mais suave [...] E é assim porque, quanto mais a concordância imperfeita se aproxima da perfeita que pretende atingir, mais perfeita se torna, e mais suave a harmonia que daí resulta [...]

In *Contrapunctus*, de Prosdócimo, trad. ing. de Jan Herlinger, reprod. com a autorização da University of Nebraska Press, copyright 1984, by University of Nebraska Press.

Os manuscritos do século XIV e início do século XV, especialmente os italianos, estão relativamente bem fornecidos de acidentes, mas a partir de 1450 e até cerca de 1550 os acidentes foram desprezados, salvo nas transposições de modo; e ainda hoje não sabemos ao certo se isto reflectiu uma mudança efectiva na sonoridade das peças

um regresso à pureza dos modos diatónicos — ou se (como é mais provável) se tratou simplesmente de uma questão de notação, continuando os intérpretes a aplicar alterações, como antes acontecia. Tendo em conta estes factores de incerteza, um autor consciencioso de edições modernas não inserirá na música deste período quaisquer acidentes que não encontre nas fontes originais, mas indicará, geralmente acima ou abaixo da pauta, os que julgue terem sido aplicados pelos intérpretes.

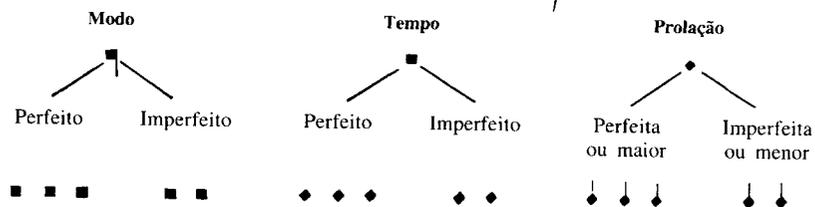
## Notação

Como é evidente, tudo o que se aproxime de uma descrição pormenorizada da notação do século XIV ultrapassa o âmbito e propósito deste livro. Tentaremos indi-

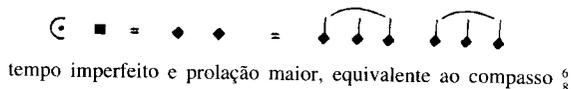
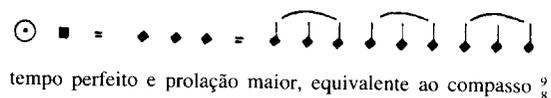
car apenas alguns dos princípios fundamentais que orientaram os músicos franceses e italianos na criação de uma notação adaptada à nova divisão alternativa, binária ou ternária, das notas mais longas, à introdução de muitos novos valores de notas breves e à maior flexibilidade rítmica que marcou a música de finais do século.

A base do sistema italiano foi descrita por Marchetto da Padua no seu *Pomerium* de 1318<sup>8</sup>. Sumariamente, o método consistia em dividir a semibreve em grupos separados por pontos, acrescidos de certas letras para indicar as várias combinações possíveis nas subdivisões binária e ternária e de sinais de formas novas para representar certas notas, assinalando as exceções às regras gerais de agrupamento e exprimindo valores temporais mais breves. Este tipo de notação, particularmente adequado às linhas melódicas ornamentadas, serviu convenientemente a música italiana até finais do século; nessa altura começou a ser complementado e acabou por ser substituído pelo sistema francês, que se revelou melhor adaptado ao estilo musical desse tempo.

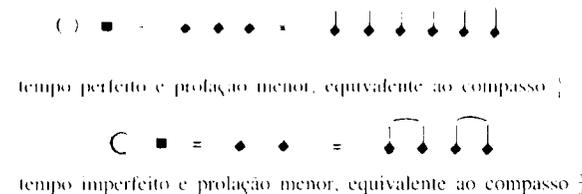
O sistema francês constituía uma extensão dos princípios franconianos. A longa, a breve e a semibreve podiam dividir-se cada uma em duas ou três notas do valor imediatamente inferior. A divisão da longa chamava-se *modo*, a da breve *tempo* e a da semibreve *prolação*; a divisão era *perfeita* se fosse ternária, *imperfeita*, se binária. Duas novas formas de notas foram introduzidas para indicar valores mais curtos do que o da semibreve: a *mínima*,  $\downarrow$ , metade ou um terço da semibreve, e a *semínima*,  $\downarrow$ , metade da mínima. A estrutura do sistema era, assim, a seguinte:



Com o passar do tempo foram abandonados os sinais originais para indicar o modo perfeito e imperfeito, passando a combinar-se sinais simplificados para o tempo e a prolação: um círculo indicava tempo perfeito e um semicírculo tempo imperfeito; um ponto dentro do círculo ou semicírculo indicava a prolação maior e a ausência de um ponto a prolação menor, do seguinte modo:



<sup>8</sup> A parte da obra a que nos referimos está traduzida em SR, pp. 160-171 (=SRA, pp. 160-171).



