

melodie in esso raccolte, 38 non si trovano in altri manoscritti. Il più antico codice di melodie di Provenza è il *Chansonnier de Saint-Germain-des-Près*, fr. 20050 della Nazionale di Parigi, scritto con la notazione neumatica di Metz, posta però sopra il rigo. Si può attribuire all'ultimo periodo dell'arte trovadorica e porlo fra il 1250 ed il 1275. Venne riprodotto in facsimile dalla Società degli antichi testi francesi, insieme all'altro *Chansonnier de l'Arsenal* (Bibl. de l'Arsenal 5198) di Parigi. Meno quantitativamente ricchi di melodie sono gli altri codici di canzoni provenzali. Ciò non toglie peraltro che la loro importanza possa riuscire non meno grande; considerato che la più giovane notazione che in essi s'incontra di parecchie delle melodie, notate negli altri manoscritti in una forma più antica e quindi meno sicura, può fornire la chiave della loro giusta lettura, come ha fornito al Beck la prova comparativa per la dimostrazione della fondatezza del suo metodo di trascrizione.

Fra le più antiche melodie trovadoriche pervenuteci, ne sono da menzionare quattro di Marcabru (verso il 1140), mentre i Trovatori più abbondantemente rappresentati nelle musiche dei codici sono Bernart de Ventadorn con 19 melodie, Folquet de Marseille con 13. Al contrario, di uno de' più insigni Trovatori, Bertran de Born, ci è giunta l'eco con una sola melodia.

La bibliografia della produzione lirica dei Trovieri, deve al Raynaud i suoi dati più esaurienti, apparsi nel 1884. Nei canzonieri francesi del 13° e 14° secolo egli ha riscontrate più di 2000 canzoni, alle quali altre ne possono essere aggiunte dovute alle ricerche di poi. Di difficile precisazione è però il numero delle melodie citate dai codici francesi, stante il fatto che

ad uno stesso testo erano spesso applicate due e più melodie, mentre viceversa si faceva spesso uso della stessa melodia per cantarvi insieme parole di testi diversi magari spirituali, specialmente quando essi erano delle contraffazioni (*contrafacta*) di un testo preesistente. Il repertorio delle canzoni francesi, assai più ricco e vario di quelle provenzali, si trova sparso in una quantità di manoscritti, di cui i più importanti furono oggetto di riproduzioni moderne, anche in fac-simile, a cura di Aubry, Jeanroy e di altri. Esso si estende alla produzione polifonica dei cosiddetti trovieri-armonisti, e quindi alle musiche di Adam de la Halle, e comprende musiche dei Trovieri più in vista a cominciare dal più antico, Blondel de Nesle appartenente al 1100, fino al citato Adam de la Halle, morto fra il 1285 ed il 1288.

I VARI METODI DI TRASCRIZIONE DELLE MELODIE.

Già fu accennato sopra al fatto che i metodi usati per trascrivere la musica dei trovatori e trovieri in notazione moderna sono stati diversi anche quando la paleografia musicale era già pervenuta ad uno stadio abbastanza avanzato. Si passava dall'una all'altra proposta, presentando delle ipotesi destinate a cedere tosto il campo ad altre. Persino l'erudizione male applicata condusse in più d'un caso a risultati dimostrati poi inaccettabili. Vale ora la pena di riassumere le opinioni che hanno successivamente guidato i trascrittori di melodie nelle loro versioni diverse.

Uno dei primi casi è quello del Coussemaker, che possedendo una conoscenza profonda degli scritti dei teorici del Medio Evo, per averne promossa e cu-

rata la pubblicazione, applicò la teoria della musica mensurale franconica alle trascrizioni delle musiche trovadoriche; mentre le complicità di questa teoria scaturita dal nascente contrappunto — e quindi dalla polifonia — ben pochi rapporti avevano avuto di fatto con la notazione delle musiche monodiche della lirica provenzale e francese. Il metodo dell'applicazione della teoria mensurale alle trascrizioni, diede risultati tanto poco attendibili, che l'Appel, conoscitore profondo del campo lirico di Provenza, sentenziava nel 1895: « così la conoscenza della musica « trovadorica rimarrà mal sicura ed incompleta, giacché, anche nel migliore dei casi, noi non possediamo « che una serie di suoni intorno ai membri ritmici, « della quale e della sua esecuzione secondo il tempo « e l'intensità noi sappiamo solo quel poco che in « modo assai incerto si può indovinare dalla combinazione col testo poetico ».

Senonchè, nello stesso anno 1895, un filologo d'Italia — il Restori — lavorando nel solco aperto bibliograficamente dal Grober nel 1877 con la pubblicazione di un primo elenco di canzoni trovadoriche notate, iniziava nuovi studi con maggior serietà e vastità di metodo. È al Restori che si deve un primo e quasi completo *indice* delle melodie trovadoriche, ricavato dall'esame di 12 dei 14 manoscritti conosciuti; è a lui che si deve la raccolta del materiale musicale trovadorico, in modo che egli potè porsi il problema dei rapporti degli schemi melodici coi metrici, e pervenire a raffronti che ricordano il metodo comparativo adottato dai Benedettini per i canti liturgici della chiesa latina. Il buon senso spinse il Restori a respingere la applicazione della teorica mensurale franconica, seguita dal De Coussemaker nelle trascrizioni;

zioni; non tenne invece in considerazione un altro metodo pratico — che servì da incubatore al mensuralismo, — cioè il metodo *modale*, esposto dall'Anonimo IV pubblicato dallo stesso De Coussemaker. Preferì seguire il Tiersot ove dice: « il est bien évident que la seule manière de retrouver sous une « notation imparfaite, le rythme originel des monodies « du moyen-âge, est de conformer purement et simplement le rythme de la musique à celui des vers ». Così, non tenendo conto del metodo modale (1) a base di movimenti ternari di note lunghe e brevi, ma lasciandosi guidare dal senso ritmico del verso, Restori pervenne ad una trascrizione per battute, in cui sono ammesse anche le divisioni binarie. Veramente, alla divisione binaria delle melodie trovadoriche era, prima del Restori, giunto il Riemann fino dal 1878, quando studiando le melodie dei Minnesinger, adottò per esse e propose anche per quelle di Provenza la trascrizione in battute di tempo pari (a divisione binaria), e la ricostruzione delle frasi (*distinctiones*) in periodi di quattro battute. Ma il Restori procedette con maggior larghezza del Riemann, lasciandosi forse troppo guidare dal senso pratico come quando dice: « È però evidente che non è sempre necessario nè « comodo legarsi ad una misura in 3 o 4 o 6/8 per « segnare il ritmo di un verso ».

Un altro elemento della notazione, che il Restori

(1) In questo metodo le formule ritmiche musicali, plasmate su quelle metriche del verso latino e determinanti l'andamento e le durate dei valori musicali, erano già quelle che servirono poi di base alla notazione mensurale franconica. Soltanto che, nella notazione modale, le espressioni dei valori si trovavano ancora allo stato latente, come lo dimostrano le più antiche notazioni trovadoriche, in cui la scrittura nera quadrata non basta a precisare i valori di durata.

tradusse in figure moderne col criterio stesso seguito dai Benedettini per la trascrizione delle figurazioni ornamentali della notazione neumatica, è quello degli abbellimenti e delle *congiunture*, ossia di gruppi di note legate, cantati sopra una sola sillaba del testo. Nella forma di trascrizione adottata dal Restori, queste congiunture perdono il loro valore reale di durata, divengono cioè degli abbellimenti trascritti in piccole notine; mentre invece la congiuntura, progenitrice della legatura franconica mensurale, nel metodo modale nulla toglie al sostanziale sottinteso valore delle note.

Sotto questo aspetto, il sistema di trascrizione del Restori riflette in sè, parzialmente, quello dei coralisti di Germania; i quali, in omaggio al concetto della libertà del ritmo oratorio del canto gregoriano, giudicarono sconveniente qualsiasi tentativo di divisione di tempo nelle trascrizioni. (Ad es. il Weinmann che, nel 1893, asseriva: « Die Minnegesänge wurden, da « sie Form und Aufbau vom gregorianischen Choral « entlehnen, auch wie der Choral, d. h. im sogenannten frein Sprach-Rhythmus vorgetragen ». E ciò che il Weinmann diceva pel canto dei Minnesinger, altri sosteneva per quello dei Troubadours).

Al De Coussemaker si associò, in tempi più vicini, l'Aubry, musicologo francese che si specializzò nel campo delle musiche medioevali del suo paese. Dal 1900 al 1905, egli sostenne, nelle *Mélanges de musicologie médiéval*, il principio delle trascrizioni secondo la teoria mensurale franconica, ed operò anche in base alla regola franconica della fondamentale divisione ternaria. Bisogna però distinguere fra le opinioni dell'Aubry di questo tempo, e le sue trascrizioni di poi. Perchè, conosciuti dall'Aubry i nuovi

risultati a cui stava pervenendo il Beck verso il 1907, se ne giovò immediatamente in modo da precedere il Beck. Naturalmente, alle proteste di costui seguirono spiegazioni e rettifiche da parte dell'Aubry; ma il risultato positivo fu, che l'adozione del metodo del Beck suonò ripudio del metodo mensurale applicato prima dall'Aubry.

Le varianti di quattro trascrizioni della stessa melodia trovadorica — l'Estampie di Rambaut de Vaqueiras: *Kalenda maya* — derivate dai quattro diversi metodi, esaminati sopra, presi in uso dal Restori, dall'Aubry nel 1904, dal Riemann e poi ancora dall'Aubry nel 1909 seguendo i dettami del Beck, vengono a dimostrare, negli esempi dati (in App. N. 36), la diversità dei risultati ottenuti con le varie interpretazioni paleografiche.

