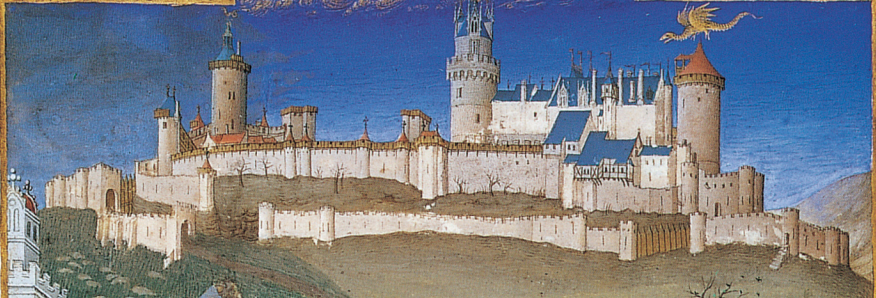


Verdo

Medée fu
Ballades & ballate
Tritonus XIV

Música francesa e italiana de finales del siglo XIV





*Codex Squarcialupi (Siglo XIV) - Música de Francesco landini
En la ornamentación, el compositor y su órgano portátil*

Medée fu

Ballades & ballate

Música francesa e italiana de finales del siglo XIV



Tritonus XIV

Patricia Paz, canto

Fernando Paz, flauta

Leonardo Luckert, vihuela de arco

José Manuel Navarro, vihuela de arco



Instrumentos:

Flautas:

Paul Richardson, Madrid 1999

Monika Musch, Konstanz 2000

Walter Meili, Teufen 2000

Vihuelas de arco:

Santiago Pardo, Madrid 2000



-
- | | | |
|----|---|------|
| | Francesco Landini (c. 1325-1397) | |
| 1 | Che cosa è quest' amor (<i>ballata</i>) | 4'05 |
| | Jean Robert "Trebor" (fl. 1390-1410) | |
| 2 | Quant joyne cuer (<i>ballade</i>) | 4'35 |
| | Anónimo (s. XIV) | |
| 3 | Tre fontane (<i>istampita</i>) | 3'36 |
| | Johannes Ciconia (c. 1370-1411) | |
| 4 | Una panthera (<i>madrigal</i>) | 5'50 |
| | Solage (fl. 1370-1390) | |
| 5 | Fumeux fume par fumée (<i>rondeau</i>) | 3'19 |
| | Francesco Landini (c. 1325-1397) | |
| 6 | Fortuna ria (<i>ballata</i>) | 5'51 |
| | Anónimo (s. XIV) | |
| 7 | Isabella (<i>istampitta</i>) | 3'54 |
| | Johan Simon de Haspre? (fl. 1378-1428) | |
| 8 | Medée fu (<i>ballade</i>) | 8'53 |
| | Francesco Landini (c. 1325-1397) | |
| 9 | Nella mi vita (<i>ballata</i>) | 6'09 |
| | Johannes Ciconia (c. 1370-1411) | |
| 10 | Credo [Trento 87] | 5'41 |
| | Anónimo (s. XIV) | |
| 11 | Très dous compains (<i>chace</i>) | 4'07 |
| | Magister Zacharias (fl. 1417-1431) | |
| 12 | Sumite, karissimi (<i>ballade</i>) | 6'42 |
| | Jean Robert "Trebor" (fl. 1390-1410) | |
| 13 | En seumeillant (<i>ballade</i>) | 6'20 |
-



Medée fu

Ballades & ballate

Música francesa e italiana
de finales del siglo XIV

Cuando nos imaginamos el mundo sonoro de fines del Medioevo, casi siempre lo hacemos pensando en las cortes de los príncipes y magnates del momento, en los fabulosos recursos que ponían en juego para reunir a las mejores voces y a los mejores sonadores de instrumentos que interpretaban el repertorio de moda, en parte conocido gracias a manuscritos adquiridos o mandados copiar por los mismos que patrocinaban a quienes le daban vida. Pocas veces pensamos que, al margen del lujo que suponía llevar consigo a todas partes más de media docena de cantores y un organista, por sí venía al caso celebrar una Misa con canto polifónico, o unos cuantos

ministriles que supiesen tocar los más variados instrumentos, por si apetecía escuchar alguna canción durante la sobremesa o bailar un rato, había un mundo que hacía que todo ello fuese posible: el del colectivo social de músicos.

Ser músico hacia la última década del siglo XIV, por centrarnos en unos años en concreto, suponía que o bien te especializabas en el canto, lo cual implicaba que además sabías hacer alguna otra cosa -copiar música o construir órganos era lo más frecuente-, o bien te dedicabas a tocar algún instrumento; en tal caso había que elegir entre viento, cuerda o tecla, y una vez que la elección estaba más o menos clara era cuestión de adquirir habilidad en unos cuantos instrumentos, dentro del área de especialización, prestando atención especial al instrumento más solicitado del grupo: chirimía, en el caso de los de viento, arpa, en el de los de cuerda, y órgano en el de la tecla. Ser ministril, que es así como se denominaba a los sonadores de instrumentos en la época, implicaba tener muy buena memoria, porque el repertorio raras veces se interpretaba con la “partitura” delante, y si además se pretendía hacer carrera, había que tener excelentes dotes para la improvisación, cualidad tanto o más apreciada que la del virtuosismo en sí.

