

✦ MEMORIE ✦

Per la storia musicale dei Trovatori provenzali

Appunti e Note

In un corso di lezioni sulla letteratura della Provenza antica, da me tenuto all'Università di Pavia, ho dovuto occuparmi anche dell'arte musicale dei trovatori. Non mi sembra opera vana il comunicare le mie osservazioni e aggiungere qualche pagina a quel molto che fu scritto su quest'argomento. Nei loro lavori monumentali, il Fétis, il De Coussemaker, l'Ambros, veri pionieri della storia della musica, emisero certamente molte buone osservazioni, molte e larghe idee, intorno ai caratteri di quell'arte, all'origine, all'efficacia che esercitò. Lasciarono però ad altri il fare l'inventario esatto di quanto ci resta di quelle melodie, l'additarne le fonti, il discuterne l'autenticità; uffici, forse, più umili, ma non meno necessari; e tali che, risolti a tempo, avrebbero loro evitato qualche ipotesi sbagliata, qualche affermazione rischiosa e qualche errore di fatto. Non paia irriverenza se affermo che i capitoli che il Fétis e l'Ambros dedicarono all'arte trovadorica sono tra i più deboli e più inesatti delle opere loro. Non abbondanti negli esempi musicali, sono poi deficientissimi dal lato letterario; della poesia giudicarono lo spirito e lo svolgimento con le idee più arretrate. Quando il Fétis, per esempio, si ostina ne' suoi paralleli orientali e deriva dagli Arabi molte caratteristiche musicali, lavora di pura fantasia;

quando l'Ambros afferma che nella Francia del Nord ed in Inghilterra i canti dei trovieri erano più contegnosi e gravi che quelli dei caldi e vivaci trovatori, dice un'eresia; quando osserva che le melodie dei vecchi maestri, come Gaucelm Faidit, Blondel di Nesle, Raoul (leggi: *Gui*) de Coucy, hanno ancora qualche cosa di rigido e poco pieghevole, mentre meno d'un secolo dopo abbiamo in Tibaldo di Navarra una libera e facile e gioconda melodia, ei commette qualche cosa di più che un errore di cronologia (1). Io non penso di poter rifare quei capitoli, nè risolvere profondi problemi; mi contenterò di comunicare qualche materiale nuovo, e poche modeste indicazioni, perchè i musicisti studiosi possano, dei trovatori e della loro musica, farsi da sè un concetto più rispondente al vero di quel che s'abbia, in generale, ora.

§ 1.

I manoscritti che ci hanno conservato melodie di trovatori provenzali sono, a mia notizia, questi (2):

ms. G	che è l' Ambrosiano R. 71. sup.
» R	» Parigino 22543.
» W	» » 844.
» X	» » 20050.
» X ^a	» Ambrosiano D. 465. inf.
» ð	» Parigino 12615.
» η	» Vaticano Regina 1659.

(1) Vedi FÉTIS, *Histoire*, V, p. 4, 7, 11; AMBROS, *Geschichte der Musik*, II, 218, 221. Curioso è che Ambros stesso pone le date 1190-1240 per Gaucelm Faidit e 1201-54 per Tibaldo di Navarra, sicchè il *kaum ein Jahrhundert später* si riduce a un decennio di differenza o poco più.

(2) Le lettere che indicano i manoscritti sono quelle date dal MOMACI, *Testi antichi provenzali*. Roma, 1888, p. x-xii. Esse concordano con quelle usate dal BARTSCH (*Grundriss der prov. Literatur*. Elberfeld, 1872, p. 27-31) e dal GROEBER (*Liedersammlungen der Troub.*, in *Romanische Studien*, II, 657-59) tranne che X^a, il quale nel Bartsch non c'è e dal Groeber è segnato φ². Per i nomi dei trovatori e pel primo verso, con cui sogliono citarsi le poesie, adopero sempre (anche nell'*Indice*) l'ortografia del Bartsch.

Ms. Montpellier H. 196 [senza sigla nel Bartsch].

- > Parigino 846 >
- > > 24406 >
- > Chigiano C. V. 151 >

Di questi manoscritti è inutile ripetere le descrizioni già date da altri (1). Dirò solo che molti di essi hanno melodie provenzali affatto sporadicamente. Il ms. di Montpellier ha due mottetti a 3 voci (uno dei quali anche in δ), di cui mi occuperò in apposito paragrafo. Il Parigino 846 ha la melodia di una poesia di Pistoleta tradotta in francese (vedi nell'Indice: *Pistoleta*). Il Parigino 24406 ha la melodia di una anonima canzone alla Vergine che incomincia: *Par vous m'esjau* (vedi Indice: *Anonimo*). Il ms. δ , oltre il mottetto citato sopra, ha la musica di due *Lais* provenzali, quello di *Markiol* e di *Nom par* (2). Per il ms. Chigiano vedi più oltre a pag. 19. Anche i due segnati X^a ed η danno alla musica provenzale un lievissimo contributo. Il ms. X^a è una miscellanea di varie cose letterarie del Cinquecento; al foglio 336 si trova una specie di frontispizio con questo titolo pieno di promesse: *Alcune Canzoni Prouenzali messe in Musica*, ma seguono due fogli bianchi e di musica non si parla più. Soltanto su quel frontispizio stesso v'è questo rigo musicale:

X^a 

Molt i fetz grā pechat a - mors quāt li plac quis me - ses en me.

È il principio di una poesia di Folquet de Marseilla, la cui melodia trovasi anche in G e R, ma le note sopra segnate non combi-

(1) Le indicazioni opportune si troveranno in Monaci, loc. cit. Ad esse però deve essere aggiunto questo: Le poesie provenzali di W furono edite dal GAUCHEAT nella *Romania*, XXII, p. 391. Il ms. X è stato pubblicato tutto in facsimile dalla *Société des anciens textes*. Paris, Firmin Didot, 1892; ognuno può dunque vedere le sue melodie nell'originale. I manoscritti francesi, senza sigla nel Bartsch, sono descritti dal RAYNAUD, *Bibliographie des Chansonniers français*. Paris, 1884, e quello di Montpellier è stato descritto dal COUSSEMAKER, *Art harmonique au m. à.*, e il testo edito nella *Zeitschrift für rom. Philologie*, III-IV, e dal RAYNAUD, *Recueil de Motets*, 1883.

(2) Questi due *lais* anonimi sono anche in W pure con melodia. Il testo è pubblicato nella *Zeitschrift für rom. Philologie*, I, 61-66.

nano affatto coi due canzonieri antichi; sicchè ci è tolta la risposta a molte domande. Il quinterno che conteneva le canzoni *messe in musica* sarà realmente andato perduto? E in tal caso, l'ignoto musicista avrà proprio tradotto da qualche manoscritto antico, o avrà lavorato di sua testa e forse per fabbricare composizioni a più voci? Quelle poche note che ci restano non bastano a rispondere; ed è poi anche possibile che quel quinterno non sia mai esistito, e che quel frontispizio ci riveli soltanto una intenzione, non messa poi ad effetto. È curioso però osservare che anche in questo il Cinquecento ci ha preceduti, nell'intenzione cioè di far rivivere, in un modo qualunque, le melodie trovadoriche.

Il ms. η non è un canzoniere, e ci ha conservato una melodia provenzale solo perchè il copista, dopo aver copiato il poema francese di Ambroise sulla terza Crociata, dove si glorifica il famoso Riccardo Cuor di leone, ha voluto citare due strofe di un celebre *compianto* per la morte di quel re inglese. Quel *compianto* è di Gaucelm Faidit e incomincia: *Fortz causa es*, e la sua melodia ci è anche conservata dai manoscritti G, W, X. La melodia di η fu pubblicata dall'Ambros (1), ma io credo che come il copista ha malconcio in francese il testo, così abbia tradito la musica; *retraire e paire* è impossibile cantarli su due note; la frase *Con estraing audir* è fuori d'ogni stile, e la finale è insolita. Del resto, riservando a più oltre la discussione di questa melodia, passo a dire brevemente degli altri quattro manoscritti.

I segnati G ed R sono due voluminosi canzonieri provenzali, e i più abbondanti di melodie; G ne ha 81 e R ce ne dà 161. Gli altri due, W e X, sono invece canzonieri francesi, i quali insieme con molte poesie francesi e relativa melodia, hanno una sezione di poesie provenzali, di cui la maggior parte con note musicali. Sicchè è molto probabile che l'impulso a raccogliere questi canti fosse più quello di conservare la melodia che il testo (2). W ha 46 (3) e X 23 melodie.

(1) Op. cit., II, p. 226.

(2) Il ms. W, per es., dà in generale soltanto la prima strofa, cui è sovrapposta la musica; il resto della poesia è in bianco. Su ciò si dovrà anche vedere un mio articolo sulla *Musica dei Canzonieri francesi* nell'*Histoire de la littérature française*, diretta dal PETIT DE JULLEVILLE, di prossima pubblicazione.

(3) O meglio, ne doveva avere 46, ma essendo stati barbaramente mutilati i fogli 189, 191, 193, mancano quasi del tutto le melodie di queste poesie:

Come appendice al presente saggio io porrò l'indice di tutte queste melodie. Ciò non toglie che qui si debba fare qualche osservazione generale. Il caso ha voluto che una sola delle 244 melodie rimasteci sia data da tutti quattro i canzonieri (1); molte però sono in tre di essi, e assai più in due. A evitare troppe parole ecco una tabella di queste concordanze:

3 mss.	—	10	melodie sono comuni a	G, R, W
		5	»	»
		2	»	»
		1	»	»
2 mss.	—	19	»	G, R
		4	»	»
		5	»	»
		3	»	»
1 ms.	—	38	»	» <i>unica</i> in G
		121	»	»
		29	»	»
		7	»	»

Totale 244 melodie rimasteci.

Il numero delle *unica* in W ed X, assai grande a paragone del numero totale di melodie provenzali ivi trascritte, si spiega dal fatto che essi sono, in questa parte almeno, canzonieri raccoglittici che hanno preso qua e là (o essi direttamente o la fonte onde derivano) ciò che più loro piaceva (2). In altre parole, pare che essi si sieno

Bernart de Ventadorn: *Tuit cil quem* (*unicum* in W).

Folquet de Marseilla: *En chantan m'aven* (comune con G).

Richart de Berbezill: *Lo nous mes d'abril* (*unicum* in W).

Anonima. *D'un deduit* (*unicum* in W).

Id. *Molt fosson doz* (id.).

Di questa nota si tenga conto nei calcoli delle concordanze che dò nel testo, alle quali si devono detrarre queste 5 poesie.

(1) Vedila più oltre a pag. 10; è la celebre canzone: *Quan vei la laudeta*. È notevole peraltro che in X (e lo rilevai già nel citato articolo sui Canzonieri francesi) abbiamo bensì la melodia di *Quan vei la laudeta*, ma applicata ad un'altra poesia, francese, esattamente decalcata su lo stesso ritmo. Ciò dimostra quanto questa melodia fosse conosciuta ed amata.

(2) Vedi le più precise osservazioni del GAUCHAT, *Romania*, XXII, p. 387-89.

serviti o di fogli volanti (*Liederblätter*), o almeno che non abbiano fatto sistematico uso di quelle raccolte di poesie e melodie d'un solo autore, che hanno servito di base alle compilazioni più vaste, e che il Groeber accennò e discusse (*Liederbücher*). Per X non c'è dubbio; e anche per W mi pare più un caso che altro, il conservarci esso le sole due melodie rimasteci di Guillem Magret, e le sole due di Raimon Jordan (1). E dell'eccllettismo musico-provenzale di questi due canzonieri è anche prova il fatto che essi soli ci danno melodie di poesie anonime, e che nessuna di queste è comune a essi due. Del resto si capisce che dove c'è eccllettismo poetico non può a meno di esserci anche il musicale, e che un *unicum* in poesia, se ha note, è necessariamente un *unicum* melodico (2).

Assai diversi ci si presentano i canzonieri provenzali R e G. Qui si vede chiaramente che il compilatore, o i compilatori, delle diverse parti di R e della prima parte di G (fol. 1-100), sola che abbia musica, hanno, o direttamente o per le loro fonti, a base della compilazione libretti poetico-musicali di singoli trovatori. Un esempio decisivo è la sezione R¹⁰ che è tutta di poesie di Guiraut Riquier con 48 melodie di lui, nessuna delle quali è in altri canzonieri (3). Guiraut Riquier è dei trovatori più tardi, ma in proporzioni minori ciò si avverte anche per poeti più antichi. Di Berengier de Palazol le sole 8 melodie rimasteci sono soltanto in R⁴; le sole 4 di Jaufre Rudel in R⁶ (una comune con W, X), ed ivi pure le sole 3 di Peire Cardenal, e ben 6 su 8 melodie di Raimbaut de Vaqueiras (le altre 2, una in R⁵, l'altra in R⁸, ma data a Peirol); in R⁴ le sole due del Monge de Montaudou, e in R⁸ (esempio conclusivo) tutte le 22 melodie di Raimon de Miraval, di cui ben 18 *unica*. Per G è la stessa

(1) E invece non è forse un caso che di 5 melodie rimasteci di Richart de Berbezill ben 4 ne abbia W; Richart fu in relazione con le corti del Nord (v. GAUCHAT, loc. cit., p. 373).

(2) Altra conseguenza, per noi fortunata, di questo eccllettismo, è che su 18 *unica* di W (non contando naturalmente le anonime) quattro ci rappresentano, esse sole, un trovatore (Vedi nell'Indice: *Albert de Sestaro*, *Beatritz de Dia*, *Daude de Pradas*, *Jordan Bonel*), e sulle 4 di X avviene lo stesso per una (V. *Raimbaut d'Aurenga*). In G invece, di 38 *unica* (nessuna anonima) soltanto una rappresenta da sola un trovatore (V. *Peire Raimon de Tolosa*).

(3) Per queste sezioni e divisioni dei Canzonieri si veda il lavoro del Groeber più volte citato.

cosa; esso soltanto ha le sole 2 melodie rimasteci di Arnaut Daniel, le sole 3 di Perdigo e di Uc de Saint Circ, ben 14 sulle 17 melodie di Peirol (le altre 3 in R, una sola comune), 3 su 4 di Gui d'Uissel (una in W), tutte quelle di Folquet de Marseilla, 11 su 14 di Gaucelm Faidit.

Ma per questi ultimi trovatori, che furono dei più famosi, come anche per Bernart de Ventadorn e Peire Vidal, è naturale che le *unica* siano poche, perchè di essi i *Liederblätter* o *Liederbücher* con melodie dovevano correre più numerosi e più ricercati; per Folchetto, per esempio, di 13 melodie di G ben 10 sono comuni a R, e delle 11 di Gaucelm Faidit R ne ha 5. Insomma, per le melodie di costoro prevale ora uno ora l'altro manoscritto, ma tutti ne hanno un numero discreto. Questi fatti non possono essere casuali; essi mostrano che i copisti di questi 4 manoscritti copiavano o facevano onestamente copiare dalle loro fonti le parole e la musica, quando ce la trovavano, e ch'essa non è di loro invenzione nè aggiunta *après coup* da qualche capriccioso. Nè ci deve far meraviglia che sieno così pochi i canzonieri con musica rimpetto ai molti che ci restano; già *ab origine* i fogli volanti o i libretti che unissero parole e musica dovevano essere più costosi e rari; e i copisti, italiani o francesi, che raccogliendoli nei canzonieri potessero intendere e trascrivere insieme il testo provenzale e la musica, non dovevano essere numerosi. Più spesso, io credo, invece della duplice opera di un solo, si ricorreva alla cooperazione di due scrivani; ma neppure questa doveva essere facilissima a procurarsi; c'è, per esempio, ed è ben lungi dall'essere il solo, il ms. francese di Berna che ha tutta la lineatura musicale e neppure una nota. All'intenzione non si è potuto far seguire l'effetto. Anche i nostri canzonieri provenzali hanno la musica delle poesie sparsamente e irregolarmente notata. Il che può dipendere dalle fonti; che cioè si trascrivesse l'una o l'altra porzione del codice da un libretto senza melodie; ma che in un canzoniere, dove anche queste si volevano porre, si tirasse intanto la lineatura musicale, sperando che capitasse alle mani un altro *Liederbuch* che permettesse di riempirla.

Ma l'asserire con fondamento che le melodie dei canzonieri attuali erano già nelle loro fonti, è un respingere addietro la questione, non è risolverla. Le melodie che queste fonti portavano seco erano esse le autentiche?

Dal Laborde, dal Forkel, dal Burney, vecchi storici della musica ed editori di melodie di trovieri francesi, fino ai recentissimi Lavoix, Tiersot, T. Galino (1), nessun musicista dubitò dell'autenticità delle melodie dei canzonieri. Quello che vale per i trovieri francesi deve assolutamente valere per i trovatori, specialmente perchè i manoscritti che danno le più antiche e copiose melodie francesi, e quindi i codici più stimati da quei dotti musicisti, sono precisamente i canzonieri W e X che hanno, della stessa mano e dello stesso tempo (sec. XIII), le citate melodie provenzali (2). Sicchè, di fronte a così universale consenso dei musicisti, par quasi superbia il sollevare la questione. Ma non ai musicisti soltanto cadranno sott'occhio queste pagine. Abbiamo, per fortuna, la regina delle prove. Se c'è codice provenzale che disti da altro per tempo, per diversa fonte, per luogo d'origine, sono proprio questi quattro canzonieri, G, R, W, X, uno verso l'altro. Il ms. X, nella sua prima parte (ove è la sezione melodico-provenzale), è del principio del secolo XIII; ei risale a una fonte scritta verso il 1200, e la notazione musicale è rigorosamente contemporanea; essa è a *punti sovrapposti* e di facile lettura (3). W non pare parente di X, o almeno ha usato anche altri fonti; è del secolo XIII, e la sua notazione è di tipo alquanto posteriore, a note quadrate magre e legature frequenti, di mano abbastanza accurata; entrambi sono codici francesi di grafia e di notazione. Invece G ed R sono codici italiani, di grafia e notazione italiana, tutti e due posteriori di quasi un secolo a X, e di poco meno a W; la notazione di

(1) LABORDE, *Essai sur la musique*. Paris, 1780; FORKEL, *Allgm. Geschichte der Musik*. Leipzig, 1788-1801; BURNEY, *A General Hist. of Music*. London, 1776-88, 4 vol.; LAVOIX, *Musique au siècle de Saint Louis* (nel volume 2° del *Recueil de Motets* del RAYNAUD). Paris, 1883; TIERSOT, *Chanson populaire en France*. Paris, 1889; GALINO, *Musique et versification franç. au moyen-âge*. Leipzig, 1891.

(2) V. Tiersot, nota a p. 371. Il Laborde e gli altri, fino al Fétis, presero molto da W, che essi chiamano *ms. du Roi*, o gli danno l'antica segnatura 7222 (Cfr. anche, per W, *Hist. littéraire*, XXIII).

(3) Vedi Gauchat, loc. cit., 388. Con X è stretto parente il canzoniere francese di Berna, il ms. 389 della *Stadtbibliothek*; esso ha tutta la lineatura musicale, ma neppure una nota. Ciò può essere indizio che la musica nella comune fonte c'era; ma il malaugurato copista non ha saputo trascriverla. Per la musica si possono confrontare nella *Paléographie musicale* dei PP. di Solesmes la tavola 168 (vol. III), e per i mss. G, R le tavole 50, 51, 56 (vol. II).

G è quadrata, senza neumi, ma minuta e magra; in R è dello stesso tipo ma più larga, a legature ampie e ben distinte, con la *plica* (quasi unico segno d'ornamento rimasto) ben chiara, mentre in G è segnata con un apice; non saprei decidere se queste differenze grafiche dipendano da maggiore accuratezza di R o da posteriorità di scrittura; forse quest'ultimo caso è il vero. L'accordo di codici tanto indipendenti ha dunque un valore decisivo. E quest'accordo io verrò segnalando in ogni melodia che comunicherò. Qui, per finir di parlare di questi manoscritti, mi limiterò a due osservazioni. L'una, che le cose dette e gli esempi che darò assicurano un valore a questi nostri testimonii anche per le melodie *uniche*, quelle cioè che non possiamo stabilire *in contraddittorio*. L'altra, che l'autenticità e l'autorità musicale di essi è non contraddetta ma piuttosto avvalorata dalle divergenze che constateremo di spesso; anche la musica è una lingua, e sarebbe miracoloso che in codici tra loro indipendenti non avessimo una *varia lectio* melodica, come abbiamo per i testi l'*appurato delle varianti*; per esempio, è spesso causa di parziali divergenze avere il copista cambiato o trascurato un cambiamento di *chiave*; o anche (quante volte avviene lo stesso per i versi!) alterato l'ordine delle frasi musicali (1). Frequentissima causa di divergenze è poi la diversa risoluzione dei neumi complessi; e ciò è solo in parte da attribuirsi a imperizia dei trascrittori (2). Qui, credo, molto si indulgeva al gusto individuale e alla propria abitudine di eseguire in un modo piuttosto che in un altro queste fioriture di note, tanto più che aggiungere, mutare o anche sopprimere questi ornamenti *non altera*, come disse il Pothier, *la sostanza della melodia* (3). Un esempio solo varrà a dimostrare il fatto, e comunico quella melodia appunto che è in tutti quattro i manoscritti. Si tratta della celebre canzone di Bernart de Ventadorn: *Quan vei la laudeta mover*.