Resta ora da vedere sopra quali elementi si fondi il metodo adottato dal Beck, al quale costui pervenne dopo aver raccolto tutto il materiale trovadorico contenuto nei codici, e dopo averlo sottoposto all'indagine comparativa. I punti d'appoggio del Beck, esposti ampiamente nella sua opera fondamentale: *Die Medien der Troubadours*, 1908, sono sostanzialmente questi:

I. - Le melodie trovadoriche che si trovano in codici più recenti notate col sistema mensurale servono a spiegare le notazioni anteriori incerte delle stesse melodie.

II. - Dalla esperienza acquisita col metodo comparativo, s'impara che la lettura delle melodie deve essere fatta tenendo presenti i valori ritmici contenuti nel verso e la teoria modale in uso prima che Francone, verso il 1260, dettasse le leggi del mensuralismo.

III. - Elementi sicuri per la determinazione dei valori ritmici contenuti nel verso sono la rima e la cesura.

IV. - La melodia si plasma nell'ordine di questi elementi ritmici e sopra i 6 schemi metrici, detti *modi* dai trattatisti medievali, e derivati dalla metrica latina. I più usati modi sono i tre primi:

il trocaico ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) o primo modo;

il giambico ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) o secondo;

il dattilico ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) o terzo;

dei quali la teoria è esposta nel trattato dell'Anonimo IV pubblicato dal De Coussemaker.

A titolo di esemplificazione si riproduce qui (v. Appendice N. 37) una trascrizione di Joh. Wolf, col relativo fac-simile, ottenuta col metodo usato dal Beck. È la canzone di un troviero del 13° secolo, Enrico duca di Brabante, gran signore dipendente da Thibaut di Champagne, re di Navarra. La trascrizione è eseguita in base al primo modo ($\text{♩} \text{♩}$) risultante anche dalla versificazione confermata dalle trattine di *distinzione* visibili nel fac-simile del manoscritto.

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡
A-mors mest v cuer en-tree
 — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡
de-chan-tee ma es-meu
 — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡
si chant por la be-le ne-e
 — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡
a cui iai mon cuer ren-du
 — ◡ | — ◡
lige-ment
 ecc.

L'aver adottato il sistema del Beck, non impedisce però al Wolf di muovere ad esso due obiezioni: l'una di natura storica, l'altra di natura pratica. La prima si fonda sul fatto che Wolf ha scoperto un manoscritto del secolo XIV di un teorico chiamato Joannes de Grocheo, il quale si occupa delle melodie che accompagnano le canzoni trovadoriche citandone anche alcune, e dice che erano cantate come se fossero state dei *canti coronati*, cioè alla guisa del canto fermo, con note di ugual valore. L'altra obiezione riguarda il *come* dev'essere scelto il modo. Ma il Beck confutò questa seconda obiezione dimostrando che la scelta del secondo anziché del primo modo non può trovare ostacoli nella accentuazione portata sul tempo debole della misura, poichè il valore doppio di durata di questo tempo debole ($\text{♩} \text{♩}$) compensa la mancanza d'accento musicale.

Ora la parte riguardante i metodi di trascrizione sarebbe esaurita, se da pochi anni uno studioso spagnolo, il De Ribera, non avesse ripreso a suo modo la questione. Ma gli esempi delle trascrizioni offerte da lui ne *La Musica andalusa medioeval*, 1923, le armonizzazioni che li accompagnano e le figurazioni ritmiche di cui si servono, hanno un sapore di tale modernità, da rendere inutile un commento alle proposte dello scrittore spagnolo.

FORME E CARATTERI DELLA LIRICA PROVENZALE E DELLA FRANCESE.

Volendo raccogliere in un unico quadro le forme liriche fiorite tanto al Sud quanto al Nord della Francia, in modo da prospettarle insieme secondo i loro

caratteri poetici basterebbe adottare il metodo generalmente accettato che le distingue in due categorie :

I. - Liriche soggettive, o personali (Beck) ispirate dall'amor cortese e sue teorie, cioè : Canzone d'amore; Canzone politica e morale, detta anche Sirventese, con le forme affini della Canzone di Crociate, dell'*Ennuj*, del Lamento; ed il *Jeu-parti*, in cui ricompaiono spesso i temi dell'amor cortese.

II. - Liriche oggettive, od a personaggi (Aubry), dette anche narrative o drammatiche, comprendenti le Albe, le Canzoni ad un solo ritornello (refrain o ripresa) — quali sono la *Chanson d'histoire* o *de toile* con le relative *Romances*, la *Pastourelle* ed il *Lai*, la *Ballade*, il *Virelai* ed il *Rondeau*, — e le Canzoni a più ritornelli.

Infine le musiche strumentali di danza, con le forme dell'*Estampie* e della *Ductia*, completerebbero il secondo gruppo, in quanto questo abbraccia le canzoni a ballo in genere.

Ma una sì fatta distinzione risulta troppo speciosa nei molti casi in cui l'espressione soggettiva del Trovatore o Troviero si mescola con l'oggettiva nella stessa lirica. Non dovrebbe quindi essere seguita se essa non convenisse a svolgere la materia secondo l'ordine estetico riconosciuto nel passaggio dalle forme più aristocratiche, com'è ad esempio la Grande Canzone d'amor cortese, alle più semplici di tipo popolare, associate alla danza e facenti uso di un ritornello.

Per comprendere il contenuto poetico della grande Canzone d'amore, cioè della forma più elevata della lirica provenzale, occorre rendersi conto del clima storico, dominato dalle Crociate e dalla Cavalleria, in cui nacque e si svolse. In quel clima, il culto della

donna prese forme razionali e astratte, ideali e mistiche. L'amore ricevette il nome di *amore cortese* e suoi motivi poetici, ripetuti tanto da divenire convenzionali, furono : la *costanza* di lunghi servizi per meritare le grazie (*guerredon*) della dama; la *sovranità* della donna che ha accettato dal suo fedele (*homme lige*) l'omaggio d'amore; la *fedeltà* (*foi*), mancando alla quale (*felonie*) l'uomo si pone in una situazione infamante; la *discrezione*, onde era vietato di scoprire la dama; la necessità delle sofferenze d'amore, essendo esse l'origine d'ogni gioia; il timore dei *losangiers* o cattive lingue; la *joie*, ossia il sentimento mistico dell'amore e l'esaltazione della giovinezza. A proposito di questo sentimento, Fauriel dice : « La parola *joie*, nel valore, per « dir così filosofico che ha « certo più d'una volta nella storia provenzale, esprime un che d'energico e d'espansivo, una esaltazione « felice del sentimento e del piacere della vita, che tende a dimostrarsi con atti degni dell'oggetto amato ».

Questi motivi, insieme a quelli naturalisti già menzionati parlando delle *majeroles*, venivano svolti in un variabile numero di stanze che erano cantate con la stessa musica composta per la prima di esse. Nessun precetto costringeva poi il Trovatore od il Troviero a comporre la musica dietro uno schema fisso, che fosse voluto dallo schema metrico del testo poetico. E la ragione di questa relativa libertà ci viene spiegata, nel trattato intitolato *Doctrina de compondre dictatz* di un anonimo catalano, col fatto che mentre la poesia si presta alle distinzioni dei generi lirici, le melodie potendo passare dall'uno all'altro testo, magari di diverso genere, male sopportano tali distinzioni. La quale consuetudine degli scambi melodici fra l'un testo e l'altro era già stata qui osservata a pro-

posito delle fonti bibliografiche delle canzoni francesi.

Ed ecco ora qualche osservazione d'indole generale sulla struttura delle melodie trovadoriche, come essa risulta dall'esame delle canzoni di più recente pubblicazione (*Lommatzsch*, *Provenzalisches Liederbuch*, 1917; *Beck*, *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères*, 1-2, 1927). L'estensione delle melodie abbraccia una *sesta* nelle canzoni più semplici e leggere, ed una *decima* in quelle più artistiche. Il senso moderno del modo maggiore e del minore è quasi sempre latente o espresso in questa monodia ove non mancano anche i passaggi modulanti dall'uno all'altro tono. Sono però constatabili anche tracce di tonalità antiche, evidenti ove il primo tono ecclesiastico, ossia il *Dorico*, è nettamente dichiarato dall'assenza della nota sensibile (*do* naturale, anziché *do diesis*). Le alterazioni cromatiche sono pure frequenti specialmente nei toni trasportati, ove non potevano essere sottintese (*semitonia subintellecta*). Nelle canzoni più artistiche, alle ornamentazioni si può attribuire carattere onomatopeico (1). Gli schemi metrici ed i melodici che meglio combaciano fra loro, sono quelli delle canzoni più antiche, il che lascia supporre che in origine tali corrispondenze dovessero essere comuni e perfette. In progresso di tempo, invece, i ricorsi delle rime e delle assonanze nei testi poetici, non hanno più trovato gli stessi rapporti di prima coi ritorni della frase melodica. Uno schema melodico che predomina è il seguente :

$$A + B \left| A + B \right| \times \left\| \right\|$$

(1) V. DELLA CORTE, *Op. cit.*, p. 13: RUDEL, *Chanson*.

Nel quale schema s'intende che una frase melodica, composta di due distinzioni o membri di frase, — cioè la distinzione A e la distinzione B, — veniva ritornellata ed era poi seguita da un periodo x in cui le frasi nuove potevano variare di numero, a seconda del numero dei versi della stanza.