Hiciesen o no carrera, parece probado que los ministriles acompañaban a los cantores cuando éstos interpretaban el repertorio polifónico profano, en especial aquel tipo de piezas con una única voz textuada como son, por ejemplo, las baladas. Sobre qué instrumentos en concreto se hacían servir para acompañar el canto nada se sabe, pero es de suponer que las combinaciones fuesen múltiples y diversas. Se hallarían ensayando, buscando combinaciones sonoras nuevas, y la de dos violas o vihuelas de arco y una flauta cabía dentro de las posibles. Eran instrumentos a disposición de todos, sobre todo la vihuela de arco, y su sonido, dulce y melodioso, cumplía todas las premisas estéticas del momento.



Imaginemos a tres jóvenes ministriles ensayando con un cantor, y para el caso podía servir la esposa de alguno de ellos (las había que sabían música), en el taller de un luthier llamado Pere Palau, que funcionaba en Aviñón desde la década de los 80 y que tanto fabricaba instrumentos de cuerda como flautas. Imaginemos que un cantor de los

muchos que se daban cita en la ciudad papal les acaba de prestar un par de cuadernos de música que había copiado por encargo de un señor extranjero, uno con repertorio italiano y el otro con repertorio francés de celebrados maestros del momento. Ella canta y ellos tocan, y a la vez que ejercitan sus dedos tratan de retener de memoria las canciones que hay que devolver, porque el chantre no se fía y de un momento a otro puede presentarse a recoger los preciosos manuscritos. De repente recuerdan que tienen que ir a tocar a una fiesta y repasan a toda prisa un par de danzas, dos estampidas que siempre son del gusto general. Luego siguen con los cuadernos y descubren que el chantre ha olvidado dentro de uno un bifolio con un Credo del que dicen que es el compositor más apreciado por el duque de Milán: Johannes Ciconia. Aunque saben que por ahora nadie va a pedirles que acompañen un Credo, lo prueban porque están seguros que funciona; el bifolio incluye el comienzo de un madrigal del mismo autor, que debía ser cosa muy nueva por referirse a la visita que una delegación de la ciudad de Lucca acababa de hacer a la de Pavia (junio de 1399). Del cuaderno con repertorio italiano, que es el que más les llama la atención, ensayan tres de las muchas *balatas* del maestro Landini, fallecido hacía poco (septiembre de 1397), y una curiosa balada de corte fran-

cés que el chantre amigo les había dicho que era de un joven colega suyo italiano, Nicola Zacharie, de gustos un tanto afrancesados. Con el repertorio del cuaderno francés se sienten más cómodos; descubren un viejo estandar, *Très dous compains*, y luego prueban con piezas de un grupo de los novísimos de fines de la década de los 80, Trebor, Solage y Hasprois.

Cansados del mucho ensayo, del esfuerzo por retener lo máximo en el mínimo de tiempo y seguros de que las dos violas y la flauta se conjugan a la perfección con el canto, se disponen a recoger sus instrumentos nuevos, encargados y pagados por su señor, que es en realidad lo que les había llevado a Aviñón.

Valga como homenaje a estos músicos silenciosos del pasado, el colectivo de ministriles que acompañaban el canto y la danza ajenos a cualquier tipo de promoción personal, este ramillete de piezas franco-italianas de fines de la Edad Media, de cuando el arte gótico producía sus últimas y más sofisticadas manifestaciones artísticas.

© MARICARMEN GÓMEZ





Medée fu

Ballades & ballate

French and Italian music
from the end of the fourteenth century

When we think of the sound world of the end of the Middle Ages, we almost always imagine the courts of the princes and magnates of the time, the fabulous resources they deployed to bring together the finest voices and players to perform the fashionable repertoire, and which is known in part thanks to the manuscripts they acquired or ordered to be copied in their patronage of those who brought these works into being. Aside from the splendour of being able to take more than half a dozen singers and an organist everywhere should the occasion come up to hold Mass with polyphony, or a few performers who could play the most

varied instruments should you wish to hear a song after dinner or dance a while, we do not always remember that there was a world which made all this possible –the social collective of musicians.

To be a musician in the last decade of the fourteenth century (to focus on a specific period), meant that you were either specialised in singing, which also implied skills in other fields –copying music or building organs being the most common– or that you were a player, in which case you would choose between wind, string or keyboard and, once that choice was more or less clear, it was necessary to acquire skills in various instruments within the specialised field, particularly the one in most demand from the group –the shawm in the case of the winds, the harp among the strings, and the organ in the case of keyboard instruments. To be a *mènes-trel*, the name given to the instrumentalists of the time, implied a good memory (the repertoire was rarely played from a “score”) and if, in addition, the aim was to make a living, excellent improvisation skills were essential: that was as much appreciated as virtuosity, or perhaps more so.

Whether or not performers made a career, it appears certain that they accompanied singers in their interpretations of the secular

polyphonic repertoire, particularly pieces with a single texted voice, for example ballads. We know nothing of the specific instruments used to accompany singing, but it is assumed that the combinations were multiple and varied. This would be discovered in rehearsal, in the quest for new sound combinations, two fiddles and a recorder being among the possibilities. These instruments were available to everyone, particularly the fiddle, and their sweet, melodious sound fulfilled all the aesthetic principles of the time.