(1) Per la melodia francese *Amours m'ont si douchement* (sec. XIII) ne rilevò un curioso esempio T. Galino (op. cit., p. 7).

(2) Di quest'imperizia, parlando delle melodie del canto fermo, dà esilaranti esempi il dotto ПОРНИЕР, *Melodie Gregoriane*. Roma, 1879, p. 65-72.

(3) Op. cit., p. 102. Cfr. Fétis, V, p. 94-99; Tiersot, p. 340.

(1)

1 2 3

X
W
G
R

Quan vei la lau-de-ta mo - ver De joi sas

4 5 6 7

a - las con - tral rai Que s'o - blid' es lais - sa ca - zer Per la

8 9 10

dous-sor qu'al cor li val Ai las quals en - ve - ja

(1) X, che nelle indicazioni in chiave è sempre il più corretto, ha il si ♭ alla chiave; W, anch'esso abbastanza accurato, lo ha non in chiave, ma davanti ogni

11 12 13 14

m'en ve De cui qu'eu ve-ja jau - zion Me-ra - vi-lhas ai quar des

15 16 17

se Lo cors de de - zier nom fon

Davanti al fatto è inutile spendere parole. Le divergenze non solo sono assai minori di quelle che, per esempio, subisce una canzone

si, meno i due ultimi, per evidente svista. Ciò autorizza a porlo anche a G ed E, che per questa parte sono scorrettissimi: tanto che sarebbe una stoltezza fidarsi di loro per le indicazioni in chiave. Nessun manoscritto ha il \sharp , ma è notorio che lo si eseguiva senza segnarlo: *Dass die Subsemitonien wirklich \sharp und \sharp c gesungen wurden (ELEVATIONE VOCIS), ist wohl sicher; wer so viel richtiges Gefühl für Melodiebildung hatte, wird kaum einer eingebildeten Konsequenz zu Liebe anders gesungen haben* (Ambros, II, p. 229). Per scrupolo doveroso gli accidenti non segnati dai codici io li ho notati sempre in alto sul rigo. Alle battute 9 e 17 c'è in W, nel gruppetto di note precedente il *re*, un ornamento (una fuggevolissima sincope tra *fa* e *mi*)



che non ho notato per mantenere la simmetria di misura con gli altri codici.

popolare passando di bocca in bocca, ma quasi ognuna sarebbe, credo, spiegabile. La linea melodica è identica, tanto che si potrebbe fare un'edizione critica della melodia. Ma la via lunga ne sospigne; qui sia osservato soltanto come cresce, nei manoscritti man mano più recenti, lo sbizzarrirsi delle note *ornamentali*, le quali alcune volte è poi difficile separare dalle note *reali*; sicchè note che in origine erano d'ornamento passano poi indebitamente ad alterare lo schema melodico. Dice il Tiersot, del canto fermo, che *la notation des ornements vocalisés est d'autant plus difficile qu'on ne sait, dans la plupart des cas, comment distinguer les notes réelles des notes d'ornements ou mélismes...* La comparazione de *plusieurs versions d'une même mélodie affirme souvent l'existence des notes parasites ajoutées à la ligne mélodique primitive*. Qui siamo però in condizioni molto migliori; il ritmo poetico è assai più rigoroso, e deve essere sempre sentito (perchè se no sarebbe inutile che i trovatori mettessero in musica poesie anzichè prosa); e ciò, senza proibire gli ornamenti, li riduce peraltro a giusta misura e rende impossibili le eterne *jubilations* del canto gregoriano.

§ 2.

Queste fioriture di vocalizzi, melismi o *jubilations*, originarono secondo il Fétis dalla imitazione della musica orientale degli Arabi. Queste influenze arabe, ammesse già in ogni manifestazione artistica del Medio-evo, hanno dovuto sloggiare dall'epopea, dalla lirica, e infine anche dalla musica. È questa una quistione ormai inappellabilmente decisa: e anche, pel nostro argomento, di nessuna o ben poca importanza. Io rimando perciò al Tiersot (pag. 340-46) il quale, con ragione cred'io, vede in questo una remota e indigena tradizione popolare. Qui è soltanto da chiedersi perchè i trovatori abbiano seguito anzi sviluppato quest'abitudine popolare, essi che in ogni manifestazione dell'arte loro posson bene somigliarsi a Orazio nel disdegno del *profanum vulgus*. Io scrissi già che *a tali vocalizzi credo desse impulso, fin dai secoli anteriori, la relativa imperfezione degli strumenti*, donde la necessità che la *virtuosità* dovesse brillare più nel

canto che nell'accompagnamento (1); e in complesso mi pare ancora una buona ragione. Certo è che in trovatori anche del periodo più antico, quest'affettazione è innegabile e si fa con una certa, direi quasi, ingenuità musicale. Alle note reali si appiccicano notule a gruppetti che, all'esecuzione, dovevan tramutare il cantore in canerino o fringuello. Questo precisamente piaceva. Di Pietro d'Alvernia, uno dei più antichi (2), dice la biografia che *poetava e cantava bene* (3). *E fu il primo buon trovatore che fosse oltremonte, e quei che fece le migliori melodie di vers che mai fosser fatte, come in quel che dice: De jostals breus jorns els loncs sers* (4). Ecco questa vantata pagina musicale trascritta letteralmente:

(1) *Musica allegra di Francia nei sec. XII e XIII*. Parma, Ferrari, 1893, p. 8. E la ragione stessa vale pel canto ecclesiastico, e forse per la musica strumentale; al quale proposito si veda quel che ne dicono E. DAVID e M. LUSSY nella *Histoire de la notation musicale*, p. 165. Paris, 1882.

(2) Un *Petrus de Alvernia* è in carte del 1148 e 1155 (*Zeits.*, X, 595) e lo Chabaneau lo segna tra il 1150-1200 (V. CHABANEAU, *Biographies des Troubadours*. Tolosa, 1885, p. 53, 163).

(3) Egli stesso, vero precursore di altre età, si incensava da sè:

Peire d'Alvernhe a tal votz
Que canta de sobr' e de sotz,
E siei son son dons e plazen;

(*P. d'A. ha tal voce che canta in registro grave e acuto, e le sue melodie sono dolci e piacevoli*). Realmente in X la melodia citata nel testo avrebbe un'estensione enorme:



(4) Questa melodia è in R, fol. 6. Non mi sono servito di X, fol. 86, perchè il copista, fra tanti neumi, ha evidentemente perduta la testa. Comincia con due chiavi in rigo; la buona è la più alta, ripetuta due volte, e la più bassa, anch'essa ripetuta, è erronea; essa però ha il ♮, che la più alta non ha. Secondo questa lettura, la melodia di X comincia identica con R, ma una quarta più basso:



Ma a metà dell'altro verso muta la chiave, e la linea s'imbrogia; la chiave è cambiata 7 volte in due righe e mezzo. La linea melodica torna a galla qua e

R

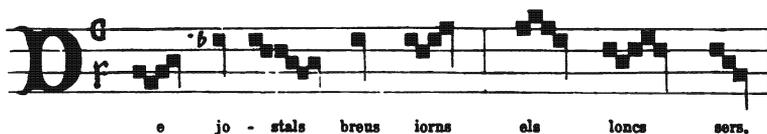
De jó - stals breus iórnas els loncs sérs Can
l'au - ra blan - ca bru - ne - zis Vuelh que bronc e
bruelh mos sa - bérs Don mos iois me frág em flu -
ris Pús dels verts fuéhs vei clar - zitz los gar - rics
Per que se - strái en - tre las neus els freys Lo ros - si -
gnóls el tortz el gay el pítz.

Ho parlato dei melismi appunto per porre questa notazione, la quale mi dà agio ad avvertire del poco conto che si deve fare, in notazioni simili, della misura. Nell' eseguirli si badi soprattutto che nelle formole la ρ indica più un riposo che un accento; essa, alquanto più lunga, è nel ritmo strettamente legata con la formula. Gli antichi manoscritti come R a note quadrate indicano ciò in modo visibile ■■■■, mentre dove ho segnato la *tersina* è una vera legatura con un legiero *ictus* sulla prima, che si segnerebbe . Se non fosse per

rispetto a una tradizione costante nelle storie della musica, io scriverei senza misura, con note bianche e nere, segnando al modo so-

là: *mos sabers Don mos iois* a una *terza* di distanza, e i 2 ultimi versi press'a poco identici; ma in complesso meglio seguire R. Anch'esso mi dà sospetto in qualche nota, ma non ho voluto correggere; il *si* \flat è segnato nei tre primi versi solamente, ma credo continui dappertutto (X lo ha sempre), tanto più che in R, come già dissi, succede spessissimo che manchi. Dove i melismi non combinano, X m'è stato d'aiuto per distinguere le note reali da quelle d'ornamento. Melodie così cariche di fioriture sono rare.

lito le legature, e con accenti il ritmo poetico, con asterischi le pause leggere e con *corone* le forti (V. nota precedente). È notevole che queste pause leggere o *respiri* in R e in G sono sempre indicate con linee trasversali che però, di solito, non abbracciano tutto il rigo. Ecco per esempio la notazione di R:



Queste divisioni secondarie sono però spessissimo collocate a capriccio e fuor di luogo. Quanto alla libertà della trascrizione moderna essa è già usata, e con tutte le ragioni, dal Fétis, e dall'Ambros stesso. *Il est bien évident*, dice il Tiersot, *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* (1); principio non combattuto, nella sua recensione, dal dotto musicista Osvaldo Koller (2). È però anche evidente che non è sempre necessario nè comodo legarsi a una misura in 3 o in 4 o in $\frac{6}{8}$ per segnare il ritmo di un verso. Ma basti di ciò; quel che vorrei ora aggiungere è che non credo completamente esatte le ragioni che si danno di questa *notation imparfaite*.

§ 3.

Queste ragioni sarebbero la trascuranza e l'imperizia dei compositori stessi; di questi, dice il Tiersot, *troubadours et trouvères, chanteurs d'instinct, composant librement, sans règles, et n'ayant cure des théories qu'on enseignait dans le silence des cloîtres*. Il Fétis è assai più crudele: *La plupart des troubadours étaient incapables de noter les chants qu'ils croyaient composer (!) et qui n'étaient guère que des souvenirs de chants orientaux ajustés sur les paroles.... la plupart ne savaient ni lire ni écrire*. E noi dobbiamo compiangere

(1) Op. cit., p. 415, nota.

(2) Nel *Vierteljahrsschrift f. Musikwiss.*, VII, 131.

l'inhabileté technique de ces pauvres musiciens chansonniers lesquels ne savaient pas écrire ce qu'ils exécutaient par imitation! (1) Se con questa somma d'ignoranza i trovatori inaugurarono così degnamente la grande lirica medioevale, e dettero così grande impulso alla musica profana, essi furono davvero i più meravigliosi uomini che la storia dell'arte ricordi.

Il vero è che questa ignoranza trovadorica deve essere di molto attenuata. Quanto al leggere e scrivere ha già dimostrato il Groeber che molti di loro dovevan conoscerlo, e le biografie ci danno gli stessi elementi a dimostrare che altrettanto era del canto e dell'arte musicale. La frase *poetava, cantava e suonava bene* è frequente nelle 104 biografie che ci restano, nè è possibile ottenere dai contemporanei questo attestato di eccellenza artistica, soltanto coll'istinto e senza artistica educazione.

Quest'abilità nel canto, fra molti altri, ci è attestata per Albertet, Arnaut de Marueilh, Bernart de Ventadorn, Cadenet, Guillem VII de Poitou, Guillem de la Tor, Guillem Figueira, Guillem Rainol, Gausbert de Pucybot, Guiraud lo Ros, Peire d'Alvernha, Peire Ramon, Peire Rogier, Pistoleta, Raimbaut de Vaqueiras, Richart de Berbezill, Uc de Pena, ecc., senza parlare degli Italiani come Sordello, il Zorgi, ecc., per i quali il poetare in lingua straniera dimostra già una cultura non comune. Alle volte la lode è enfatica; *cantava troppo bene, cantava meglio d'ogni altr'uomo al mondo*, è detto di Elia Barjols, di Guillem de S. Didier, di Peire Cardinal, di Peire Vidal; e talora si loda anche l'abilità nel suonare la viola, come in Perdigon, Pons de Capdueill, ecc. Nè sono tutti complimenti, perchè le biografie ci dicono anche con la stessa schiettezza che Uc Brunet non *fetz sons*, cioè non compose melodie; di Aimeric de Peguilhan, ottimo poeta, è detto che *molt mal cantava*; di Gaucelm Faidit, che *compose buone melodie* ma *cantava pieitz d'ome del mon* (peggio che uomo al mondo); e di Elias Cairels, che *ben escrivia mots e sons* (si noti proprio il verbo *scrivere*) ma *mal cantava..... mal violava e pieitz parlava*. Per lo meno costoro, che male sapevano cantare e suonare, eppure componevano *molt bons sons*, non saran stati *chanteurs d'instinct!*

(1) TIERSOT, op. cit., p. 415; FÉTIS, V, p. 11-13.

Di altri, come Bertran de Born e Guiraut de Borneil, è detto che avevano con sè giullari da cui facevano cantare le loro poesie; non si può però indurne che essi stessi non sapessero cantare, perchè sappiamo che altri, buoni cantori, avean pure al loro seguito dei giullari, come Arnaut de Marueill e Peire Cardinal. E non solo i trovatori erano graditi ospiti delle corti e dei castelli, ma gli stessi principi e castellani poetavano e cantavano: nella lista dei trovatori figurano 5 re, 5 marchesi, 9 conti e moltissimi castellani. Non è questa, o meglio non era questa nel secolo XIII, la classe sociale ove s'annidasse di preferenza l'ignoranza. E il *silensio del chiostro* è una frase che per quei secoli è più una metafora che una verità; tutte le arti vi furono ospitate, e ridate, con cresciuto splendore, al laicato; e la musica (non v'era ancora un abisso tra la sacra e la profana) come e più dell'altre (1). Io non arrivo a capire perchè artisti, tanto ammirati nel loro tempo, s'abbiano ora da riputare inferiori a quanto il loro tempo appunto, secondo la presunzione di alcuni, avrebbe potuto e dovuto dare. La notazione della musica trovadorica, contenta al ritmo poetico, trascura il tempo misurato non per loro inettitudine e imperizia, ma perchè essa misura non pareva (e non è in realtà) necessaria se non alla musica polifonica. Nessun trovatore, che si sappia, si applicò a questo genere musicale (i due mottetti a 3 voci del ms. di Montpellier sono anonimi), e, tranne uno, nessun troviero; ma quell'uno, Adam de la Halle, per nascita e per educazione tutt'altro che superiore a molti trovatori, mostrò assai bene di possedere tutta la scienza musicale del suo tempo (2). Se questa scienza pare ora incompleta, la colpa non è davvero dei maestri d'arte provenzali; essi al contrario, se io non m'inganno stranamente, ebbero agli occhi dei contemporanei un merito che noi, invece, amaramente deploriamo: quello cioè d'aver con la tecnica della scienza e degli studiati artifici sollevato la semplice e spontanea melodia popolare al grado di opera d'arte, staccandola di tanto dai suoi umili principii che noi ora con molto stento e con dubbiosi risultati possiamo studiarne la genesi e indagarne le origini.

(1) I trovatori, che furono prima, o continuarono anche poi, nell'abito ecclesiastico, sono 16, tra cui artisti di molto merito, come i canonici Gui d'Uisel, Peire Rogier, Daude de Pradas, e il famoso monaco e priore di Montaudon.

(2) ADAM DE LA HALLE, *Œuvres complètes*, publiées par Coussemaker, 1872.

§ 4.

Gli studi più recenti conducono infatti a questa fondata persuasione: che l'arte lirico-musicale dei trovatori e dei trovieri abbia i suoi remoti principii nei canti popolari, e specialmente nei canti e nei balli che si facevano in maggio al rinverdire dei prati e allo sbocciare delle rose e de' fiori novelli (1). Ma dei generi poetici più popolari, come le *danse*, le *albe*, le *pastorelle*, troviamo in provenzale molto minore copia che nell'antico francese (2); e delle poche poesie di questo genere rimasteci, soltanto pochissime hanno conservato la notazione musicale. Abbiamo una *Dansa* molto importante: *A l'entrada del temps clar* (3); tre *Albas*: una del secolo XI in latino con ritornello volgare (4), una di Guiraut de Borneil (circa 1175-1220) (5) che comincia: *Reis glorios verays lums e clartats*, e una di Cadenet (1208-1239 circa) che comincia: *Eu sui tan cortesa gaita*. Abbiamo poi due *pastorelle*, una di Marcabrun: *L'autrier jost'una sebissa*, importante perchè Marcabrun è dei più antichi trovatori (1135-1147), l'altra anonima: *L'autrier m'iere levas*, ma non è da considerare qui perchè con tutta probabilità essa è francese e non provenzale (6). Aggiungendo a queste una *Estampida* (*Kalenda maia*) di Raimbaut de Vaqueiras (1180-1207) e tre *Retroensas* (sono i numeri 57, 65, 78 dell'Indice) di Guiraut Riquier (1254-1292),

(1) V. specialmente: JEANROY, *Origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge*. Paris, Hachette, 1889; TITUS GALINO, op. cit.; GASTON PARIS, *Origines de la poésie lyrique en France* (*Journal des Savants*, 1891-92).

(2) Vedi: LUDWIG RÖMER, *Die Volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik*. Marburg, Elwert, 1884.

(3) La musica è nel mio opuscolo già citato, *Musica allegra*, ecc., e nel TIERSOT, op. cit., 42.

(4) È dubbio però che questo ritornello sia in provenzale. Vedi il mio opuscolo, *La notazione musicale dell'antichissima Alba bilingue del ms. vaticano Reg. 1462*. Parma, Ferrari, 1892, rec. dal Chilesotti in questa « Rivista », I, p. 162.

(5) Le cifre tra parentesi indicano non la vita del trovatore, ma all'incirca il suo fiorire poetico.

(6) Cfr. GAUCHAT, op. cit., p. 380. La musica è nel mio citato opuscolo, *Musica allegra*, ecc. Il Römer mette tra le *pastorelle* (op. cit., p. 26) l'anonima: *L'autrier cuidat aver druda*, di cui si conservò la melodia in W, fol. 199, ma essa poesia non ha niente a che fare con le *pastorelle*.

abbiamo il meschino bagaglio di melodie a noi rimaste di generi popolari. Questo però non vuol dire che esse sieno popolari; tutt'altre, qui noti abbiamo che la semplice presunzione che anche i maestri d'arte come Cadenet, il Vaqueiras, il Biquier, trattando generi popolari si sieno accostati, anche nella melodia, al tipo e al gusto del popolo.

Un aiuto, meno prezioso di quante potremmo attenderci, ma non trascurabile, ci dà il manoscritto Chigiano che contiene il mistero di Santa Agnese (1). È del secolo XIV, e molte preghiere o brani dialogici hanno ivi la notazione musicale *in sonu*, cioè con la melodia, di altri canti profani. Per esempio le strofe della madre di Agnese: *Rei glorios, senes, per qu'hano nasquies* eran cantate sul motivo dell'alba sopra citata di Guirant de Borneill: *Reis glorios vrais lums e charitat*. È questa l'unica attribuzione che possiamo controllare con la melodia conservataci in R: la notazione del Chigiano è più scorretta, ma risale alla stessa fonte. Un altro canto è *in sonu del Comte de Peytiou*, cioè, secondo il Bartsch, d'una canzone del più antico de' trovatori, Guglielmo di Poitou (Indice, v. *Graf von P.*). Questi due prestiti da artisti tutt'altro che popolari (e altri due da inni ecclesiastici) ci devono mettere in guardia sulla popolarità, presunta con troppa corrività da altri, delle restanti poesie (2). Ma

(1) Editò dal BARTSCH, *Sancta Agnes*. Berlin, Weber, 1869; poi da A. L. SARDOU, *Le martyre de Sainte Agnès édition enrichie de 16 morceaux de chant du XII et du XIII siècle reproduits en notation moderne par M. l'abbé Rilhac*. Nice, Malvano, 1877; infine edito tutto in *fac-simile* dal MONACI, *Il mistero provenzale di S. Agnese*. Roma, Martelli, 1880.