Tale schema melodico era però suscettibile di una quantità di cambiamenti. Poteva, cioè, la prima frase essere composta di tre, anziché due distinzioni, oppure anche di quattro, nei seguenti modi :

$$A + B + C \left| A + B + C \right| \times \left\| \right\| \text{ oppure}$$

$$A + B + C + D \left| A + B + C + D \right| \times \left\| \right\|$$

Ma anche questi due secondi schemi, nonchè il primo citato sopra, potevano subire ulteriori variazioni appena che una distinzione formante la frase, fosse alla sua volta ritornellata. In tal caso, il primo schema si presentava così :

$$A + A + B \left| A + A + B \right| \times \left\| \right\|$$

Queste varietà, che furono elencate dal Restori nello studio già citato, sono innumerevoli. In tutte, però, permane la presenza del ritornello della prima frase. Solo nelle forme di tipo popolare gli schemi metrici ed i melodici variano meno; come si vedrà poi.

Senza escludere l'accompagnamento di altri strumenti, quali l'arpa e la rotta, le canzoni in genere preferivano unirsi alla viola. Ciò è affermato dalla iconografia medioevale, e risulta anche dalle biografie dei Trovatori e Trovieri. Poco informati siamo invece riguardo al modo con cui la *vièle* (viola) accompagna-

va il canto. C'è invero un trattatista del 13° secolo — Jeromino de Moravia — che ci dà informazioni abbastanza particolareggiate sopra questo strumento; ma ciò ch'egli ci dice riguarda solo le varie maniere di accordare la viola, e non l'accompagnamento dei canti. È però sintomatica l'accordatura che ammetteva fuori della tastiera dello strumento una corda a suono fisso, chiamata *bordone*. Questa nota fissa, corrispondente al nostro *pedale* armonico, deve aver avuto una funzione consimile al pedale nell'accompagnamento. Si crede poi che la *vièle* raddoppiasse il canto all'unis-sono e servisse a dare l'intonazione al trovatore, troviero o giullare, mercè un piccolo preludio.

Anche l'accompagnamento sarà stato però regolato in rapporto alla capacità tecnica dello strumento, che variava in proporzione della perfezione della sua costruzione (v. App. N. 34 e 35). Mancando il ponticello arcuato necessario ad ottenere una viva vibrazione da ogni singola corda; mancando le insenature laterali profonde della cassa armonica, che permettessero all'arco di far vibrare isolatamente la corda più grave e la più acuta; mancando ancora l'arco (*arçon*) dei perfezionamenti necessari a cavare pieno ed elastico il suono, le facoltà di espressione della *vièle* non potevano essere che assai relative.

Più varia e ricca musicalmente dell'arte dei provenzali fu quella dei Trovieri. Basti ricordare a tale proposito il contributo dato da costoro, fino dal 12° secolo, all'avviamento polifonico usante la lingua latina, e come i Trovieri abbiano fatte proprie, nel 13° secolo, le nuove acquisizioni della stessa polifonia servendosi per comporre sopra poesie francesi. Tuttavia è da notare come molte forme poetiche divenute fiorenti al Nord si colleghino con forme pressochè

uguali dominanti al Sud. Ciò che fu, ad esempio, chiamato *vers* o *canson* in provenzale, corrispondeva a ciò che i francesi definirono col nome di *chanson*. In tal modo diviene ora lecito discorrere insieme almeno le forme maggiori che furono comuni ad entrambe quelle liriche, lasciando da parte la *canson* provenzale di cui si è già parlato.

Il Sirventese è stato, anche di nome, comune ad entrambe le letterature, senza però che i francesi vi attribuissero una importanza così grande come i provenzali. Ma mentre il significato originario di *Sirventes* fu quello di poesia di un trovatore dettata in servizio del suo signore, l'allusione morale e politica ne mutò in seguito il contenuto. Così, e non altrimenti, fu definita questa forma dall'autore della citata *Doctrina*, quando scrisse che « per fare una sirventese « si deve « parlare di un fatto d'armi, dire bene o male di qualcuno, o riferire un fatto d'attualità. L'autore prenderà la forma dei versi delle rime e delle strofe da « una buona canzone, e ne adotterà anche la melodia. « Conservando il numero delle rime dell'originale egli « potrà tuttavia modificare l'ordine delle rime ».

Fra i sirventesi ve n'ha uno di Marcabru: *Dirai vos* (1) di sedici strofe, che è da considerare quale uno dei più antichi della letteratura provenzale. Un altro sirventese (v. App. N. 38) rivela gli umori di un poeta misantropo, Peire Cardenal (1210-1230) che odiava tutti, almeno a parole. Il suo biografo narra che morì quasi ottuagenario, sapeva ben leggere e cantare, si faceva accompagnare da un suo jongleur e godette la stima di Re Giacomo d'Aragona.

Accanto al Sirventese, in stretta parentela con esso,

(1) V. DELLA CORTE, *Op. cit.*, p. 13.

stanno le Canzoni di Crociate, l'Ennui o Enneg, la Plainte o Plahn.

Le prime sono di contenuto vario. O il poeta incita a prender parte alla guerra santa, ed allora la canzone è politica, oppure vi si esprime il sentimento di una fidanzata o sposa pel crociato lontano, ed allora ci si avvicina a quella d'amore. Bédier ne ha pubblicato magistralmente una collezione, dopo che ne era stato offerto un saggio di otto (*Huit chants héroïques de l'ancienne France*) a cura di Pierre Aubry con prefazione di Gaston Paris. A questo gruppo appartiene la canzone *Chanterai por mon corage* (v. App. N. 39) trascritta dal Codice 844 Fonds franc. della Bibl. Nat. di Parigi, ed attribuita al troviero Guiot de Dijon, del tempo della crociata di Filippo Augusto e di Riccardo Cuor di Leone, nel 1189.

Le affinità dell'Ennui col Sirventese stanno nel fatto che, dolendosi il poeta delle condizioni della vita e delle convenzioni sociali, volge contro di esse le punte del suo sarcasmo. Il monaco di Montaudon (1200 circa), passato alla posterità come una figura rabelaisiana, è giunto fino a noi con un Ennui, la melodia del quale fu tolta ad una canzone d'amore di Bertran de Born (v. App. N. 40).

La Plainte, o lamento, si usò comporre nella circostanza della perdita di qualche notevole personaggio politico. In confronto delle forme precedenti, questa forma aveva un più spiccato carattere soggettivo: era l'espressione personale del trovatore o troviero, interprete di un sentimento collettivo. Le musiche di questa forma sono andate quasi tutte perdute. Solo di due di esse ci sono pervenuti gli echi che ripetono il lamento di Gaucelm Faidit (1180-1216) per la morte di Riccardo Cuor di Leone (v. App. N. 41); ed un *plahn*

dell'ultimo dei trovadori, Giraut Riquier (1254-1292).

Il *Jeu parti* dei francesi è ancora la *tenso* ed il *partimen* dei provenzali. Solo, riguardo a questa forma, esiste una diversità da rilevare. O il *Jeu parti* è un canto di forma amebea, in cui viene svolto a dialogo un soggetto qualunque liberamente scelto, oppure chi prende l'iniziativa di eseguire un *Jeu parti* lascia ad un secondo cantore la scelta del soggetto da trattare. È quindi giustificata l'opinione che, in origine, i *Jeux partis* fossero cantati da una sola persona che eseguiva entrambe le parti dialoganti, mentre in seguito queste sarebbero state sostenute da due cantori. In quanto ai temi, questa forma lirica si serviva dell'amor cortese per cavarne quesiti da svolgere, oppure si valeva di argomenti galanti, quando non faceva suoi dei fatti politici d'attualità presentandoli come uno scambio a dialogo d'idee intorno ad essi. A cotal specie appartiene una di queste conversazioni musicali, in cui l'autore, cioè il Re di Navarra, discute del matrimonio di Jolanda, figlia di Pietro Mauclerc conte di Bretagna, con Ugo di Lusignano, nel 1231 (v. App. N. 42). Il *Jeu parti* francese fu tenuto in onore anche da Adam de la Halle che, in parecchie sue liriche di tal forma, svolge, ingegnosamente ironico, dei dibattiti con Jehan Bretel, il *prince del pui* di Arras, avendo a giudici due noti trovieri della regione di Arras: Jehan le Cuvelier, ed il cavaliere Jehan di Grebillier (1).

Ora lasciate da parte le Albe provenzali, — canzoni in cui manifestasi il sentimento destato dall'apparizione del giorno nell'animo degli amanti costretti a dividersi, — e tenuto conto dell'opinione del Beck che trova materia per dubitare delle origini popolari delle

(1) V. DELLA CORTE, *Op. cit.*, p. 15.

Albe nelle musiche assai ornate che le accompagnano, è necessario soffermarsi un istante sulla importanza che ebbe il *refrain* (ritornello) nella costituzione delle forme che si stanno per esaminare. Per quanto la natura e funzione di questo frammento poetico musicale fossero note da tempo, fu solo recentemente che venne chiarita la portata della adozione del refrain nell'arte medievale. Dopo le ricerche e pubblicazioni del Gennrich (*Rondeaux, Virelais und Balladen*, 1921 e 1927), che in un solo elenco dà conto di 1276 refrains riscontrati nei manoscritti musicali del periodo trovadorico, la letteratura lirica del medioevo tanto monodica che polifonica ne appare ripiena. Una nuova maniera di farcire, una nuova pratica di utilizzare il repertorio delle melodie preesistenti, s'insinuano coi refrains nella musica sacra ed invadono la poesia lirica provenzale e francese di nuova fioritura. I refrains sono presi dai *chants de maîtrise*, melisme finali dei Dupla cantati in Notre-Dame di Parigi, ove ne passano poi altri di origine profana. Da principio il refrain è impiegato come parte essenziale di musiche monodiche e nella canzone a ballo è cantato dal coro quale *responsorium* agli *addimenta* solistici. Ma poi il refrain giunge ad occupare il Mottetto e ad assumersi la parte del Tenor, tenuta dal Cantus firmus. In tal guisa sarebbe impossibile, senza aver presente il refrain musicale e le sue svariate maniere di adattamenti a forme ed a testi diversi, spiegare la esistenza del primitivo Rondeau, la differenza fra questo ed il Virelai, e fra il Virelai e la Ballade, la costituzione delle canzoni con uno o più refrains, le alternazioni del canto solistico col corale nelle canzoni a ballo e le stesse forme di danze medievali.