Eram estas as quatro prolações, como então se lhes chamava, da teoria musical da baixa Idade Média.

O semicírculo C chegou até nós como o moderno sinal para o compasso  $\frac{3}{4}$ . O nosso C, com a correspondente designação de *alla breve*, é uma relíquia do sistema de proporções do fim da Idade Média e do Renascimento, mediante o qual a unidade de movimento (o «tempo») podia ser transposta dos valores temporais normais para outros valores segundo um quociente determinado — neste caso, o quociente 1 : 2, assim se transpondo o tempo da habitual semibreve para a breve.

Por volta de 1425 todas as figuras acima indicadas começaram a ser escritas como notas «brancas», ou seja, com contornos negros por preencher ( $\square$   $\circ$   $\downarrow$ ), a semínima passou a ser  $\downarrow$ , e foram sendo criadas, *ad libitum*, notas mais breves, acrescentando-se pequenos colchetes à haste da semínima ( $\downarrow$   $\downarrow$   $\downarrow$  etc.). São estas, no essencial, as formas das notas actuais; a mudança de forma do corpo da nota de losango para uma forma arredondada teve lugar em finais do século XVI.

Além dos sinais acima indicados, os franceses empregavam ainda outros processos de notação. Utilizavam o ponto, embora nem sempre com o mesmo sentido que este tinha nas partituras italianas. As notas vermelhas serviam para assinalar uma perfeição ou imperfeição nos casos em que a leitura normal apontaria para a interpretação contrária, para indicar que as notas deviam ser cantadas com metade (ou qualquer outra fracção) do seu valor normal e para uma quantidade de outros fins. As notas «brancas» eram também utilizadas com significados especiais. As diversas vozes podiam ser notadas com diferentes sinais de prolação, e esses sinais podiam mudar frequentemente dentro da mesma linha vocal. As diversas prolações eram também ocasionalmente usadas como notação abreviada dos cânones no local em que a voz ou vozes da imitação evoluíssem numa relação de tempo diferente da primeira voz: a melodia era então escrita uma única vez, mas acrescida de dois ou mais sinais de tempo. Tais «cânones mensurais» viriam a tornar-se mais frequentes nos séculos XV e XVI, como veremos. Os compositores do século XIV conceberam também formas engenhosas de assinalar a síncopa, que era uma característica marcante de certas linhas melódicas dos últimos decénios do século (exemplo 4.4).

## Instrumentos

É impossível apresentar um panorama completo e rigoroso da música instrumental dos séculos XIV e XV, pela simples razão de que os manuscritos musicais pratica-

<sup>9</sup> Esta mudança poderá ter ocorrido como consequência da concomitante substituição do pergaminho pelo papel: preencher a negro o corpo das notas na superfície irregular do papel com as penas grosseiras da época aumentaria as probabilidades de espirrar tinta e estragar a folha.

mente nunca dizem se uma dada parte é vocal ou instrumental, e menos ainda especificam os instrumentos utilizados. Os compositores contentavam-se em recorrerem ao costume ou à tradição no que dizia respeito a interpretação da sua música e não sentiam que fosse necessário fornecerem indicações precisas.

Sabemos, por fontes figurativas e literárias, que a forma mais habitual de interpretar a música polifónica no século xiv e início do século xv era com um pequeno conjunto vocal e instrumental, normalmente com apenas uma voz ou instrumento para cada parte. Há também indícios que sugerem que nas peças em estilo de cantilena a parte da voz solo era simultaneamente tocada num instrumento que acrescentava ornatos à melodia, assim se criando um efeito de heterofonia. Podemos afirmar, sem grande margem para dúvidas, que certas partes, como os tenores latinos dos motetes isorrítmicos e os tenores sem texto das *ballate* a três vozes de Landini, eram instrumentais, e não vocais. Mas, para lá de inferências como estas, não conseguimos discernir qualquer espécie de uniformidade; aparentemente, as interpretações variavam consoante as circunstâncias, dependendo dos cantores ou instrumentistas disponíveis no momento ou então do gosto ou capricho dos executantes.