(2) Esse sono tre cantate su motivi di poesie religiose volgari:

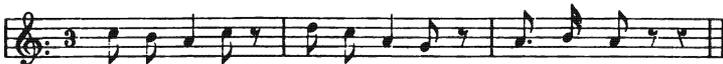
in sonu « Jha non ti quier que mi fasas perdo »
 » « Bel seiner, paire glorios »
 » « illius romancii de sancto Stephano »

del quale ultimo non sappiamo se il *romancium* fosse provenzale o altro volgare. Altre sei dovevano essere motivi di melodie profane:

in sonu « El boss d'Ardena iust al palaiiah Amfos
 A la fenestra de la plus huta ter »
 » « Bel paire cars non vos veireis am mi »
 » « Al pe de la montaina »
 » « Vein aura deuzas que vens d'outra la mar »
 » « Lasa en can grien pena »
 » « Da pe de la montaina »

non dobbiamo esagerare nella diffidenza; del *comte de Peytieu* ci sono soltanto poche note che non permettono nessun giudizio; ma di Guiraut de Borneill non è senza importanza che sia stata scelta una melodia di *alba*, cioè di un genere tanto popolare. Questi modelli insomma, se non di creazione popolare, eran tali che presso il popolo dovessero esser noti e gustati. Fatte le debite differenze, altrettanto avviene nel *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle, verso il 1280; ivi pure le melodie sono di un carattere affatto popolare, anzi, secondo alcuni, prese direttamente dal popolo. Le differenze però, cui accennavo, son queste: che il *jeu de Robin* è d'indole profana e pastorale, e che in generale tutte le melodie francesi furono meno convenzionali, meno ricercate che quelle dell'artificiosa Provenza.

Per cominciare dalla più antica, anche quando non fosse provenzale, merita d'esser qui riprodotta la melodia dell'*Alba bilingue*, ch'è da giudicare della metà circa del secolo XI (1):



- | | | | |
|----|---------------------|---------------------|---------------|
| 1. | Phe - bi cla - ro | non - dum or - to | ju - ba - re |
| 2. | Fert au - ro - ra | lu - men ter - ris | te - nu - e |
| 3. | Spl - cu - la - tor | pi - gris cla - mat | sur - gi - te |



4. Lal - ba part u - met mar a - tra sol Po - y pa - sa bi - gil mi - ra - clar te - ne - bras

Qui si riscontra già quella legge del canto popolare e primitivo, che è la ripetizione di una formula melodica semplice e facile, più

(1) Ogni indicazione bibliografica su questa importante primizia della musica e poesia volgare si avrà dal mio citato opuscolo e dalle due *Note* del MONACI nei *Rendiconti dei Lincei*, luglio e dicembre 1892. Il ritmo della parte latina, suppergiù, è soddisfacente; del ritornello volgare è discutibile assai, perchè n'è molto incerta la struttura metrica e la traduzione. Sul ritmo ho modificato ben poco, come può vedersi confrontando questa musica e quella che diedi nel citato opuscolo. Per il ritornello io persisto a credere che le ragioni musicali portino questa divisione come la più naturale:



- L'al - ba par U - met mar a - tra sol po - y pas A bi - gil mi - ra - clar te - ne - bras

ma non vedo che vantaggio ne venga al testo.

l'aggiunta di una *cauda*; la quale di solito nel popolo è un vero e proprio *ritornello*, vale a dire non ripete soltanto le stesse note ma, come in quest'alba, anche le stesse parole. Una tecnica alquanto più progredita, ma la stessa impronta di fresca e primaverile popolarità ha la canzone a ballo: *A l'entrada*, la quale è di grandissimo interesse così per la poesia come per la melodia.

X

A l'en - tra - da del tems clar, e - ya, Per jo -
ja re - co - men - çar, e - ya, E per je - los ir - ri - tar,
e - ya, Vol la re - gi - na mo - strar Qu'el' est si
a - mo - ro - za. A - la - vi' a - la - vi - a je -
los Lais-saz nos lais-saz nos Bal - lar
en - tre nos en - tre nos.

La divisione musicale lascia vedere chiaramente quale è la formula ripetuta, quale la *cauda*, quale il *refrain* o *ritornello* (1). Di

(1) Io penso che anche la frase *Alavi 'alavia jelos* sia parte della *cauda*; la rima che introduce il *refrain* è normale anche nella lirica a ballo francese; e questo conferma quel che io dissi nel già citato articolo, che cioè: *lorsque nous avons le type A + A + CODA + REFRAIN le mot CODA n'est pas juste, puisque la partie qu'il désigne n'a pas le caractère d'une cadence finale, mais elle est plutôt un anneau, une transition musicale qui prépare le refrain*. Qui la ragione delle rime trae in inganno; e, per regola generale, essa è ragione debole di fronte alla musica. Si veda, poco oltre, la *pastorella* di Marcabrun; anche in

taglio alquanto diverso, ma semplice e indubitabilmente popolareggiante è la *pastorella* del Marcabrun del quale, ripeto, si pone il fiorire tra il 1135 e il 1147. Il suo maestro, un certo Cercamon, fece delle *pastoretas a la usansa antiga* (1); disgraziatamente non resta nè testo nè musica di quelle remotissime pastorelle, sicchè tanto più interessante è questa del suo scolaro Marcabrun:

R



L'au-trier joet' u - na se-bis - sa Tro-bel pa-sto - ra me - stis-sa
De joi e de sen mas-sis - sa E fon à-lha de vi - la-na



Cap' e go-nel' e pe - lis - sa So - tiars e caus-sas de la - na (2).
Vest e ca - mi - za tres - lis - sa

In queste melodie la linea melodica è semplice, il ritorno delle frasi musicali per nulla artificioso, la tonalità sensibilissima. Altre poesie, di impronta popolare, ci presentano gli stessi caratteri.

(Continua).

ANTONIO RESTORI.

essa la divisione delle rime farebbe sospettare una divisione melodica diversa da quella che ha in realtà. Essa infatti ha queste rime

A	e questo schema di melodia:	a	}	1
A		b		
A		a	}	2
B		b		
A		c	}	1
A		c		
B		d - 2]	cauda

e ancora è delle melodie provenzali, di trovatori noti, una delle più schiette. Le ragioni di questa divergenza sfuggono all'indagine; deve ben esserci stato un tempo in cui a un tipo di strofa rispondeva un tipo di melodia; anzi, essi tipi erano una cosa sola. Certo il tipo strofico doveva essere rudimentale e la formula melodica semplicissima. Ma, per quanto si faccia, non possiamo risalire così in alto; noi, fino dai primi documenti, troviamo poesia e musica (strofa e melodia) già con tipi proprii e fissati; ancora non separate, ma di già distinte.

(1) Cfr. JEANROV, *Origines*, p. 23.

(2) La poesia intera è in BARTSCH, *Chrestomathie proven.*, 1875, p. 58.

✦ MEMORIE ✦

Per la storia musicale dei Trovatori provenzali

Appunti e Note

(Continuas., V. fasc. I, pag. 1, ann. 1895).

Ho detto già che il Codice *Chigiano* è, musicalmente, meno prezioso di quanto parrebbe a primo aspetto. Il manipoletto di melodie che esso ci conserva avrebbe in realtà un valore di primo ordine se quelle notazioni musicali fossero state trascritte da un copista meno ignorante. Ma per questo riguardo quel codice è il peggiore di quanti ne conosco. Io credo, e gli indizî abbondano, che la fonte del *Chigiano* dovesse essa stessa essere poco accurata, e le neume forse su una sola riga o due, sbiadite o intricate; fatto sta che il copista le ha sciolte tutte, non usando che note quadrate o rombi, e le ha seminate sulle righe staccandole o unendole in modo veramente barbaro. Non si è accorto mai — ed era pur facile accorgersene! — quando la musica di un verso o di due si ripeteva in uno o nei due seguenti (caso normale in melodie popolari); molto spesso per segnare una nota lunga ne scrive due vicine; di cambiar chiave, di segnare a tempo il \flat non se ne parla neppure. Ci ha lasciato altrettanti *rebus* da sciogliere, nè varrebbe la pena di studiarci se, per avventura, quelle melodie non fossero tutte, meno una, dei preziosi *unicum*.

Quell'una è l'*alba* famosa di Guiraut de Borneil, ed è una melodia di timbro soave e popolare, degna di quell'illustre maestro:

1 2 3 4

R. *Reys glo-ri-os ve-ray lums e clar-*
Deus po-de-ros se-nher si a vos

5 6 7 8 9 10

tatz plats. Al meu com-pahn si-atz fi-zels a-ju-da.

11 12 13 14 15 16

Qu'eu non lo vi pois la noitz fon ven-gu-da. Et a-dee

17 18 19

se-rá l'al-ba.

Quella ripetizione in principio è di sapore schiettamente popolare; ma nella figura di chiasma, per cui la frase 6-7 che apre il terzo verso torna a chiudere al 13-15 così bene il quarto, si vede, parmi, un'arte che sa rialzare ogni stile, anche il plebeo (1). Nel *Chigiano* si vede in principio che la fonte era la stessa:

(1) Non so resistere al desiderio di mostrare che questo stile è vivissimo ancora nel volgo d'alcune parti d'Italia. Ecco un brano di un canto siciliano che ho imparato a Modica a forza di sentirlo cantare per parecchie sere sotto un balcone presso la casa dove stavo. Non immaginavo di sicuro allora che un giorno mi sarebbero utili quel disturbatore de' miei sonni e quella bella troppo crudele! Ecco il brano:

1 2 3 4 5

6 7 8



ma il copista non s'è accorto che la frase si ripete e s'è maledettamente intricato; la frase 6-7 anche qui compare due volte, ma fuori di posto; solo la finale 16-19 ritorna, con qualche ornamento di meno, ad esser più genuina:



Come si vede non è possibile il dubbio intorno all'autenticità della melodia, ma dobbiamo pur confessare che se fossimo ridotti al solo *Chigiano* ne avremmo una redazione ben guasta e sfigurata. E così della romanza *El bosc d'Ardena*, preziosa perchè è la sola rimastaci in provenzale, non oserei porre qui che la frase dei primi due versi, che appunto perchè ripetuta si ricostruisce meno dubitosamente:

Chigiano.



Una sola volta accade che una melodia si ripeta per due intere strofe, ed è al v. 1059 la canzone forse amorosa: *Lasa en can grieu pena*. In questo caso possiamo tentare una ricostruzione completa se non in ogni parte sicura; e possiamo insieme ammirare l'ignoranza dello scriba il quale, trovatosi di fronte a una notazione neumatica,

Si confronti questo 1-2 con quel 5-6; 3-4 con 11-12, e le cadenze. Se di musica antica s'avessero maggiori saggi popolari, e se nelle raccolte moderne avesse il dovuto posto la melodia, molti riscontri forse sarebbero possibili e più fecondi studi. Ma coi *se*, dice il Fagioli, si pranza male. — Ho dato la poesia col testo della *Chrest.* del Bartsch; la più recente traduzione italiana di Vincenzo Crescini è nel periodico *Per l'Arte*. Parma 1892, N. 29.

(1) La copia del Sardou (e quindi la traduzione del Raillard) comincia con due *fa*; ma è una svista, o d'occhio o di penna, perchè il ms. (basta guardare il fac-simile del Monaci) ha proprio due *re*. Altri quattro o cinque luoghi non furono ben copiati; di nuovi svarioni musicali quel disgraziato codice faceva proprio a meno!

evidentemente identica e, Dio sa per qual ragione, ripetuta (1), l'ha per due volte scritta, sciogliendo le neume, raggruppando le note e segnando i respiri in modi così diversi e capricciosi da autorizzarci a credere che egli non si sia, per nostra fortuna, accorto che copiava due volte la stessa cosa. Quindi, poichè l'identità originale è indubitata, confrontando e scegliendo ora da una, ora dall'altra di queste due veramente *variae lectiones*, proporrei la traduzione seguente:

Chigiano.

Sey-ner quel mont as cre - at Es ho -
me de brac for - mat Do - na mi per ta bon -
tat Uei-mais fi E mos tortz per - do - na mi
Qua tu sey - ner de pie - tat Rent mar - ma de mot bon grat.

Non insisto più oltre con le melodie, tutte ancor più incerte, del codice *Chigiano* (2). E passo alla *Estampida* di Rambaldo de Va-

(1) Doveva essere uso di molti mss., dopo la melodia della 1^a strofa ripetere la musica del 1^o verso della seconda, per segnare senza dubbiosità il ritorno periodico della melodia stessa (*). Se il copista, o per disattenzione o per altro, scriveva più del 1^o verso della 2^a, par naturale che si decidesse a riscrivere tutta la melodia anzichè lasciarla fuor dell'uso normale. Un caso simile è avvenuto in G alla poesia 26 di Peirol e alla 31 di Bernart de Ventadorn, ove la melodia si ripete intera due volte.

(2) Converterà forse ch'io ci torni sopra con un articoletto separato. La traduzione del signor Raillard è letterale; vale a dire presuppone due cose di entrambe le quali io dubito assai. La prima, d'ordine generale, che nel trascrivere queste monodie profane si tenessero rigorosamente i metodi teorici dei maestri delle scuole

(*) Tale è costantemente l'uso di G; e qualche volta è un uso utile per noi, avendo il copista segnato innanzi al 1^o verso della 2^a strofa il ♯ che s'era scordate nella prima. Ciò succede p. e. nel foglio 42 alla poesia 39 di Peire Vidal.

queiras, che è per la Provenza preziosissimo e unico testimonio di questo genere popolare di poesia e di musica. Anzi bisognerebbe dire di musica soltanto, perchè le *Leys d'amor* affermano che la *Estampida* non ha bisogno d'essere accompagnata con parole, ma è spesso solamente strumentale. E questa *Estampida* di Rambaldo fu in realtà scritta per una melodia preesistente, seppure è vero (nè c'è ragione per dubitarne) il seguente aneddoto narratoci nella sua biografia. Come è noto, messer Rambaldo visse alla corte del marchese Bonifacio di Monferrato (1192-1207), fu suo protetto e da lui ebbe le insegne di cavaliere, e fu con lui alla quarta Crociata dove, pare, morirono insieme. Durante il suo soggiorno in Monferrato, ebbe con Beatrice, figlia del marchese Bonifacio, relazioni amorose che non furono, stando alle indiscrete notizie della biografia, tenute sempre nei limiti dell'amor cavalleresco: tutt'altro! Eppure « una volta (traduco testualmente) *Madonna Beatrice si corrucciò con Rambaldo di Vaqueiras... sicchè egli lasciò il canto, gli scherzi e ogni cosa che gli piacesse; e ciò era gran danno; e tutto avvenne per la lingua dei malevoli, sì com'ei dice in una strofa della stampita che voi udrete. E vennero frattanto alla corte del Marchese due giullari di Francia, che sapevano suonar la viola assai bene; e un giorno suonavano su la viola una stampita che piaceva molto al Marchese, ai cavalieri e alle donne. E messer Rambaldo non s'allegrava punto; tanto che il Marchese se n'accorse e gli disse: « Signor Rambaldo, che è ciò? non cantate, non vi divertite, e v'è qui costì bel suono di viole e vedete qui costì bella signora, qual'è mia sorella, che vi ha accettato per servidore ed è la più valente gentildonna del mondo? » E messer Rambaldo pur rispose che non farebbe. E il Marchese, che sapeva il fatto, disse a sua sorella: « Madonna Beatrice, degnatevi per amor mio e di tutti questi signori di pregare Rambaldo che*

claustrali. La seconda, di ordine particolare, che l'amanuense del Chigiano meriti piena fede. Così, ad esempio, per la poesia citata nel testo, le numerose e capricciose varianti dell'amanuense tra la prima strofa e la seconda furono ciecamente seguite nella traduzione, il che ne fa a dirittura due brani diversi; mentre è assolutamente certo che devono essere identici. È il caso di dire con *Don Pacomio: Ella mi fu infedele — Per troppa fedeltà!* — E qui mi sia anche lecito di avvertire che tutte le melodie da me trascritte sono inedite, tranne le poche (come queste del Chigiano) per cui è espressamente detto il contrario.

per amore e grasia vostra debba divertirsi e cantare e star allegro come prima ». E Madonna Beatrice fu così generosa e cortese che lo pregò e lo confortò che per amor suo stesse allegro e facesse di nuovo una cansone. Onde Rambaldo per questo che avete udito fece la stampita, ed è questa:

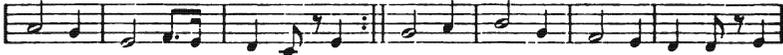
*Kalenda maia
Ni flor de faia.....*

E questa stampita fu fatta sulle note della stampita che i giullari suonavano sulla viola ». Caratteristico è tutto l'aneddoto e preziosa anche quest'ultima indicazione. Ecco la traduzione musicale di questo brano di musica originariamente stromentale (1):

Mosso.

R. 

1. Ka - len - da ma - ya Ni fuelh de fa - ya Ni chan dau -
2. Non truesqem pla - ya Pros do - na ga - ya Tro cun fi -



zel Ni flor de glaj-ya 3. Del vo - stre bel Cors qem re - tra - ya Pla -
zel Mes - sa - tie na - ya

(1) I giullari avran suonato all'unisono? Così parrebbe secondo i più riputati storici della musica; ma io ne dubito forte, parendomi che si potesse ben fare sugli stromenti quel che si permetteva nelle voci. Una serie di quarte e quinte soltanto, messe con giudizio, e qualche intervallo di sesta specialmente alla cadenza, danno un rilievo strano a questa danza. Qui, mi pare, abbiamo proprio la *mélodie vive et sautillante* che il Meyer divinava parlando appunto di questa stampita (*Bibl. de l'École des Chartes*, serie 6^e, V, 488). Il brusco mutamento di ritmo pare fosse proprio di questi generi di ballo (Cfr. alcune ingegnossissime pagine del Flamini, *Studi di st. letteraria*, 179-82). — Anche qui non so tenermi dal confrontare con questa *cadensa finale* poche note di un canto nuziale ancora popolare nelle mie natali Alpi apuane; so bene che questi raffronti isolati non concludono gran che; ma non è colpa mia se altri non ne ha fatto. Il canto è questo:



Ad - di - o Ad - di - o con la ma - mà tu'n gh'ù stè pu.

zer no - vel Ca - mors ma - tra - ya Quien a - ya Em tra - ya
 Vas vos do - na ve - ra - ya E cha - ya De pla - ya
rall.º
 Ge - los ans qem ne - stra - - - - ya

Soltanto per complemento di questo paragrafo sulla musica popolareggiante della Provenza, porremo qui una delle tre *retroense* di Guiraut Riquier, e la meno scolastica. Perchè il Riquier è degli ultimi trovatori, e il ritorno ch'egli volle tentare alle forme fresche e semplici del periodo antico si appalesa artificiale e stentato più ancora nella musica, a parer mio, che nelle sue poesie. Questa è, come dice il manoscritto, la prima *retrohencha* che fece messer Guiraut Riquier nell'anno 1262 (1):

a.

1. Pus a - stres nom es do - natz Que de mi dons be me - scha - ia
 2. Ni nulhs mos pla - zers nol platz Ni ai po - der quem ne - stra - ia
a
 3. Obe mes que si - a fon - datz En vi - a da - mor ve - ra - ya
a'
 E puec na - pen - re as - sartz En ca - ta - lue - nha la gua - ya
a''
 En - trais ca - ta - las va - lens E las do - nas a - vi - nens.

(1) Il Millik veramente la riferisce al 1270 (*Trovadores*, pag. 187). Pel testo

Ancora più ricercata è la melodia dell'*alba* di Cadenet, la quale perciò non deve entrare in questa sezione di musica popolare o almeno popolareggiante.

§ 5.

Vi entra invece, e di pieno diritto, uno dei due mottetti a tre voci conservatici dal famoso codice di Montpellier. Come già da molti anni fu detto, questo codice è prezioso perchè spesso a base dell'edificio polifonico, più o men bene architettato, sta nella voce del *tenor* un canto schiettamente popolare. E a traverso gli stringimenti e gli stiramenti di un contrappunto puerile è spesso possibile ritrovare il motivo fresco e limpido derivato dal popolo. Tale è il caso del mottetto: *Tuit cil qui sunt enamourat*. Le singolarità della poesia (1) conducono già a sospettare che i primi due versi siano un *refrain* d'una poesia più antica e molto popolare, accomodati poi in un mottetto. La musica confermerebbe il sospetto; tutta la 2^a voce, con poche varianti dovute alle esigenze della polifonia, gira sulla frase dei primi due versi, la quale io ridurrei così:

Montpellier. *Mosso.*



Perchè gli intendenti giudichino traduco letteralmente tutto il mottetto a 3 voci (2):

(1) Cfr. G. Paris: *Origines de la p. lyrique*, 51 e nota 2^a.