Imagine three young performers, rehearsing with a singer, perhaps the wife of one of them (some wives were musicians), in the workshop of a lute-maker called Pere Palau who had worked in Avignon since the eighties making both stringed instruments and recorders. Imagine that one of the many chapel singers who gathered in the papal city had lent them a couple of music books copied on commission by a foreign nobleman, one with Italian repertoire and the other with French, of famed masters of the time. She sang and they played and, as they

practised, they sought to memorise the songs they would have to return, because the chapel singer did not trust them and might turn up at any time to collect the precious manuscripts. Suddenly, they remember that they have to go to perform at a party and so go hurriedly over a couple of dances, two estampies, always popular. So they keep the notebooks and discover that the chapel singer has left two sheets in one of them with a Creed by the composer said to be the Duke of Milan's favourite – Johannes Ciconia. Although they know that nobody is going to ask them immediately to accompany a Creed, they try it, certain that it will work: the two pages include the opening of a madrigal by the same composer, which must be new because it mentions the visit a delegation from Lucca had just made to its counterpart in Pavia (June 1399). From the Italian notebook, which most attracts their attention, they rehearse three of the many ballate by maestro Landini who had died not long ago (September 1397), and a curious French-style ballad their friend had told them was by a young Italian colleague of his, Nicola Zacharie, somewhat Frenchified in taste. They are more at ease with the French repertoire and discover an established standard, *Très dous compains*, and then try pieces by a group of the very latest names from the

end of the eighties, Trebor, Solage and Hasprois.

Tired after so much rehearsal and the effort to retain as much as possible in the shortest possible time, and certain that the two fiddles and the recorder are a perfect combination with the singing, they prepare to gather up their new instruments, ordered and paid for by their lord and which are, in fact, why they had come to Avignon.

This collection of French and Italian pieces from the end of the Middle Ages will, it is hoped, serve as a homage to these silent musicians from the past, the group of performers who accompanied song and dance without any thought of self-promotion, as Gothic art created its final and most sophisticated artistic forms.

© MARICARMEN GÓMEZ
Translation: Gordon Burt





Medée fu

Ballades & ballate

Musique française et italienne
de la fin du XIV^e siècle

Lorsqu'on imagine le monde sonore de la fin du Moyen-âge, on pense presque toujours aux cours des princes et des magnats de l'époque, aux fabuleuses ressources qu'ils mettaient en œuvre pour réunir les meilleurs instrumentistes qui interprétaient le répertoire à la mode, en partie connu grâce à des manuscrits acquis ou copiés par ceux-là même qui finançaient ceux qui leur donnaient vie. On pense rarement qu'en marge du luxe que supposait emporter partout avec soi plus d'une demi-douzaine de chanteurs et un organiste, au cas où il faudrait célébrer une Messe avec chant polyphonique, ou quelques ménestrels sachant jouer des instruments les plus variés,

au cas où l'on aurait envie d'écouter une chanson après le repas ou danser un peu, il y avait un monde qui rendait tout cela possible: le groupe social des musiciens.

Être musicien dans la dernière décennie du XIV^e siècle, pour parler d'un moment précis, supposait de se spécialiser dans le chant, ce qui impliquait de devoir en plus savoir faire autre chose -copier de la musique ou construire des orgues était le plus fréquent-, ou bien de se consacrer à jouer d'un instrument, auquel cas il fallait choisir entre vent, corde ou touche, et une fois que le choix était plus ou moins clair, il s'agissait d'acquérir une habileté sur quelques instruments du domaine de spécialisation, en prêtant une attention toute particulière à l'instrument le plus sollicité du groupe: flageolet, dans le cas des instruments à vent, harpe, pour les cordes, et orgue dans le groupe des instruments à touche. Être ménestrel, comme étaient appelés les instrumentistes de l'époque, impliquait d'avoir une très bonne mémoire, car le répertoire était rarement interprété avec l'aide de la "partition", et si en plus on voulait faire carrière, il fallait avoir d'excellents dons pour l'improvisation, qualité autant, ou plus appréciée que la virtuosité en soi.

Qu'ils fassent ou non carrière, il semble prouvé que les ménestrels accompagnaient les

chanteurs lorsque ceux-ci interprétaient le répertoire polyphonique profane, particulièrement lorsqu'ils interprétaient ce type de pièces à une seule voix à texte comme le sont, par exemple, les ballades. De quels instruments concrets ils se servaient pour accompagner le chant, on ne sait rien, mais on peut penser que les combinaisons étaient multiples et diverses. Ils répétaient, recherchaient des combinaisons sonores nouvelles, et celle de deux violes ou vièles et une flûte était l'une des combinaisons possibles. Il s'agissait d'instruments à la disposition de tous, surtout la vièle, et sa sonorité douce et mélodieuse remplissait toutes les conditions esthétiques de l'époque.



