

# SUI *VIRELAIS* DI GUILLAUME DE MACHAUT (CON UNA NUOVA EDIZIONE DI *DOUCE DAME JOLIE*)

1

Il *virelai*, genere destinato alla musica e alla danza, raggiunge con Guillaume de Machaut lo statuto di “forma fissa” (fr. *forme fixe*) o forma chiusa così come la *ballade* e il *rondeau*. Guillaume<sup>1</sup> scrisse 42 *virelais*,<sup>2</sup> denominati *chansons baladées*.<sup>3</sup> La maggior parte di questi, 36, vanno a costituire la sezione in musica; uno si trova nel *Remède de Fortune*; uno fa parte della *Loange des Dames* e 9 sono contenuti nel *Livre du Voir Dit*, l’opera piú ambiziosa di Guillaume.<sup>4</sup>

Per un’analisi approfondita dei *virelais*, verranno presi in considerazione soprattutto i codici idiografi, vale a dire quei manoscritti che, secondo la critica piú accreditata (in particolare gli studi di François Avril e di Lawrence Earp), sono stati vergati sotto il diretto controllo del poeta/musico.<sup>5</sup> Si tratta dei codici C, copiato tra il 1350 e il 1356;<sup>6</sup> Vg, ri-

<sup>1</sup> Si preferisce chiamare Guillaume de Machaut con l’antroponimo Guillaume e non con il toponimo d’origine Machaut o Machault (comune del dipartimento delle Ardenne).

<sup>2</sup> Per un elenco dei testi e loro collocazione all’interno della tradizione manoscritta qui presa in esame, cf. *infra*, *Appendice*. Si veda, inoltre, Cremona 2014-2015: 72-124.

<sup>3</sup> Per Guillaume il *virelai* era una forma destinata ad accompagnare la danza (cf. Earp 1991). Il nome stesso, *chanson baladée*, utilizzato in maniera esclusiva da Guillaume per definire il *virelai*, richiama la funzione principale di questo genere (cf. *infra*, § 3).

<sup>4</sup> Cf. Imbs 1999: 21, e Lotti 2016: 136. Scrive Cohen 1947: 99: «un texte extraordinaire, unique dans notre littérature et peut-être dans tout les littératures».

<sup>5</sup> Cf. in particolare Avril 1982; Huot 1987: capp. 8-9; Earp 1989 e Earp 1995: 77-94. Non si tiene conto del ms. M, perché privo del corredo musicale (per lo scioglimento delle sigle dei manoscritti, vedi, *infra*, *Riferimenti bibliografici*). Su M, Earp (1995: 95) scrive: si tratta di «a copy of a manuscript probably of the late 1360s, representing a stage of the collection of the works between MSS Vg and A» (cf. anche Earp 1983: 93-6).

<sup>6</sup> Su questa datazione, vedi, *infra*, § 4. A lungo si è ritenuto che C risalisse al XV sec.

salente al 1370 ca. (e strettamente collegato al ms. B);<sup>7</sup> B, vergato nel 1370-1372 (copia di Vg, ma necessitano ulteriori indagini);<sup>8</sup> A, vergato prima del 1377 (anno di morte di Guillaume)<sup>9</sup> e F-G, codice oggi diviso in due unità codicologiche indipendenti e forse postumo (Avril e Earp lo collocano nel 1390 ca.), ma facente capo alla tradizione manoscritta in vita di Guillaume. Ai codici citati, va aggiunto, come codice di controllo, il ms. Paris, BnF, fr. 9221 (= E), risalente alla fine del 1300<sup>10</sup> e contenente l'opera di Guillaume de Machaut, forse copia parziale di B (cf. Earp 1995: 93): a differenza di F-G, sicuramente legato alla produzione idiografa di Guillaume, E è una copia che risente della volontà del copista/compilatore (e forse anche delle fonti), basti osservare che 1) la *chanson baladée* viene definita *virelay balade* a f. 159r<sup>11</sup> e *chanson balade* a f. 174vc, contrariamente a quanto avviene nella tradizione manoscritta idiografa; 2) la sezione in mu-

in base soprattutto agli studi di Hoepffner 1909: XLIV e XLVII-XLVIII, e Ludwig 1926-1929, II: 10. Avril (1972: 113-4) avanzò per la prima volta la datazione 1350-1356, in base all'identificazione dell'artista N della *Bible moralisée*, artefice delle illustrazioni nei ff. 285 e 290 del ms. Paris, BnF, fr. 167 (in rete su *Gallica*), nel ms. London, Victoria and Albert Museum, A.M. 1346-1891, vergato nel 1350 (in rete sul sito del museo) e nel fr. 1586 (= C): «[s]es évocations de la nature dans Guillaume de Machaut et le Missel de Saint-Denis en font en outre un véritable précurseur du style dit “aux boqueteaux” qui s'épanouit sous Charles V» (*ibi*: 114). Uno dei due collaboratori di N è forse identificabile, nel ms. C, con «l'enlumineur de Charles V que nous appelons le Maître du Livre du Sacre [...], dont les peintures dans le fr. 1586 constituent les oeuvres les plus anciennes» (*ibi*: 114, n. 1).

<sup>7</sup> Günther (1963: 97) riteneva che Vg risalisse tra il 1365 e il 1369. È ora disponibile un facsimile del codice Vg, con ampia introduzione, a cura di Lawrence Earp, Domenic Leo, Carla Shapreau e Christopher De Hamel (cf. Earp *et alii* 2014).

<sup>8</sup> Cf. Avril 1982: 126; Earp 1995: 86. «B was copied from Vg in an unbound and unilluminated state (Bent 1983: 57, 79) and copied quickly, probably for use as an unauthorized exemplar (Earp 1989: 477), and it indeed served as an exemplar for portions of MS E (Bent 1983: 62-82)» (*ibid.*); Bent (1983) e Earp (1983, 1995) ritengono che la *Prise d'Alexandre* è copiata in Vg da B.

<sup>9</sup> Cf. Avril 1982: 126-7 e Earp 1995: 88.

<sup>10</sup> Earp 1983: 125-6; Earp 1995: 93: «[t]he musical notation shows signs of late fourteenth-century practice».

<sup>11</sup> «Cy co(m)mancent les virelays balades et la messe machaut» (rubrica che apre la sezione delle *chansons baladées*).

sica dedicata ai *rondeaux*, generalmente collocata dopo quella delle *ballades*, in E la precede (cf. *infra*, § 4); 3) i *virelais* nn<sup>i</sup> 4 e 10 (cf. *infra*, *Appendice*) presentano il rigo musicale, ma i testi sono trasmessi privi della notazione nel resto della tradizione manoscritta; e 4) i *virelais* nn<sup>i</sup> 23 e 39 (cf. *infra*, *Appendice*) presentano il rigo musicale vuoto, ma i testi sono trasmessi con musica nel resto della tradizione. I rapporti tra E e gli altri codici vanno pertanto approfonditi.<sup>12</sup>

## 2

Nell'*Art de dictier* Eustache Deschamps, allievo di Guillaume, descrive la forma del *virelai*. Secondo Deschamps, la *chanson baladée* è costituita da un *refrain*, il cui numero di versi può variare da tre a sette, e da tre strofe o *couplets*, divise in tre parti (*vers*): due simmetriche, *ouvert* e *clos* (primo e secondo piede della fronte), la cui melodia e talvolta anche le rime differiscono da quelle del *refrain*, e la *tierce* (la sirma), che invece riprende la struttura metrico-sillabica e la melodia del ritornello.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> E sembra dipendere da un affine di A; vedi ad es. l'errore congiuntivo nell'*incipit* del *virelai* n° 20: *Soy per Foy* (corretto da un'altra mano – quella di Guillaume? – in A); tuttavia manca in E il *virelai* n° 34, presente in AGVg. Per i rapporti stemmatici tra i manoscritti, cf. Lagomarsini 2012: 115-33, che, dopo aver sintetizzato le proposte di Hopffner 1909 (con le modifiche di Wimsatt–Kibler 1988), Chichmaref 1909, Keitel 1982 e Bent 1983, giunge alla seguente conclusione: «sembrano saldi due grandi gruppi dei piani bassi (*A Pm F-G M*; *Vg B, E Pa*); l'oscillazione di E è compatibile con le contaminazioni che Margaret Bent gli ha attribuito; quanto a C (la cui posizione è discorde, peraltro, anche negli stemmi vigenti) non sarà improbabile ipotizzare, ancora, qualche perturbazione» (*ibi*: 132). Pa è forse copia di E (cf. Earp 1989: 492, n. 56, e Earp 1995: 115-6) e Pm non trasmette la sezione dei *virelais*. Si veda anche Collura 2021: 4-10 (soprattutto p. 10 per le conclusioni); per entrambi, Lagomarsini e Collura, il *corpus* narrativo ha seguito un *iter* diverso rispetto al *corpus* lirico e lirico-musicale; di ciò bisogna tener conto in sede ecdotica.