(2) La mia traduzione è stata vista, e specialmente pel basso C rifatta e corretta dall'illustre Pothier, al quale m'è caro rendere pubblicamente le dovute grazie. Nel ms. ci sono parecchi errori; la chiave di C, e me n'ero accorto pur io, dev'essere spostata d'una 3^a; le pause che seguendo rigidamente il *Consemaker* dovrebbero unirsi alle note precedenti, qui il Pothier m'ha dimostrato che devono unirsi alle note seguenti. Tutto C è una frase di canto fermo ripetuta (1-16 = 17-32) e la ripetizione giova alla correzione di minute sviste: per esempio, la prima volta mancano nel ms. le battute C 10-11-12 dimostrate necessarie da

H. 196. Montpellier, 218^v-219^r.

1 2 3 4 5 6 7 8

A
Li ia-lous per tout sunt fu-stat Et por-tent cor-ne en mi le front

B
Tuit cil qui sunt e - na - mou - rat Vie - gneut dan - çar li au - tre non

C
Ve - - - ri - - - ta - - - tem

9 10 11 12 13 14 15 16

Par-tout doi - vent es - tre hu - at La re - gi - ne le com - men - dat

La re - gi - ne la com - men - dat Tuit cil qui sunt e - na - mou - rat

17 18 19 20 21 22 23 24

Que dan ba - ston so - ient frap - pat Et cha - cie hors com - me lar - ron

Que li ia - lous so - ient fu - stat Fors de la dan - ce dan ba - ston

C 26-27-28. Altre piccole osservazioni son queste: in C 13 e C 29 non è ben chiaro se nel ms. ci sia un *re* o un *mi*. C 16 sarebbe un *fa*, ma il *sol* di A 16 induce a mutare; tanto più che a mezzo mottetto par naturale un accordo sospensivo e non un appoggio in cadenza: se in C 16 si mantiene il *fa* bisogna allora mettere *fa* anche in A 16. L'identico fatto si ripete tra C 28 e A 28. In A 29 il ms. ha un *fa*, ma che ci voglia un *mi* lo mostrano con sicurezza i passi analoghi A 5, A 21. Anche con queste avvertenze, l'armonia riesce straziante, ma di simili e peggio ne abbonda pure il Coussemaker; e i nostri proavi erano robusti anche d'orecchie!

25 26 27 28 29 30 31 32

Si en dan - ça - de veillent en - trar (sic) Fier le da pié com - me gar - çon

Tuit cil qui sunt e - na - mo - rat Vie - gnet a - vant e li au - tre non

Sulla popolarità di tutta questa frase mi pare non possa cader dubbio; e, ripeto, non deve esser cosa accidentale che essa sia ripetuta di 2 in 2 versi. L'altro mottetto del ms. di Montpellier: *Mout m'abelist l'amouros pensement*, non ha diritto d'esser qui riferito. Oltre essere in un provenzale molto dubbio, esso nè per le parole nè per la musica non ha alcuna caratteristica popolare (1).

§ 6.

Nel Medio Evo, fino verso il secolo XI, la musica dell'Occidente europeo si gira tutta su due poli opposti e diversi. Da un lato la grande arte musicale della Chiesa, già vecchia ma appunto per questo bene assodata e autorevole. Essa, nel suo nucleo più caratteristico (il gregoriano), non rispondeva più al rinnovato senso musicale dei popoli neo-latini, ma sebbene in parte indulgesse al nuovo gusto coi versetti delle *sequenze* e soprattutto con le melodie ben ritmiche degli inni, nel suo complesso ella rimane salda e immota. La musica ecclesiastica ha per sè tutta l'autorità morale delle cose sacre, da sola accompagna nei maestosi templi quegli spettacoli liturgici, quelle funzioni che furono culla al dramma e al teatro; essa sola ha scuole famose, maestri riputati, essa sola ha una notazione scritta, se non perfetta, almeno da secoli tradizionale.

Dall'altro lato abbiamo la canzone del volgo, il canto popolare.

(1) Questo secondo mottetto è ai fogli 151-152. Di ambedue chiesi la copia all'illustre prof. Chabaneau, il quale me la fece eseguire in modo accuratissimo dal suo discepolo prof. Anglade; a entrambi grazie cordiali.

Semplicissimo di melodia, anzi forse in origine contento a una sola frase melodica sazievolmente ripetuta, soggetto a una tonalità che non è quella del gregoriano, esso non avea nessuno dei privilegi del suo rivale di chiesa, anzi non pensava neppure di poterli mai avere. E quei contadini, quegli istrioni che dalla caduta dell'Impero romano fin verso il Mille andarono ripetendo le canzoni popolari, avrebbero essi stessi deriso, come pazzo e stolido profeta, quegli che avesse lor detto che quella loro era musica vera, degna d'esser appresa, insegnata e trascritta in pergamena; e che da lei si svolgerebbe un'arte gloriosa che di secolo in secolo avrebbe rigettato sempre più nell'ombra il canto della chiesa; e avrebbe invaso le sale principesche, i teatri cittadini, e perfino le Chiese stesse.

Per queste ragioni il canto popolare nel tempo in cui riesce a svincolarsi dalle tenebre medievali, ad affermarsi vivo, anzi a pretendere di vivere come cosa a sè, si trovò, di fronte al canto chiesastico, nella stessa condizione in cui si trovarono le nuove lingue volgari di fronte al latino.

Quel periodo, che si suol dire delle origini, in cui la poesia volgare, e il canto tonale del popolo vennero man mano guadagnando forza e autorità, rimane oscuro appunto per questo: che ai contemporanei nè quella poesia nè quella musica parevano ancora prodotti artistici. Noi possiamo indagarne minutamente il progresso, il viaggio, per dir così, soltanto dalla sua seconda tappa. Quando cioè, presa coscienza di sè, per opera di artisti che vogliono essere tali e parerli altrui, quella musica si è staccata dai campi e sta per entrare nelle sale dei castelli e dei palazzi.

Vi entra con un doppio aspetto: quando è allegra e scherzosa, senza posa e pretese, ella ricorda volentieri i soggetti, i metri, le melodie dei campi e del prato nativo; li abbellisce di certo, senza però trasformarli tanto da renderli irreconoscibili. In questa schiera è la maggior parte delle melodie medievali date, da altri e da me, come popolari. Ma più di frequente, perchè ciò è vizio dei *parvenus* e della gente nova, quell'arte posa al serio, al grave, esagera sè stessa, e come una contadina arricchita fa pompa dei suoi gioielli, così essa si pavoneggia delle sue rime, dei metri artificiosi, delle melodie sapienti e studiate. Per quanto è della musica, questo sapere e questo studio è evidente che non poteva derivarle che dalle

scuole di musica ecclesiastica. E perciò non solo materialmente la trascrizione in carta, delle melodie trovadoriche, s'è dovuta fare con un sistema di notazione che non risponde affatto alle nuove esigenze tonali; ma anche, negli artisti più riputati, il tipo intimo della melodia ne ha sofferto. Parendo arte vera e augusta soltanto quella delle *scholae* sacre, su quella s'andò rifoggiando per quant'era possibile la melodia nuova.

Questa efficacia delle scuole, per dir così, di musica ufficiale sulla musica profana è, com'è naturale, più sensibile in quegli artisti (e in Provenza furon troppi) che all'estro e all'ispirazione spontanea preferirono l'artificio, la maestria, la pompa. La frase fresca e limpida, simmetricamente ripetuta: la cadenza breve, naturale, quasi sempre sulla tonica: il periodo musicale, e metrico, uniforme e semplice, cedono il passo alla melopea continuata, alla indecisione tonale, alla strofe sapientemente complicata. Vi sono naturalmente delle differenze tra età ed età, e più ancora fra un artista e l'altro. Ma il voler seguire queste molteplici diversità implicherebbe la necessità di una serie numerosa di monografie musicali di singoli trovatori inconciliabile con lo spazio che la *Rivista* mi concede e con l'indole del mio lavoro. Il quale, è bene qui ricordarlo, non è uno studio completo, ma *appunti* e *notizie*. Io non posso spigolare che un numero ristrettissimo di melodie trovadoriche e mi rimarrà inutile non poco materiale, che io metto a disposizione di chi alle omai sacramentali parole *Leben und Werke* vorrà d'ora innanzi aggiungere *und Melodien*.

§ 7.

A segnare il distacco con la musica che precede verrà primo il più artificioso dei poeti di Provenza, Arnaldo Daniello.

Ci rimangono di lui due melodie contenute entrambe nel ms. G. La prima è la musica della sestina: *Lo ferm voler qel cor m'intra*, ed è, a mia notizia, la sola melodia rimastaci di questa forma di poesia, forma di cui Arnaldo è ritenuto l'inventore. È noto quanta stima ne avessero Dante (*Purgat.* XXVI, 115) e il Petrarca: quest'ultimo anzi (stando al Rambaldi, antico comentatore della *Divina Commedia*) confessava che nella *sestina* esso era un vero discepolo e

imitatore del Daniello (1). Non credo che alcuna sestina petrarchesca ci sia giunta musicata, sicchè tanto più accetta sarà questa melodia del suo modello provenzale. La quale, con contrasto singolare all'artificiosità del metro, è di una semplicità strana: il carattere tonale è marcatissimo dal $si \flat$ che in questa poesia il ms. con cura eccezionale nota volta per volta. Il sospetto di aver qui il *canto* di una composizione *con più voci* (o con stromenti) non può a meno di affacciarsi; ma sarei più che riluttante ad accoglierlo. Comunque ciò sia, ecco il documento:

G. 

Lo ferm vo - ler qel cor (2) min-tra Non pot ges becs e-scon - seen-dre ni
un-gla De lau-sen - gier qe perd per mal dir sar-ma E car nol aue batre ab
ram ni ab ver-ia Si-vals a frau lai on noe a - vra un - cle
(3)
lau-zi - rai iol en ver - ser o dins cham - bra.

È innegabile in questa melodia la semplicità e la tonalità; ma si sente quel certo che di slegato, quella staccatura tra frase e frase, che dimostra non esser dessa il frutto d'una ispirazione spontanea e unica, ma studiata verso per verso per involgere e vestire la poesia. Sicchè, dove il metro è più artificioso e vario, ivi si avverte di più questa impressione, come nella seguente dello stesso trovatore:

G. 

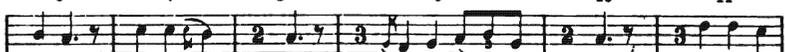
Chans-son doil mot son plan e prim Fa-rai puis que bo-to -

(1) Cfr. Canello, *Vita ed opere del trovatore A. D.*, pag. 56. L'Alighieri accenna ripetutamente (*De vulg. eloq.*, cap. X e XIII) all'abitudine melodica di Arnaldo Daniello, di far tutt'un periodo musicale, senza ritorni o ripetizioni simmetriche.

(2) Il ms. G. di cui seguo il testo, ha qui una sillaba superflua: *gins el cor*; ho preso la correzione dal ms. A = vaticano 5232.

(3) Il ms. ha sempre il \flat tranne che qui, e perciò il \natural è sicuro.

6 7 8 9 10 11



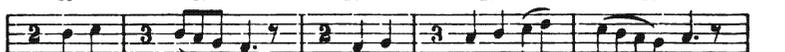
noill vim E laus-sor cim Son de co - - lor De main-ta

12 13 14 15 16 17



flor E ver - de - ia la fuoil - la Ell chan eil braill

18 19 20 21 22



Son a lom - braill Dels au - zels per la broil - la. (1)

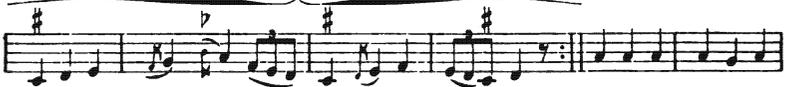
Non vi mancano, come si vede, le frasi felici; come non mancano, del resto, anche in altre melodie di artisti aulici ma non preoccupati dell'artificio e dello sfoggio. Una melodia, per esempio, piena di semplice mestizia, e, nel suo andamento, assai prossima al canto popolare, è questa della più gentile poetessa di Provenza, la Contessa di Dia:

a



w. (2) A chan-tar m'er de so qu'eu no vol - ri - a,
Car eu l'am mais qe nuil - la ren que si - a:

b



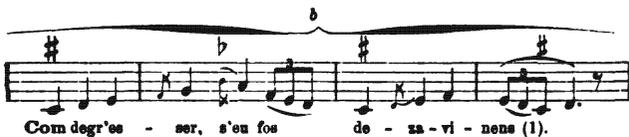
Tant me ran - cur de lui cui sui a - mi - a; Ni ma bel - tats ni mos
Vas lui nom val mer-ces ni cor-te - zi - a,



pretz ni mos sens; C'a-tres-sim sui en-ga - nad' e tra - hi - a

(1) Il \flat è segnato solo in un luogo (batt. 18^a), ma io credo che debba estendersi ovunque. — Per il testo seguo la lezione di A.

(2) Testo della *Chrest.* del Bartech, III ediz., p. 69. — Gli accidenti da me notati in alto del rigo credo che li noterebbe, a dispetto del ms. che non li ha, perfino il rigidissimo Coussemaker; ed è una prova di più (se prove bisognassero) della giustezza delle teorie dell'Ambros e del Tiersot già ricordate.



La contessa di Dia fu, dice la biografia, *una bella e buona dama*, innamorata di Rambaldo d'Orange, e a lui diresse le sue poesie. Ma le sue tenere parole e le melodie malinconiche non dovettero toccare il cuore di Rambaldo che prediligeva in arte la preziosità e le *rime ricche ed enigmatiche*; per lo meno il nome della Contessa non è nella biografia di Rambaldo tra le donne da lui amate (2). Anche nelle melodie egli sdegnò le semplici maniere popolari, a giudicarne da quest'unica che c'è rimasta:



(1) La finale, più che una parola tronca, vorrebbe una parola piana, e infatti W dà così l'ultimo verso: *Qu'eusse fait vers lui desavinence*; ma non per questo dubiterei dell'autenticità della melodia, come fece l'Appel (*Der Trob. Uc Brunec*, p. 57 e 59, nota). Ad ogni modo se vogliamo privare la gentil Saffo di Provenza di queste poche note di musica, se n'accresce la probabilità che esse sieno un canto popolare aggiustato poi alle parole della poesia.

(2) Rambaldo fiorì circa 1150-73. Cfr. Chabaneau, *Biogr.*, 77-78, 169.

b

dom - na nom a - ma Veus per quem fai sem - blan i - rat e
sal - vatg' e gra - ma.

morn, Quar en s'a - mor mi de - leit em so - - jora,

b

NI de ren al nos ran - cu - ra nis cla - ma.

Il disegno melodico di questo amoroso addio di Bernardo è del tutto identico all'amoroso lamento, già riferito, della contessa di Dia: prova manifesta del comune attingere alla tradizione melodica popolare, e ciò non solo nello stampo di tutta la frase, ma in molti caratteri particolari, come il giro continuo su poche note, la cadenza malinconica e spesso ripetuta, i frequenti ma punto complicati ornamenti. D'impronta diversa è la melodia seguente che si riferisce al tempo in cui Bernardo era ancora nel castello di Ventadorn, amante e riamato. Tra le varie, questa è una, delle contenute nei tre importanti codici GRW, che meglio potrebbe ad un esame minuto rivelare come le molte differenze di particolari melodici si concordino ad affermare un'originale identità (1). Una frase (13-15) non può a

il 5° verso quasi identico con G, ma il 6° totalmente diverso; forse R ha tralasciato un cambiamento di chiave. Nel 7° verso che deve essere identico al 2° e 4°, è sicuramente erroneo R che ha gli stessi gruppi ma staccati in modo tutto vario; questo specialmente m'ha fatto ritenere G come più corretto e fedegno.

(1) W, come spesso, è più alto di una 5^a; e ciò è un'altra prova della trascuranza di GR i quali in questa melodia non segnano il *si*^b, sebbene esso sia dimostrato necessario da W. Siccome 1-6 deve essere eguale a 7-12, G alla 1-2 è scorretto, come prova R ch'è consono a sè stesso. Peggio W che alla 1 segue in parte la scorrezione di G, e alla 7 vacilla capricciosamente. W poi sbaglia di un intervallo alla 10, che dovrebb'essere *si-do-re* come mostrano RG e come W stesso ha nella 4 che gli corrisponde. Nella 12, G ha fatto ornamentale il *sol* che deve essere nota reale, e perciò la cadenza *fa-re* è errata; è però difficile dire se qui la cadenza doveva scendere al *do* come vorrebbero. G 6 e W 6, oppure

meno di stupire per il suo timbro affatto moderno, e tutt'insieme è un canto che alla metà del secolo XII ispira, pel suo autore, un certo rispetto:

1 2 3 4

W
R
G

(1) Ab joi mou lo vers el co - mens Et ab joi

5 6 7 8 9

re - man et fe - nis E sol que bo - na fos la fia

10 11 12 13 14 15

Bon sai qer lo co - men - ça - mens Per la bo - na co - men - çan - ça

appoggiarsi in *solfa* come mostrerebbero R6, R12 e W12. Questo oscillare dei testi fra note ornamentali e reali, ch'è la più frequente causa delle divergenze di lezione, si può vedere anche qui, e per un esempio caratteristico si confrontino RG alla 8. Lascio altre minute osservazioni; feci queste poche per mostrare come anche in musica si può fino a un certo segno ricostruire criticamente l'originale, o almeno rendersi conto delle deviazioni.

(1) Testo di G.

16 17 18 19 20 21

Me ven jois et a-le-gran-ça Pe-ro de-vem la bo-na fin gra-

22 23 24 25 26

- çir Que toç bons faiç vel lau-çar al fe-nir.

La medesima forma strofica del lamento di Bernart de Ventadorn ha una poesia amorosa di Jaufrè Rudel, signore di Blaia, poesia diretta a un *amore lontano* pel quale Jaufrè sospirò a lungo e che dette origine a una pietosa leggenda (1). Ma nella melodia troviamo minore spontaneità e più ricercati artifici, sebbene il Rudel sia anch'esso tra i più antichi trovatori provenzali (prima del 1147):

X.

(2) Lan-quand li jorn son lonc en mai
E quand me sui par-titz de lai

(1) Nella poesia tengo il testo del Monaci: *Jaufrè Rudel*, Roma, Lincei, 1894. Una mia traduzione italiana è nel giornale *Per l'Arte*. Parma 1894, N. 7. Ivi sono altre indicazioni bibliografiche per chi voglia informarsi della leggenda.

(2) Questa melodia è anche in RW; X ha il *si* in chiave, W ai luoghi ove cade un *si*, R al solito lo trascura; W ha la melodia più alta di una 5^a; e quasi un terzo (tra cui il luogo delle chiavi) gliene manca per una laceratura. Non comunico RW perchè con lievissime differenze sono assolutamente identici al più autorevole X; la sola variante è nel 6° verso:

B.

Si que chans ni fiors dels bels pis.

M'es bels doux chans d'au - sels de lonh Vanc de ta-lan
 Re-mem - bram d'un a - mor de lohn

en-bronc e cils Si que chans ni flor d'al -

be-sys Nom plats plus que l'in - verns ge - latz.

Del resto il Marcabrus, del quale abbiamo già dato una *pastorella*, e che è più vecchio di Jaufre, ha già una canzone che ritrae molto dal canto sacro. In questo caso peraltro più che lo studiato artificio, ciò può dipendere dal carattere della poesia che è un *canto di crociata*. Il trovatore incuora i suoi compatrioti ad accorrere numerosi sotto le bandiere del re Alfonso VII di Castiglia, il quale con gli aiuti di molti signori di Catalogna e Provenza e delle repubbliche marinare di Genova e di Pisa, s'apprestava ad assalire Almeria, formidabile porto di rifugio dei pirati mussulmani. Almeria cadde in potere dei Crociati nel 1147; il canto di Marcabrus è dunque un poco anteriore:

Largo. a

w. Pax in no - mi - ne do - mi - ni Feiz Mar - ca - brus los mots

(1) Per la poesia e relative circostanze storiche, cfr. Milà: *De los trovadores en España*, pagine 72-77. Qui seguo il testo del Crescini: *Manuale provenzale*, Verona, 1894, p. 9. Per la esecuzione di questa melodia, come in generale di tutte quelle che più o meno risentono l'arte chieastica, si può ripetere quel che disse il Tiersot della musica di certe meloee popolari: « si le notateur est arrivè à adopter une mesure, et on le peut toujours, le lecteur ne doit pas se laisser influencer par la régularité apparente des formes écrites; il doit se dire que les barres de séparation sont placées pour la commodité de la lecture, et non pour marquer des divisions exactes; l'indication de mouvement ne peut être autre qu'un *ad libitum* qui laisse toute latitude à l'interprétation » (p. 335).

el so Au - jatz que di 1. Cum nos a fait per sa dous - sor
2. Lo sein-gno-rius ce - le - sti - aus

a

Pro-bet de nos un la - va-dor C'anc, fors ou - tra - mar, no fo tans

En de - lai de-ves Jo - sa - phas; E d'a - quest de sai vos

oo - - - nort.