Imaginons trois jeunes ménestrels en train de répéter avec un chanteur, et le cas qui nous intéresse, la femme de l'un d'eux pourrait remplir cette fonction (certaines connaissaient la musique), dans l'atelier d'un luthier nommé Pere Palau, qui travaillait à Avignon depuis les années 80 et qui fabriquait aussi bien des instruments à corde que des flûtes. Imaginons qu'un des nombreux chanteurs qui se donnaient rendez-vous dans

la cité papale vient de leur prêter deux cahiers de musique qu'il avait copiés sur commande d'un seigneur étranger, l'un avec un répertoire Italien, l'autre avec un répertoire français, de maîtres célèbres de l'époque. Elle chante et ils jouent, et en même temps que leurs doigts travaillent, ils essaient d'apprendre par cœur les chansons qu'il leur faudra rendre, parce que le chantre n'a pas confiance, et il peut se présenter d'un moment à l'autre pour récupérer les précieux manuscrits. Tout à coup ils se souviennent qu'ils doivent jouer pour une fête et ils révisent à toute vitesse deux danses, et deux estampies qui sont toujours du goût de tout le monde. Ils continuent de jouer les cahiers et découvrent que le chantre a oublié à l'intérieur de l'un d'eux un bifolio contenant un Credo de qui on dit être le compositeur le plus apprécié par le duc de Milan: Johannes Ciconia. Bien qu'ils sachent que pour l'instant personne ne va leur demander d'accompagner un Credo, ils l'essaient parce qu'ils sont sûrs qu'il marche bien comme ça; le bifolio comprend le début d'un madrigal du même auteur, qui devait être très nouveau puisqu'il faisait référence à la visite qu'une délégation de la ville de Lucca venait de faire à celle de Pavia (juin 1399). Du cahier contenant le répertoire Italien, qui est celui qui attire le plus leur attention, ils essaient trois des nombreuses

ballate du maître Landini, décédé peu de temps auparavant (septembre 1397), et une curieuse ballade de style français qui, comme leur avait dit le chantre ami, était d'un jeune collègue Italien, Nicola Zacharie, aux goûts quelque peu francisés. Avec le répertoire du cahier français, ils se sentent plus à l'aise; ils découvrent un vieux standard, *Très dous compains*, puis essaient des pièces de quelques musiciens d'avant-garde de la fin des années 80, Trebor, Solage et Hasprois.

Fatigués de tant de répétition, de l'effort pour retenir le maximum en un minimum de temps, et sûrs que les deux violes et la flûte s'accouplent à la perfection avec le chant, ils se disposent à emporter leurs instruments neufs, commandés et payés par leur seigneur, ce pour quoi, en réalité, ils étaient allés à Avignon.

Que ce recueil de pièces franco-Italiennes de la fin du Moyen-âge, de l'époque où l'art gothique produisait ses dernières réalisations artistiques, les plus sophistiquées, serve d'hommage à ces musiciens silencieux du passé: le groupe de ménestrels qui accompagnaient le chant et la danse des autres 'étrangers à tout type de promotion personnelle.

© MARICARMEN GÓMEZ
Traduction: Elisabeth Fournier





Medée fu

Ballades & ballate

Französische und italienische Musik
aus dem Ende des 14. Jahrhunderts

Wenn wir uns die Klangwelt am Ende des Mittelalters vorstellen, so denken wir fast immer an die Höfe der Prinzen und Herrscher der damaligen Zeit, an die unwahrscheinlichen Geldmengen, die aufgebracht wurden, um die besten Stimmen und Instrumentenspieler zu versammeln, die das Moderepertoire der Zeit spielten, und das uns jetzt teilweise durch die Manuskripte bekannt ist, die dieselben Herrscher erwarben oder kopieren ließen, die auch die Musiker anstellten. Nur manchmal denken wir auch daran, dass es neben diesem Luxus, überallhin ein halbes Dutzend Sänger und einen Organisten mitzunehmen, um eine

Messe mit mehrstimmigem Gesang zu feiern, oder ein paar Spielleute, die die unterschiedlichsten Instrumente spielten, um womöglich nach dem Mahl einige Lieder zu hören oder zu tanzen, es auch eine Welt gab, die das alles ermöglichte: die soziale Gruppe der Musiker.

Musiker zu werden in diesem letzten Jahrzehnt des 14. Jhs. -um uns auf eine konkrete Zeitspanne zu konzentrieren- bedeutete, dass man sich entweder als Sänger spezialisierte, was auch irgendeine andere musikalische Tätigkeit mit einbezog. Musikschriften kopieren oder Orgelbau waren die häufigsten Tätigkeiten. Oder man spielte ein anderes Instrument. In diesem Fall musste man zwischen Blas-, Streich- oder Tasteninstrumenten wählen, und wenn die Entscheidung getroffen war, bemühte man sich, ein paar Instrumente dieser Familie geläufig zu spielen, wenn möglich besonders dasjenige, das in der Gruppe am meisten benötigt wurde: Schalmei im Falle der Blasinstrumente, Harfe im Falle der Saiteninstrumente und Orgel im Falle der Tasteninstrumente. Wenn man Spielmann werden wollte, wie die Instrumentisten damals genannt wurden, musste man ein sehr gutes Gedächtnis haben, denn nur selten wurde das Repertoire vom Blatt abgelesen, und wenn man außerdem Karriere

machen wollte, musste man außerdem über ein ausgezeichnetes Improvisationstalent verfügen, was genauso oder sogar höher geschätzt wurde als die virtuose Spielweise.