La *Chanson d'histoire* o *de toile* è una lirica stro-

fica ad un solo refrain, che torna in fine d'ogni strofa, mentre la musica della prima strofa, liberamente composta, viene pure ripetuta sulle altre (1). Solo cinque di tali canzoni, di quelle tramandateci dai canzonieri francesi, risalgono al 12° secolo. Ma se ne conoscono pure di antiche pervenuteci senza il nome dell'autore; liriche che si confondono con le Romances destinate appunto ad essere cantate durante il lavoro femminile. Le Romances sono uscite dalla stessa ispirazione da cui nacquero le Chansons de toile, e talvolta vennero raccolte dagli autori posteriori di Lais. Una di queste Romances, attribuita a Moniot d'Arras è quanto di più melodicamente soave abbia prodotto la lirica d'allora (2). Resta aperta la questione se le *Chansons de toile* fossero realmente cantate da donne. Aubry propendeva verso questa soluzione, mentre Beck fa osservare come nel romanzo di Guillaume de Dole, contenente la Chanson della bella Aiglantine, si parli di un giovane che la canta, cavalcando.

La *Pastourelle*, risale a prima del tempo dei trovatori. Lo afferma il biografo di Cercalmon, che fra i trovatori è uno dei più antichi, quando dice che costui compose delle *Pastourelles* « a la usanza antiga ». La forma a refrain, schietta e popolare, non può essere stata che anteriore all'altra senza refrain, quale fu manipolata dai trovatori. Avrebbe appartenuto al primo momento di sviluppo, dei tre osservati da Aubry, come monologo di una pastora malmaritata che sogna l'amante; poi come dialogo fra una pastora ed un pastore, al quale s'aggiunge, nel terzo momento, il personaggio aristocratico del cavaliere galante e vagheggino.

(1) V. DELLA CORTE, *Op. cit.*, p. 15.

(2) Id., p. 10.

Nella sua forma più antica e col nome di *pastorela* tanto in provenzale come in francese, essa non si distingue dalla *Chanson de toile* e dal *Lai* che pel carattere rustico del soggetto. Lo schema è ancora quello strofico della *chanson à refrain*, lo stesso che è conservato anche dalla *retrouenge* malgrado l'intrinseca diversità del carattere di questa.

In quanto alle canzoni *avec des refrains*, l'interesse musicale da esse offerto supera il poetico e si concentra non tanto nelle parti libere aggiunte (*addimenta*) quanto nei diversi refrains che si susseguono, l'uno dopo l'altro, in fine d'ogni strofa. Questa forma venne ripresa dai compositori frottolisti italiani della fine del '400, in quelle loro liriche popolarische ove ad ogni strofa trovasi accodato lo spunto di una canzone popolare.

In generale le canzoni a ballo, consistenti di parti corali a refrain e di parti solistiche eseguite alternativamente alle corali, appartengono alla lirica francese piuttosto che alla provenzale. Ma spiccatamente francesi si possono dire le canzoni che si svolsero intorno alla melodia del refrain, quali sono il Rondeau, il *Vi-relai* e le *Ballade*, che sono da considerare in grado diverso opera del poeta-musicista a seconda della parte maggiore o minore che il refrain prende in esse.

Naturalmente, la più interessante ed ingenua forma, delle tre ora citate, è quella del Rondeau, in cui la musica dell'intera strofa è fornita dal solo refrain. Dei testi di Rondeau non si potrebbe decifrare il senso quando non si badasse alla netta distinzione fra le parti cantate dal coro e quelle cantate sulla stessa melodia del refrain dal solista. Certamente il coro rispondendo al solista con le parole e la melodia (*responsorium*) di canzoni a lui note, avrà trovato un nesso con le

parole aggiunte (*addimenta*) a quelle del refrain dalla libera fantasia del troviero. Ma sta di fatto che allo stesso troviero non occorre far sforzi d'invenzione musicale per giungere alla composizione della musica d'un Rondeau. Bastava che egli prendesse un canto dal repertorio delle melodie circolanti, per avere pronta l'intera materia musicale con cui comporre il Rondeau. Per sua comodità, poi, la melodia presa a prestito dal refrain, poteva essere scomposta in due periodi, restando libero il troviero di ritornellare a suo beneplacito il primo di essi oppure di presentarlo seguito dal secondo periodo. Per raggiungere una sufficiente chiarezza in materia tanto lontana dal nostro modo di concepire l'arte, presentiamo qui il refrain:

*Cele m'a s'amour dounée
Ki mon cuer et mon cors a,*

indi lo diamo incorporato nel Rondeau *C'est la jus en la roi préee*, (uno dei più antichi a sei versi conservatici dal *Roman de la Rose*), con l'aggiunta delle indicazioni del modo con cui veniva eseguito:

Solista =	[a]	<i>C'est la jus en la roi préee</i>	(= I Addimentum)
Coro =	[a]	<i>Cele m'a s'amour dounée</i>	(= Responsorium)
Solista =	[a]	<i>la fontenele i sort clere.</i>	(= II Add.)
»	[b]	<i>Faus vilains traiés en la;</i>	(= III Add.)
Coro =	[a]	<i>cela m'a s'amour dounée</i>	(= Resp.)
»	[b]	<i>Ki mon cuer et mon cors a.</i>	

Da questo schema, nel quale le lettere poste sopra i versi servono ad indicare le ripetizioni dei periodi

melodici, appare evidente come la musica della intera stanza del Rondeau derivasse dai due periodi a) e b) costituenti la frase melodica con la quale cantavasi il refrain. Sui primi due versi veniva ripetuto il periodo a); sul terzo e quarto verso invece cantavasi l'intera frase del refrain a) e b). La stessa musica serviva dunque tanto al solista per gli *addimenta*, quanto al coro per il *responsorium*. Motto o epigramma quell'era, — composto di due versi, e talvolta di uno solo, applicati ad una melodia oppure nati con essa, — il refrain, quale forma vagante da una composizione all'altra, ebbe una storia sua interessante e complicata, sulla quale cercano di fare luce le minuziose ricerche moderne nei codici. Sotto questo aspetto la melodia del Rondeau *C'est la jus* offre un esempio fra tanti. Prima di essere utilizzata nel modo visto sopra, la si trova nel Pluteo 29, I, fol. 151 r. della Biblioteca Medicea-Laurenziana (v. App. N. 43), riprodotta senza testo come Clausola di un Duplum (canto che nelle composizioni a due voci si poneva sopra il Tenor) di Notre Dame, mentre al fol. 410 r. della stesso ms. si legge ripetuta con le parole del Mottetto latino *Prothomartir plenus*. Indi riappare nel Codice 1206 della Bibl. di Wolfenbüttel, al fol. 226 v., col testo del refrain *cele m'a s'amour*; finchè, dopo aver circolato in diversi manoscritti, ricompare nel Rondeau *C'est la jus en la roi prée* trasmesso dal ms. Noailles della Bibl. Nat. di Parigi.

Lo schema metrico del Rondeau *C'est la jus* è forse il più semplice, ma non è il solo di questa forma poetica. Esistono, ad esempio, Rondeaux che cominciano con il canto del refrain, — come si fa con la *ripresa* nella Ballata italiana, — ed ammettono la ripetizione del primo verso dello stesso refrain fra le parti ag-

giunte, paragonabili alle *mutazioni* della nostra Ballata. Ma ciò non ebbe influsso alcuno sul principio di fare della frase del refrain il solo elemento musicale accompagnante l'intera strofa:

$$\begin{aligned} \text{refrain} &= \left\{ \begin{array}{l} \overline{[a] Je canterai, faire le doi,} \\ \overline{[b] bele et boine m'en prie;} \end{array} \right. \\ \\ \text{refrain} &= \overline{[a] il i a bien raison pour koi} \\ &= \overline{[a] je canterai, faire le doi.} \\ &= \overline{[a] Ele a saisi mon cuer et moi} \\ &= \overline{[b] par sa grant signourie.} \\ \\ \text{refrain} &= \left\{ \begin{array}{l} \overline{[a] Je chanterai, faire le doi,} \\ \overline{[b] bele et boine m'en prie.} \end{array} \right. \end{aligned}$$

La forma di Canzone a ballo che segna il passaggio dal Rondeau, in cui la musica è tutta di derivazione dal refrain, alla Ballade, ove la composizione libera si estende a tutta la stanza, eccettuato l'ultimo verso riservato al canto del refrain, è il Virelai, detto così dalla esclamazione *vireli* che originariamente cantavasi in fine d'ogni strofa. Da un lato il Virelai si collega al Rondeau, dal quale deriva l'uso del refrain, che il Virelai adotta per buona parte della strofa, *volta* compresa; dall'altro lato prelude alla Ballade, in quanto le *mutazioni* sue lasciano adito alla introduzione nella strofa di una frase musicale di libera creazione. Naturalmente, perdura nel Virelai il principio della distinzione fra parte corale e parte solistica già osservata nel Rondeau, mentre si va pronunciando nel primo lo schema metrico della nostra Ballata. Per que-

sto motivo ci sembra giovare alla chiarezza il fare uso della terminologia adottata per lo schema metrico della stessa Ballata italiana, nel presentare questo Virelai di Guillaume d'Amiens, giudicato dal Gennrich come il più antico conosciuto (v. App. N. 44):