<sup>13</sup> L'unità senza *refrain* del *virelai* è organizzata in *Barform*, vale a dire la successione  $\alpha\alpha\beta$ , tipica della maggior parte delle forme strofiche ( $\alpha$ =I piede/ $\alpha$ =II piede/ $\beta$ =sirma). Cf. Daolmi 2019: 137 (scheda 7).

Après s'ensuit l'ordre de faire *chançons baladées*, que l'en appelle *virelais*, lesquelz doivent avoir trois couples comme une *balade*, chascune couple de deux vers, et la tierce semblable au refrain, dont le derrain ver doit, et au plus près que l'en puet, estre servant a rebrandre ledit refrain, ainsi comme le penultime vers d'une couple de *balade* doit servir a la rebriche d'icelle. Et est assavoir que *virelais* se font de pluseurs manieres, dont le refrain a aucune fois .iiii. vers, aucune fois .v. aucune fois .vii., et est la plus longue forme qu'il doye avoir, et les deux vers après, le *clos* et l'*ouvert*, doivent estre de .iii. vers ou de deux et demi, brisiez aucunefoiz, et aucunefoiz non. Et le ver après doit estre d'autant et de pareille rime comme le refrain (vol. VII: 281).

Per maggior chiarezza, possiamo leggere e analizzare uno dei piú noti ed eseguiti *virelai* di Guillaume, *Douce dame jolie*, già presente nella sezione in musica del ms. C, vergato (ricordo) tra il 1350 e 1356.<sup>14</sup>

Il componimento sviluppa, nelle consuete tre strofe, uno dei temi piú cari alla lirica cortese: la reiterata richiesta dell'amante devoto di un atteggiamento piú pietoso da parte della donna amata che si dimostra invece indifferente o persino contenta delle sofferenze d'amore causate da lei stessa al poeta:

	<b>Refrain</b>	
	<i>Douce dame jolie,</i>	<i>Dolce Signora graziosa,</i>
	<i>Pour Dieu ne pensés mie</i>	<i>per Dio siate certa</i>
	<i>Que nulle ait signorie</i>	<i>che nessun'altra ha potere</i>
	<i>Seur moy fors vous seulement.</i>	<i>su di me all'infuori di voi.</i>
	<b>ouvert</b>	
5	Qu'adés sans tricherie	Sempre senza inganno
	Chierie	amata
	Vous ay et humblement	vi ho e umilmente
	<b>clos</b>	
	Tous les jours de ma vie	tutti i giorni della mia vita
	Servie	servita
10	Sans villain pensement.	senza meschini pensieri.
	<b>tierce</b>	
	Helas! et je mendie	Ahimé! elemosino
	D'esperance et d'aïe;	la speranza e l'aiuto;
	Dont ma joie est fenie,	dunque la mia gioia è finita
	Se pité ne vous en prent.	se pietà da voi non ottengo.

<sup>14</sup> Cf. *Appendice, virelai* n° 16.

- refrain*
- |    |   |   |
|----|---|---|
| 15 | <p><i>Douce dame jolie,<br/>Pour dieu ne pensés mie<br/>Que nulle ait signorie<br/>Seur moy fors vous seulement.</i></p>                                  | <p><i>Dolce Signora graziosa,<br/>per Dio siate certa<br/>che nessun'altra ha potere<br/>su di me all'infuori di voi.</i></p>                                       |
| 20 | <p>Mais vo douce maistrie<br/>Maistrie<br/>Mon cuer si durement<br/>Qu'elle le contralie<br/>Et lie<br/>En amour tellement</p>                            | <p>Ma il vostro dolce potere<br/>domina<br/>il mio cuore sí duramente<br/>che lo tormenta<br/>e lo sottomette<br/>a tal punto ad Amore<br/>che nulla desidera</p>   |
| 25 | <p>Qu'il n'a de riens envie<br/>Fors d'estre en vo baillie;<br/>Et se ne li ottrie<br/>Vos cuers nul aligement.<br/><i>Douce dame jolie,</i></p>          | <p>all'infuori di essere in vostra balía,<br/>anche se non gli concede<br/>il vostro cuore alcun sollievo.<br/><i>Dolce Signora graziosa,</i></p>                   |
| 30 | <p><i>Pour dieu ne pensés mie<br/>Que nulle ait signorie<br/>Seur moy fors vous seulement.</i></p>  | <p><i>per Dio siate certa<br/>che nessun'altra ha potere<br/>su di me all'infuori di voi.</i></p>   |
| 35 | <p>Et quant ma maladie<br/>Garie<br/>Ne sera nullement<br/>Sans vous, douce anemie,<br/>Qui lie<br/>Estes de mon tourment,<br/>A jointes mains deprie</p> | <p>Quando la mia malattia<br/>non sarà<br/>in alcun modo guarita<br/>senza voi, dolce nemica,<br/>che lieta<br/>siete del mio tormento,<br/>a mani giunte prego</p> |
| 40 | <p>Vo cuer, puis qu'il m'oublie,<br/>Que temprement m'ocie,<br/>trop languì longuement.<br/><i>Douce dame jolie,</i></p>                                  | <p>il vostro cuore, poiché mi ignora,<br/>che tosto mi uccida:<br/>troppo a lungo ho sofferto.<br/><i>Dolce Signora graziosa,</i></p>                               |
| 45 | <p><i>Pour dieu ne pensés mie<br/>Que nulle ait signorie<br/>Seur moy fors vous seulement.</i><br/>(Chichmaref 1909, II: 584-5)</p>                       | <p><i>per Dio siate certa<br/>che nessun'altra ha potere<br/>su di me all'infuori di voi.</i><br/>(traduzione mia)<sup>15</sup></p>                                 |

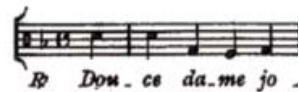
<sup>15</sup> È prevista, a cura di chi scrive, l'edizione commentata con traduzione dei *virelais* di Guillaume de Machaut.

Il *virelai* è costituito da un *refrain* iniziale di 4 versi con schema AAAB, dove il verso A è di 6 sillabe con uscita femminile e il verso B di 7 sillabe con uscita maschile, e una strofe composta da due parti: la fronte di due piedi (*ouvert e clos*), a6' a2' b6 | a6' a2' b6, e la sirma (o *tierce*) che ricalca sotto il profilo metrico-sillabico (e musicale) il *refrain*, a6' a6' a6' b7. Quest'ultimo, come di consueto, viene ripetuto dopo ogni strofe. Pertanto lo schema sarà il seguente:

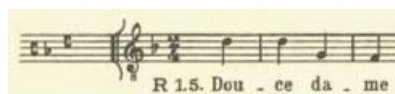
A6' A6' A6' B7 || a6' a2' b6 | a6' a2' b6 | a6' a6' a6' b7 || *refrain*  
a: -ie, b: -ent

Oltre all'edizione del componimento a cura di Chichmaref (1909), possediamo tre edizioni della veste musicale: di Ludwig (1926: 71), di Schrade (1956a: 168) e di Leguy (1977: 3).<sup>16</sup> Tuttavia per tre ragioni in particolare, nessuna delle tre edizioni si è dimostrata affidabile ed è stato dunque necessario tornare sulla tradizione manoscritta per rifare una nuova edizione della parte musicale. Vediamo nel dettaglio.

Per quel che riguarda l'inserimento di segni di misura, la scelta di Schrade di organizzare il testo musicale in battute di 2/4<sup>17</sup> e quello di Ludwig e Leguy di 4/4 appaiono infelici se si considera che in questo *virelai* Guillaume adotta un ritmo, come dirò poi, misto.



Ludwig (1926: 71)

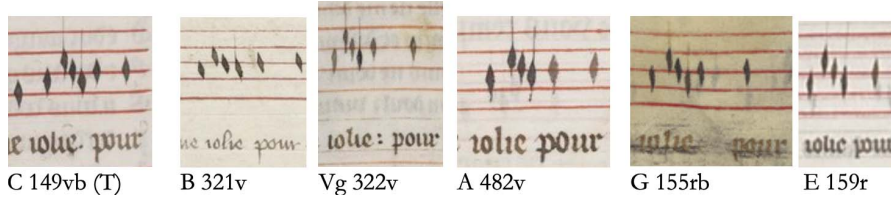


Schrade (1956a: 168)

<sup>16</sup> Prendo qui in considerazione le sole edizioni integrali delle opere di Machaut.

<sup>17</sup> Nel caso di *Douce dame*, inoltre, il ritmo incalzante mal si adatta al contenuto malinconico del testo.