Unabhängig davon, ob sie Karriere machten oder nicht, gilt es als bewiesen, dass die Spielleute das weltliche mehrstimmige Repertoire der Sänger begleiteten, besonders jene Stücke, die eine einzige Singstimme besaßen, wie z.B. die Balladen. Man weiß nichts über die jeweiligen Instrumente, die zum Begleiten benutzt wurden, aber es ist anzunehmen, dass es mehrere und verschiedene Möglichkeiten gab. Vielleicht suchten sie bei den Proben neue klangliche Möglichkeiten, und eine bestand aus dem Zusammenspiel von zwei Geigen und einer Flöte. Diese Instrumente waren sehr verbreitet, vor allem die Geige, und ihr weicher und melodischer Klang erfüllte die ästhetischen Erwartungen der Zeit.



Stellen wir uns nun drei junge Spielleute vor, die mit einem Sänger probten, in diesem Fall vielleicht die Frau eines der Instrumentalisten (einige waren Musikerinnen).

Möglicherweise probten sie in der Werkstatt eines Instrumentenbauers namens Pere Palau, der seit den achtziger Jahren des 14. Jhts. in Avignon tätig war und sowohl Streichinstrumente als auch Flöten baute. Stellen wir uns weiterhin vor, dass einer der vielen Sänger, die in der päpstlichen Stadt zusammentrafen, ihnen gerade ein paar Musikhefte geliehen hat, die er im Auftrag eines ausländischen Herrn kopiert hatte, eins davon mit italienischem und das andere mit französischem Repertoire bekannter Meister der damaligen Zeit. Die Frau singt und die anderen begleiten, und während des Spiels versuchen sie, die Stücke auswendig zu lernen, weil sie dem misstrauischen Kantor, der in jedem Augenblick eintreffen kann, die Manuskripte zurückgeben müssen. Zwischendurch fällt ihnen ein, dass sie gleich auf einem Fest spielen müssen, und sie wiederholen schnell einige Tänze, zwei Estampies, die immer Gefallen finden. Danach spielen sie weiter aus den Musikheften und bemerken, dass der Kantor in einem der Hefte ein Doppelblatt mit einem Credo des Lieblingskomponisten vom Herzog von Mailand vergessen hat: Johannes Ciconia. Obwohl sie wissen, dass niemand sie im Moment darum bitten wird, ein Credo zu begleiten, spielen sie es probeweise, da sie sicher sind, dass es gut klingen wird. Auf dem

Doppelblatt steht auch der Anfang eines Madrigals desselben Autors. Es muss ein sehr neues Stück sein, denn es handelt von dem Besuch, den eine Delegation der Stadt Lucca der Stadt Pavia abgestattet hat (Juni 1399). Aus dem Heft mit dem italienischen Repertoire, das ihnen stärker auffällt, wählen sie drei der vielen *Ballate* von Meister Landini, der vor kurzem verschieden ist (September 1397) und eine eigenartige Ballade, die nach Angaben des Kantors ein junger italienischer Kollege im französischen Stil komponiert hat, Nicola Zacharie. Beim französischen Reper-toire fühlen sie sich etwas sicherer. Sie entdecken ein altes Standardstück, *Très dous compains*, und danach spielen sie noch ein paar Stücke der neuesten Komponisten aus dem Ende der achtziger Jahre, Trebor, Solage und Hasprois.

Müde von der langen Probe und der Anstrengung, so viel wie möglich in der kurzen Zeit zu memorisieren, aber sicher, dass die zwei geigen und die Flöte sehr gut mit der Gesangstimme zusammenpassen, packen sie ihre neuen Instrumente ein, die ihr Herr in Avignon bezahlt hatte und weswegen sie auch in Wirklichkeit nach Avignon gekommen waren.

Diese Auswahl französisch-italienischer Stücke aus dem Ende des Mittelalters, als

der gotische Stil seine letzten und filigranten Kunstwerke hervorbrachte, soll eine Widmung an diese unauffälligen und bescheidenen Musiker der Vergangenheit sein, die den Gesang und den Tanz begleiteten, das Kollektiv der Spielleute.

© MARICARMEN GÓMEZ

Übersetzung: Cristina Pérez-Lozao





1 Che cosa è quest' amor

Che cosa è quest' amor, che'l ciel produce
per fa 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 ochi bei che lucon più che stella.

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

Che cosa è quest' amor, che'l ciel produce
per fa 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 quest' amor, che'l ciel produce
per fa più manifesta la tuo luce?

1 ¿Qué es esto, amor

¿Qué es esto, amor, que el cielo crea
para hacer más presente tu luz?

Ella es tan graciosa, honrada y atractiva,
gentil, agradable, engalanada y bella,
que quien la mira inmediatamente le hiere el corazón
con sus bellos ojos que lucen más que estrellas.

Y a quien se le permite mirarla fijamente,
le acompaña la alegría y la virtud.

¿Qué es esto, amor, que el cielo crea
para hacer más presente tu luz?

Todavía las almas dichosas, que están en el cielo,
miran este ser perfecto y amable
diciendo: ¿cuándo será que en este trono,
donde se posa el bien, ella se siente?

Y cualquiera que ose fijar sus ojos en el más alto Dios,
ve como Él lleva hacia ella cada virtud.

¿Qué es esto, amor, que el cielo crea
para hacer más presente tu luz?