Ripresa	{	<u>[a] C'est la fins, koi que nus die,</u>
		<u>[b] j'aimerai:</u>
Mutazioni	{	<u>[c] C'est la jus en mi le[s] pré[s];</u>
		<u>[c] c'est la fin, je veul amer.</u>
Volta	{	<u>[a] Jus et baus i a levés,</u>
		<u>[b] bele amie ai;</u>
Ripresa (refrain)	{	<u>[a] c'est la fins, koi que nus die,</u>
		<u>[b] j'aimera[î].</u>

Il passo compiuto dal Virelai in via di aprire il varco alla Ballade si può seguire nei codici fino al punto d'arrivo: fino a quando, cioè, nelle mutazioni e nella volta della Ballade la musica si trova emancipata dal refrain, e questo, dopo essere stato ancora per qualche tempo ammesso a fare da ripresa in principio della strofa e ad occupare col suo secondo periodo il secondo verso della volta, finisce a rimaner confinato in fine della strofa. Elemento superstite di una trasformazione che ha lentamente condotto il compositore a disfarsi di lui per svolgere sull'intero corpo della strofa il suo estro musicale, il refrain, passato nella Ballade, diviene innocuo alla libera invenzione e lascia che la strofa di sette versi, in cui si organizza dai primi del 14° secolo la Ballade di Francia, divenga la

forma tipo lungo il periodo seguente al trovadorico. Jehannot de l'Escurel ed il Roman de Fauvel, — monumento che funge da miliario al punto in cui l'*Ars Antiqua* sta per cedere il passo all'*Ars Nova*, — rappresentano questa forma di Ballade, della quale viene qui dato un esempio preso dallo stesso Roman de Fauvel (v. App. N. 45):

I ^a Mutaz.	{	<u>[a] Aÿ, Amours, tant me dure</u>
		<u>[b] le mal que j'ai a porter</u>
II ^a Mutaz.	{	<u>[a] et ma grieve outre mesure.</u>
		<u>[b] sans nesun confort trouver</u>
Volta	{	<u>[c] Quant à vous m'en poëz saner,</u>
		<u>[d] et de par vous l'endure,</u>
Ripresa (refrain)	{	<u>[e] pour quoi m'estes vous si dure?</u>

Oltre che nel Roman de Fauvel, le forme testè osservate penetrano nella letteratura congenere del Roman de la Rose, Roman d'Alexandre e nel Renart le Nouvel. Nè vi rinunziò il teatro giullaresco, che nella Francia del Nord prosperò grazie a quel complesso tipo di troviero che fu Adam de la Halle. Costui dopo aver composti Rondeaux, Virelais, Ballades, ed essersi guadagnata la fama di troviero polifonista componendo a tre voci, introdusse la forma semplice del Rondeau monodico nel suo *Gieus de Robin e de Marion*: una di quelle *comédies en vaudeville* di cui la Francia ebbe assai più tardi grande copia.

Finalmente non si può dimenticare che l'ispirazione religiosa accostò talvolta trovatori e trovieri al campo

spirituale, sul quale si provarono usando la stessa lingua nazionale con cui composero le loro canzoni profane. Ma bisogna pur dire che se le loro liriche spirituali originali vanno tenute distinte dall'altro genere dei *contrafacta* sopra menzionato, la fortuna di esse riuscì piuttosto modesta.

Uno dei primi ostacoli incontrati dalla loro fioritura sta nel fatto che il testo non latino usato dagli autori non poteva trovare accesso nel tempo. Inoltre, quelle canzoni religiose non facevano che ripetere, adattati, i motivi delle canzoni profane e, quando non bastavano queste, le immagini poetiche venivano per lo più prese a prestito dalla lirica spirituale latina di un Adamo di S. Victor o di un Philippe de Grève. Dopo Gautier de Coinci, che lasciò una trentina di canzoni spirituali in musica, interpolate fra i « *Miracles de Notre-Dame* », dopo che un Jacques de Cambrai ebbe lavorato a far passare musiche di canzoni profane sopra testi spirituali, Guiraut Riquier, morto nel 1292 ultimo dei trovatori, sciolse il canto ispirandosi alla religione.

NOTE INTORNO AD ALCUNI TROVATORI E TROVIERI.

Così tramontò il periodo, durato quasi due secoli, dei trovatori e dei trovieri, mentre nella lista dei primi figurano cinque re, cinque marchesi, nove conti e moltissimi castellani, e sedici sono i trovatori che vestirono l'abito ecclesiastico. Anche il chiostro, dunque, sede della cultura e dello studio delle arti, non rimase estraneo a questa fioritura lirica monodica. Tutto ciò concorre a provare che quanto fu affermato dal Fetis prima e più attenuatamente dal Tiersot poi, circa l'ignoranza dei trovatori, dichiarati cantori di

solo istinto, non è esatto. Nelle 104 biografie che ci restano, torna frequente la frase *poetava, cantava e suonava bene*; per il leggere e scrivere poi il Groeber ha da tempo dimostrato che molti di loro dovevano conoscerlo.

Nel trovatore poteva quindi trovarsi la triplice personalità del poeta, del compositore di melodie e dell'esecutore sia del canto, sia del suono. Che se i giullari avevano lo speciale ufficio delle esecuzioni, non mancavano nemmeno trovatori e trovieri che fossero abili nel canto. Il Restori ne cita parecchi così dotati da natura ed osserva come, nelle biografie, le lodi siano spesso rivolte a questa od a quella speciale dote del trovatore: ed Elia Barjols, a Guillem de S. Didier, a Peire Cardinal, a Peire Vidal, che a giudizio dei biografi cantavano assai bene, meglio d'ogni altro uomo al mondo; a Perdigon ed a Pons de Capdueill per la maestria di suonare la viola. Altre volte, invece, ne escono fuori i lati deboli: di Uc Brunet si dice, ad esempio, che non compose melodie; che molto male cantava Aimeric de Peguilhan mentr'era ottimo poeta; che se Gaucelm Faidit compose buone melodie, cantava però peggio di chiunque altro al mondo; che ben scriveva (*escrivia*) parole e suoni Elias Cairels, ma cantava e violava male ed anche peggio parlava. In tal guisa spiegasi perchè alcuni trovatori, come Bertran de Born e Guiraut de Borneill preferissero servirsi de' giullari cui facevano cantare le loro poesie e che alla sua volta un giullare, che sapesse elevarsi al disopra della sua classe, finisse ad essere compreso in quella dei trovatori. Giullari erano stati Arnaut de Maroill e Peire Cardinal, allorchè stavano al seguito di trovatori che pur sapevano cantare. Ma il primo, povero d'origine, posti il cuore e la musa al servizio

di una dama, la contessa di Burlats figlia di Raimondo V di Tolosa, finì un giorno a trovarsi congedato per aver avuto un rivale in Alfonso II re d'Aragona; il secondo, *apres letras e saup ben lezer e chantar*, profittò de' suoi studi per passare dall'una all'altra corte, menando seco, alla sua volta, un giullare che cantava le sue canzoni.

La schiera numerosa di questi cantori, conta fra gli iniziatori insigni del Sud di Francia:

1087-1127, Guglielmo VII conte di Poitiers e duca d'Aquitania;

Cercalmon e Marcabru, seguiti, sempre al Sud, da:

1150-1190 { Jaufre Rudel,
Bernart de Ventardorn,
Rambaut d'Orange,
Bertran de Born;

mentre insigni fra gli iniziatori del Nord furono Chrétien de Troyes, Gautier d'Épinal, Blondel de Nesle, Chatelain de Coucy, morto nel 1203, seguiti nella generazione di poi,

dal 1180 { da Gautier de Dargies,
Gace Brulé,
Conon de Béthune.

Nord e Sud producono, in un periodo di mezzo comprendente i primi decenni del 1200: Folquet de Marseille, Peire Vidal, Gaucelm Faidit, Gautier de Coinci, Guiraut de Borneill, Rambaut de Vaqueiras, Gui d'Ussel, Peire Cardinal, Colin Muset, che dimostrarono di saper comporre musiche con raffinate combinazioni ritmiche.

Finalmente, ecco nel periodo del tramonto, Uc de

Saint Circ, Aimeric de Peguilhan, Thibaut de Champagne re di Navarra, Moniot d'Arras, Adam de la Halle (che per aver composto Mottetti e Rondelli a più voci vien chiamato troviero armonista) e Guiraut Riquier che chiude l'età dei trovatori e trovieri quando l'arte è prossima a veder sorgere l'alba del secolo in cui campeggieranno, in Francia, i nomi di Filippo di Vitry e di Guglielmo di Machaut.

ECHI DELLA LIRICA TROVADORICA.