La questione in realtà gioca un ruolo importante nell'analisi sotto il profilo poetico-musicale del testo. Il *refrain* comincia con il Re e chiude con il Sol; ciascun verso con rima A trova corrispondenza in una sorta di “rima (o assonanza) musicale” rappresentata dalla linea melodica Si-La-Sol-(La) (cf. *infra*, l'edizione). Il *refrain*, così come l'intero *virelai*, è dunque costruito sul primo modo gregoriano (*protus* o dorico), dove la *finalis* è il Re e la *repercussio* il La, modo che può essere trasposto alla quarta superiore, con *finalis* Sol, soprattutto in presenza del Si $\flat$  in chiave (come nel nostro caso).<sup>19</sup> Il testo musicale potrebbe essere così rappresentato:

*refrain*                      *fronte*                      *sirna*  
 (La)<sub>o</sub> (Sol)<sub>c</sub> || (Re)<sub>o</sub> | (Sol)<sub>c</sub> | (La)<sub>o</sub> (Sol)<sub>c</sub>  
 (o = *ouvert* e c = *clou*)

A un piano intermedio, si potrebbe inoltre proporre uno schema che tenga maggiormente conto del rapporto tra testo e musica:

*refrain*                      *strofe*                      *refrain*  
 (La)<sub>o</sub> (Sol)<sub>c</sub> || (Re)<sub>o</sub> (Sol)<sub>c</sub> | (La)<sub>o</sub> (Sol)<sub>c</sub> || R  
 α α' α β || γ δ γ δ' | α α' α β || R  
 A6' A6' A6' B7 || a6' a2' b6 a6' a2' b6 | a6' a6' a6' b7 || R

sottolineando così che

1) le linee melodiche α α' corrispondono ai primi tre versi del *virelai* (e della *tierce*) con rima A sulle quali parole-rima vengono intonate le identiche chiuse musicali (vedi, *infra*, edizione, bb. 3-4, 9-10);

<sup>19</sup> Cf. Reaney 1982: 295, e Meier 2015: 132. Gallo (1999: 69) suggerisce, in base alla trattatistica filosofica coeva, che la *finalis* in Sol «ha l'effetto di disporre gli animi degli ascoltatori “a compassione”».

- 2)  $\gamma$  prevede una doppia uscita che insiste a livello musicale sulle rime ricche inclusive *tricherie* : *chierie* (vv. 5-6) e *vie* : *servie* (vv. 8-9);  
 3) la linea melodica del *refrain*/*tierce*, diversa rispetto a quella dell'*ouvert*/*clos* (fronte), segue un andamento a gradi congiunti rispetto alla presenza di salti di quinta discendente (Re-Sol) e ascendente (Sol-Re), e quarta ascendente (La-Re) nel *refrain*/*tierce*.

Di seguito l'edizione del testo:<sup>20</sup>

Ms. di base A, con correzione della b. 11 in base a B<sup>21</sup>

$\alpha$  Dou-ce da-me jo - li - e Pour Dieu ne pen - sés mi -  
 He - las et je men - di - e D'es - pe - ran - ce et d'a - ï -  
 $\alpha$  e Que nul - le ait si - gno - ri - e Seul moy fors vous seu - le - ment  
 e Dont ma joi - e est fe - ni - e Se pi - té ne vous en prent  
 $\gamma$  Qu'adés sanstri - che - ri - e Che - ri - e Vous ay et hum - ble - ment  
 $\delta$  Tous les jours dema vi - e Ser - vi - e Sans vil - lain pense - ment

<sup>20</sup> Ringrazio Claudia Caffagni e Davide Daolmi che, mettendomi generosamente a disposizione le loro preziose conoscenze in ambito paleografico musicale, mi hanno aiutata a chiarire le idee qui espresse.

<sup>21</sup> Si sceglie il codice A come ms. base perché probabile latore dell'ultima volontà di Guillaume. In una fase posteriore di trascrizione dei testi in B, una mano – forse dello stesso copista o di un altro amanuense (o di Guillaume? Manca ad oggi uno studio sugli interventi seriori sui codici vergati in vita di Guillaume) – interviene all'altezza dell'attuale b. 11, benché la lezione originale fosse sostanzialmente accettabile e comune a tutti i codici consultati; tale intervento (qui accolto) consente di passare da un originale ritmo binario a un ritmo ternario, recuperando la struttura 3+3+2 già presente nelle frasi musicali  $\alpha$   $\alpha'$ .

Le alternanze di battute ternarie e binarie sono suggerite dalla prosodia dei versi.<sup>22</sup> In testi dallo stile sillabico, tipico delle composizioni per danza come i *virelais*, l'accento tonico, sistematicamente in 3a e 6a posizione, diventa vincolante nel ritmo musicale:

*Douce dame jolie,  
 Pour Dieu ne pensés mie  
 Que nulle ait signorie  
 Seur moy fors vous seulement.  
 Qu'adés sans tricherie 5  
 Chierie  
 Vous ay et humblement  
 Tous les jours de ma vie  
 Servie  
 Sans villain pensement. 10  
 Helas! et je mendie  
 D'esperance et d'aïe;  
 Dont ma joie est fenie,  
 Se pité ne vous en prent.  
 Douce dame jolie, 15  
 ecc.*

(Chichmaref 1909, II: 584-5)

Solo il v. 41 *Que temprement m'ocie* sembra richiamare preferibilmente una scansione binaria, ma il numero di versi esclusivamente a ritmo ternario è di gran lunga maggioritario, a partire – emblematicamente – proprio dall'*incipit*, che, in quanto primo verso del *refrain*, torna percussivamente lungo tutto il *virelai*:

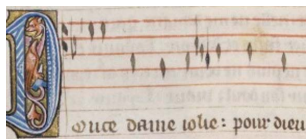
1        *Douce dame jolie*  
 10       *Sans villain pensement*  
 12       *D'esperance et d'aïe*  
 19       *Mais vo douce maistrie*  
 22       *Qu'elle le contralie*

<sup>22</sup> Scrive Maw (2002: 73): «The interdependence of music and poem is stronger in these songs [= *virelais*]; their basically syllabic word setting produces a closer-knit connection of musical phrase and poetic line than is generally found in the polyphonic songs».

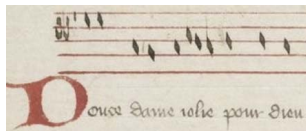
24	En <u>amour</u> tellement
35	Ne sera nullement
39	A jointes mains de prie
42	trop languis longuement

L'uso del tempo imperfetto, malgrado l'attacco ternario (che suggerirebbe quindi una perfezione), si spiega proprio dall'esigenza di Guillaume di creare un avvicendamento fra 3 e 2 adottando il fenomeno, noto fin dal Trecento, dell'*emiolia*, vale a dire di un mutamento della scansione ritmica tipica delle forme per danza.<sup>23</sup> Dal momento che la scansione iniziale, adottata in *Douce dame*, è 3+3+2, sarebbe stato impossibile gestire questo ritmo con un tempo perfetto.

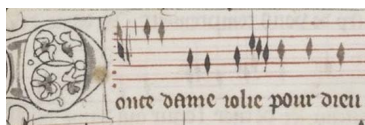
L'attacco in ritmo ternario è inoltre suggerito dalla disposizione nei codici della cellula ritmico-melodica iniziale (pausa + due brevi), quasi staccata dal resto del testo (tale particolare spicca soprattutto nei mss. Vg, B e A: cf. immagini sotto) e dal salto di quinta discendente (Re-Sol):



Vg 322v



B 321v



A CDLXXXIIv

La presenza di artifici retorici (vedi in particolare l'“amplificazione” delle rime) e il rispetto degli ictus testuali a livello musicale ci permettono di sottolineare la peculiare sensibilità poetica e musicale di Guillaume, che

<sup>23</sup> Sull'*emiolia*, cf. Rushton 2001.

costruisce l'architettura testuale considerando i due livelli, versificazione e struttura musicale, come un'unica dimensione espressiva.<sup>24</sup> La questione merita di essere approfondita riguardo all'intero *corpus* dei *virelais* di Guillaume, ma anche, piú in generale, in relazione ai testi a tessitura prevalentemente melodico-sillabica dell'epoca mensurale.

## 3

Si può ora allargare l'analisi del genere all'intera produzione dei *virelais* di Guillaume, coinvolgendo a tal proposito anche un genere prossimo, il *rondeau*.

Scrivendo Daniel Poirion (1965: 327) in merito:

par rapport au rondeau les traits distinctifs du virelai sont: 1) l'absence de refrain à l'intérieur de la strophe; 2) l'indépendance relative de l'*ouvert* et du *clos* par rapport au refrain (musique et parfois rimes différentes).

Sullo scorcio del Duecento il *rondeau* e il *virelai* – dopo aver condiviso parte della propria storia e della tradizione manoscritta<sup>25</sup> – presero gradatamente strade differenti. Infatti, “i tratti distintivi” tra *virelai* e *rondeau* sono ben piú numerosi di quelli indicati da Daniel Poirion e coinvolgono tutti i livelli del componimento: quello testuale, quello musicale e quello coreutico.