Tornando ai contemporanei di Bernardo di Ventadorn, o poco di lui più recenti, non si può non accennare al *folle e avventuroso* Pietro Vidal (1175-1215). Abbiamo di lui 12 melodie, e mi duole non averle viste tutte perchè la sua biografia ci dice ch'egli *cantava insuperabilmente bene* e che *fu quegli che fece le più ricche melodie*. Se per *ricche* s'ha da intendere (come per le rime provenzali) *studiate e ornate*, il giudizio può andare: ma se si intende per *dolci e soavi*, le orecchie moderne (per quello ch'io ne vidi) darebbero altra sentenza (1). Intanto ecco quella che m'è parsa più accettabile: si tratta della gioiosa canzone che il Vidal intonò al suo ritorno in Provenza, reduce dalla terza Crociata, alla corte di ser Barral di Marsiglia e di sua moglie Azalaide, ormai placata di un lieve fallo amoroso del pazzo poeta (2):

(1) Conosco, del Vidal, queste melodie: 364, 4 che è in GRX; G è una 4^a sotto RX; si vede la fonte genuina, ma le diversità son tali in tutti tre i ms. da farne tre diverse lezioni, e da renderne molto ipotetica la ricostruzione. *Id.* 11, che è in GRX: GX tranne pochi melismi sono identici, R assai diverso. *Id.* 39, che è in GRW: GW hanno sensibili diversità ma in complesso s'accordano, R si scosta molto di più. Le altre da me viste (*id.* 37, 40, 49) sono *unica*. Queste forti differenze possono forse attestare la ricchezza neumatica delle melodie del Vidal, per i diversi modi con cui i copisti posteriori scioglievano le neume del sec. XII.

(2) *Biogr.*, p. 64: «..... un giorno ch'ella era tutta sola in camera [Vidal] se ne venne al letto di madonna Azalaide, e vistala dormiente, s'inginocchia e le bacia la bocca. Ella sentì il bacio e pensando fosse Barral suo marito, s'alsò ridendo; ma visto ch'era quel matto di Pietro Vidal, cominciò a gridare e a far chasso, ecc. ». Nella melodia citata anche il testo è secondo il ms. G.

Pois tor - nas sui en Pro - om - ra Et a ma do - na na
bo Ben dei far ga - ia can - zom Si uals per re - co - noi - scan - - - ra
C'ab ser - vir et ab hon - rar Con - qer om de bo se - gnor Dame e ben - fir
et ho - nor Qil ben sap te - nir en car Per quei mon deu
ce - fer - - - zar

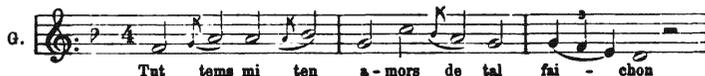
Nello stesso stile, s'io non m'inganno, è musicata una canzone di Pons de Capdoill (1180-90). È una delle solite poesie amorose, probabilmente diretta ad Alazaide di Mercuer (1):

Mellis com no pot dir ni pes - sar Sui eu a - le - gris
e lo - los Taus mi plas la ga - ia sa - sos Quei voi cois -
da - men ce - men - sar Pe - ro ges nom do - na a - le - gris Chans d'au - nals
ni fiors de re - stors Mas vos dem - na m'a - vos tan d'it de'

(1) Di Pons abbiamo 4 melodie; tre ussica e una in RK (la 375,27): a una 4^a di distanza le due lezioni sono quasi identiche; il testo (con molti errori) e la melodia di R fu data dal Fétis, V 12-13. Nella strofa citata anche il testo è secondo il ms. G.



A giudicare dalla fortunata e rapida carriera, uno degli artisti più reputati in sul principio del secolo XIII dovett'essere Perdigon (1195-1220), il quale, figlio d'un pescatore, e giullare da strada, seppe piacer tanto al Delfino d'Alvernia, che lo ritenne a la sua corte e armatolo cavaliere gli conferì feudi e rendite. Pare che non si mostrasse troppo grato ai suoi benefattori; certo egli finì l'avventurosa vita in convento. Come poeta egli è uno dei più abili a sfaccettare le idee omai trite e convenzionali della scienza amorosa cavalleresca, e come musico, a giudicarne dal poco che abbiamo (1), è il tipo dello stile pensato, riflesso e cesellato, ma freddo e senz'anima, di quello stile che pare il preferito e quasi il solo usato dai grandi artisti della prima metà di quel secolo. Ecco una delle sue melodie ove, in difetto dell'ispirazione, mi pare si scorga un timido tentativo di accordare l'espressione musicale al significato generale del testo:



(1) Tre sole melodie in G; una di esse (370,14) è anche in X, e la lezione è nei due manoscritti identica. Della strofa citata anche il testo è secondo G.

ri - - men Tro qe mes-forz de far u - na chan - son

Qem re - si - da da-quest tor - men on son.

I trovatori provenzali, che della prima metà del secolo XIII fecero un'epoca memorabile nella storia della letteratura e dell'arte, come Arnaldo di Mareuil, Folchetto di Marsiglia, Gaucelmo Faidit, Aimerico di Peguilhan, esigerebbero una trattazione che esorbita i limiti di questi miei appunti. Auguro vengano presto delle speciali monografie a illustrare l'arte loro anche dal lato musicale; nel complesso io credo che si riconoscerà sempre più il loro convenzionalismo anche melodico, l'allontanamento sempre più marcato dai moduli popolari, la ricerca e spesso l'affettazione e l'esagerazione degli effetti di voce. Non potremo mai, disgraziatamente, renderci intero conto del come fossero accompagnate, o con mezzi vocali o stromentali, queste melodie; ma che anche in questo accompagnamento si ottenessero effetti sempre più studiati e artificiosi, alcuni indizii indurrebbero a supporlo (1).

(1) Che le melodie avessero un accompagnamento musicale è certo dalle biografie stesse; che esso si limitasse a sonare all'unisono già dissi che mi pare impossibile. I trovatori non avevano bisogno d'inventare essi gli elementi dell'armonia; il secolo XIII è per eccellenza il secolo del *discantus*, e i *discantores*, per barbari che ci sembrino, fecero fare all'arte rapidi e lunghi passi. So bene che il *discantus* importa la misura musicale, per fissar la quale tanto sudarono i trattatisti, e poi i moderni a intenderli; e la monodia trovadorica non ha misura rigorosa (già dissi che valore si debba dare alle nostre divisioni di battute). Ma il fatto è che gli intervalli armonici di 5^a, di 4^a, di 6^a e anche di 3^a eran noti e usati: e che ci vuol di più a sorreggere una voce sola? Inoltre, in quasi tutte le melodie trovadoriche è evidente la cura di finire con tale cadenza che conduca naturalmente a non perdere l'intonazione (unisono, 5^a o 4^a); ma alcune chiudono con una caratteristica finale in 2^a che chiama, direi, quasi irresistibilmente una cadenza stromentale sulla tonica (v. per es. la melodia poco sopra riportata di Pons de Capdoill e molte di Peirol più oltre, e cfr. un passo importante in Tiersot, *op. cit.*, 414-15); in questo caso mi par sicuro che lo strumento o non fosse all'unisono o, se c'era, dopo finito il canto continuasse la modulazione per conto suo ritornando esso alla tonica: e questo è nè più nè meno che accompagnamento. C'è poi un passo curioso nella biografia dei quattro fratelli d'Uisel:

Un debito di coscienza m'induce a far qui un'eccezione per Gaucelmo Faidit, col riferire una sua melodia: quella del compianto per la morte di Riccardo Cordileone. Quando io, parecchi mesi or sono, scrissi in principio di quest'articolo (v. Anno II, fascicolo I, pag. 4) che avevo assai dubbi sul copista medievale di η , e che nella traduzione dell'Ambros c'erano delle cose fuor d'ogni stile e una finale affatto insolita, non avevo copia dell'originale η e scrivevo così dietro il confronto di GWX e per una certa pratica ormai acquistata di melodie trovadoriche. Ma non avrei creduto che una copia quasi facsimile di η (ch'io debbo alla squisita e inesauribile bontà del professor Ernesto Monaci) avrebbe così eloquentemente confermato i miei dubbi e le mie osservazioni. Il copista, per la trascuranza nei giusti intervalli, per la slegatura incoerente delle neume, se non raggiunge almeno s'accosta molto alla magnifica ignoranza del copista del Chigiano; ma, da parte sua, anche l'Ambros non poteva fraintendere peggio. Molte incertezze di lettura lo han tratto a sviste, che non sono evitabili che col confronto degli altri tre manoscritti; e quindi non imputabili all'Ambros che aveva dinanzi un testo solo; ma un errore tutto suo è d'aver tradotto la musica senza occuparsi del testo poetico di η : anzi forse senza neppur copiarlo, perchè vedo che vi ha posto sotto il testo nella lezione volgata e comune. Così egli, non intendente il provenzale, ha errato completamente la quadratura del pezzo, la sovrapposizione delle note alle sillabe, e però è colpa sua se *retraire* si canta su due note e *paire* su una, se alla fine restandogli molte note vuote ha ripetuto, con esempio unico in tutta la musica trovadorica, l'ultimo verso della strofa. Altre minute osservazioni troveranno posto in nota; intanto ecco le varie lezioni di questo famoso *compianto*:

« tutti quattro erano trovatori: ser Guido trovava le buone cansoni, ser Elia le tensoni cortesi e ser Ebles le tensoni a dileggio; messer Pietro poi DISCANTAVA tutto quanto essi trovavano ». In provenzale, *descantar* (come mi scrive cortesemente l'amico E. Levy) ha vari sensi: e tra gli altri anche quello solito di apporre una linea armonica a una linea melodica già fissata. Mi pare che è proprio questo il senso che, nelle citate parole, si presenta alla mente pel primo. Inoltre io sospetto che il *descort* (discordo) fosse di regola armonizzato con *dés-cantus*: su questo punto, ritornerò in altro luogo.

X
Grea cho - se es que tot lo ma - ior dan

W
(1) ...t cho - se auas et tot lor ma - ior dan

G
Fort chau - ça o - jas e tot lo ma - ior dan

(2) Fort cho - se est que tot lo ma - ur dan

η
Fort cau - sa es que tot lo ma - ior dan |

Et grei - gnor dol que on - ques mais au - gues Et tot qua

Et grei - gnor dol que s o - ges Que ce cea

Et ma - ior dol las que onc mais a - ves E so que

(3) El ma - ur doel las que onqc mes a - ges Et co dent

El ma - ior dol las que onc mais a - ges Et to don

(1) Par le note 1-11 vedi avanti pag. 260.

con deu - roit plain - dre en plo - rant Co-vent o - ir en chan -
 deit toz ior plo - ran Mest bel a dir en chan -
 eu de - gra dir en plo - ran Ma-ven a dir en chan -
 (4) dei toz jors plain-dre en ple - rant Ma-vient a dir en chan -
 dei toz jors plai - gner plo - ran M'a - ven a dir en

tant et re - trai - - - re Qan cil qe - - - stoit de va -
 trai - - - re Que cil qui ce des va -
 tan e re - trai - - - re Qe cil qe - - - ra de va -
 (7) tant et re - trai - - - re Que cil qui est de va -
 chan - tar (etc) et re - traire Et cel q'o - ra di va -

et gals per - te con [es] ? e-streins moz sal-va ges a o -
 et con per - dens Con e - straig mot et sal - va - ge a au -
 da e qal dan es Con e - straing mot con sal - va - ge ad au -
 te et que dans est Et cum dur mot cum sau - va - ge a u -
 cal - dam. es Con e - straing mout et can gren per au -

ir Molt a dur ener nus hom qel pot sof - frir
 sir Cum a dur cor tals hom qui pot su - frir
 sir Ben a dur cor toz hom qel pot sof - frir
 ir (11) Bien a dur guer toz hom que puet sof - frir
 dir Ben a dur cor toz hom qi po sof - - - frir

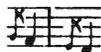
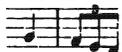
Ben a dur cor toz hom qi po sof - - - frir

In questo compianto pure traspare, a me sembra, l'intenzione di illustrare musicalmente il significato delle parole; chè com'è proprio di questo genere, il sentimento del dolore si ripete anche nelle strofe seguenti.

(1) Nel testo e melodia di W, essendo stato tagliato il lembo sinistro del foglio per avere la miniatura, mancano alcune note e sillabe, che segno con interrogativo.

(2) In η il primo verso, con la sua melodia, è ripetuto perchè il copista credette che anche il secondo verso si cantasse su le stesse note del primo. Accortosi dell'errore tornò da capo; ma questa seconda volta s'è scordato una nota, un *do*, che è necessario e che egli stesso dapprima aveva messo. — Tutto il primo verso in η è a una 3^a di distanza dagli altri codici che tutti cominciano con *la*; ma credo a uno sbaglio di chiave. Salvo questa variante, qui η si accorda sensibilmente con W. Delle due traduzioni di η la superiore è mia, l'inferiore dell'Ambros.

(3) Il copista invece di *Et* ha messo *Et le*, sbagliando così il verso e ripetendo due volte il *la*; ho corretto perchè è un errore evidente.

(4) Forse la neuma che il copista scielse nei due gruppi  era invece da risolvere così  come mostrano XW.

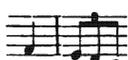
(5) Qui comincia un rigo e probabilmente mutava chiave (una 3^a più basso) fino al rigo seguente che incomincia dov'è l'altro punto interrogativo.

(6) Il copista ha creduto che *pleindre en* conti per tre sillabe, e però ha qui aggiunto un *do* superfluo che io non ho notato.

(7) Io ho tradotto letteralmente, ma nelle 2 battute e mezzo: *et retraire Que cil qui* ci doveva essere nell'originale un mutamento di chiave. Infatti il copista segna qui un \flat che dovrebbe funzionare da chiave (*si \flat*); ma è un segnaccio così largo che non si capisce a che spazio si riferisca.

(8) Il verso è sbagliato (forse *Con* voleva dopo *es*, al v. seguente); anche la melodia è sospetta: *estreins mox* pare ripeta le neume di *qals perte*, il che è contraddetto da tutti gli altri; nell'originale di X c'era forse qui o lacuna o confusione.

(9) Come alla nota 6, il copista ha creduto che *perte et* conti per tre sillabe, e ha qui aggiunto un *mi* superfluo ch'io non ho notato.

(10) Come alla nota 4, la neuma che il copista scielse nei gruppi  era forse da risolvere così  come mostra l'andamento di WG.

(11) Qui η certamente sbaglia chiave fino al *la* di *puet*; l'Ambros infatti ha letto una 3^a più basso; ma, oltre all'arbitrio, neppur così c'è accordo con XWG che in questo verso sono di un'eloquente identità.

(Continua).

ANTONIO RESTORI.

✦ MEMORIE ✦

Per la storia musicale dei Trovatori provenzali

Appunti e Note

(*Continuas. e fine*, V. fasc. II, pag. 231, ann. 1896).

§ 8.

Anche da un lavoro più che modesto, qual'è il presente, non mi par bene che i lettori debbano partirsi senza avere idea completa e minuta di uno almeno dei migliori trovatori; avere cioè intera, per quant'è possibile, la figura artistica di uno almeno di que' poeti e musici. Ho scelto il trovatore Peirol.

Scelsi lui perchè appartiene al miglior periodo dell'arte provenzale, e come musico è di quelli che, fatta la proporzione tra le poesie e le melodie rimasteci, hanno lasciato maggiore eredità musicale; di lui infatti abbiamo 34 poesie (1) e di esse ben 17 hanno musica. È dunque

(1) Della quindicina di poesie che nel *Grundriss* appaiono disputate tra Peirol e altri, non credo che egli abbia buon diritto su alcuna. Pare invece debba darsi a Peirol la poesia che il Bartsch [155, 17] assegna a Folquet de Marsella (cfr. ZENKER, *Roman. Bibliotek*, XII). Essa credo riferirebbesi al periodo stesso che le VI-IX (v. oltre, pag. 417), ma di questa non abbiamo la melodia.

una piccola raccolta melodica che può bastare a giudicare un artista. Di più, questa raccolta è contenuta quasi tutta nella parte più antica e ordinata del ms. G; lo scrittore del quale, si vede, ha avuto la fortuna di aver sott'occhio un *Liederbuch* di Peirol con melodie. Gli altri codici invece hanno pochissimo di lui: ma quel poco è utilissimo a confermarci nell'autorevolezza di G; una di esse melodie infatti è anche in X, un'altra è in R, e come il lettore vedrà, in ambedue i casi abbiamo un'identità quasi assoluta.

Oltre il numero e la presumibile autenticità, le melodie di Peirol (come le sue poesie, del resto), hanno in generale, una certa grazia e una freschezza non comune. Non ch'egli esca mai dal giro ristretto dei sentimenti, delle idee e delle forme poetiche e musicali che la scienza ufficiale e convenzionale dell'amor cavalleresco suggeriva, anzi imponeva. Egli invece può esserci buon modello della gran maggioranza dei suoi compagni, anche in questa obbedienza alla tradizione: soltanto egli ha intuito d'arte, e sa parer vivo e colorito là dov'altri riesce stecchito e freddo. La strofe, se non nutrita di idee, è snella e sonante; e nelle melodie, tranne in qualche *vers* greve e solenne, non c'è l'avversione boriosa e cattedratica del Faidit e di Folchetto alle originarie forme popolane; Peirol sa trasformare e rialzare la melodia paesana senza troppo snaturarla: la nobilita, non la rinnega. L'esame dell'opera sua ne renderà, spero, persuasi i lettori.

Della sua vita il biografo provenzale dice testualmente così: « *Peirols fu un povero cavaliere d'Alvernia, d'un castello detto Peirols nelle terre del Delfino d'Alvernia, al piede di Rocafort* (1). *E fu cortese uomo, e di persona avvenente, sicchè il Delfino lo ritenne seco e davagli vesti e cavalli e armi e ciò che gli era mestieri.*

Il Delfino aveva una sorella di nome Sail de Claustra (2), bella,

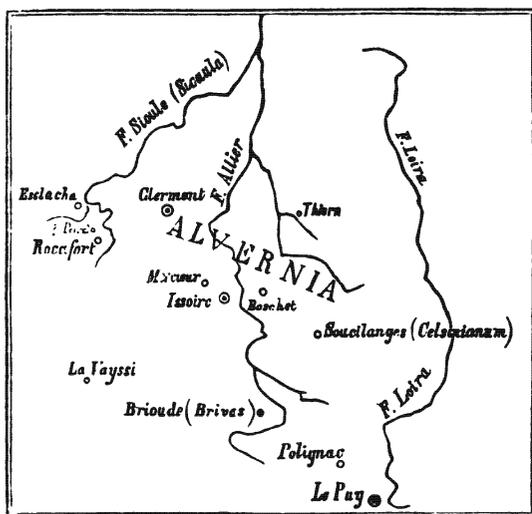
(1) Rocafort (Rupisfortis) nel circ. di Clermont. Dal testo parrebbe che Peirols prendesse il soprannome dal luogo di nascita, secondo un uso abbastanza frequente nei trovatori e giullari. Il *Paves*, per esempio, fu probabilmente oriundo di *Paria*, e il trovatore Cadenet si fece chiamare così perchè nato nel castello di Cadenet presso Apt. Nel testamento della moglie del Delfino è citato un S. De Peirol, e in altra carta un G. de Perol. Un altro castello chiamato Perols era presso Agen (v. biog. di Elias di Barjols). Ma Peirols può anche essere un vero nome; si chiamava così, ad esempio, il padre di Rambaldo di Vaqueiras.