Lascito di questo fecondo periodo d'arte sono le Corporazioni dei Jongleurs, istituite verso la fine del '200 a Parigi da cui nacque, nel 1331, la istituzione della Confrèrie di S. Julien; sono i sette Trovatori di Tolosa che, nel 1323, si uniscono in corporazione e bandiscono concorsi fra i poeti di Provenza, col premio di una viola d'oro, mentre il Molinier, detta nei *Leys d'Amors* le regole dell'istituzione. Poichè le città avevano attratto la vita che il feudalesimo aveva prima coltivato nei castelli, e poichè la borghesia, col tramonto della Cavalleria e del fervore delle Crociate, aveva preso posizione nelle città, forte delle sue corporazioni, i Jongleurs vi si raccolsero pure. Si crearono dei protettori, si diedero degli statuti, si dedicarono alla vita artistica come suonatori di viola, arpa e liuto nelle chiese; come suonatori di tromba e cornetto durante le pompe civili e le cerimonie ufficiali; come pifferi nelle manifestazioni della vita comunale e popolare.

In Italia, ad onta dell'affluire dei trovatori nelle sue corti e dell'influsso provenzale sui trovatori italiani, come Sordello, Peire de la Caravana, ecc.; e malgrado la nascita della lirica volgare nel Sud, ove pur si aveva per esemplari il Descort ed il Lais, il Sonnet e la

Canzone che in Francia s'accompagnavano alla musica, tacciono le fonti musicali di lirica profana durante tutto il '200. I soli monumenti musicali che ci parlano del nostro '200 appartengono ad un'altra lirica, pure volgare e monodica, ma di sentimento spirituale, che i codici di Laudi di Cortona e di Firenze ci hanno tramandato. Dalle Laudi esce l'eco dei canti innalzati sotto le volte di S. Maria Novella e di S. Maria del Fiore dal popolo e dalla borghesia, dalle Corporazioni e dalle Confraternite di Firenze. Le Laudi richiamano le turbe imploranti nelle campagne e nelle chiese dell'Umbria, trascinate dal movimento impresso agli spiriti da S. Francesco e dallo zelo dei Disciplinati e dei Flagellati; mentre dal loro semplice ed ingenuo volgare accompagnato dalla musica, dagli schemi metrici ricordanti la strofa del Virelai popolare e profano di Francia affiora la voce dei devoti giullari di Cristo, di cui uno de' più insigni fu Jacopone da Todi. Diverse come sono di sviluppo le strofe delle varie Laudi ed avendo nel Virelai la forma parallela che fa pensare ad una unica matrice lontana, le affinità metriche fra la Laude e la Ballata italiana sono tuttavia tanto nettamente delineate da togliere ogni dubbio circa la loro diretta parentela. In quanto alla musica, tracciata nella notazione nera quadrata, sarebbe inutile tentare una versione modale come si è fatto per la lirica trovadorica. Il verso italiano qualitativo, malgrado le libertà che s'incontrano quando si tratta delle Laudi, è necessariamente il regolatore degli accenti ritmici, mentre in caso di melisme diverrebbe pure inutile cercare un andamento a base modale, se la melisma occupa tutte le parti della misura. (v. App. N. 46).

Anche le « Cantigas de S. Maria », i cui testi furono

dettati da Alfonso il Saggio fra il 1252 ed il 1284 durante gli anni del suo regno sulla Castiglia, rassomigliano metricamente al Virelai e fanno da parallelo alle Laudi italiane. Ma, in confronto di queste, le 400 e più canzoni spagnuole in cui sono cantati i miracoli della Vergine in 41 gruppi di dieci canzoni ciascuno separati da un canto di lode, richiedono la trascrizione ritmica modale. Giacchè la notazione delle Cantigas, — come leggesi nei due Codici dell'Escoriale abbelliti da numerose miniature (v. App. N. 47), — appartiene all'antico mensuralismo, con le figure proporzionali delle *longae* e delle *breves*. Il metodo da adottare nelle trascrizioni non potrebbe quindi condurre a versioni arbitrarie: ragione per la quale sono sembrate al Ludwig inaccettabili le trascrizioni di J. Ribera pubblicate a cura dell'Accademia di Spagna. E sta di fatto che il Ribera nel trascrivere le Melodie delle Cantigas è partito dall'ipotesi della loro appartenenza al repertorio delle danze di origine moresco-andalusa, ed ha quindi pensato di ricostruire a modo suo i ritmi di tali danze anzichè badare ai valori mensurali della notazione.

I MINNESINGER.

Determinata dalle stesse circostanze che avevano suscitato in Francia l'arte dei trovatori, ma apparsa circa un secolo dopo le prime manifestazioni di questa, fu, in Germania, la lirica monodica dei Minnesinger (dall'antico tedesco *Minne*=amore, e *Singer*=cantore). Sembra però indubbio che se la lirica trovadorica servì di modello a quella dei Minnesinger, costoro impressero alla propria dei caratteri diversi, derivati in parte dalle esigenze della loro lingua. Anche dal punto di vista del rango sociale i Minnesinger

non appaiono molto diversi dai trovatori: inferiori invece furono di cultura, essendo provato che era cosa rara che un Minnesinger sapesse scrivere. Wolfram di Eschenbach, ad esempio, aveva dovuto dettare a mente l'intero poema di Parzival, e Hartmann von Aue si gloriava di sapere soltanto leggere.

L'alba di questa lirica tedesca sorge sulle rive del Reno, annunciata dalle canzoni a sentenze tramandate da un Codice di Jena del 12° secolo. Heinrich von Veldeke, Heinrich von Mohrunge, Friedrich von Hausen, sono fra i suoi più antichi rappresentanti, ma di costoro nessuna melodia ci è pervenuta. Poi, dopo essersi diffuso il canto dei Minnesinger nella Germania del Sud, si propagò nelle terre del Nord fino a Rügen; mentre il più importante loro centro i Minnesinger stabilirono alla corte di Ermanno di Turingia, in quel castello detto Wartburg in cui fu lungamente conservato il culto delle Muse nelle tradizionali gare poetiche, rappresentate da Wagner nel *Tannhäuser*.

Mentre le rassomiglianze fra la lirica trovadorica e quella dei Minnesinger sono grandi per ciò che riguarda il contenuto d'idee, quasi nulle appaiono sotto alcuni aspetti delle forme. Le melodie francesi hanno andamenti più pronunciati di canzone; le tedesche invece rivelano qualche affinità col gregoriano. Intorno a ciò una parentesi è però resa qui necessaria dal fatto che le opinioni non sono tutte concordi. Mentre il Liliencron, autorità di primo ordine, negò un tempo che la musica dei Minnesinger potesse essere derivazione del canto popolare tedesco, costituendo i suoi caratteri una specie di deviazione profana del canto corale gregoriano, il Moser opina al contrario che, almeno la primavera di questa lirica, sia trascorsa facendo delle sue forme e della sua musicalità

quasi una sola e stessa cosa col canto popolare tedesco (1). Hanno certamente concorso a formare questa opinione gli studi del Runge, Riemann, Bernouilli.

Riguardo alla trascrizione delle cantilene dei Minnesinger, il punto di partenza per giungervi consistette nell'aver riconosciuto che la poesia dei Minnesinger ubbidisce alla legge dell'accentuazione. Nel principio della accentuazione, i sostenitori della applicabilità della teoria modale a tutte le notazioni medioevali contemporanee ai trovatori pensano di aver trovato la chiave per trascrivere, secondo la ritmica dei modi, anche le melodie dei Minnesinger. Però, a questo proposito, osservò giustamente il Wolf come i modalisti vadano un po' troppo in là, giacchè la regolarità dell'andamento ritmico stabilita dal modo della melodia non può accordarsi con un verso in cui gli accenti non sono regolarmente distribuiti. Secondo il Wolf, quindi, l'andamento dei canti dei Minnesinger si approssimerebbe a quello ritmico-oratorio del gregoriano col quale essi hanno comune, oltre che la *ripercussione* di una stessa nota, anche le caratteristiche della tonalità ecclesiastica. D'altronde non sarebbe difficile trovare delle derivazioni velate o palesi dal gregoriano, come ne è una la *Salve regina* del minnesinger Reinmar von Zwetters, tramandata dal codice di Donaueschingen. La canzone spirituale protestante, di qualche secolo dopo, rappresenta gli stessi rapporti che, secondo Wolf, avrebbero avuto col gregoriano le liriche dei Minnesinger.

Chiusa la parentesi, tornando alle personalità meglio ricordate dalla storia s'incontra quel Walther von der Vogelweide il cui canto, dal 1187, ebbe risonanze na-

(1) V. DELLA CORTE, *Op. cit.*, p. 16.

zionali fra i tedeschi. Ce ne hanno tramandato gli echi i manoscritti di Colmar e di Münster. Fra gli epici Minnesinger dello stesso tempo è, come il più grande, da porre il citato Wolfram di Eschenbach, del quale però ci sono giunte poche melodie al confronto di quelle assai più numerose di Konrad von Würzburg, Hermann der Damen, von Meisner, Witzlav von Rügen, Regenbogen e Frauenlob. Verso il 1240, ebbe credito presso le Corti di Baviera e d'Austria un cantore di canzoni a ballo e di liriche umoristiche, Neidhart di Reuenthal: ragione per la quale costui si creò nemici fra gli aulici Minnesinger, alla loro volta non meno posti in caricatura dalle canzoni di Tannhäuser. Cominciò allora, anche pei Minnesinger, l'esodo dalle Corti alla borghesia delle città. Apparizione parallela, ma più tarda, a quella di Adam de la Halle in Francia, è Oswald von Volkenstein, che muore nel 1445 e divide con Ugo von Montfort, morto nel 1423, la funzione di rappresentante di una forma lirica prossima a scomparire.