Para a música tocada ao ar livre, para acompanhar a dança, e para as cerimónias especialmente festivas ou solenes, utilizavam-se conjuntos maiores e instrumentos mais sonoros; a distinção que no século xiv se estabelecia entre instrumentos «altos» (*haut*) e «baixos» (*bas*) não se referia à altura, mas sim ao volume do som. Os



Cortejo de carruagens puxadas por cavalos, acompanhado por muitos músicos a pé, alguns dos quais tocando harpa, alaúde e charamela. A miniatura ilustra um romance sobre a vida de Alexandre (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 22 547, fl. 245 v.º)

instrumentos baixos mais usados neste século eram as harpas, as vielas, os alaúdes, os saltérios, os órgãos portativos, as flautas travessas e doces; entre os instrumentos altos, contavam-se a charamela, as cornetas de madeira, as trompetas de varas e as sacabuxas. Os instrumentos de percussão, incluindo tímboles, pequenos sinos e cimbalos, eram vulgares em conjuntos de todos os tipos. A sonoridade dominante era clara, luminosa ou estridente; os instrumentos, a ajuizarmos pelas representações da época, agrupavam-se, não em famílias de timbre homogêneo (como veio a suceder mais tarde com o conjunto de violas, por exemplo), mas sim de coloridos contrastantes, como viola, alaúde, harpa e sacabuxa, ou então viola, alaúde, saltério, flauta doce e tambor. É provável que neste período a música vocal polifónica nunca fosse interpretada sem acompanhamento, mas os motetes e outras peças vocais eram, por vezes, interpretados só com instrumentos. Havia também, como é evidente, um vasto repertório de música de dança, mas, como estas peças eram, geralmente, quer improvisadas, quer interpretadas de memória, não se conservaram muitos exemplos escritos.

Os primeiros instrumentos de tecla da família do clavicórdio e do cravo foram inventados no século xiv, mas, aparentemente, o seu uso não se generalizou antes da centúria seguinte. Além do órgão portativo, ou *organetto*, eram frequentemente usados os órgãos positivos e iam sendo instalados órgãos de grandes dimensões num número crescente de igrejas. Na Alemanha, em finais do século xiv, foi acrescentada aos órgãos uma pedaleira. Um mecanismo de registos que permitia ao executante escolher, conforme as necessidades, esta ou aquela fileira de tubos e a introdução de um segundo teclado foram inovações do princípio do século xv.

## Resumo

A variedade dos recursos musicais aumentou significativamente no século xiv, sob o impulso de uma nítida transferência de interesses da composição sacra para a composição profana. O aspecto mais óbvio foi a crescente diversidade e liberdade rítmicas, levadas por certos compositores de finais do século a extremos quase ininterpretáveis. Um sentido crescente da organização harmónica é evidente na organização do contraponto em torno de áreas tonais bem definidas. As consonâncias imperfeitas — terceiras e sextas em menor grau, sextas — gozavam do favor dos compositores, tanto nos tempos fortes como nos fracos, se bem que a sonoridade final continuasse ainda a ser sempre um unísono, uma oitava ou um quinta vazia. Surgiram passagens de terceiras e sextas paralelas, enquanto as quintas e oitavas paralelas se tornavam mais raras. A *música ficta* dava mais ênfase aos pontos cadenciais e tornava a linha melódica mais flexível. O âmbito das vozes alargou-se a região superior. A estrutura abstracta, em camadas, do motete do século xiii deu lugar ao idioma mais melódico-harmónico da textura da cantilena, procurando os compositores obter uma superfície musical sensualmente atraente. Em França o motete perdeu o seu carácter específico de composição, não já predominantemente litúrgica, mas tornando-se cada vez mais política e cerimonial na função, bem como mais intrincada na estrutura. Surgiram novos géneros de composição. Alguns, como a *cuccia* e (provavelmente) o madrigal, tiveram origem na prática musical popular; a *ballata* e outras canções com refrão, herdadas do século xiii, filiavam-se também,

mais remotamente, em modelos populares. Os tipos sofisticados, as *formes fixes*, que prolongavam igualmente uma tradição anterior, eram generos não só musicais como literários: o viralai, a balada e o rondel, que foi ganhando favor a medida que se aproximava o final do século, começando a ramificar-se em tipos mais complexos.

Por volta de 1400 os dois estilos musicais da França e da Itália, originalmente bem distintos, tinham já começado a fundir-se num só. Como veremos no próximo capítulo, este estilo internacional incipiente viria a diversificar-se no século xv graças aos contributos provenientes de outras fontes, entre as quais se destacam a Inglaterra e a zona dos Países Baixos.

## Bibliografia

### Colectâneas de música: fac-símiles e edições

#### Fac-símiles

Novo fac-símile a cores do *Roman de Fauvel*, com comentários introdutórios: François Avril, Nancy Regaldo e Edward Roesner, *Le Roman de Fauvel and Other Works: Facsimile with Introductory Essay*, Nova Iorque, Broude Bros., 1986; fac-símiles de diversos manuscritos de música polifónica: H. Besseler e P. Gulke, *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*, Musikgeschichte in Bildern 3/5, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973.