(2) *Sail* (che poteva esser nome anche d'uomo) è generalmente dai cronisti latini e volgari tradotto con *Assalide*.

buona e d'assai pregio avvenenza e dottrina: ed era moglie di Ser Beraldo di Mercuer(1) uno de' maggiori alverniati. Messer Peirols amava quella signora, e il Delfino intercedeva per lui, e allegrandosi assai delle canzoni che Peirols faceva per lei, egli stesso le faceva assai gustare alla sorella; sicchè questa, a saputa del Delfino, prese a volergli bene e a fargli amorevoli accoglienze. E l'amore di madama e di Peirol andò tanto innanzi che il Delfino se ne impermalì parendogli ch'ella gli consentisse più di quanto le fosse dicevole, e lo congedò e l'allontanò da sè, nè più gli dette vesti ed armi. Peirol vedendo che non poteva più mantenersi da cavaliere, si fè giullare e andò girando per le corti, ricevendo dai baroni drappi, cavalli e denaro. [E poi prese moglie a Montpellier, ed ivi morì] ».

Le ultime parole tra parentesi sono soltanto in un manoscritto, e non dei migliori: del resto non c'è nulla d'improbabile in questa fine d'una vita avventurosa (2). A noi appunto premerebbero assai più

(1) Mercœur, comune di Ardes-sur-Couze, a 20 km. da Issoire. Il NAPOLSKI (*Pons de Capduoill*, Halle 1880, p. 17) confuse con quello della Corrèze: bastava il *Dictionnaire de Géogr.* del Vivien de St-Martin a poter scegliere il vero tra i tre o quattro Mercœur che sono in Francia. Per evitar lungaggini ecco uno schizzo dei luoghi che nomino nel testo:



(2) Di solito lo stesso manoscritto (Parigino 1749) ci si mostra bene informato per questi posti alverniati (v. nota f, pag. 427).

E quei nobili Mecenati, non solo ascoltavano, ma imparavano e cantavano essi stessi le melodie dei loro amici poeti. Per Eraclio di Polignac, ne siamo edotti da un curioso aneddoto della biografia del S. Leidier. E la stessa Assalide non disdegnava, a quanto pare, di cantare le ariette del suo fedele Peirol, poichè questi dice nell'inviarle una sua composizione: *Cansonetta, va ora dritto alla mia dama. e dille, se l'è in piacere, che t'impari e ti canti* (1). Ed ecco questa melodia, che ha forse suonato su le belle labbra di Assalide [366, 14]:

I.

1 2 3 4 5 6
G. (2) Dun so-net van pen-san Per so-las

7 8 9 10 11 12
e per ri-re E no chan-te-ra o-gaa

13 14 15 16 17 18 19 20
E-sters per mon cos-si-ro Don me co-nort chan-ta

21 22 23 24 25 26 27
Ca-mors mau-ci des-mai Car ma tro-bat ve-

28 29 30 31 32
rai Plus de null au-tre a-man.

(1) Molti sono i commiati simili. Eccone per esempio uno che si riferisce a un nostro italiano: *Va, canzone, verso Malaspina, al prode e pregiato Guglielmo, e ch'egli apprenda di te le parole e il suono. È una canzone di Aimerico da Peguillan* (10, 34).

(2) Testo di G. Non ho segnato il \sharp fa ma credo che vi si eseguisse, non solo perchè il canto è più tonale ma perchè la cadenza, che allora viene in 2^a, è più conforme allo stile solito. Di più alle 19-20 il salto di 4^a eccedente *si- \sharp fa* richiederebbe, secondo tutti i teoristi medievali, la *elevatio vocis* (\sharp fa). Si può supporre nel ms. la dimenticanza del \flat si in chiave, ma allora si ha una tonalità generale punto in armonia col carattere leggero della poesia.

Ma prima che Assalide accogliesse così cortesemente i canti del suo poeta, dovette correre un lungo periodo di servigi e di sospiri incompresi: « Io non conosco donna più gentile; o perchè, mio Dio, vale essa tanto? io non oserò mai aprirle il mio talento. M'accoglie ella bene e gentilmente, ma, più di così mi trattengo: chè s'io le chiedessi più grazia temo che starebbe più in guardia ». Morirà dunque d'amore — esclama Peirol — e canterò così come il cigno canta quando sta per morire [366, 2]:

II.

R.

(1) A - tres - si col si - gnes fai Cant dey mo - rir

chan Car say qe gen - ser mur - rai Et ab mens da - fan Be

ma a - mors ten - gut el latz Que mans a - fans nai so - fer -

tatz E pel dan ca-dho - ras men ve Co -

nosc canç mai non a - mley be.

Ed ei ritorna su la stessa idea con insistenza da vero innamorato: « Bella dama ben lo dovete intendere ch'io v'amo tanto che non oso pregarvi ». « Ella è tanto ricca e d'alto grado, e graziosa e cortese nei fatti e nell'aspetto, ch'io so bene, per quanto conosco amore, ch'ella non deve discendere a me così basso ». Ma pure il suo amore gli è ispirazione all'arte e alla gloria:

(1) D'or innanzi, salvo indicazioni in contrario, il testo è sempre quello del manoscritto da cui tolgo la melodia.

III.

G.

(1) Ben dei chan - - tar pos a-mor mo en - se - gua

Em do - na geing com pu-sca bos mox fai - - re

Car mill no fos eu non fo-ra chan - tai - - re

Ni co - no - - guz per tan - ta bo - na gen Mas e - ra

voi e sai cer - ta - na - men Qe toz los bes

qe ma faz mi vol ven - - dre.

E Peirol infatti finisce, con prosunzione da vero artista, la stessa poesia [366, 3] così: « Il *vers* l'ha fatto Peirol e non vi scorge parola mal detta e nulla che stia male. Va, messaggero, portalo colà a Mercœur, alla contessa in cui regna pregio e gioia ». E, da bravo assalitore, oltre la vanità di Sail vuol lusingarne l'intelletto con fi-

(1) Il carattere molto popolare e tonale di questa melodia mi accerta che il ms. ha qui dimenticato il \flat *si* in chiave. Una prova è la spessa cadenza in 4^a eccedente che risulterebbe non facendo *molle* il *si*; e nel tempo stesso metterei senza esitazione il \sharp *do* e per la stessa ragione. Avverto che nelle battute 3, 7, 11, 15 ho alterato leggermente la misura: chi voglia avere la lezione genuina faccia ivi tutte semiminime \flat , e non crome \flat .

mezza di sottili ragionamenti: « Bella dama, se assai vi piacesse l'amizizia mia, che meraviglia sarebbe che voi mi amaste? Ma già che ora essa non vi piace, e tuttavia mi deste qualche piacere, certo ne avreste in cambio molto maggior gratitudine ». Del resto: « Per danno che mi venga da amore io non smetterò dal canto [366, 26]:

IV. 

1. Per dan qe da-mor ma - ve - gna No la - ze - rai
 2. Qe ioi e chan no man - te - gna

9 10 11 12 13
 3. E sin sui en tal e - smai No
 4. Car cil o mon cor e - stai Voi

14 15 19 20
 sai qem de - ve - gna ca - mar nom de - gna.

Per alquanto tempo sperò, come tutti gli innamorati, che almeno, poich'ei non osava parlarle, ella intendesse dall'aspetto pallido e smunto il suo male: « Agogno all'amor suo e non oso pregarla, o al più le vo parlando con coperte parole. Piacessele guardare al mio semblante! non le ci vorrebbe più fedel messaggero: perchè di solito bastano gli occhi a rivelare il cuore. E si ricordi che chi si lamenta, implora! » E i suoi lamenti effonde così [366, 13]:

V. 

(1) Dun bon vers dei pen - sar cum lo fe - - zes

(1) Dove c'è il \flat lo ha il ms. e non saprei decidermi se è da porre anche altrove; il suono dei *vers* era assai lento, ed è possibile che le apparenti false note fosser preparate dalla viola. Le *Leys d'Amor* dicono infatti: il *vers* deve avere suono lungo e lento, nuovo e con belle e melodiose salite e discese, con bei passaggi e piacenti pause. In generale, come qui, le indicazioni musicali delle *Leys d'Amor* sono una filatessa di luoghi comuni senza valore tecnico alcuno.

4 5 6 7

Ca - mors ma - dul lo - chai - son el ta - lan E fai - me star

8 9 10 11

del tot a son co - - man Si que mon cor a re - ten - gut

12 13 14 15

en ga - ge Trop de - mo - stra vas mi son po . - de - ra - - ge

16 17 18 19

Qa - ra mau - ci le tre - ball on ma mes Per tal dom - na

20 21

qen dreiz me nos a - - taing.

E questi lamenti han valso a Peirol l'onore d'esser ricordato tra i migliori poeti provenzali da Matfrè Ermengau (1280-1322) nella sua nota enciclopedia medievale del *Breviari d'Amor*. Ivi parlando degli amanti che non osano rivelare il proprio amore alla loro dama, loda Peirol come *prode e cortese* e cita appunto la strofa surriferita (1). Ma le donne non vedono se non vogliono vedere, e la pallidezza del poeta non fece alcun effetto su Assalide. Egli allora pensa disperato al partito estremo d'allontanarsi da lei. Ma lo permetterà Amore?: « Partirrommene io? Ah no, chè il suo pregio e 'l suo valore mel difende e rimprovera. Quando io cerco un altro amore, m'entra il suo in tutto il cuore come fa l'acqua nella spugna, sì ch'io accetto

(1) Cito dal brano del *Breviari* che pubblicò il MAHN (*Gedichte*, 299, pag. 216. Peirol è ivi citato altre tre volte: a pag. 198, riguardo al soffrire i mali d'amore, è riportata la 5ª strofa di 366, 19, e a pagina 215, press'a poco su lo stesso argomento, la 5ª strofa di 366, 33 e la 3ª strofa di 366, 9 (V. questa in *Azais*, II, p. 642). Sono semplici citazioni poetiche senz'alcuna indicazione storica o biografica.

olentieri il dolore che mi stringe e punge ». « Ma chi mi accusa di cantar di rado non sa in che stato io mi ritrovi » [366, 19]:

I.

1. Man - ta ien me mal ra - so - na Car ieu non chant
 2. Mais ai - sel que mo-chay - so - na Ne sap co - si

7 8 17 18 19 20 21 22 23
 plus so - ven Ma ten - gut en greu pes - sa - men Sil que mon cors
 Ion - ga - men

24 25 26 27 28 29 30
 men-prey - so - na Tot nai per - dut iau - zi - men Tal de - sco -

31 32 33
 nort me do - - na.

E quando poi davvero s'allontana, talora ricordando l'eccellenza di lei trova impulso e animo al canto e al gaudio:

VII.

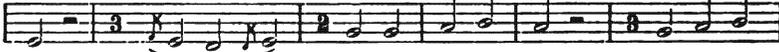
G. (2) Tot mon en - gieng e mo sa - ber Ai mes en

6 7 8 9 10 11
 un loi qim so - ste Qan mi re - mem-bra nim so - -

(1) Alla 27 il manoscritto segna \flat il *si*; credo sia erroneo.

(2) La melodia è fuori dello stile solito di Peirol; è un *vers*, pel qual genere ho già detto che la lentezza può mascherare l'intonazione, ma almeno sarei tentato di porre \flat *si* in chiave: ne verrebbe la cadenza finale in 2^a, già notata in Peirol. Che qualche difficoltà ci sia lo lascian supporre le ultime parole della poesia stessa: *non deve il vers dire se non chi lo sappia dir bene.*

12 13 14 15 16 17



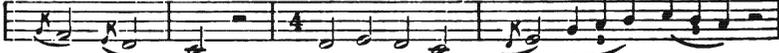
ve Tan bo - na do-mnam fai chan - tar Las dunces me

18 19 20 21 22



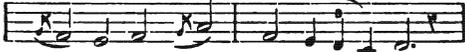
deu-rie es - for - - zar Com po-gues far mon

23 24 25 26



chan va - ler Si tot trac greu mar - ti - re

27 28

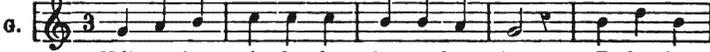


Da - mor cui sui ser - vi - re.

Ma poi subito, nella poesia stessa [366, 33], esclama amaramente: « Ah, non è vero il proverbio che, se occhio non vede, il cuore obblia. Anzi è falso per me; ch'io non posso dimenticarla, e non oso farle preghiere temendo fallire a' suoi voleri: e resto in pianto e in sospiri. Deh Amore, non m'uccidere! » E tosto pensa al ritorno: « Quanto ahimè — dice egli [366, 21] — quanto mi tarda di tornare a vederla! Ma, andrò io là, a morire a bella posta? Sì, che tal morte mi piacerebbe ». « Ben mi accinsi a cantar volentieri, a mantener gioia e allegrezza finchè rimasi in buona speranza d'amore; ma ora nè ci vedo nè ci intendo alcun mio bene:

VIII.

1 2 3 4 5



g. Molt men-tre - mis de chan - tar vo-lun - ters E da - le -

6 7 8 9



gran - ze de loi man-te - - ner Men - tre que

10 11 12 13 14



sui da - mor en bon e - sper Mas er noi vei mon pro

15 16 17 18 19 20
ne li en - ten Ne mais se - cors de mi dons no a - ten

21 22 23 24 25
Tals de - sco - nors e tal es-mais men ve Qe per un

26 27 28
pauç de tot loï nos re - cre (1)

Nè punto diverso è il concetto della poesia che segue [366, 11]:

IX.

G. 1 2 3 4 5 6 7 #
Deis-sa la ra - zon qeu soill Mer a chan-tar per u -

8 9 10 11 12 13 14 15
sa - ge Qe mal mi so - ne ma - cuoill Ma-don el seu se - gno -

16 17 18 19 20 21
ra - ge Ben tra - i - ron sei beill oill Com al fals mes -

22 23 24 25 26 27 # 28
sa - ge Can mi mei-ron en co - ra-ge Sa-mor dont mi duoill.

Ma i begli occhi di Assalide non furon traditori del tutto. Nelle poesie di Peirol si vede a poco a poco una maggiore confidenza, quasi della tenerezza, e, com'è naturale una maggiore insistenza. Finalmente, ei dice, « a Madonna in sua gran cortesia piacque ricevere il mio omaggio, e tanto fece e mi disse e promise ch'io non credeva ci fosse uomo che mi valesse ». « Donna che vale e che approda, in amore, una lunga speranza? Chi ama deve farlo capire [366, 16] ». Peirol correva un poco troppo: dall'accogliere gli omaggi al lasciar

(1) Si noti la simmetria delle frasi 1-12 = 17-28.

travedere il loro amore le donne ci mettono, anche adesso, troppo più tempo che ai poeti non piacerebbe. Ed ecco Peirol che si sdegna: « Con gran gioia molto spesso muove e comincia ciò di cui poi si ha dolore e angoscia ». « Madonna mi fa morire per tal peccato che la si sdegna se io ogo parlarne; ella ha il peccato ed io la penitenza »; ma la penitenza non doveva parergli troppo amara perchè egli conchiude: « Nel Viennese anderei io più sovente, ma per Madonna rimango qui in Alvernia, presso il Delfino, in cui tutto mi piace [366, 1] ». E i segni del favore crescevano ogni dì più; in altro canto [366, 22] sebbene incominci esclamando che: « Niuno si uccide così bene e così dolcemente, e fa da pazzo il suo danno, come quegli che si ostina in amore », continua poi col dire: « Ma pure quando accade ch'io le dico motto, già non rifiuta le mie parole, anzi vedo bene che le ascolta; e mi sovviene del proverbio: chi tace acconsente. N'avrò io dunque grazia? Ah, tanto lo bramo, che non so crederlo! [366, 22] »:

X.

G.

1 Nulz hom no sau - cit tan 2 gen 3 Ni tan dol - za - 4 5 6 men 7 Ni fai son dan 8 ni fo - le - ia 9 Com cel qem a - 10 mor sen - ten 11 Per zo nai eu bon ta - len 12 Si tot a - mor 13 mi guer - re - ia 14 Em de - streing gren - men 15 Car 16 per 17 mon pla - zer mal 18 pren. 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

(1) Nel ms. manca qui una nota; dev'essere il *do* da me restituito.

La *grazia* non doveva tardare; avrà il Delfino, come dice la biografia, spinto la sorella all'indulgenza? Noi lo ignoriamo. Certo Sail non trovava in suo fratello un moralista severo, a giudicarne da una tenzone di lui con Peirol [366, 10]: « Delfino, saprestemi voi mostrar dritta ragione: quando una donna gentile e valente ha prode amante e cortese, quand'è che egli l'ama con cuor più verace? Dopo che l'ha goduta, o prima? Ditemene il vostro parere ». Il Delfino sentenza senza scrupoli pel dopo. Peirol, vecchia volpe, combatte, come poco cavalleresca, quest'opinione: ma nel fatto non dette torto, pare, al suo signore (1). Ottenuta l'amicizia di Sail, le passate amarezze gli son dolci a ricordare [366, 18]: « Ad amore si dia chi vuole aver pregio, e non sen deve muovere per male che senta, ma serva e attenda: purchè non disperi ne avrà un buon premio. Io ne ho tanto di piacere e di gioia che penso valere il Re » (2). Se si allontana, egli ha sempre nell'animo « i suoi atti e la sua sembianza, e come è bella e prode ed avvenente, e dolce, piacente e gaia, e come il suo pregio cresce e vola e s'innalza! [366, 32] ». E in una poesia che è tutto un inno di trionfo [366, 15] esclama: « Pel gaudio che mi tiene voglio intonare un canto, chè ogni mio desiderio or mi va bene. Un dolce amore m'onora, sicchè a mio parere non sarei così lieto se fossi imperatore ». « Va, canzonetta, dritto alla donna mia, e puoi ben dirle ch'io la vedrò tra breve »:

XI.

1 2 3 4 5

G. 

1. Ab loi qim de - mo - - ra Voil an
2. Fin a - mor mo - no - - ra Si qal

(1) C'è un'altra tenzone (366, 30) tra Peirol e un signore (*Senher*) innominato, e questi potrebbe essere con probabilità il Delfino. Anch'essa tratta d'una delle solite questioni amorose, senza nessuna indicazione utile alla biografia del poeta.

(2) Non nascondo però che alcune frasi inducono a supporre che questa poesia si riferisca a un amore posteriore di Peirol; egli dice: « non fui tanto lieto da sette anni e più » e poscia: « Vattene, canzone, verso l'Alvernia... e di loro che la cortesia grande, la fina beltà e gioia dell'amica mia mi tiene qui al laccio ».

6 7 8 9 10 11 12



so - net fai - re Qe bem vai a - do - - ra
 meu ve - jai - re Ges tan ric non fo - - ra

13 14 15 16 17 18 19



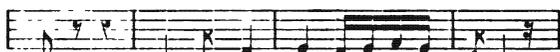
De tot mon a - - fai - re Mon co - ra - ge nai
 Seu fos em - pe - - rai - re

20 21 22 23 24 25



Iau - zi - on e gai Pe - ro non a gai -

26 27 28 29



re Qe so mort des - - mai

A disturbare per un momento i dolci trasporti di Peirol, si sparsero le voci e il rumore di una prossima crociata. Il Saladino, dopo la vittoria di Hittin (luglio 1187), conquistava una dopo l'altra le città siriane e prendeva Gerusalemme nell'ottobre. L'Europa si commosse, ma le guerre continue tra il re di Francia Filippo Augusto ed Enrico II d'Inghilterra impedirono, fino alla morte di quest'ultimo (6 luglio 1189), un serio accordo per la 3^a crociata. I poeti però non mancarono al debito loro, incurando i baroni a prender la croce e i re a far la pace. Oltre a tre bei canti di Pons de Capdoill, cui era morta l'amata Alazais de Mercœur, abbiamo un canto di Peirol su lo stesso argomento [366, 29]. È in forma di tenzone fra Amore e il poeta: « Quando Amore trovò il mio cuore lontano dai pensieri di esso, mi intimò una tenzone, ed ecco in che modo: Amico Peirols, voi v'andate sconciamente allontanando da me. E che valore avrete voi, ditemi, quando più non avrete il pensiero in me e nella poesia? » Il poeta si lagna dei travagli sofferti per Amore, tuttavia egli ama la sua donna e non vorrebbe fallire verso di lei, ma ora vi è forzato « e prego Gesù Cristo che mi guidi, e che tra breve si annunci la pace fra i due re; perchè il soccorso va troppo tardando, e ci sarebbe

gran bisogno che il Marchese valente e prode avesse laggiù molti compagni » (1). Amore gli consiglia di rimanere in gioia e in canto, « non vedete i baroni come cercano guerre tra loro? » « Amore — ribatte Peirols — quando i Re anderanno io v'assicuro che il Delfino tanto è prode che non rimarrà qui nè per guerra nè per voi »:

XII.

G. 