Gli schemi melodici dei Minnesinger rispondono alle esigenze dei testi, composti generalmente di due stanze e di un congedo di ugual metro, alla stessa guisa di quelle dei trovatori. Soltanto la prima stanza viene posta in musica. Sulle seguenti stanze appare ripetuta la melodia che s'accompagna alla prima, ad eccezione del congedo. Due schemi melodici, A A B ed A B A, si alternano nell'uso, ma con preferenza del secondo particolarmente nell'ultima stanza o congedo, ove la ripresa della prima frase quale chiusura dà luogo alla forma A A B A.

I MAESTRI CANTORI.

Con la stessa forma, la lirica monodica tedesca dei Minnesinger, dopo essere passata già nel 14° secolo alla borghesia costituita in corporazioni (particolarmente in Magonza), divenne, dal 15° al 16° secolo, in parte eredità dei Maestri cantori (Meistersinger), continuatori delle corporazioni artigiane e borghesi, in parte s'incorporò con la canzone popolare.

Costretta entro i convenzionalismi barocchi stabiliti dalle regole della « tavolatura » (ricordare alcune scene del primo atto dei *Maestri Cantori* di Wagner), alla mercè di uomini spesso bizzarri che posando da artisti eran giunti al grado di maestri attraverso la pedantesca disciplina di una scuola che sistematizzava così l'iniziazione all'arte:

chi non sa ancora leggere con sicurezza la tavolatura è uno scolaro;

chi la conosce perfettamente è un amico della scuola;

chi conosce almeno cinque o sei arie è un cantore;

chi ha composto le parole per un canto dato è un poeta;

chi ha inventato un canto è un maestro;

la lirica divenne tutt'altra cosa della poesia dei Minnesinger e del canto popolare.

Si disseccò e s'imbarocchè nelle scuole dell'artigianato borghese di Augusta, Magonza, Worms, Strasburgo, Norimberga, Friburgo, Ulma, ecc. Come poesia, divenne un gioco di parole strambe e di concettini bizzarri; come musica, prese degli atteggiamenti di grave solennità; lentamente pomposi, po-

santi a virtuosismo con delle goffe fiorettature canore. Qualche artigiano non privo di senso d'arte, come Hans Sachs, che pure dettò una tabulatura nel 1540, ed Adamo Puschmann, che la tabulatura riformò nel 1570, non bastò a conferirle dignità artistica.

Le musiche dei Maestri cantori non ebbero di comune col corale protestante, venuto alla luce durante il massimo fiore delle scuole dei Maestri, che gli andamenti gravi e uniformi, onde alla sua volta il canto della Riforma si differenziò da quello della Chiesa latina.

Più fortunata fu la canzone popolare tedesca contemporanea dei Maestri cantori, e pur essa ereditiera, come abbiamo visto, della più antica lirica dei Minnesinger. Ma delle musiche popolari sia tedesche, sia franco-flamminghe o italiane o spagnuole, le orne non sono perseguibili che percorrendo la storia della polifonia, nella quale la canzone monodica entrò in funzione di *canto dato*, a servizio della tecnica del contrappunto. È dunque alla storia della polifonia che se ne rimanda l'esame.

BIBLIOGRAFIA

CANTO GREGORIANO

- GERBERT VON HORNAU, M. : *De cantu et Musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*. 2 Voll. 1774.
- GERBERT, M. : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. 1784.
- WOLF, F. : *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*, 1841.
- LAMBILLOTTE, L. : *Gregorianisches Antiphonar*, Cod. 339 di S. Gallo. 1851.
- MONE, F. J. : *Lateinische Hymnen des Mittelalters*. 3 Voll. 1853-56.
- ORTIGUE, J. D' : *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plainchant et de Musique d'Église*. 1854.
- SCHUBIGER, P. A. : *Die Sängerschule St. Gallens von 8. bis 12. Jahrhundert*. 1858.
- RAILLARD, F. : *Explication des Neumes*. 1859.
- COUSSEMAKER, E. DE : *Drames liturgiques du moyen-âge*. 1860.
- COUSSEMAKER, E. DE : *Scriptores de musica medii aevi*. 4 Voll. 1864-76.
- MOREL, P. G. : *Lateinische Hymnen des Mittelalters*. 2 Voll. 1866-68.
- BARTSCH, K. : *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung*. 1868.
- KORNMÜLLER, U. : *Die Musik beim liturgischen Hochamte*. 1871.
- SCHLECHT, R. : *Geschichte der Kirchenmusik*. 1871.
- SCHUBIGER, A. : *Musikalische Spicilegien*. (Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Eitner, Ann. 32). 1872.
- POTHIER, JOS. : *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*. 1880.
- BRAMBACH, W. : *Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter*. 1881.

- HABERL, F. X. : *Magister Choralis, Theoretisch-praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesange*. 1881.
- SITTARD, J. : *Compendium der Geschichte der Kirchenmusik*. 1881.
- BRAMBACH, W. : *Die Musikliteratur des Mittelalters bis zur Reichenauer Sängerschule*. 1883.
- BRAMBACH, W. : *Die Reichenauer Sängerschule*. 1883.
- BRAMBACH, W. : *Hermann Contracti Musica*. 1884.
- MÜLLER, H. : *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik*. 1884.
- REINERS, A. : *Die Tropen- Prosen- und Präfations-Gesänge des feierlichen Hochamtes im Mittelalter*. 1884.
- DREVES, P. G. : *Analecta hymnica medii aevi*. 54 Voll. 1886-1904.
- GAUTIER, L. : *Historie de la poésie liturgique*. I. *Les Tropes*. 1886.
- BRAMBACH, W. : *Psalterium. Bibliographischer Versuch über die liturgischen Bücher des christlichen Abendlandes*. 1887.
- BESNOUILLI, E. : *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen*. 1888.
- MOCQUEREAU, ANDRÉ : *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes*. 1889 e segg.
- SPITTA, PH. : *Die Musica enchiridiadis und ihr Zeitalter. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*. 1889.
- GEVAERT, F. A. : *Les origines du chant liturgique*. 1890.
- MORIN, G. : *Les véritables origines du chant gregorien*. 1890.
- NISARD, TH. : *L'archéologie musicale et le vrai chant Grégorien*. 1891.
- THE PLAINSONG AND MEDIEVAL MUSIC SOCIETY : *Graduale Sarisburiense e Antiphonale Sarisburiense*. Dal 1894.
- BRAMBACH, W. : *Gregorianisch-Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des Gregorianischen Gesanges. Sammlung bibliothekwissenschaftlicher Arbeiten*. 1895.
- FLEISCHER, O. : *Neumenstudien*. 3 Voll. 1895-1904.
- GEVAERT, F. A. : *La Melopée antique dans le Chant de l'Église Latine. Suite et Complément de l'Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*. 1895.
- EBNER, A. : *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte der Missale Romanum im Mittelalter*. 1896.

- GEVAERT, F. A. : *La Melopée antique dans le Chant de l'Église Chatholique: second appendice*. 1896.
- JACOBSTHAL, G. : *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*. 1897.
- DECHEVRENS, A. : *Études de science musicale*. 3 Voll. 1898.
- HOUDARD, G. : *Le rythme du chant grégorien d'après la notation neumatique* 1898. Appendice 1899.
- FELDER, H. : *Julian von Speiers Choräle zu den Reimoffizien des Franciscus- und Antoniusfestes*. 1901.
- MOLITOR, P. R. : *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom*. 1901-02.
- WERNER, J. : *Notkers Sequenzen*. 1901.
- DUCHESNE : *Origines du culte chrétien*. 1902.
- AUBRY, P. : *Essai de musicologie comparée. Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge*. 1903.
- MATHIAS, FR. X. : *Die Tonarien*. 1903.
- VIVELL, C. : *Der gregorianische Gesang; eine Studie über die Echtheit der Tradition*. 1904.
- ABERT, H. : *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. 1905.
- GASTOUÉ, A. : *Le drame liturgique*. 1906.
- LEITNER, FR. : *Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum*. 1906.
- FLEURY, A. : *Über Choralrhythmus*. (Tradotto dal francese da L. Bonvin). 1907.
- GASTOUÉ, A. : *Les origines du chant romain. L'antiphonaire grégorien*. 1907.
- GASTOUÉ, A. : *Sur les origines de la forme « sequentia » du VII^e-IX^e siècles*. 1907.
- ZAMBIASI, G. : *Intorno alle relazioni del canto gregoriano colla tonalità moderna*. Rivista Musicale Italiana, 1907.
- GRADUALE SACROSANTAE ROMANAE ECCLESIAE DE TEMPORE ET DE SANCTIS SS. D. N. PII X PONT. MAX. JUSSU RESTITUTUM ET EDITUM. 1908.
- MARKER, O. : *Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens*. (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, IV). 1908.
- MOCQUEREAU, ANDRÉ : *Le nombre musicale grégorien, ou Rhythmique grégorienne*. 2 Voll. 1908 e 1927.