<sup>24</sup> Un esempio significativo è rappresentato dal *rondeau* *Ma fin est mon commencement*, «in cui la *mise en page* del *refrain*, in entrambi i codici A e G che lo trasmettono, riproduce visivamente il contenuto. Il *refrain* del *rondeau*, infatti, recita: *Ma fin est mon commencement / Et mon commencement ma fin*. In A e G questo *rondeau* presenta il testo e la notazione musicale del *refrain* trascritti al contrario, in modo che la fine sia all'inizio e l'inizio alla fine, mentre i versi restanti sono copiati nel “senso” corretto» (Lotti 2016: 138).

<sup>25</sup> Come proposto in Zamuner 2011 e Zamuner in preparazione, l'origine del *virelai* è strettamente collegata a quella del *rondeau*. Si attende un articolo, annunciato in occasione del Convegno *Musica e poesia in Italia e in Francia tra Duecento e Trecento* (Certaldo, 20-21 dicembre 2019), sulle origini del *virelai* francese, a cura di Christelle Chaillou-Amadiou e Federico Saviotti, che mira a dimostrare che il *virelai* deriva dalla *dansa* occitanica. È inoltre in corso un progetto a cura di chi scrive sui generi del *rondeau* e del *virelai* attraverso gli autografi/idiografi di Guillaume de Machaut, Christine de Pizan e Charles d'Orléans; escono da questo progetto le seguenti tesi magistrali: Lotti 2013-2014, Cremona 2014-2015, Di Chiro 2015-2016, Sanvito 2015-2016, e gli articoli Lotti 2016 e Lotti 2020.

Sotto il profilo metrico, Guillaume tende a privilegiare il *rondeau* isometrico e a utilizzare piú spesso il *décasyllabe*, in linea pertanto con la tendenza evolutiva del genere a partire dalla fine del XIII sec.; mentre il *virelai* è, o resta, prevalentemente plurimetrico e organizzato su versi tendenzialmente brevi: dal bisillabo all'eptasillabo, ma anche, sebbene meno frequentemente, all'ottosillabo. Inoltre, se nel Duecento le due forme, con o senza *refrain* intrastrofico, erano tendenzialmente monostrofiche, in Guillaume il *rondeau* manterrà la forma duecentesca, mentre la *chanson balladée* si articolerà su tre stanze (come le *dansas* occitaniche),<sup>26</sup> ridotte a due nei *virelais* di Christine de Pizan e nelle *caroles* di Charles d'Orléans.<sup>27</sup>

Dal punto di vista musicale, si nota in Guillaume l'uso regolare del melisma e della polifonia nel *rondeau* di contro a una tessitura prevalentemente melodico-sillabica e monodica nel *virelai*.<sup>28</sup> Tale esito del *rondeau* si lega probabilmente alla perdita della componente danzante a favore di un genere piú "alto",<sup>29</sup> e quindi anche (se vogliamo) "virtuosistico", destinato al canto o alla lettura (ricordo che solo 21 *rondeaux* su 106 hanno ricevuto la veste musicale);<sup>30</sup> al contrario, come vedremo meglio dopo, il *virelai* manterrà la dimensione coreutica, ereditando dalle forme duecentesche la coreografia "a carola" suggerita anche dalla circolarità del testo e della

<sup>26</sup> Cf. Radaelli 2004: 27-36 (in partic. pp. 31-2).

<sup>27</sup> Per Charles d'Orléans, si veda ora Lotti 2020.

<sup>28</sup> Già Gilbert Reaney aveva diviso le melodie di Guillaume tra melismatiche (*ballades* e *rondeaux*) e sillabiche (*lais* e *virelais*), ponendo i mottetti in una posizione intermedia. Cf. Reaney 1955: 40, e Reaney 1956: 96. È nota la preferenza di un andamento melodico-sillabico per le forme destinate alla danza: cf. Chaillou-Amadieu-Saviotti 2020, § *Le rôle de la musique face aux anomalies textuelles*.

<sup>29</sup> Scrive Dante, *De vulgari eloquentia* (Mengaldo), II.3: «Adhuc: quicquid per se ipsum efficit illud ad quod factum est, nobilius esse videtur quam quod extrinseco indiget: sed cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt: indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt; ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate excellant».

<sup>30</sup> La questione poesia cantata vs poesia letta è dibattuta (a questo proposito si legga l'efficace scheda 8 di Daolmi 2019). Ciò che si vuole qui sottolineare è che, se da un lato l'assenza della musica non sta a significare che i testi non venissero intonati, dall'altro però si cominciò nel Trecento a scrivere poesia anche per il semplice piacere di leggerla, come già si faceva da quasi due secoli con il romanzo in versi. La questione verrà ripresa in Zamuner in preparazione.

musica.<sup>31</sup> Ancora nel XV sec., anche i *virelais* di Charles d'Orléans, che lui definisce in maniera significativa *caroles*, erano presumibilmente destinati a essere intonati e ad accompagnare il ballo, sebbene privi della notazione musicale:<sup>32</sup> il fatto che nel ms. autografo – Paris, BnF, fr. 25458<sup>33</sup> – non sia presente lo spazio per l'inserimento della musica, non vuol dire che i testi non venissero poi intonati.<sup>34</sup>

## 4

Un'analisi più approfondita della tradizione manoscritta idiografa, ci permette di valutare più da vicino sia il rapporto che Guillaume instaura con il genere del *virelai* e sia il ruolo da esso svolto all'interno del progetto editoriale della propria opera.

<sup>31</sup> «In Machaut's chansons of the mid-fourteenth century, [...] we have two very distinct functions for the fixed-form chansons. One is a highly contrived successor to the old *grand chat courtois*, the polyphonic ballade and the rondeau. The other is a successor to the old dance song, also contrived and complex, but still in the service of the dance, the *virelai*. In particular, the twenty-eight *virelais* transmitted in Machaut MS C (F: Pn fr. 1586, ca. 1350-1356) may be considered candidates for *virelais* that may have functioned as dance songs» (Earp 1991: 136). Tuttavia Earp nota che i *virelais* composti più tardi, tendenzialmente melismatici come le *ballades* e i *rondeaux*, «are no longer suitable for the dance» e ipotizza che a partire dalla seconda metà del XIV sec. divengano prevalenti le danze puramente strumentali (*ibid.*). Ursula Günther aveva osservato che solo il *virelai* polifonico *Tres bonne et bele, mi oueil* (26; vedi *infra*, *Appendice*, n° 41) si avvicina allo stile maturo caratteristico delle *ballades* e dei *rondeaux*, concludendo: «[d]ies ist wohl darauf zurückzuführen, daß der mit seinen zahlreichen Kurzzeilen ohnehin altertümlich anmutende Strophenbau der *Virelais* für das neue Kompositionsideal des melismenreichen Sologesanges nicht sonderlich geeignet war und der alternde Machaut sein Interesse mehr den anderen Liedformen zuwandte» (Günther 1963: 110).

<sup>32</sup> Cf. Earp 1991: 138: «*Meliador* [di Jean Froissart] provides evidence that *carole* refers only to the sung dance» e Lotti 2020: 84-5, n. 21.

<sup>33</sup> Charles d'Orléans ha composto 413 *rondeaux* e 22 *virelais* trasmessi dall'unico codice parzialmente autografo Paris, BnF, fr. 25458 (= O), consultabile in *Gallica*. Cf. Lotti 2020 e bibliografia ivi citata.

<sup>34</sup> Era di questa opinione Champion 1907: 36, n. 1, partendo tuttavia da fragili presupposti codicologico-paleografici e pertanto avversato da Poirion 1965: 348, Wilkins 1991: 269, e Lotti 2020: 86-8. In chiusura dell'articolo, Lotti scrive, in merito all'uso di Charles d'Orléans di denominare i *rondeaux*, oltre che con il termine proprio, con *chansons* e i *virelais* con *caroles*, che è ipotizzabile «una esecuzione musicale (esecuzione ma non necessariamente la trascrizione della musica nel codice)» (*ibi*: 97).

Guillaume ha ben chiaro che collocare ordinatamente il repertorio lirico in raccolte manoscritte implichi un rapporto di reciprocità tra produzione e fruizione del testo, in quanto l'ordine stabilito dall'autore indica un percorso di lettura del libro medievale.<sup>35</sup> Analizzare pertanto le modalità compilative delle sillogi idiografe consente di stabilire una cronologia, sebbene di massima, dei testi; di delineare i rapporti di gerarchizzazione dei generi, tracciando così il canone poetico alla base della forma-libro progettata dal poeta/musicista, e infine di misurare il grado di reciprocità tra atto creativo e ricezione dei testi.

L'analisi avrà come oggetto soprattutto le sezioni in musica, che, come vedremo, sono preferibilmente ordinate per generi.