2 Quant joyne cuer

Quant joyne cuer en may est amoureux,
et Jupiter au palais de Gemynis fet son sejour
gay, playsant, deliteux,
au roy puissant viennent de lointain paiz
maint chevalier et dames de mout haut pris a sa nobleté,
dont grant est le renon,
qui pourte d'or et de gueules gonfanon.

Son droit atour, son maintieng gracieux,
de la Table Ronde est, a mon avis,
son ardemment grant, fourt et courageux;
en dons est larges a tous, grans et petis,
tant que le monde en est touz esbahis
de la nobloie qu'il a soubz son penon,
qui pourte d'or et de gueules gonfanon.

C'est bien rayson que chans meloudieux qui la se tienent,
et touz autres delis d'armonniequi tant sont precieux,
et bons sonneurs,
tant plaisants et sobtills a servir tel seigneur soyent ententis:
pour ly se noument en mainte region,
qui pourte d'or et de gueules gonfanon.

2 Cuando el corazón joven

Cuando el corazón joven en mayo se enamora,
y Júpiter hace su estancia en el palacio de Géminis
alegre, agradable, deleitoso,
al poderoso Rey vienen de lejanos países
muchos caballeros y damas prendados de su nobleza,
cuyo renombre es grande.

El, que porta estandarte de oro y figuras.

Su recta vestimenta, su porte gracioso,
de la Tabla Redonda es, en mi opinión,
su corazón grande, fuerte y valiente.

En regalos es generoso con todos, grandes y pequeños,
tanto que todo el mundo está embelesado
por la nobleza que tiene bajo sus armas.

El, que porta estandarte de oro y figuras.

Es la razón de los cantos melodiosos que allí se escuchan,
y de todas las otras armonías deliciosas que son tan preciosas,
y de que se escuchen buenos músicos,
tan felices y serviles de servir a tal Señor.

Por él se cuentan en muchas regiones.

El, que porta estandarte de oro y figuras.





4 Una panthera

Una panthera in compagnia de Marte,
Candido Jove d'un sereno adorno,
Constante è l'arme chi la guarda intorno:

Questa governa la citá Lucana.
Con soa dolceça el cielo dispensa e dona.
Secondo el meritar, iusta corona,

Dando a ciascun mortal, che ne sia degno,
Triumpho, gloria e parte in questo regno.

5 Fumeux fume par fumée

Fumeux fume par fumée
fumeuse speculation.
Qu'antre fumet sa pensee;
Fumeux fume par fumée
quar fumer molt li agreee:
tant qu'il ait son entencion,
Fumeux fume par fumée.

4 Una pantera

Una pantera en compañía de Marte,
Candoroso Júpiter de un adorno sereno,
Invariable es el arma para quien la mira alrededor:

Esta gobierna la ciudad Lucana.
El cielo con su dulzura dispensa y da
Justa corona según los méritos.

Dando a cada mortal que sea merecedor de ello,
Triunfo, gloria y parte de este reino.

5 La humareda se esfuma en humo

La humareda se esfuma en humo,
volátil pensamiento.

Mientras sus ideas se esfuman,
la humareda se esfuma en humo
ya que eso le agrada mucho:
mientras esa sea su intención,
la humareda se esfuma en humo.



6 Fortuna ria

Fortuna ria, Amor, e crudel donna
Son contra me, perch'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, perch'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 suggeto allej:

Non vera fe né mio dolor l'arrende.
Amor vuol che ciò sia per força 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'anchor non è sera.

Fortuna ria, Amor, e crudel donna
Son contra me, perch'io di vita pera;
Ma pur non temo, ch'ancor non è sera.



6 La Fortuna adversa

La Fortuna adversa, el Amor y una mujer cruel
Están contra mí, para que yo perezca:
Pero sin embargo, no tengo miedo, porque todavía no es tarde.
En esta noble mujer reina tal virtud,
Que el amor se ha puesto de acuerdo con ella para hacerme sufrir.
La pasión en ella se ha perdido.
Su corazón es más duro de lo que sería conveniente.
Se acompaña siempre de la fortuna y del amor
Queriendo hacerme daño.
Pero sin embargo, no tengo miedo, porque todavía no es tarde.
La Fortuna adversa, el Amor y una mujer cruel
Están contra mí, para que yo perezca:
Pero sin embargo, no tengo miedo, porque todavía no es tarde.
Este amor me enciende, más que ningún otro,
El corazón y el alma, por estar sujeto a ella:
Ni una fe verdadera ni mi dolor la detienen.
El amor quiere que esto sea así por la voluntad de aquella
Que ha puesto en contra mía al cielo y a los dioses
Así mi pensamiento desespera.
Pero sin embargo, no tengo miedo, porque todavía no es tarde.
La Fortuna adversa, el Amor y una mujer cruel
Están contra mí, para que yo perezca:
Pero sin embargo, no tengo miedo, porque todavía no es tarde.



9 Nella mi vita

Nella mi vita sento men venire
El corpo' che da te debbo partire.

Dolente parto po' che vuol fortuna,
Che mi constringe pur che così cia;
Ma dove ch'i' sarò con forza a'ncuna,
Donna, non potra' far ch'i' tuo non sia.

Pero che prima puo l'anima mia
Ch'abandonarti chol corpo morire.

Nella mi vita sento men venire
El corpo' che da te debbo partire.