- DECHEVRENS, A. : *Composition musicale et composition littéraire à propos du chant grégorien*. 1910.
- CREIZENACH, W. : *Geschichte des neueren Dramas*. Vol. I. 1911.
- GMECH, J. : *Die Vierteltonstufen im Messtöne von Montpellier*. (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, VI). 1911.
- STEGELICH, R. : *Die Quaestiones in Musica*. 1911.
- ANTIPHONALE Sacrosantae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis SS. D. N. Pii X Pont. Max. jussu restitutum et editum. 1912.
- VIVELL, C. : *Initia tractatum musices*. 1912.
- WAGNER, P. : *Neumenkunde*. (Einführung in die gregorianischen Melodien II²). 1912.
- YOUNG, K. : *Officium Pastorum*. A study of the dramatic development within the liturgy of Christmas. (Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters, XVII). 1912.
- BANNISTER, H.-M. : *Monumenti Vaticani di Paleografia musicale latina*. 2 Voll. 1913.
- FERRETTI, P. M. : *Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane*. 1913.
- DRINKWELDER, O. : *Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts*. (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, VIII). 1914.
- MÜHLMANN, H. : *Die Alia Musica*. 1914.
- YOUNG, K. : *The origin of the Easter Play*. (Publications of the Modern Language Association of America, XXIX, 1). 1914.
- BÖHME, M. : *Das lateinische Weihnachtsspiel. Grundzüge seiner Entwicklung*. 1917.
- VIVELL, C. : *Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aret*. 1917.
- WAGNER, P. : *Die Koloraturen im mittelalterlichen Kirchengesang*. 1918.
- WAGNER, P. : *Ein bedeutsamer Fund zur Neumengeschichte*. Archiv für Musikwissenschaft I. 1918.
- VIVELL, C. : *Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius*. 1919.
- OFFICIUM Maioris Hebdomadae et Octava Paschae cum cantu. 1922.

- ABRAHAMSEN, E. : *Eléments romands et allemands dans le chant grégorien et la chanson populaire en Danemarck*. (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, XI). 1923.
- AUDA, A. : *Etienne de Liège (L'Ecole liègeoise au X^e siècle)*. 1923.
- FLEISCHER, O. : *Die germanischen Neumen*. 1923.
- HAIN, R. : *Ein musikalischer Palimpsest*. (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, XII). 1925.
- SUNYOL, GREG : *Introducción à la Paleografía musical gregoriana*. 1925.
- VAN DOREN : *Étude sur l'influence musicale de l'abbaye de Saint-Gall*. 1925.
- WAGNER, P. : *Eine musikalische Reliquie der Kgl. Bibliothek in Stockholm*. (Pubblicazioni della R. Bibl. di Stoccolma). 1925.
- JEANNIN, J. : *Études sur le rythme grégorien*, 1926.
- WAGNER, P. : *Germanisches und Romanisches im mittelalterlichen Chorgesang*. (Comunicazione al Congresso della « Deutsche Musikgesellschaft » tenuto in Lipsia nel 1926).
- JEANNIN, J. : *Rythme grégorien, réponse à D. Mocquereau*. 1928.
- MACHABEY, A. : *Histoire et évolution des formules musicales du I^{er} au XV^e siècle de l'ère chrétienne*. 1928.
- BOMM, U. : *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge in IX-XII Jahrhundert*. 1929.
- FREISTEDT, H. : *Die liqueszierenden Noten des greg. Gesanges*. (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, XIV). 1929.

CANTO SINAGOGALE EBRAICO

- IDELSOHN, A. Z. : *Gesänge der jemenischen Juden*. 1914.
- IDELSOHN, A. Z. : *Gesänge der babylonischen Juden*. 1922.
- IDELSOHN, A. Z. : *Gesänge der persischen, bucharischen und daghestanischen Juden*. 1922.
- IDELSOHN, A. Z. : *Gesänge der orientalischen Sefardim*. 1923.
- IDELSOHN, A. Z. : *Gesänge der marokkanischen Juden*. 1925.
- IDELSOHN, A. Z. : *Jewish Music in its Historical Development*. 1929.

CANTI DELLA CHIESA GRECA

- CHRIST-PARANIKAS : *Anthologia carminum christianorum*. 1871.
 PITRA, J. B. : *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata*. 1876.
 ADEIŃEWKY, E. : *Les chants de l'Église Grecque-Orientale*. Rivista Musicale Italiana, 1901.
 GAISSER, U. A. : *Le Système musical de l'Église Grecque d'après la tradition*. 1901.
 FLEISCHER, O. : *Neumenstudien*, III Vol. 1904.
 GASTOUÉ, A. : *Catalogue des manuscrits de musique byzantine conservés dans les bibliothèques de France*. 1907.
 THIBAUT, J. : *Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'Église Latine*. 1907.
 RIEMANN, H. : *Die byzantinische Notenschrift im 10.-15. Jahrh.* 1909-15.
 THIBAUT, J. B. : *Monuments de la notation ephonétique et ha-giopolite de l'Église Grecque*. 1912.
 WELLESZ, E. : *Probleme der musikalischen Orientforschung*. Jahrbücher der Musikbibliothek Peters. 1917.
 WELLESZ, E. : *Die Rhythmik der byzantinischen Neumen*. Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1920-21.

MUSICA MONODICA PROFANA

- GRIMM, J. : *Über den altdeutschen Meistergesang*. 1811.
 DIEZ, F. : *Die Poesie der Troubadours*. 1826.
 HAGEN, F. H. VON DER : *Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts*. 5 Voll. 1838.
 COUSSEMAKER, E. DE : *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. 1852.
 SITTARD, J. : *Jongleurs und Menestrels*. (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft), 1885.
 BÄUMKER, W. : *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*. 4 Voll. 1886-1911.
 CHEVALIER, U. : *Repertorium hymnologicum*. 6 Voll. 1892-1921.
 RISTORI, A. : *Per la storia musicale dei trovatori provenzali*. (Rivista Musicale Italiana). 1895-96.
 RUNGE, P. : *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen*. 1896.

- GRÖBER, G. : *Grundriss der romanischen Philologie*. 1897-1902.
 RIEMANN, H. : *Die Musik der deutschen Minnesinger*. (Musikalisches Wochenblatt, 28-38). 1897-1907.
 COULET, J. : *Le troubadour Guilhem Montanhagol*. 1898.
 MEY, CURT : *Der Meistergesang in Geschichte und Kunst*. 1900.
 HÖLZ, SARAN, BERNOUILLI : *Die Jenaer Liederhandschrift*. 1901.
 JEANROY, A. : *Lais et Descorts français du XIII siècle*. 1901.
 MEYER, W. : *Fragmenta Burana*. 1901.
 FABRE, C. : *Trois troubadours vellaves: Guillaume de Saint-Didier, Pons de Capdeuil et Pierre Cardinal*. 1903.
 ANGLADE, J. : *Deux troubadours narbonnais: Guillem Fabre, Bernard Alanhan*. 1905.
 AUBRY, P. : *Les plus anciens monuments de la musique française*. 1905.
 MÜNZER, G. : *Das Singebuch des Adam Puschmann*. 1906.
 AUBRY, P. : *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères*. 1907.
 NOBILING, C. : *Die Lieder des Trobadors D. Joan Garcia de Guilhade*. 1907.
 RUNGE, P. : *Über die Notation des Meistergesanges*. (Kongressbericht der internationalen Musikgesellschaft). 1907.
 BECK, J. B. : *Die Melodien der Troubadours*. 1908.
 AUBRY, P. : *Le chansonnier de l'Arsenal. Trouvères du XII^e-XIII^e siècle. Reproduction phototypique*. 1908.
 AUBRY, P. : *Trouvères et Troubadours*. 1909.
 BÉDIER, J. : *Les chansons de croisade, avec leurs mélodies publiées par Pierre Aubry*. 1909.
 GUESNON, A. : *Publications nouvelles sur les trouvères artésiens*. 1909.
 NAGEL, W. : *Studien zur Geschichte der Meistersänger*. (Musikalisches Magazin, 27). 1909.
 PFAFF, F. : *Die grosse Heidelberger Liederhandschrift*. 1909.
 RIEMANN, H. : *Die Beck-Aubry'sche « modale Interpretation » der Troubadourmelodien*. (Sammelbände der Int. Musikgesellschaft). 1909-10.
 TENNERONI, A. : *Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali*. 1909.
 WECHSSLER, E. : *Das Kulturproblem des Minnesangs*. 1909.
 FARAL, E. : *Les jongleurs en France au moyen âge*. 1910.

- LAVAUD, R. : *Les troubadours cantaliens. XII^e-XIV^e siècles.* 1910.
- DUC DE LA SALLE DE ROCHEMAURE : *Les troubadours cantaliens.* 1911.
- WOLF, J. : *Handbuch der Notationkunde, I.* 1913.
- RITTER, O. : *Die Geschichte der französischen Balladenform von ihren Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.* 1914.
- JEANROY, A. : *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux.* 1916-1918.
- LOMMATZSCH, E. : *Provenzalisches Liederbuch.* 1917.
- ANALECTA MONTSERRATENSIA. 1918-1924.
- BURDACH, K. : *Die Entdeckung des Minnesangs und die deutsche Sprache.* 1918.
- GENNRICH, F. : *Musikwissenschaft und romanische Philologie.* 1918.
- WOLF, J. : *Die Tänze des Mittelalters.* (Archiv. für Musikwissenschaft). 1918-19.
- MOSE, H. J. : *Geschichte der deutschen Musik, I vol.* 1920.
- GENNRICH, F. : *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des 12. dem 13. und dem I Drittel des 14. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien.* 1921-1927.
- URSPRUNG, O. : *Spanisch-Katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts.* (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 4, 136). 1921-22.
- RIETSCH, H. : *Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied.* (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 6, 1). 1923-1924.
- STICHTENOTH, F. : *Die Melodien der Laudenhandschriften Cortona und Florenz.* 1923.
- WOLF, J. : *Musikalische Schrifttafeln.* 1923.
- ANGLÈS, H. : *Les melodies del trobador Guiraut Riquier.* 1926.
- SCHUMANN, O. : *Die deutschen Strophen der Carmina Burana.* (Germ.-roman. Monatsschrift, 14, 418). 1926.
- ANGLÈS, H. : *Les « Cantigas » del Rei d'Anfós el Savi.* 1927.
- GENNRICH, F. : *Zur Ursprungsfrage des Minnesangs.* (Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. 7). 1929.

APPENDICE