C raccoglie la produzione poetica di Guillaume anteriore al 1349, anno di compilazione del *Jugement dou roi de Navarre* che non compare in questa silloge.<sup>36</sup> Si tratta, pertanto, del testimone più antico delle opere di Guillaume ivi contenute. Secondo James Wimsatt e William Kibler (seguiti da Lawrence Earp), questo codice sarebbe stato commissionato da Bonne de Luxembourg, consorte del futuro re Jean le Bon (allora Duca di Normandia), data la presenza, in apertura della silloge, del *Jugement dou roi de Beaigne* composto nel 1342 in onore del padre Jean de Luxembourg re di Boemia.<sup>37</sup> Sempre secondo Earp, alla morte di Bonne l'11 settembre 1349 a causa della peste,<sup>38</sup> Jean le Bon, che nell'agosto 1350 era diventato re, fece presumibilmente completare il libro in memoria della moglie.<sup>39</sup>

C contiene: il *Jugement dou roi de Beaigne*, il *Remède de Fortune*, *Le dit de l'alerion*, *Le dit dou verger*, *Le dit dou lyon*, *La loange des dames* e la sezione in musica. Quest'ultima occupa i ff. 148vb-225r e raccoglie i *virelais* (26 in

<sup>35</sup> A ciò possiamo aggiungere che, con l'emergere di una nuova e dinamica classe sociale, la borghesia cittadina, cambia gradualmente il sistema di produzione del libro in volgare, limando via via l'autorialità dello scrittore (cf. Bologna 1993: 48-57). Tali istanze avranno senz'altro interagito con lo sviluppo dell'idea di libro di Guillaume, che, non dimentichiamo, è vissuto in uno dei centri più vivaci socialmente dell'epoca, la città di Reims, non lontana dalle ricche e contese Fiandre. Per ulteriori e approfondite notizie sulla vita di Guillaume, rinvio a Earp 1995: 3-51.

<sup>36</sup> Per quest'opera, si veda la recente edizione in Palmer *et alii* 2016.

<sup>37</sup> Cf. Wimsatt-Kibler 1988: 34; Earp 1991: 141, e Earp 1995: 25-6.

<sup>38</sup> La notizia che sia stato Jean le Bon a uccidere la moglie, a causa di una relazione adulterina con Raoul de Brienne, non ha per ora alcun fondamento storico: cf. Earp 1995: 24.

<sup>39</sup> *Ibi*: 26.

tutto, di cui 22 monodici, 1 polifonico e tre senza notazione), le *ballades*, i *lais* (lirici),<sup>40</sup> i *rondeaux*, i mottetti e la *Messe de Nôtre Dame*. Da f. 148vb a f. 197vb, Guillaume raggruppa i testi in maniera omogenea in base al genere, trascrivendo in questo ordine 18 *virelais* monodici, seguiti da 2 *virelais* privi della notazione, 16 *ballades* polifoniche e 15 *lais* (9 monodici, 1 polifonico e 5 senza musica). Segue una sezione, piuttosto disordinata, nella quale trovano spazio 9 *rondeaux* (= Rn) polifonici incastonati tra *ballades* (= Bl) e *virelais* (= Vr):

<i>Incipit</i>	foglio	genere	voci
<i>Foy porter</i>	197v	Vr	1
<i>Tuit mi penser</i>	198r	Vr	1
<i>Sans cuer m'en vois dolens et esplourés</i>	198r-v	Bl	1
<i>Amis, dolens, mas et desconfortés</i>	198v	Bl	1
<i>Dame, par vous me sens reconfortés</i>	199r	Bl	2
<i>De petit peu de nient volonté</i>	199r-v	Bl	2
<i>Je sui aussi com cilz qui est ravis</i>	199v-200r	Bl	3
<i>De Fortune me doy plaindre et loer</i>	200r-v	Bl	3
<i>Se quanqu'amours puet donner a amy</i>	200v-201r	Bl	3
<i>Helas, pour quoy se demente et complaint</i>	201v	Rn	2
<i>Tres douce dame que j'aour</i>	201v-202r	Bl	2 <sup>41</sup>
<i>Se vous n'estes pour mon guerredon née</i>	202r	Rn	2
<i>Quant j'ay l'espart</i>	202r-v	Rn	3
<i>Tant doucement me sens emprisonnéz</i>	202v-203r	Rn	4
<i>Doulz viaire graciens</i>	203r	Rn	2
<i>Cinc, un, trese, vuit, neuf d'amour fine</i>	203r-v	Rn	2
<i>C'est force, faire le vueil</i>	203v-204r	Vr	1
<i>Il m'est avis qu'il n'est don de Nature</i>	204r-204v	Bl	1 <sup>42</sup>
<i>Mercy vous pri, ma douce dame chiere</i>	204v	Rn	2
<i>Sans cuer, dolent, de vous departiray</i>	204v	Rn	2
<i>Lient me deport</i>	205r	Vr	1
<i>Mors sui, se je ne vous voy</i>	205v	Vr	1 <sup>43</sup>
<i>Rose, lis, printemps, verdure</i>	206r	Rn	3

<sup>40</sup> Il *lai* viene definito 'lai lirico' «lyric lai» per distinguerlo dal 'lai narrativo' «narrative lai» e corrisponde al *descort* occitanico (su quest'ultimo e sui rapporti tra il genere provenzale e il *lai* francese, cf. Canettieri 1995). Su questo genere in Guillaume, si rinvia a Reaney 1955–1956 e Fallows 1977.

<sup>41</sup> Nel ms. è segnalata una terza voce (*triplum*) ed è stato vergato un doppio pentagramma, ma la notazione è assente.

La prima parte (ff. 148vb-197vb) sembra seguire un determinato progetto editoriale, nel quale il *virelai*, posto ad apertura della sezione, pare svolgere un ruolo determinante. Se si considera la committenza del codice, tale sezione sembra rispondere alle esigenze artistiche della corte di Bonne de Luxembourg,<sup>44</sup> dedita ai canti e alle danze così come l'allegra brigata del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, sfuggita alla peste che dilagava nella città di Firenze.

Com'è noto, la peste del 1348 aveva cambiato il volto alle città e mutato il modo di pensare degli uomini del tempo, i quali, consapevoli della fugacità della vita, avevano maturato, subito dopo il contagio, il gusto fine a sé stesso del lusso e del divertimento. Il gruppo di *virelais* in apertura dei testi per musica e danza sembra dunque svolgere un ruolo di *accessus* alla silloge, suggerendo un senso di leggerezza e spensieratezza necessarie per dimenticare il dolore, la miseria e il degrado che permeava ogni cosa tra il 1347 e il 1350 nella ricerca al contrario del benessere e dell'appagamento estetico. Tuttavia, le istanze che avevano improntato inizialmente la silloge sembrano venir meno con la morte di Bonne de Luxembourg nel 1349:<sup>45</sup> l'evento drammatico pare allontanare Guillaume dal progetto iniziale e a partire da f. 197v il poeta/musicista inserisce, senza un ordinamento pre-stabilito, 23 testi (tra i quali i 9 *rondeaux* polifonici) nel nuovo e urgente intento di raccogliere l'intera sua opera.<sup>46</sup> Da "libro di corte", dunque, C pare diventare "libro della memoria" dell'autore.

<sup>42</sup> Nel ms. sono segnalate le voci di *tenor* e *contratenor*, è stato vergato il rigo musicale, ma la notazione è assente.

<sup>43</sup> Nel ms. è segnalata una terza voce (*triplum*), ma rigo musicale e notazione sono assenti.

<sup>44</sup> Scrive Earp (1991: 141): «The early *virelais*, most of which have stylistic characteristics absolutely comparable to "Dame, a vous sans retollir", form a special repertory of dance songs. The style, not seen in other fourteenth-century *virelais*, may be associated with the court of Bonne of Luxembourg». Earp (1995: 26) ha inoltre suggerito che «[t]he artistic patronage of the rather mysterious Bonne of Luxembourg would seem to provide an interesting direction for further research, in particular, the question of a possible connection between Bonne's patronage and Machaut's development of the polyphonic fixed forms, as well as his early cultivation of the monophonic *virelai* as a dance song».

<sup>45</sup> Anche per Ursula Günther (1963: 100), nessun testo presente nella sezione musicale C1 (fino a f. 197v) risale a dopo il 1349.

<sup>46</sup> «It is further possible that the extraordinary activity of organizing his oeuvre into a book may have had an external stimulus: the Black Death had reached northern France

C rappresenta pertanto un *work in progress* che permetterà a Guillaume di riflettere sulla propria idea di forma libro d'autore;<sup>47</sup> di conseguenza l'ordine dei testi riscontrato in C non verrà più riproposto nei codici idio-grafi successivi. Già a partire dai mss. B, codice di *atelier*, e Vg, Guillaume stabilirà un ordine dei componimenti che verrà rispettato in tutta la tradizione posteriore (A e il modello di G).