#### Edições

*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Mónaco, Éditions de l'Oiseau Lyre, 1956-, é a edição mais completa de peças do século xiv, sob a direcção de vários autores. Os volumes publicados até à data são os seguintes: 1, *Roman de Fauvel*; 2-3, Machaut; 4, Landini; 5, ms. de Ivrea; 6-9, misc. de compositores italianos (o vol. 6 inclui Jacopo da Bologna); 10-11, música profana italiana; 12, música sacra italiana; 14, música inglesa dos séculos xiii-xiv; 15, motetes ingleses; 16-17, missas, ofícios e música cerimonial inglesa; 18-19, música profana francesa (Chantilly, Musée Condé); 24, Ciconia.

*Music of Fourteenth-Century Italy*, ed. N. Pirrotta, CMM, 8. Outros volumes da série CMM incluem: 2, a missa de Machaut; 13, a missa de Tournai; 29, música para missa do século xiv francês; 36-37, códice *Reina*, 39, mss. de Chantilly (Musée Condé) e Modena; 53 (ed. Willi Apel), *French Secular Compositions of The Fourteenth Century*.

J. Wolf, *Der Squarcialupi Codex*, Lippstadt, Kistner & Siegel, 1955.

CEKM n.º 1, Willi Apel (ed.), *Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*.

Música de tecla do códice de Faenza in MSD, 10 (fac-símile), e CMM, 57 (transcrição e notas de Dragan Plamenac).

Machaut: as edições mais antigas são as de Friedrich Ludwig (ed.), *Guillaume de Machaut: Musikalische Werke*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926, reed. 1968, e PMFC, 2-3, Leo Schrade (ed.) (v. pauta). Está em curso de publicação uma nova edição: Sylvette Leguy, *Guillaume de Machaut 1300-1377: Oeuvres complètes*, Paris, Le Droict Chemin de Musique, 1977-. Já saíram os vols. 1, *Les virelais*, e 2, *Les rondeaux*, estando previstos ainda mais cinco.

W. T. Marroco (ed.), *Fourteenth-Century Italian Caccie*, 2.ª ed. rev., Cambridge, MA, Medieval Academy of America, 1942, 1961, e *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley, University of California Press, 1954.

## Leitura aprofundada

### ARS nova francesa

Seleções de textos de tratados do século xiv in Strunk, *Source Reading*, Jean de Muris, pp. 172-179, e Jacob de Liège, pp. 180-190.

### Philippe de Vitry

Existe uma tradução da *Ars nova* de Philippe de Vitry in JMT, 5, 1961, 204-223; v. também E. Sanders, «The early motets of Philippe de Vitry», JAMS, 28, 1975, 24-25.

### Guillaume de Machaut

Um resumo breve, mas excelente, é o de G. Reaney, *Guillaume de Machaut*, Oxford Studies of Composers 9, Londres, Oxford University Press, 1971. Artigos que abordam diversos aspectos da obra de Machaut: Gilbert Reaney, «Fourteenth-century harmony and the ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut», MD, 7, 1953, 129; o vol. 5, n.º 4 de EM, 1977, é quase exclusivamente dedicado a este compositor e inclui: Sarah Jane Williams, «The lady, the lyric, the letters», 462-468; Elizabeth Keitel, «The musical manuscripts of Guillaume de Machaut», 469-472; Jean Harden, «'Musica ficta' in Machaut», 473-476; David Fallows, «Guillaume de Machaut and the lai: a new source», 477-483, e Christopher Page, «Machaut's 'pupil' Dechamps on the performance of music: voices or instruments in the fourteenth-century chanson?», 484-498, onde são apresentados indícios de que os tenores das *chansons* eram cantados e não tocados.

### Trecento italiano

V. L. Hagopian, *Italian Ars Nova Music: A Bibliographic Guide to Modern Editions and Related Literature*, Berkeley, University of California Press, 1964, ed. rev. e aumentada, 1973; Nino Pirrotta, «Rhapsodic elements in North-Italian polyphony of the 14th century», MD, 37, 1983, 83-99, e W. T. Marrocco, «The ballata — a metamorphic form», AM, 31, 1959, 32-37.

### Landini

Michael Long, «Francesco Landini and the Florentine cultural elite», EMH, 3, 1983, 83-99.

### Prosdócimo

Prosdócimo de Beldomandi, *Contrapunctus (Contraponto)*, trad. ing. de Jan Herlinger, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1984.

### Marchetto da Padua

Uma parte de *Pomerium* de Marchetto está traduzida in Strunk, *Source Readings*, pp. 160-171; v. também Nino Pirrotta, «Marchettus di Padua and the Italian ars nova», MD, 9, 1955, 57-73, e Jan Herlinger, *The Lucidarium of Marchetto of Padua*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.