11 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.

9 En mi vida

En mí siento que el cuerpo me abandona
Cuando tengo que alejarme de ti.

Parto dolorido porque lo quiere el destino,
Que me obliga a que así sea;
Pero donde yo esté ninguna fuerza,
Señora, podrá hacer que yo no sea tuyo.

Puede que primero el cuerpo muera
Que mi alma abandonarte.

En mí siento que el cuerpo me abandona
Cuando tengo que alejarme de tí.

11 Tomad, queridísimos

Tomad, queridísimos padres,
El comienzo de Rémulu; (**Remulo**)
Y cantad, hermanos músicos,
El inicio de consul; (**consule**)

Y tomad también el vientre del jumento, (**jumento**)
El pie del abismo, (**gurgida**)
El vientre de la esposa, (**nuptiis**)
La cabeza de la oveja, (**oveque**)
Y el pie del león (**leone**), mil veces.

Por todas estas cosas, Zacharias os saluda.



8 Medée fu

Medée fu en amer veritable,
Bien a paru quant Jason enama
De cuer si vray, si ferme, et si estable,
Que la terre de son pere bussa,
Dont elle fu hiretiere.
Ne se cura d'estre en royal chaiere,
Ne bien mondain avoir fors son amy.
Ma dame n'a pas ainsy fait a my.

Car au premier la trouvay [bien] amiable
Et son ami doucement me clama
Et sanz rayson a esté variable
Si que s'amour a autre doné ha.
Ce n'est pas bone maniere
Quar vraye amour doit estre si entiere
Que ne se doit changier journe de mi.
Ma dame n'a pas ainsy fait a my.

Si m'est avis qu'elle est desraysonable
Autant ou plus que fu Briseyda.
Auien en amours eut le cuer si amable
Que sa vie loyauté engarda.
Helaine a la belle chiere
N'eut vers Paris para amour logiere
Car vist l'ama et pour s'amour gemy.
Ma dame n'a pas ainsy fait a my.



8 Medea fue

Medea fue fiel en amores,
Se vio claramente cuando amó a Jasón
Con un corazón tan verdadero, tan firme y tan estable,
Que abandonó la tierra de su padre,
De la que era heredera.
No se preocupó de ocupar el trono real,
Ni de bienes terrenales, sólo de su amigo.
Mi dama no me ha tratado así.

Ya que al principio la encontré bien amable,
Y con dulzura me llamó su amigo.
Y sin razón se mostró variable,
Tanto que ha dado su amor a otro.
Esto no es forma de comportarse,
Ya que el verdadero amor debe ser tan entero
Que nunca me diera la espalda.
Mi dama no me ha tratado así.

En mi opinión ella es poco razonable,
Tanto o más de lo que fue Briseyda,
Quien en amores tuvo el corazón tan amable
Que guardó lealtad toda su vida.
Helena, la de la hermosa cara,
No tuvo hacia Paris amores ligeros,
Ya que lo amó al verlo y sufrió por su amor.
Mi dama no me ha tratado así.



10 Credo [Trento 87]

Patrem onipotentem factorem cæli et terræ,
visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.

Et ex Patre natum ante omnia sæcula.

Deum de Deo, lumen de lumine,
deum verum de Deo vero.

Genitum non factum, consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines,

et propter nostram salutem descendit de cælis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine:
et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis:

sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.

Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.

Et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria,

judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre Filio que procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas.

Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

Et exspecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi sæculi. Amen.



10 Credo [Trento 87]

Creo en un Padre todopoderoso creador del cielo y de la tierra,
de todo lo visible y lo invisible.

Y en un solo Señor Jesucristo,
Hijo único de Dios.

Nacido del Padre antes de todos los siglos.

Dios de Dios, luz de luz,

Dios verdadero de Dios verdadero.

Engendrado no creado, de la misma naturaleza del padre:
por quien todo fue hecho.

Quien por nosotros los hombres,
y por nuestra salvación bajó del cielo.

Y se encarnó, por obra del Espíritu Santo, de María Virgen:
y se hizo hombre.

También por nosotros fue crucificado:

bajo el poder de Poncio Pilato padeció y fue sepultado.

Y resucitó al tercer día, según las escrituras.

Y subió al cielo donde está sentado a la derecha del Padre.

Y de nuevo vendrá con gloria

para juzgar a los vivos y a los muertos: y su reino no tendrá fin.

Creo en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida:

que procede del padre y del Hijo.

Que con el Padre y el Hijo recibe una misma adoración y gloria:
que habló por boca de los Profetas.

Creo en una Iglesia que es santa, católica y apostólica.

Confieso un solo bautismo para la remisión de los pecados.

Espero la resurrección de los muertos.

Y la vida del siglo futuro. Amén.





13 En seumeillant

En seumeillant m'avint une vesion moult obscure
et douteuse pour entendre:

Avis m'estoit q'un fort vespertilion
En conqueste sourmontoit Alixandre,
Mais seril monstre en sa vray description
Que c'est le roy qui tien en compaygnye
Armez, amors, damez, chevalerie.

Cilz noble roy a timbre en tel façon
Dont legier est a touz pour cert comprendre,
Que maint paiz et lointaine region
De son haut pooir nez valdront deffendre,
N'a son vaillant cuer ardis come lion,
Ains seront touz priants sa seigneurie:
Armez, amors, damez, chevalerie.