La produzione musicale verrà divisa in due blocchi autonomi: da un lato, i *lais*, i mottetti e la *Messe*, e, dall'altro, in quest'ordine, le *ballades*, i *rondeaux* e, in chiusura, i *virelais*. Relativamente ai *lais*, l'anonimo autore delle *Règles de la seconde rhétorique* scrive: «Après vint maistre Guillaume de Machaut, le grant retthorique de nouvelle fourme, qui commencha toutes tailles nouvelles, et les parfaits lays d'amours».<sup>48</sup> Earp (1983: 46) commenta così il passo: «The mention of *lais* is important. Machaut himself had high regard for this genre». Infatti, non è casuale che nei mss. Vg (più B), A e G, siano proprio i *lais* ad aprire la sezione in musica, attribuendo al genere un ruolo di assoluto prestigio all'interno della raccolta, in accordo anche con le nuove tendenze della letteratura francese.<sup>49</sup> La scelta invece di aprire il gruppo dei testi lirici con le *ballades* e i *rondeaux*, relegando pertanto all'ultimo posto i *virelais*, va ricondotta a fattori poetici e culturali: la posizione preminente è data principalmente ai componimenti polifonici che mettono maggiormente in risalto l'abilità compositiva dell'autore. Va inoltre notato che all'interno di ciascuna sezione viene generalmente rispettato un ordine cronologico dei componimenti: infatti, le composizioni più recenti vengono per lo più collocate di seguito ai testi già presenti nelle collezioni precedenti. Nel caso particolare dei *virelais*, si nota che quelli polifonici, frutto di sperimentazione, invece di essere collocati in testa alla raccolta, vengono posti alla fine, mantenendo così, anche questa

in 1349, an event chronicled so exactly in the opening segment of the Jugement dou roy de Navarre (vv. 143-458) that the description of the devastation caused by the plague has value to historians [...]. Could the fear of his own death have moved Machaut to “publish” his complete works?» (Earp 1989: 464).

<sup>47</sup> Non si condivide pertanto la conclusione a cui giunge Earp (1989: 469), che «Machaut had not yet found a final solution to the question of the organization of the music section of his manuscript [= C]».

<sup>48</sup> Langlois 1902: 12.

<sup>49</sup> Il *lai* è anche il primo testo musicato inserito nel *Remède de Fortune*.

volta, l'ordine cronologico. Da ciò si evince l'importanza data da Guillaume alla macrostruttura (ordine delle sezioni di genere) rispetto alla microstruttura (ordine dei componenti all'interno delle singole sezioni).

## 5

In conclusione, riprendo nuovamente Daniel Poirion (1965: 327) che, in merito alla fronte della strofe del *virelai*, scriveva:

L'ouvert et le clos sont comme une *vire-volte* hors de la ligne tracée par le *prélude-refrain*. Le poète s'évade un instant hors de son cadre dans le double mouvement d'une ouverture et d'une fermeture symétriques mais excentriques. Et on peut se demander si cette "sortie" hors de la ligne du chœur ne correspond pas à la figure de danse dont nous supposons l'existence. Quoi qu'il en soit, nous pouvons faire d'emblée une constatation: la structure du *virelai* semble plus favorable que celle du *rondeau* à l'invention. Elle permet au soliste de briller en face du chœur. Elle offre à l'artiste l'occasion de déployer son talent en marge de la tradition. Elle laisse le poète se libérer un instant du contrôle voulu par le refrain.

L'autonomia della fronte, rispetto al *refrain*/sirma, è un dato già noto e spesso reso, dal punto di vista musicale, da un cambio di registro. L'idea di Poirion che la fronte corrisponda a un particolare spazio, nel quale il solista esibisce la propria capacità virtuosistica, trova conferma nell'iconografia che accompagna il *virelai Dame, a vous sans retollir*, incastonato nel *Remède de Fortune* (vv. 3451-3496), nel ms. C.<sup>50</sup> L'immagine mostra un gruppo di danzatori girare in tondo in senso orario e, fuori dalla carola, Guillaume de Machaut (con altre due figure maschili) nell'atto di osservare, come un regista/spettatore, i danzatori. Il *virelai* è preceduto dai versi «En commençay ce virelay | Que on clai(m)me chanson balladée | Ainssi doit elle estre clamée» e in C, in corrispondenza della miniatura, si legge: «Comment l'amant | Chante emprés | Sa dame». L'immagine di Guillaume con le braccia conserte non sembra certo quella di un cantore, ma nel testo di C è scritto chiaramente 'come l'amante canta vicino alla sua

<sup>50</sup> Vedi fig. 1 in calce all'articolo.

dama' (da notare inoltre il fatto che la didascalia di C sottolinea in questo modo che Guillaume non partecipa al ballo).<sup>51</sup>

L'assenza del canto e dei musicisti non sorprende: si tratta di un'immagine artefatta e costruita in modo raffinatissimo per far risaltare l'aspetto che la committenza voleva mettere in luce, non per raffigurare realisticamente l'evento qui rappresentato. Dunque, il miniatore ha messo in scena la danza sottolineando l'ambientazione (un giardino), ma non ha avuto alcun interesse di (di)mostrare la presenza della musica e del canto, perché forse già avvolgevano tutt'intorno l'immagine.<sup>52</sup>

Alla luce di ciò, si può concludere che, nonostante il testo e la didascalia di C indichino Guillaume in veste di cantore intonare un *virelai* per la sua dama, la miniatura mette in risalto un aspetto che non si poteva cogliere né attraverso il testo né attraverso la musica, vale a dire la rappresentazione coreutica del *virelai*; inoltre, il fatto che Guillaume/cantore assista "come un regista" alla *performance* danzante, contribuisce ad avvalorare l'ipotesi che il cantore era un solista e che molto probabilmente non faceva parte della carola dei danzatori.

Infine, così come nella trascrizione dei mottetti e delle forme polifoniche (*ballade*, *rondeau* e *virelai*), le voci vengono vergate singolarmente e giustapposte, così anche nella *mise en page* del *virelai Dame, a vous sans retollir* nel ms. C le tre dimensioni, testuale, musicale e coreutica, trovano uno spazio autonomo sulla pagina, rinviando al momento della *performance* la polifonia delle arti.<sup>53</sup>

Ilaria Zamuner

(Università di Chieti-Pescara · Opera del Vocabolario Italiano)

<sup>51</sup> Domenic Leo (2017) parla in questi casi di «iconography of exclusion»: «[t]he balletic position of his feet and his stance, with arms crossed over his chest, bar him from participating in the central scene, rendering him a bystander».

<sup>52</sup> Come sottolinea Leo (2017), sulla scorta di Chia (2002: 257), l'iconografia paratestuale nei manoscritti idiografi di Guillaume può fornire ulteriori informazioni assenti o sottintese nel testo. Secondo Sylvia Huot (1987: 272), infatti, l'apparato iconografico del *Remède de Fortune* nel ms. C gioca un ruolo fondamentale per la codificazione del testo e pertanto «the book becomes not just a repository of texts, but a visual rendering of an integrated poetic system». In questa direzione va anche lo studio sul *Dit dou lyon* di Alessio Collura (2021).

<sup>53</sup> Rinvio al volume in preparazione per un'analisi approfondita dell'intero *corpus* dei *virelais* di Guillaume.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SIGLE DEI MANOSCRITTI<sup>54</sup>

- A = Paris, BnF, fr. 1584, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490444/>>.  
 B = Paris, BnF, fr. 1585, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449032x/>>.  
 C = Paris, BnF, fr. 1586, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449043q/>>.  
 E = Paris, BnF, fr. 9221, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000795k/>>.  
 F = Paris, BnF, fr. 22545, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007997/>>.  
 G = Paris, BnF, fr. fr. 22546, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000793r/>>.  
 M = Paris, BnF, fr. 843, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90591729/>>.  
 Pa = Philadelphia, University of Pennsylvania Library, Ms. Fr. 15 (Codex 902), <<https://openn.library.upenn.edu/Data/0002/html/mscodex902.html#a1r>>.  
 Pm = New York, Pierpont Morgan Library, M 396.  
 Vg = Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, Ferrell 1, <<https://www.diamm.ac.uk/sources/3774/#/images>>.

## LETTERATURA PRIMARIA

- Chichmaref 1909 = Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques. Édition complète en deux parties, avec introduction, glossaire et facsimilés*, publiée par Vladimir Chichmaref, Paris, Champion, [1909], 2 tomi (rist. Genève, Slatkine, 1973).  
 Dante, *De vulgari eloquentia* (Mengaldo) = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Antenore, 1968.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Avril 1972 = François Avril, *Un chef-d'œuvre de l'enluminure sous le règne de Jean le Bon: la Bible Moralisée manuscrit français 167 de la Bibliothèque nationale*, in Aa. Vv., *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972 («Publications de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 58): 91-125.  
 Avril 1982 = François Avril, *Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut*, in

<sup>54</sup> L'ultima consultazione dei siti in rete risale al 27.04.2024.