(2) Qan a - mors tro - bet par - tit Mon cor del seu
pes - sa - men Du - na rai - zon ma - sal - lit E po - dez au -
zir co - men A - mic Pei - rol ma - la - men Vos an - naz de
mi lo - gnan E pos en mi ni en chan Non au - rez en -
ten - zi - os Di - gaz puis que val - rez vos.

(1) Allude allo strenuo difensore di Tiro, il marchese Corrado di Monferrato che con eroici sforzi conservò ai Cristiani la città. Morì assassinato nel 1192.

(2) È questa una delle due tenzoni provenzali rimasteci con melodia; l'altra, che il Bartsch attribuisce a Bernart de Ventadorn e Peire d'Alvergne (323, 4), da alcuni manoscritti, tra cui l'autorevole A (vatic. 5232) è invece data a Peirol. Anche il ms. W (l'unico che ne conservò la melodia) ha, è vero, in margine la nota: *Pieres Vidaus*, ma nel testo l'interlocutore di Bernart de Ventadorn è un *Perrot* che non può essere che il nostro Peirol. Se è sua, appartiene alla sua giovinezza; egli è ancora difensore del più puro amore cavalleresco, mentre Bernardo è disilluso e stanco. La melodia è una melopea molto slegata e incolore. Le tenzoni però, come dicono le *Leys d'Amor*, non è necessità che abbiano melodia e aggiungono che se il metro si adatta, si può adoperare la melodia d'altro vers o canzone più antica.

essere la nostra Contessa di Montferriand. Il Napolaki trascurò, ignoro perchè, queste ipotesi (op. cit., p. 19).

(f) Questo Bernad (o suo fratello, il 2° Bernad ?) avrebbe ad essere quel *Bernaldus de Mercœur* che nel 1181 era priore dell'abbazia di Souclianges (*Gallica chr.*, II, 315). Due fratelli, ambedue *Bernaldus* non è cosa comune. Che il Baluze, o le sue fonti da lui non citate, abbiano letto male un *Bernaldus*? Il marito della Beatrice sopraccitata era un *Bernart de Tiern* (v. Chabaneau, *Biogr. de Peire Marsac*).

(g) Vedi *Gallica christiana*, II, 498. Si osservi però la nota che segue.

(i) Come decano, vedi *Gallica chr.*, II, 492, n° XXI. Come vescovo, v. ivi, II, 707; era tale ancora nel 1202, ma non oltre il 1205, perchè è allora già in sede il suo successore Bertrand de Chalacon. Di lui è detto esplicitamente, nel loco citato: *Odilo ex illustri Mercororum gentis filius Bernaldi domini de Mercor et ex filia Willelmi comitis Alvernata*. Siccome niun'altro Ozil de Mercour converrebbe per la cronologia (almeno di quelli a me noti), io suppongo che prima d'abbracciar lo stato ecclesiastico fosse questi unito in breve matrimonio con l'Assalide d'Andusa amata da Pons de Capdoli. Pure la *Hist. de Langwedoc* (cito dal Napolaki, p. 18) dice che *Odilon de Mercœur séques du Puy mourut 1189*; o qui si tratta, non del vescovo, ma di un altro O. de M. sfuggito al Baluze e ignoto ai documenti (il che mi par difficile, perchè non si saprebbe poi donde n'abbia avuto notizia il Vaissete), oppure è sempre lo stesso Odilo vescovo, e allora il Vaissete ha errato l'anno di sua morte; perchè non par possibile che s'accordini in una serie di false date documenti così indipendenti come le liste citate della *Gallica christiana*. A meno che (ed è l'opinione che mi sembra più accettabile) la *Gallica chr.* abbia confuso tra i due Odiloni, il II e il III. Si noti che Odilo III sarebbe morto quasi cento anni dopo suo padre! il che era improbabile anche nel Medio Evo. Credo dunque sia da trasportare Odilo II al posto di Odilo III e viceversa, e allora Odilo III sarebbe il figlio di Bernald e d'Assalide, e lo sposo di Adalasia. Che Assalide e Adalasia sieno la stessa persona non pare sostenibile. Cfr. *Suzanne*, vol. II, *Berl. Festzüge*, 1895, p. 53.

(*) Rogò l'atto già citato del luglio 1201 col capitolo di Brioude (*Gallica chr.*, doc. 134).

(*) A lui si riferiscono i due atti citati dal Baluze (II, 251). Col secondo di essi, dal 1238, egli ricevette il castello di Salasnit dal suo prozio il Delfino, che ivi lo chiama *filius Pontis nepotis mei*.

essere un castello o un villaggio presso Clermont (v. nota f). S'ali deve esser morta prima del 1199, perchè non è nominata affatto nel testamento di sua cognata (v. nota e e f).

(e) Il nome è indicato solo con G nel suo testamento fatto in punto di morte (*agens in extremis*) nel 1199 (Baluze, loc. cit.), nel quale sono varie donazioni a monasteri, tra cui il Bouschet (*Gallica chr.*, II, 404). La Vaysi (ivi 408) e anche l'Eschacha, che fu un'abbazia femminile a sette leghe da Clermont (v. *Gallica chr.*, II, 407). Ho già detto esser ivi nominato un S. *De Perot*; e vi si lasciano 20 soldi a un *Peyronet sirens* che però non credo sia Peyronet il trovatore (Grandmieu, 367). V'è poi una nota dei legati eseguiti, che dice: *Peyro sirensis Domine Comitatus et domine Viccomitatus F solidi*. Questa *Viccomitissa* non può essere che la Polignac, come opinò anche il Baluze.

(f) È questa la personalità più discussa di tutta questa genealogia. Che questa sia tutt'uno con Assalide de Claustra, abbiám già visto impossibile (nota d). Il Baluze, riferendo tale impossibilità, emette l'ipotesi che questa moglie di Eraclio di Polignac non fosse già sorella di Roberto Delfino ma sua cognata: cioè sorella della moglie di lui, G. de Montferriand. Lo Chabaneau (Op. cit., 58 n.) riportando questo passo della biografia del S. Leidier: *entendit se en la marquessa de Polombac, qu'era sor del Delfin d'Alverne e de sa Sorelle de Claustra, e molter del seccome de Polombac*, dice che l'opinione del Baluze potrebbe conciliare assai bene con questo parole. Ma il Vaissete aveva già detto, e con ragione, che questo è un curioso modo di intendere i documenti. Anche perchè, a questa opinione contrastano molti altri documenti assai più autorevoli d'una biografia provenzale: un atto di Pons di Polignac, del luglio 1201, ora Guglielmo VIII d'Alvernia è detto *suocero* di Eraclio (*Gallica chr.*, II, docum. 134), altri due atti dove Pons è detto *spouse* di Roberto Delfino (Baluze, II, 251). La biografia qui ha dunque ragione: la sposa del Polignac, l'amante del Saint Leidier fu proprio una *sorella de Sorel de Claustra e del Delfino*. E allora deve esser nel vero il manoscritto E (partigino 1749), la cui lezione fu rigettata dallo Chabaneau tra le varianti (p. 59 e cfr. Mahn, *Werke*, II, 38); il quale dice: *Guillelm de San Leidier amat la comitissa de Polombac, la cala aita nom Marquessa*. Lo Chabaneau stesso, da me interrogato, gentilmente mi rispose che anch'egli adesso ritiene che la lezione del ms. E sia incontestabilmente la vera. Che *Marquessa* (*Marquidina, Marchieira*, fr. *Marquise*) possa essere nome proprio di donna, è troppo noto, e basta dare un'occhiata alle tavole genealogiche del Baluze stesso. Ma si capisce che

— Ben conosco ch'io non potrei strapparmi dal cuore il suo amore nè per ira nè per fellonia nè per amor d'altra donna >; e menta nel commiato, ove è pur fatto cenno del Delfino (1), spera che la sua poesia sia ancora bene accetta: « Va, canzonetta, di corsa alla mia donna e dille che ritenga te, già che me sdegna di ritenere ». Nel principio si lusinga che la donna che lo fece partire da sè farà ammenda del suo torto:

XV.

1 2 3 4 5

G.

X.

1. De son tort fe - rai e - man-de Li que
2. En - cor ai ta - lan que rea-de Si plus

6 7 1^a 8 15 2^a 16 17 18

fist par - tir del sen
mes chan - - - - - cons a men. Senz re - spèt d'au -

19 20 21 22 23 24 25

tre mer - cen Sol vuel - le ka li ma - ten-de Et que

26 27 28

bel sam - bian mi rea - de.

(1) Almeno nel ms. C; altri mss. hanno il solo commiato da me tradotto.

Ma quest'ammenda non venne, e Peirol continuò la vita vagabonda. Non è improbabile scendesse verso Tolosa ove trovò, già innanzi negli anni il trovatore Bernart de Ventadorn, ed ebbe con lui (1193-94) una tenzone che dipinge bene il suo stato d'animo: « Peirol, come mai è tanto tempo che non faceste *vers* nè canzone? rispondetemi per qual ragione è che non avete cantato, se smettete per male o per bene, o per ira o per gioia o per altro: ch'io ne voglio saper la verità. — Bernardo, il canto più non m'aggrada nè m'è bello e piacevole; ma poichè volete nostra tenzone sia pur contro mia voglia. Poco vale il canto che non viene dal cuore; e, da poi che gioia d'amore mi ha lasciato, ho lasciato anch'io il canto e il diporto [366,23] » (1).

Probabilmente in questo suo errare di corte in corte incontrò i trovatori con cui ebbe tenzone; una tra l'altre con Gaucelm Faiditz intorno a una delle solite sottigliezze d'amore [366,17] sulla quale, un poco scabrosetta, non è il caso di fermarsi (2). Del resto tutte queste tenzoni non hanno alcuna indicazione utile alla biografia del poeta; una sola ci avverte che Peirol fu alla corte di Blacatz († 1236) il nobile protettore dei trovatori, celebrato da tanti di loro e compianto da Sordello (3). « Peirol, poichè sei venuto a noi, va (e n'avrai gran capitale) verso la Dama che è bella e prode e franca e cortese e leale ». Chi sia questa dama non si riesce a sapere; di essa Peirol parla pure con lode, affermando: « Giacchè ella è buona ed io son buono, ben mi si convien donna tale [366,25] ». E potrebbe anche essere l'invio di Blacatz ironico e canzonatorio. Poichè pare che Peirol, perduta ogni speranza di pace con Assalide, cercasse e trovasse altrove di che consolarsi. Allusioni a questo suo nuovo amore non mancano: « Poichè — dice Peirol [366,7] — mi era allontanato dal gaudio, sono stato lunga stagione senza canto nè gioia; ma l'allegrezza or mi ristaura gioia pur fra neve e ghiaccio, e poi ch'io ho gaudio e piacere non credo dovermi trattener dal far sembianti

(1) CARDUCCI, *loc. cit.*

(2) Un'altra tenzone con un certo Guionet, che il Bartsch pone tra le poesie di Peirol (366, 24, ma cfr. 238, 3) non è, quasi di certo, sua, ma di Peire Pomairol.

(3) Anche in un'altra breve poesia di Peirol è un fugace accenno a messer Blacatz (366, 5: edita *Revue des langues romanes*, XXXII, 570).

allegri e sereni ». Ma anche qui egli teme i *lauzengier felon*; timore che appare ragionevole, da un'altra poesia [366,25] riferentesi certamente a questo stesso amore. Egli comincia col dire che ha cambiato *pensiero e amica*:

XVI.

G.

1. Ca-miat ma mo cos - si - rier Can ges qa faich
2. Don ai fu ioi ver - ta - dier Trop mellz qea no -

4 1^a 8 2^a 9 10
da - mi - a - - - so - li - a Mas non es de prez so - brer

11 12 13 14
Eu per qem men - ti - ri - - a Car hom diz el re - pro - ver

15 16 17 18
Qi no tro - ba no tri - a E qui pren nos fa - di - a

e s'ella non è di grado elevato, tanto meglio: « Amore m'avea fatto rivolgere a ricchezza e grado pazzamente alto, sicchè mal mio grado soffriva pene danni e dolori da morirne ogni giorno. Guardate se era pazzia! quanto più ci perdevo, tanto più mi vi ostinavo..... Ora conosco e intendo che è buona compagnia quando due s'amano finalmente con druderia sincera, e che ciascuno liberamente s'inchina a un pari suo ». Era dunque disceso, povero Peirol! e pare anche un po' troppo. Il Monaco di Montaudon, in una burlesca rassegna di poeti composta forse qualch'anno appresso, lo rimproverava di essersi *imbagasciato*: e quel che è peggio, proprio a Clermont, dov'egli era, a quanto pare, tornato. Dice il satirico monaco [305,16]: « il canto di Peirol va alla peggio: chè dappoi che s'è imbagasciato a Clermont, non fè canto che valga ». E all'accusa del Monaco darebbe ragione una strofa pensatamente oscura di questa stessa poesia di Peirol, che dice: « I pettegoli hanno disturbato mia gioia e me e la mia amica, che cento volte han fatto piangere, giacchè ogni giorno (il marito) la batteva. Ne so io uno, che sua moglie ne sarebbe degna davvero:

che presso il suo palazzo ha fatto compagnia a un uomo. Ma non conviene ch'io ne dica di più ». Mirerebbe forse, questa brutta e velenosa frecciata, all'idolo antico? Comunque sia questo amor di bagascia non dovè durar molto; Peirol riprese la vita errabonda. Al dire del Monaco, non vi fece grandi guadagni: «... Peirols, un alverniate che ha portato per trent'anni un vestito, ed è più secco d'un tizzone »; la biografia, come vedemmo, dice invece ch'ei *ricevette dai baroni e drappi e denari e cavalli* (1).

Non sappiamo in quali corti peregrinasse, portando i suoi canti e le sue novelle (2). Secondo il Diez egli sarebbe venuto in Italia alla corte dei Marchesi di Monferrato, e vi avrebbe composto, nel 1219 o poco prima, uno dei suoi più pretenziosi *vers* amorosi: « In un *vers* ho messo ogni sforzo, chè valesse più d'ogni altro mio canto; forse sarebbe meglio appresa una canzonetta, s'io volessi farla; ma è cosa leggera, e un *vers*, chi lo sappia ben fare, m'è avviso che debba aver più pregio: sicchè io voglio esperimentarvi il mio sapere »:

XVII.

R.  1 2 3 4 5 6

1. Men - ten - si - o ai to - ten un vers me - za
2. E po-gres - ser que fo - ra mielhs a - pre - za

7 8 9 10 11 12 13

 Co val-gues mai de chant quieu anc fe - zes Car chan -
Chan - so - ne - ta sieu fai - re la vol - gues.

14 15 16 17 18 19 20

 tar tor - na leu - ia - ri - a Mas bon vers qui far lo

(1) La frase *più secco d'un tizzone* allude forse alla figura magra e allampnata che pare avesse il nostro poeta. Ce lo dice una strofa satirica di una poesia di Pietro d'Alvernia, nella quale anche si rimprovera a Peirol il brutto vizio di tossire e sputacchiare qua e là prima di cantare. Cfr. *Zeitschrift für rom. Phil* XIV, 167.

(2) Peirol, infatti, non fu solo poeta lirico ma autore di novelle; di una di esse conosciamo l'argomento da Francesco da Barberino (Cfr. Thomas nel fascicolo XXXV della *Bibl. des Écoles fran. d'Athènes et de Rome*, 1883, pag. 115 e 181).

21 22 23 24 25 26 27 28
 sa - bi - a Mes a sem - blan qe maye de - gues va - ler

29 30 31 32 33 34
 Per qieu y vuelh de - mo - strar mo sa - ber.

Dai seguenti due versi: « Mi lagno d'amore; ma son poi molto irato di nostra Marchesa, giacchè ce la toglie la terra di Vienne » il Diez arguì che s'alludesse alle nozze fra Beatrice, di Guglielmo IV di Monferrato, e Gui VI Delfino del Viennese. Anche un'altra poesia [366,4] in cui è detto che di cantare ha avuto « ordine e comando da Madonna la Marchesa... e poichè a lei è la canzone promessa ben la si dee fare bella elegante e gaia » avrebbe, secondo il Diez, referenza alla stessa persona e suppergiù alla stessa epoca; e l'induzione trovò favore (1). Ma se le nostre ipotesi intorno a Donna Marchesa dell'Esclacha son giuste, osservando inoltre che anche quando era a Clermont Peirol faceva spesso gite nel Viennese (2), i due canti potrebbero essere del primo periodo della sua vita poetica. Il tono generale delle due poesie, e anche la condotta della melodia, non disconverrebbero a questa possibilità.

Comunque sia, la vita di Peirol si protrasse abbastanza avanti nel secolo XIII; ce ne assicura una sua poesia [366,28], la sola d'indole prettamente storica. Il poeta ringrazia Dio d'aver visto il fiume Giordano e il Santo Sepolcro, ma desidera però d'aver buona nave e buon vento per tornare a Marsiglia. Tra molti particolari più o meno oscuri (3) v'è un chiaro accenno al bisogno che ha Damietta d'essere soccorsa dall'Imperatore (Federico II): ciò che pone la poesia tra il 5 novembre 1218 in cui Damietta fu presa dai Cristiani e il 26 agosto 1221 in cui avvenne la sconfitta di Mansurah e poco dopo (7 settembre) la resa della città. Probabilmente Peirol avea già preso

(1) MAUS, *P. Card. Strophenbau*. Marburg 1884, p. 93. — OSCAR SCHULTZ, *Die Briefe R. de Vaqueiras*. Halle 1893, p. 114, 121.

(2) V. il commiato di 366, 1, a pag. 420.

(3) Cfr. DIEZ, *L. u. W.*, 259; il *rey Johan* ivi accennato, e che Peirol lascia volentieri in Soria, non può essere che il re Giovanni di Brienne che andò in Terra Santa nel 1209, ed era, con gli altri baroni, ai fatti d'Egitto e di Damietta.

a Montpellier quella moglie di cui parla la biografia; e a lei, dopo il santo pellegrinaggio, è presumibile sia tornato, e finisse a Montpellier poco dopo l'avventurosa sua vita.

§ 10.

« *Poco vale il canto che non viene dal cuore* »: aurea sentenza che Peirol e i suoi compagni d'arte hanno troppo spesso dimenticato. Peirol tuttavia, bisogna confessarlo, meno di tanti trovatori che ebbero e l'hanno maggiore rinomanza. Ci fu un periodo della sua vita (i lettori ne saran già persuasi) in cui i sentimenti da lui effusi col canto fecero davvero gioire o soffrire, vibrare insomma come cetra tesa, l'anima sua d'artista. E in tal caso, pur sotto la maniera e la convenzione, si sente il soffio dell'ispirazione, così come dalle figure stecchite dei morti e dei santi medioevali, rigide in forme ieratiche e fisse, si effonde nella penombra delle cattedrali gotiche un senso potente di fede e di pace.

A poter dare di Peirol un giudizio artistico compiuto e sicuro occorrerebbe, come delle sue poesie, poter fare delle sue melodie: compararle cioè a quelle de' suoi contemporanei, a quelle della età precedente, e studiare che e quanto di nuovo e di personale racchiudono. Studio, nelle presenti condizioni della storia musicale, più che disperato. Ma da questa mia *monografia musicale*, miserella e senza pretese, di un trovatore tra il 1160 e il 1220, errerebbe colui che ne inducesse *a priori* la mediocrità. Si condannino, i miei coraggiosi lettori, a passare i mottetti tradotti dal Coussemaker, le polifonie del Lavoix: oppure (astrazione fatta dal sentimento religioso, perchè con esso e per esso il *gregoriano* è perfetto) per curiosità puramente e semplicemente musicale sfoglino il *graduale*: e cantando poi le melodie del nostro Peirol, di certo parrà loro di respirare un *più spirabil aere*: di sentire l'allegria del sole all'uscire da una grotta umida e tenebrosa. I due elementi che irresistibilmente producono su di noi quest'effetto sono il ritorno ritmico con sviluppo logico della frase melodica e il sentimento della tonalità. Questo sentimento, anzi, è così innegabile e limpido in alcune melodie, che io ho forse abbondato a supporre note *accidentate* ove i codici non le segnano; e può darsi che qualcuna la facessero davvero *naturale*, perchè anche in musica ogni tanto, a dirla col Carducci, il medio evo un po' di

punta degli orecchi deve metterla fuori. Ma non ho messi questi *accidenti*, il lettore ne sia certo, senza che riflettendoci caso per caso ne vedessi una ragione, o almeno un argomento che a me paresse tale: nè mai senza avvertire, o in nota o collocandoli in alto, che ce li mettevo del mio.