Et pour doner au songe conclusion,
Le passage, qui ert sanz moult atandre,
En Sardigne mostre que d'Aragon
Fera soun cry par tout doubter et caindre:
Car puisant est en terre et mer par non,
Larges en dons et aymé sans oublie:
Armez, amors, damez, chevalerie.

13 Mientras dormía

Mientras dormía tuve una visión muy oscura
y que da miedo oír:

Se me avisó de que un gran murciélago
Había derrotado a Alejandro,
Pero se demostró que en realidad
Es el Rey el que tiene reunidos
Ejércitos, amores, damas, caballería.

Las armas del noble Rey son de tal forma
Que para todos es fácil comprender,
Que no valdrá la pena defender frente a su gran poder,
Ni frente a su valiente corazón, como el de un león,
Muchos países y lejanas regiones,
Así todos suplicarán su señoría:
Ejércitos, amores, damas, caballería.

Y para dar conclusión al sueño,
Este pasaje, que ya no se hace esperar más,
En Cerdeña se muestra que en Aragón
Hará que todos se asusten y teman su grito:
Ya que su reputación es poderosa en tierra y mar,
Es rico en talentos y amado sin olvido:
Ejércitos, amores, damas, caballería.



Translation / Traduction / Übersetzung:

Latín e Italiano: Celia Cosgaya

Francés: Lucía Moreno

Grabación / Recording / Enregistrement / Aufnahme

Madrid,
mayo de 2001

Toma de sonido / Recording engineer /

Ingenieur du son / Tonmeister

José Miguel Martínez

Edición digital / Digital editing /

Montage numérique / Digital Schnitt

Pilar de la Vega

Producción / Production / Produktion

José Miguel Martínez, Pilar de la Vega

Comentarios / Texts / Textes / Texte

Maricarmen Gómez

Traducción / Translation / Traduction / Übersetzung

Gordon Burt, Elisabeth Fournier, Cristina Pérez-Lozao

Celia Cosgaya, Lucía Moreno

Foto / Photo: Ana Álvarez

Diseño gráfico / Design / Graphisme / Graphische Gestaltung

Keltia WSS

Portada / Cover / Couverture / Titelseite

Paul de Limbourg

Les très riches heures du Duc de Berry

Calendrier: Mars, (XV^e siècle)

Chantilly, Musée Condé

VERSO

APARTADO DE CORREOS 10265

28080 MADRID - ESPAÑA

TEL: + 34 91 446 90 94

FAX: + 34 91 446 19 41

info@verso-producciones.com

www.verso-producciones.com

© 2001 BANCO DE SONIDO

(P) 2001 BANCO DE SONIDO



Medée fu

Ballades & ballate

Música francesa e italiana de finales del siglo XIV
French and Italian music from the end of the fourteenth century
Musique française et italienne de la fin de XIV^e siècle
Französische und italienische Musik aus dem Ende des 14. Jahrhunderts

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Francesco Landini Che cosa è quest' amor (<i>ballata</i>) | 4'05 |
| 2 | Jean Robert "Trebore" Quant joyne cuer (<i>ballade</i>) | 4'35 |
| 3 | Anónimo (s. XIV) Tre fontane (<i>istampita</i>) | 3'36 |
| 4 | Johannes Ciconia Una panthera (<i>madrigal</i>) | 5'50 |
| 5 | Solage Fumeux fume par fumée (<i>rondeau</i>) | 3'19 |
| 6 | Francesco Landini Fortuna ria (<i>ballata</i>) | 5'51 |
| 7 | Anónimo (s. XIV) Isabella (<i>istampita</i>) | 3'54 |
| 8 | Johan Simon de Haspre? Medée fu (<i>ballade</i>) | 8'53 |
| 9 | Francesco Landini Nella mi vita (<i>ballata</i>) | 6'09 |
| 10 | Johannes Ciconia Credo [Trento 87] | 5'41 |
| 11 | Anónimo (s. XIV) Très dous compains (<i>chace</i>) | 4'07 |
| 12 | Magister Zacharias Sumite, karissimi (<i>ballade</i>) | 6'42 |
| 13 | Jean Robert "Trebore" En seumeillant (<i>ballade</i>) | 6'20 |

Tritonus XIV

Patricia Paz, *canto*
Fernando Paz, *flauta*
Leonardo Luckert, *vihuela de arco*
José Manuel Navarro, *vihuela de arco*



Textos en Español
Texts in English
Textes en Français
Deutsche Texte

Grabación realizada en Madrid
en mayo de 2001

Toma de sonido:
José Miguel Martínez
Edición digital: Pilar de la Vega
Comentarios:
Maricarmen Gómez
Diseño gráfico: Keltia WSS
Producción:
Pilar de la Vega
y José Miguel Martínez

Portada: Paul de Limbourg
Les très riches heures
du Duc de Berry
Calendrier: Mars, (XV^e siècle)
Chantilly, Musée Condé

Duración total: 69:33
VRS 2005
DDD

© & (P) 2001 Banco de Sonido
www.verso-producciones.com

Duración total: 69:33

VRS 2005



Marca registrada de
Banco de Sonido
Madrid, España

DDD



8 436009 800051

Fabricado en España