- Jacques Chailley *et alii* (éd. par), *Guillaume de Machaut: poète et compositeur*. Colloque-table ronde organisé par l'Université de Reims (Reims 19-22 avril 1978), Paris, Klincksieck, 1982 («Actes et Colloques», 23): 117-33.
- Bent 1983 = Margaret Bent, *The Machaut Manuscripts «Vg», «B» and «E»*, «Musica disciplina» 37 (1983): 53-82.
- Bologna 1993 = Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani. I. Dalle origini al Tasso*, Torino, Einaudi, 1993.
- Canettieri 1995 = Paolo Canettieri, «Descortz es dictatz mot divers». *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri, 1995.
- Chaillou-Amadiou-Saviotti 2020 = Christelle Chaillou-Amadiou, Federico Saviotti, *Les dansas du Chansonnier du Roi (Paris, BnF, fr. 844): à la recherche de fautes dans un corpus d'«unica»*, «Textus & Musica» 1 (2020): <<https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=245>>.
- Champion 1907 = Pierre Champion, *Le manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans*, Paris, Champion, 1907 (rist. Genève, Slatkine, 1975).
- Chia 2002 = Lucille Chia, *Text and «Tu» in Context. Reading the Illustrated Page in Chinese Blockprinted Books*, «Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient» 89/1 (2002): 241-76.
- Cohen 1947 = Gustave Cohen, *Le «Voir Dit» de Guillaume de Machaut*, «Lettres Romanes» 1 (1947): 99-111.
- Collura 2021 = Alessio Collura, *Approssimazioni a una «filologia per immagini». Ipotesi di lavoro per il «Dit dou lyon» di Guillaume de Machaut*, «Ticentre» 16 (2021): 1-30.
- Cremona 2014-2015 = Federica Cremona, *I «virelais» di Guillaume de Machaut*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Chieti-Pescara, 2014-2015.
- Daolmi 2019 = Davide Daolmi, *Storia della musica. Dalle origini al Seicento*, Firenze, Le Monnier, 2019.
- Di Chiro 2015-2016 = Mariacristina Di Chiro, *Il genere del «virelay» in Christine de Pizan*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Chieti-Pescara, 2015-2016.
- Earp 1983 = Lawrence M. Earp, *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France: the Manuscripts of Guillaume de Machaut*, PhD Thesis, Princeton University, 1983.
- Earp 1989 = Lawrence Earp, *Machaut's Role in the Production of Manuscripts of His Works*, «Journal of the American Musicological Society» 42 (1989): 461-503.
- Earp 1991 = Lawrence Earp, *Genre in the Fourteenth-Century French Chanson: the Virelai and the Danse Song*, «Musica Disciplina» 45 (1991): 123-41.
- Earp 1995 = Lawrence Earp, *Guillaume de Machaut. A Guide to Research*, New York, Garland, 1995.
- Earp *et alii* 2014 = *The Ferrell-Vogüé Machaut Manuscript Facsimile*, Introduction by Lawrence Earp with Domenic Leo and Carla Shapreau, Oxford, DIAMM

- Publication, 2014, 2 voll.
- Fallows 1977 = David Fallows, *Guillaume de Machaut and the Lai. A new source*, «Early Music» 5/4 (1977): 477-83.
- Gallo 1999 = Francesco Alberto Gallo, *Trascrizione di Machaut. «Remède de Fortune» - «Ecu bleu». «Remède d'Amour»*, Ravenna, Longo Editore, 1999.
- Günther 1963 = Ursula Günther, *Chronologie und Stil der Kompositionen Guillaume de Machauts*, «Acta Musicologica» 35/2-3 (1963): 96-114.
- Hoeppfner 1909, 1911, 1921 = Ernest Hoeppfner, *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, Paris, Champion, vol. I, 1909, vol. 2, 1911, vol. 3, 1921.
- Huot 1987 = Sylvia Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- Imbs 1999 = Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir dit*, édition critique et traduction par Paul Imbs, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- Keitel 1982 = Elizabeth A. Keitel, *La tradition manuscrite de Guillaume de Machaut*, in Jacques Chailley *et alii* (éd. par), *Guillaume de Machaut: poète et compositeur. Colloque-table ronde organisé par l'Université de Reims (Reims 19-22 avril 1978)*, Paris, Klincksieck, 1982 («Actes et Colloques», 23): 75-94.
- Lagomarsini 2012 = Claudio Lagomarsini, *Il «Roman de Cardenois» e la tradizione manoscritta di Guillaume de Machaut*, «Romania» 130 (2012): 109-33.
- Langlois 1902 = *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, publié par M. E[rnest] Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902.
- Leguy 1977 = Guillaume de Machaut, *Oeuvres Complètes, Les Virelais*, transcription par Sylvette Leguy, Paris, Le Droict Chemin de Musique, 1977.
- Leo 2017 = Domenic Leo, *The Empty Bower and the Lone Fountain. Exploring Visual Paratextuality in Two Illuminated Guillaume de Machaut Manuscripts*, «Perspective médiévales» 38 (2017): <http://journals.openedition.org/peme/12917>.
- Lotti 2013-2014 = Marzia Lotti, *I «rondeaux» di Guillaume de Machaut*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Chieti-Pescara, 2013-2014.
- Lotti 2016 = Marzia Lotti, *Sui «rondeaux» di Guillaume de Machaut*, «Studi Medio-latini e Volgari» 62 (2016): 135-66.
- Lotti 2020 = Marzia Lotti, «*Rondeaux» e «caroles» nel codice autografo di Charles d'Orléans*, «Critica del Testo» 23/1 (2020): 79-98.
- Ludwig 1926-1929 = Friedrich Ludwig, *Guillaume de Machaut: Musikalische Werke*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926-1929, 4 voll.
- Maw 2002 = David Maw, *Meter and word setting: Revising Machaut's monophonic virelais*, «Current musicology» 74 (2002): 69-102.
- Meier 2015 = Bernhard Meier, *I modi della polifonia vocale classica. Descritti secondo le fonti*, Edizione italiana a c. di Alberto Magnolfi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015.
- Palmer *et alii* 2016 = Guillaume de Machaut, *The Complete Poetry & Music*, ed. by

- R. Barton Palmer and Yolanda Plumley, *Volume 1: The Debate Poems*, edited and translated by R. Barton Palmer, with Domenic Leo and Uri Smilansky, Kalamazoo, Medieval Institute Publications (Western Michigan University), 2016.
- Poirion 1965 = Daniel Poirion, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Grenoble, Imprimerie Allier, 1965.
- Radaelli 2004 = «*Dansas*» *provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, a c. di Anna Radaelli, Firenze, Alinea, 2004.
- Reaney 1955 = Gilbert Reaney, *The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form*, «*Acta Musicologica*» 27 (1955): 40-58.
- Reaney 1955-1956 = Gilbert Reaney, *The lais of Guillaume de Machaut and Their Background*, «*Proceedings of the Royal Musical Association*» 82 (1955-1956): 15-32.
- Reaney 1956 = Gilbert Reaney, *Voices and Instruments in the Music of Guillaume de Machaut*, «*Revue belge de Musicologie*» 10/3-4 (1956): 93-104.
- Reaney 1982 = Gilbert Reaney, *La tonalité des ballades et des rondeaux de Guillaume de Machaut*, in Jacques Chailley et alii (éd. par), *Guillaume de Machaut: poète et compositeur. Colloque-table ronde organisé par l'Université de Reims (Reims 19-22 avril 1978)*, Paris, Klincksieck, 1982 («*Actes et Colloques*», 23): 295-306.
- Rushton 2001 = Julian Rushton, *Hemiola*, in *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012768>.
- Sanvito 2015-2016 = Federica Sanvito, *I «rondeaux» di Charles d'Orléans*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Chieti-Pescara, 2015-2016.
- Schrade 1956a = *Poliphonic Music of the Fourteenth Century*, ed. by Leo Schrade, vol. III, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956.
- Schrade 1956b = *Poliphonic Music of the Fourteenth Century. Commentary to volumes II & III*, ed. by Leo Schrade, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956.
- Wilkins 1991 = Nigel Wilkins, *Charles d'Orléans: avec musique ou non?*, «*Romania*» 112 (1991): 268-72.
- Wimsatt-Kibler 1988 = Guillaume de Machaut, «*Le Jugement du Roy de Bebaigne*» and «*Remède de Fortune*», ed. and transl. by James I. Wimsatt, William M. Kibler, Athens (GA) · London, University of Georgia Press, 1988.
- Zamuner 2011 = Iliara Zamuner, *Pour une histoire du rondeau (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.). Étude du genre, répertoire des auteurs et des textes, et bref panorama de la réception*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers · Università di Verona, 2011.
- Zamuner in preparazione = Iliara Zamuner, *Il rondeau da Jean Renart a Guillaume de Machaut*, in preparazione.

RIASSUNTO: In quest'articolo si fa il punto sul genere del *virelai* in Guillaume de Machaut, mantenendo al centro dell'analisi la tradizione manoscritta idiografica del noto autore di Reims. Inoltre, sulla base della stretta interdipendenza tra testo poetico e musica, si è proposto una nuova edizione del *virelai Douce dame jolie*.

PAROLE CHIAVE: *virelai, rondeau, carole*, Guillaume de Machaut, Charles d'Orléans, *Douce dame jolie*.

ABSTRACT: In this article we study the genre of *virelai* in Guillaume de Machaut, maintaining the idiographic manuscript tradition of the well-known author at the center of the analysis. Furthermore, based on the close interconnection between poem and music, it was proposed a new edition of the *virelai Douce dame jolie*.

KEYWORDS: *virelai, rondeau, carole*, Guillaume de Machaut, Charles d'Orléans, *Douce dame jolie*.

Appendice<sup>55</sup>

	Incipt	C	Vg	B	A <sup>56</sup>	F	G	E <sup>57</sup>
1	<i>Aymil! dame de valour</i>	149vJ	322rJ	321rJ	482rJ		155rJ	161vJ
2	<i>C'est force, faire le vueil</i>	203v-204rJ	326vJ	325vJ	486vJ		158rJ	160rJ
3	<i>Cent mille fois esbahie</i>				299r-v	194r		207rc
4	<i>Cilz ha bien jole pensee</i>	157v	328v	327v	489r 237v-238r	149v	159v	162v-163r≡ 179ra
5	<i>Comment qu'à moy lontaine</i>	150r-150vJ	322v-323rJ	321v-322rJ	483rJ		155vJ	159rJ
6	<i>Dame, à qui</i>	153r-153vJ	325rJ	324rJ	485vJ		157rJ	163vJ
7	<i>Dame, a vous sans retollir</i>	51r-51vJ	114v-115rJ	131v-132rJ	74r-vJ	59rJ		
8	<i>Dame, je vueil endurer</i>	152ra-bJ	324rJ	323rJ	484rJ		156vaJ	163vJ
9	<i>Dame, mon cuer emportes</i>		332rJ	330rJ	492vJ		162ra-bJ	162vJ
10	<i>Dame, le dous souvenir</i>	156vb-157ra	328ra	327ra	488ra/b-va		159ra-b	163v-164r≡
11	<i>Dame, vostre dous viare</i>	154va/b-155raJ	326v-327rJ	325v-326rJ	486v-487rJ		158rbJ	160r-vJ
12	<i>De bonté, de valour</i>	152rb-va/bJ	324vJ	323vJ	484v-485rJ		156va-bJ	163rJ
13	<i>Des que premiers oï retraire</i>				239ra	150va-b		179va
14	<i>De tout sui si conforté</i>						163va-bJ	
15	<i>Diex, Biauté, Douceur, Nature</i>	155va/b-156raJ	327vJ	326vJ	487rJ		158va-bJ	160vJ
16	<i>Douce dame jolie</i>	149vb-150ra/bJ	322vJ	321vJ	482v-483rJ		155rbJ	159rJ
17	<i>Douce, plaisant et deboinaire</i>				238vb-289ra		150rb-va	179rc
18	<i>Dou mal qui m'a longuement</i>	151va/b-152raJ	323v-324rJ	322v-323rJ	484rJ		156rbJ	163vJ
19	<i>En mon cuer ha un descort</i>		330rJ	329rJ	490vJ		160va-bJ	162rJ
20	<i>Foy porter</i>	197vJ	329rJ	328rJ	489vJ <sup>58</sup>		160ra-bJ	162r-vJ <sup>59</sup>
21	<i>Hél dame de vaillance</i>	148vb-149ra/bJ	321vJ	320vJ	482rJ		154ra-bJ	159rJ
22	<i>Hél dame de valour</i>	152vb-153raJ	324v-325rJ	323v-324rJ	485rJ		156vb-157raJ	163rJ
23	<i>Helas! et comment arrie</i>	155ra/b-155vaJ	327rJ	326rJ	487r-vJ		158vaJ	160v≡

<sup>55</sup> La J indica la presenza della notazione, il segno ≡ indica la presenza del solo rigo musicale.

<sup>56</sup> La foliazione nel ms. è in cifre romane; qui, per comodità, sono state convertite secondo la numerazione araba.

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> A v. 1, *Soy*: iniziale errata, *f* aggiunta in margine (altra mano).

<sup>59</sup> Ms. *Soy p.*

24	<i>Je ne me puis saouler</i>				330va-b	229rb-va 493ra-b	143vb	162va-b	174vc-175rb
25	<i>Je vivoie liement</i>	156va-b <sup>♯</sup>	328v <sup>♯</sup>		327v <sup>♯</sup>	489r <sup>♯</sup>		159v <sup>♯</sup>	162v <sup>♯</sup>
26	<i>Liement me deport</i>	205r <sup>♯</sup>	331r <sup>♯</sup>			491v <sup>♯</sup>		161rb-va <sup>♯</sup>	161r <sup>♯60</sup>
27	<i>Loyauté vueil tous jours maintenir</i>	149rb-149va <sup>♯</sup>	321v-322r <sup>♯</sup>		320v-321r <sup>♯</sup>	482r-v <sup>♯</sup>		154vb-155ra <sup>♯</sup>	161v <sup>♯</sup>
28	<i>L'ueil qui est le droit arhier</i>		332vb-333ra		330vb-331ra	228va-b 493rb-va	143rb-va	162vb-163ra	174va
29	<i>Mors sui, se je ne vous voy</i>	205v <sup>♯</sup>	330v-331r <sup>♯</sup>		329v <sup>♯</sup>	491r <sup>♯</sup>		161ra <sup>♯</sup>	161r <sup>♯</sup>
30	<i>Moult sui de bonne beure née</i>							163r-163v	
31	<i>Ne vous estuet guermenter</i>					231vb	145va-b		176ra
32	<i>Onques si bonne journee</i>					255va-b	163ra-b		178ra
33	<i>Plus belle que le biau jour</i>		333ra-b		331ra-b	228vb-229ra/b 493v	143va-b	163ra	174vb
34	<i>Plus dire qu'un dyamant</i>		331v <sup>♯</sup>			491v-492r <sup>♯</sup>		161va-b <sup>♯</sup>	
35	<i>Puis que ma dolour agréé</i>	151ra/b-151va <sup>♯</sup>	323v <sup>♯</sup>		322v <sup>♯</sup>	483v-484r <sup>♯</sup>		155vb-156ra/b <sup>♯</sup>	159v <sup>♯</sup>
36	<i>Se d'amar me repentote</i>	156ra-b <sup>♯</sup>	327v-328r <sup>♯</sup>		326v-327r <sup>♯</sup>	488r <sup>♯</sup>		158vb-159ra <sup>♯</sup>	160v-161r <sup>♯</sup>
37	<i>Se je souspir parfondement</i>		334v <sup>♯</sup>			492r-v <sup>♯</sup>		162rb-va <sup>♯</sup>	
38	<i>Se Loyauté m'est amie</i>	157ra/b-157va	328r		327rb	488va-b		159rb-va	164r
39	<i>Se ma dame m'a guerpi</i>	150va/b-151ra <sup>♯</sup>	323r <sup>♯</sup>		322r <sup>♯</sup>	483v <sup>♯</sup>		155v <sup>♯</sup>	159v <sup>♯</sup>
40	<i>Se mesdisans en acort</i>	154ra/b-154va <sup>♯</sup>	325v-326r <sup>♯</sup>		324v-325r <sup>♯</sup>	486r-v <sup>♯</sup>		157va-b <sup>♯</sup>	159v-160r <sup>♯</sup>
41	<i>Tres bonne et bele, mi oueil</i>		28va/b-29ra		45vb-46ra	205rb-va 489v-490r <sup>♯</sup>		160rb-va <sup>♯</sup>	161v-162r <sup>♯</sup>
42	<i>Tuit mi penser</i>	198r <sup>♯</sup>	329v <sup>♯</sup>		328v <sup>♯</sup>	490r-v <sup>♯</sup>		160wb-161ra <sup>♯</sup>	161r <sup>♯</sup>

<sup>60</sup> Manca la notazione del *tenor*.

51

**F**e li respudi sans de mour.  
 A taine vo comuement  
 Deul faire mais peurement  
 A e sau de chair ennemetre  
 es cest chose qui couvent estre  
 N us qui uis plant lors cas de lay

**E**n comuement ce vire lay.  
 Ne on clame chuncoi la clame  
 A nist vir elle entre clamee.  
**C**omment la naut  
**E** haut en pres  
**S**a taine.



**D**ame a vous sans recollar. Dms cuer. pence. de fir. corps & andur.  
 Comme a toute la nulour quon puit chyar. Ne qui vint  
 ne mozt. puit a ce Jour. Si ne me voir a folour courier.  
 Vint pitez en nulour toute.

Fig. 1: Paris, BnF, fr. 1586, f. 51r © Paris, BnF