L'arte di Peirol e dei suoi compagni, del resto, è già riflessa e tende all'artificio. Ho tradotto più su molti passi ove questa sua presunzione si rileva con primitiva ingenuità. Ma disgraziatamente questi, e i molti passi consimili d'altri trovatori, non ci illuminano punto sulla tecnica del canto e della esposizione di esso. Anche gli epiteti sono convenzionali: i motivi (*sonet*) sono *soavi, graziosi e facili ad apprendere* (Miraval 406,6), sono *dolci e bassi* (?), *graziosi, leggiere e cortesi* (id. 406,40), *gai e leggiere* (Albertet 16,1 e 2), *gai e piacenti* (Perdigons 370,2), *gai e novelli* (P. Vidal 364,38), *leggiere e piani* (Montaudo 305,16); e la rassegna potrebbe continuare per un pezzo, ma con egual risultato. Anche le *Leys d'Amor*, come già notai, non dicono nulla di più. L'arte del canto profano, oralmente insegnata e appresa, non pareva ancor tale da avere per sè codici e trattati scritti dagli artisti medesimi; e chi di musica scrisse, o sprestando trascurò questi *carmina vulgaria*, questi *cantus alacritatis*, o ne asservì le regole a un complesso di dottrine musicali così diverso d'origine, d'indole e d'ufficio, da riuscire pressochè inintelligibile.

§ 11.

Questi miei *Appunti* infatti, già così lunghi, parranno senza dubbio a qualche lettore o troppo laconici o muti affatto su alcune questioni cui si suol dare, forse più per abitudine che per cosciente riflessione, una importanza delle maggiori. Io dirò in breve le ragioni di questo mio silenzio, perchè non paia dimenticato quel che per deliberato proposito ho accennato fuggevolmente o taciuto.

Intanto, mi si permetta dirlo, quello che manca non faccia dimenticare quel poco che ho dato. Da quando il Burney, la bellezza di 120 anni fa, pubblicava dal codice η il *compianto* del Faidit, è ora e qui soltanto che s'è pensato a mettere a profitto i codici per comparare le varie lezioni melodiche. Non parrebbe vero; ma la storia della musica è piena di queste stranezze, e peggiori. Ed anche è la prima volta che s'è pensato di dare uno sguardo completo al mate-

riale melodico che i trovatori ci lasciarono; e davanti ai molti problemi che si trovano insoluti, alle molte penombre e ai larghi tratti di tenebra fitta, s'è andato a rilento nei giudizi d'arte, buttando a mare le storielle tradizionali. Insomma, poco diedi nè, certo, tutto bene; ma quasi tutto nuovo.

D'altra parte, lasciando il passato e guardando all'avvenire, rimane ancor tanto da fare che io m'auguro bene del mio tentativo, forse per la sua stessa insufficienza. Su quest'argomento hanno lunga e competente preparazione il Jacobsthal e l'Appel in Germania: e più d'una ventina d'anni fa un italiano, il valente G. Amelli prometteva uno studio proprio *sulla musica dei trovatori* (1). Se questo saggio decidesse questi o altri a far più e meglio di me, non potrei augurarmi compenso maggiore della mia fatica.

È appunto in vista dell'avvenire, che si devono chiarir bene i proprii criterî. Una questione, che fece già spargere fiumi d'inchiostro, e che parrà da me con troppa leggerezza sfiorata, è quella della *traduzione in misura moderna*. Per fortuna sono ormai in buona compagnia; gli studi del Coussemaker (e prima del Toulmon) non debbono e non possono aver valore che per farci intendere le teorie filosofico-musicali del Medio-Evo; ma non saprei citar un caso di più profondo abisso tra teoria e pratica, che questo della musica medievale. Per due ragioni; la prima, che già accennai, è che i teoristi ebbero soprattutto di mira la polifonia, e che è un vero arbitrio trasportare le loro regole alla monodia. E la seconda è che queste regole, in buona parte, avranno tutte le ragioni d'essere fuorchè la ragione musicale. La *Trinità* divina è, per esempio, una cosa molto veneranda e santissima; sicchè per la salute dell'anima loro fecer benissimo i trattatisti del XII e XIII secolo a non ammettere in musica che la misura *ternaria*. Il Coussemaker avrà dunque ragione di sostenere così pietosa bugia soltanto per la polifonia (*Art. harm. des XII-XIII siècles*, p. 114), ma quando con la stessa misura ci dà, da solo, il *tenor* di arie popolari, egli erra per inconcepibile buona fede. Perchè fino da quando (forse ancora *consule Planco*) una fanciulla popolana ha cantato e danzato degli ottosillabi, si può giocar la testa contro un centesimo che cantava e danzava in $\frac{2}{4}$, o,

(1) Nelle copertine della *Rivista di fl. romanza*, 1873.

comunque, in tempo pari. E bisogna diventar ciechi a forza di studio, per non vedere verità così intuitive.

Or dunque che coi trattatisti si debba prendere una *rationabilis libertas* è cosa ormai fuor di dubbio (1). E i confini di questa libertà sono segnati dal ritmo poetico che la musica deve rivestire e non snaturare. Ma anche su questa stretta relazione fra metrica e melodia c'è bisogno di qualche osservazione.

I metri lirici constano di *versi* aggruppati in *strofe*. Quanto al verso, la musica trovadorica non ha altro principio che di essere essenzialmente *sillabica*: intendo dire che essa contrappone ad ogni sillaba o *una nota* o *un solo* gruppo di note (neuma). Son così rare le eccezioni, che nei due o tre casi che se n'incontrano c'è da sospettare errore. Questo, s'io non erro, è una marca di popolarità originaria, che la diversifica dall'antico gregoriano (2). Quanto alle molte e serie questioni che riguardano i vari accenti e pause dei versi, la musica non può esser chiamata in causa a deciderle; essa veste le parole, ma è di natura sua una veste molto ampia e comoda. Com'è noto, in ispecie nei versi maggiori, sono molto varie le pause che danno al verso svariati atteggiamenti; ma la melodia è una per tutti, e ci s'adatta per una serie di accomodamenti irreflessi e spontanei che ogni cantore, antico o moderno, esegue *ipsa ductus natura*. Il che è necessario in ogni poesia che abbia più strofe; perchè è ben raro che un verso della seconda o terza strofa riproduca esattamente gli accenti e le pause del corrispondente verso della prima. Una delle più forti pause, che tutti i manoscritti segnano con punto fermo, è nel secondo dei citati versi del Faidit:

(1) Il LAVOIX (*op. cit.*, 268) sebbene basi il suo studio quasi esclusivamente sul codice di Montpellier, ch'è tutto polifonico, non ha potuto a meno di non sentire la falsità del sistema, quando lo si voglia applicare sempre e dappertutto. Il Tiersot s'è liberato da queste pastoie, e ha fatto benone. Riguardo al Coussemaker sarà bene che il lettore dia un'occhiata a un articolo molto giudizioso del KOLLER nel *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, IV, 1.

(2) La musica originaria della chiesa è la gregoriana. Chi a spiegare le forme metriche volgari pensa alle melodie di un'altra categoria di canti sacri (inni e sequenze) gira sull'equivoco: quelle forme melodiche non le ha date al popolo la Chiesa, essa anzi o le ha prese direttamente da lui o ne ha fatto delle nuove secondo l'indole e la natura di quelle. Sicchè il problema è respinto indietro, non risolto.

Lo rics valens Richartz reis dels Engles
Es mortz! — Ai Deus cala perda e cala dans es,

pausa che io ho notato nella musica. Ma nel corrispondente verso della seconda strofa: *Ni anc Karles ni Artus plus valgues* nessun cantore avrà mai fatto pausa dopo *ni anc*; e nella quarta: *Mas Dieus o vol || que sel non o volgues*, e nella sesta: *Tot a l'onor || tots los sens | tots los bes* non è possibile che quella stessa frase musicale non si sia piegata a queste evidenti pause. Anzi per tipi, che a noi Italiani parrebbero differenti, la musica era la stessa; per esempio tra l'endecasillabo nostro e quello gallico a cesura femminile dopo la quarta. A endecasillabi, infatti, come questi:

Rei poderós — q'as faz los elemenz
garda mon córs — d'aqestas malas genz

s'adattava l'aria dell'antica romanza:

El bosc d'Ardé(na) — justal palais Amfos
a la fené(stra) — de la plus auta tor.

E passiamo alla strofa. Qui il problema delle relazioni tra metrica e musica è molto più complesso; e sebbene io sia propenso a credere che gli studi musicali anche a questo problema potranno giovare assai poco, debbo riconoscere che siamo ancora tanto indietro nell'indagine di queste relazioni che è una vera imprudenza l'averne in proposito un'opinione e il dirla. Mi riservo dunque, per l'avvenire (e vorrei che avvenisse), una ritirata con l'onore dell'armi: ma intanto io dirò il perchè di quest'opinione, anche a giustificare il fatto, che a molti potrebbe parer strano, di un lavoro sugli schemi melodici senza quasi mai far parola degli schemi metrici della poesia trovadorica.

E il perchè è molto semplice. Dato che l'arte lirico-melodica romanza prendesse origine dalle forme popolari, la natura vera di quell'arte, le ragioni intime della struttura strofica non si intenderanno se non a patto di risalire coi nostri studi la via che l'arte musicale ha disceso nel suo sviluppo; e a far ciò, giunti a un certo punto, ci mancano assolutamente i mezzi. Quel poco di musica popolare (e questa parola è anche da intendere con molta larghezza) che abbiamo del secolo XII dai territori gallici (1) ci mostra già costituiti varî

(1) Alle melodie date dal Tiersot, sommate con quelle del citato mio opuscolo

tipi di melodie, vari *schemi melodici*, ormai indipendenti dagli *schemi metrici*. Par naturale il supporre che ci sia stato un tempo in cui a un dato tipo strofico spontaneamente e necessariamente si associasse un dato tipo melodico; e allora davvero lo studio dell'uno poteva gittar luce su le intime ragioni dell'altro; ma quel tempo per noi è omai tenebra fitta e io non vedo a che lumi ricorrere per rischiarrarlo. Lo studio delle melodie dei *refrains*, oltrechè è anche qui scarsissimo il materiale, rimarrà di sua natura frammentario. Se poi ci stacciamo appena appena da quel poco di popolare che abbiamo, e veniamo alle melodie degli artisti, anche i più antichi, anche i più spontanei e schietti, è assoluta l'indipendenza fra tipo strofico e tipo melodico: e ad ogni momento troviamo strofe con una divisione rigorosa e chiarissima aver melodie senza neppur l'ombra di un ritorno melodico, e viceversa melodie nettamente simmetriche coi due *pedes* e la *cadensa* semplice e tonale, sopra strofe ben lontane da siffatta struttura. Sicchè chi studiasse la strofa di un troviero o di un trovatore e ne indagasse le divisioni e le particelle, con la speranza di capire e di far capire l'indole e la struttura musicale di essa, errerebbe e di grosso.

Or dunque gli studi paralleli di struttura metrica e melodica hanno finora dato risultati poco sodi; ma ripeto che si è ben lontani dall'aver fatto ciò che sarebbe necessario per potere affermare che di migliori non possano darne. Innanzi tutto il materiale che ce ne resta è ancora in gran parte da studiare (1). E oltre ciò sarà d'uopo che la valorosa legione dei *folk-loristi* neo-latini incominci a curare e raccogliere le melodie indigene con non minore entusiasmo che le poesie e le favolette; è questa una buona via già battuta da alcuni valentuomini, e bisogna perseverare: il popolo è conservatore,

(*Musica allegra*, ecc.) e con le poche popolari provenzali qui offerte, credo che ben poco si potrà aggiungere di nuovo. Anche la limitazione di tempo, cioè del secolo XII, non bisogna prenderla alla lettera: tutt'altro.

(1) Per questi raffronti metrico-melodici, limitati alla lirica trovadorica, debbo segnalare le erudite note che l'Appel ha aggiunto al suo lavoro: *Der Trobador Uc Brunec*, 1895. Egli ha potuto utilizzare soltanto i canzonieri RW; anche X è ora accessibile a tutti nella edizione in *fac-simile* della *Société des anciens textes*; io dunque porterò qui il mio contributo, dando tutti gli schemi delle melodie di G, tranne beninteso le già edite nel testo; le maiuscole indicano la melodia, le minuscole i versi:

e il canto di una fanciulla o d'un contadino dell'oggi può gittar luce su problemi molto ma molto remoti. Chi non ha sentito, in Toscana, improvvisare in ottave? Ebbene la melopea (o le varie melopee?) di cui gli improvvisatori popolari si servono non è o non sono ancora studiate e comparate, e intanto su l'ottava si son scritti volumi. Stranezze... della storia musicale!

- AIMERIC DE PEGUILLAN, 10: 12 { a b b a c c c d d¹⁰* — 15 { a b b a c c d d¹⁰
 { ABCDE F GH — 15 { D GG**
 { ABCDE F G'D'
- 25 { a a a a a a a a¹⁰ — 27 { a b b a a c c¹⁰. — 41 { a b b a⁹ c c' d d¹⁰
 { ABAB'D E F G — 27 { ABCDEFG — 41 { E E
 { ABCDEFGH.
- ARNAUT DANIEL, 29: 6: 14 (nel testo).
- ARNAUT DE MAROILL, 30: 3 { a b b a a c c¹⁰. — 19 { a⁷b⁸b c c' c' d d⁶e e⁷
 { ABCDEFG — 19 { ABCD E FGH I K.
- BERNART DE VENTADORN, 70: 1 { a b b a⁹ c c' d d¹⁰ — 6 { a b a b. c c d d⁷.
 { ABCDE F GH — 6 { ABA'B.CDEF
- 7 { a b b⁹a b b⁷ c⁸c⁷. — 12 (nel testo). — 16 { a b b a c d c e⁷. —
 { ABBC D E F G — 12 (nel testo). — 16 { ABCD.ABCD'
- 17 { a b a b c⁸d d⁷c⁸. — 31 { a b b a c d d c⁸. — 36 { a b a b a b a b b⁸.
 { ABAB.CDE F — 31 { ABCD.A'B'C'D — 36 { ABA'B'A'B'B'A'B'B'C
- 41 { a b a b c c⁸d d¹⁰. — 43 (nel testo).
 { ABAB.CDEF
- FOLQUET DE MARSEILLA, 155: 1 { a b a b b c c¹⁰. — 3 { a b b a c d d c¹⁰. —
 { ABCD E F G — 3 { ABCD.EFGD
- 5 { a a a b b c c c d d¹⁰. — 8 { a a⁹b¹⁰b⁹c¹⁰c¹⁰c⁸d d¹⁰. — 10 { a b b a a a b b a a a⁷. —
 { ABCDEFGHIK — 8 { ABCDEFGHIK — 10 { A BB'C D EFG G'.
- 11 { a a b a c c d d¹⁰. — 14 { a b b a c c a a d d⁸. — 16 { a b b a c d d c¹⁰. —
 { ABC DE F GH — 14 { ABA'CDEFGHI — 16 { ABCDC'EFG
- 18 { a b b c c b b e a a¹⁰. — 21 { a b b a c c d c¹⁰. — 22 { a b c a b b d d¹⁰. —
 { ABCDEFGHIK — 21 { ABC DE F G F⁷ — 22 { ABCD.E F GD
- 23 { a b b a a c⁸c⁸d⁸d e e⁸. — 27 { a b b a⁷c⁵c a a⁷d⁸d⁷.
 { ABC EFGHIKLM; la musica del 4° v. manca. — 27 { ABCDECDFEG.
- l'ordine è forse turbato. La melodia è più chiara e logica trasportando così
 ACDB.EFCD.EG che mi pare segua meglio lo schema strofico.
- GAUCELM FAIDIT, 167: 15 { a b b a a c d d c c¹⁰. — 17 { a b a b⁷ b c c b b c c⁸
 { ABC DA'B'E F GH — 17 { AB AB'C DEB'FG.
- 22 (nel testo). — 27 { a⁷b⁸a⁷b⁸c c' d d³c⁴e e⁸c⁴
 { A B A B' C D E F G ; i versi FG son musicati come

(*) Ciò indica tutti accentati sulla 10^a; segnerà le sillabe solo su l'ultima lettera di una serie; p. es. abbaab⁸ccdd⁶ indica ab accentati sull'8^a o novenari, cd settenari ossia accentati sulla 6^a.

(**) Indico così le eguaglianze parziali; ciò indica insomma che l'ultimo verso si compone della prima frase musicale del penultimo e della seconda frase, o cadenza, del quarto. — Quando due versi musicali sono quasi eguali aggiungo alla lettera ripetuta un apice (A. A'); se segnano una marcata somiglianza di frase ma con alterazioni un poco più forti, salto un apice (A. A' A' ecc.).

Questi studi, questi confronti, non saranno poi facili per la vastità che bisognerà dar loro. La musica è una lingua d'indole assai più generale che non le lingue parlate; uno studio su la musica neo-latina sarebbe già qualcosa da spaventare: eppure chi si limitasse a questo campo, già così vasto, metterebbe forse confini artificiali dove natura non ne ha messo; i migliori storici della musica dicono avere essa caratteristiche proprie da razza a razza soltanto. Le minori ricerche e monografie hanno poi questo difetto, intendo della limitazione ar-

endecasillabi. — 30 { a b a b c . d c . d d ¹⁰. — 32 { a² a b² a . a . a² a b² a² . c c d² c² c d² c² c².
 { A B A B C D C' E F { A B C D A' B' C E . F G H I K L M N

— 34 { a . b . a . b² c c² c² d² d² a² d² d². — 43 { a b b² b² c² c² b² b² a a². —
 { A B C D E F G H I G' F' K L { A B C D E F G H I K L —

52 { a . b . a . b² c² c² d . c d . c². — 56 { a b a b b c c² c² d d¹⁰. — 59 { a b b c c d . d . a a¹⁰.
 { A B C D E F G . H I K { A B C D E F G H I K L { A B C D E F G H I

GUI D'UISEL, 194: 3 { a b . b² a a c . c . d d¹⁰. — 6 { a b b a b a² c c d d². —
 { A B C B' . D . E F E' F' { A B C D E F G H I K

19 { a b b a c c d d¹⁰.
 { A B C D A' E F G

GUILLEM DE SAINT LEIDIER, 284: 16 { a . a . a . a . a . a².
 C C C
 { A B D E F G

PEIRE RAIMON DE TOLOSA, 355: 5 { a . b b c . d d² e² e . d d e².
 { A B C D . E . F G H F G I

PEIRE VIDAL, 364: 4 { a b b a c c d d¹⁰. — 11 { a b b a a b c . c . d d².
 { A B C D E F G H { A B C D E F G H I K —

37 (nel testo). — 39 { a b b a c c d d². — 40 { a . b . a . b . c . c . b¹⁰.
 { A B C D E F G H { A B C D E F G .

PEIROL, 366: 3: 6: 9: 11: 12: 13: 14: 15: 21: 22: 26: 29: 31: 33
 (nel testo).

PERDIGO, 370: 9 { a b b a c c d d e¹⁰. — 13 (nel testo). — 14 { a b . b . a¹⁰ c c d d².
 { A B C D E F G H I { A B C D E F G H

PONS DE CAPDOILL, 375: 16 (nel testo). — 19 { a b b a c . c . d d².
 { A B C D E F G H

RAIMON DE MIRAVAL, 406: 2 { a b b a a² c c d d². — 7 { a b b a a b a a b a².
 { A B A B . C . D E F G { A B A B . C D B . C' D' B'

— 13 { a b b a² c c d d¹⁰. — 20 { a b b a c c d d².
 { A B A B' C D E F { A B A B C D E F

RICHARTE DE BERBEZILL, 421: 1 { a b b c . c . d d e e². — 2 { a b b c c² a a d d e e¹⁰.
 { A B C D E F G H I { A B C D E F G H E F E { A B C D E' . F' G H . F' G H

UC DE SAINT CIRC, 457: 3 { a b b a c c d d e e². — 26 { a b b a c . d d e c¹⁰. —
 { A B A B . C D E F G H { A B A B' . B' C D E —

40 { a b . a b . b . c c d d¹⁰; manca la musica dei 4 versi ultimi.
 { A B A B . B' . — —

ittraria, per necessità. In queste poche pagine, ad esempio, escludendo istematicamente ogni canto che non fosse in lingua d'oc, io ho operato come un medico che per l'esame di un cadavere si limitasse a sezionare una mano o un piede.

E l'impulso, anzi la necessità di sconfinare, mi appariva più imperiosa ogni qualvolta esaminavo le fotografie di W e il fac-simile di X; il fatto materiale istesso d'avere sott'occhio le melodie *provenzali* infrascritte e incastrate in quegli antichi canzonieri *francesi* pareva indicarmi la via da seguire per più larghi raffronti, per più copiose e feconde comparazioni. È già troppo spesso malagevole il separare le due letterature d'oc e d'oïl, che ad ogni passo si illustrano e si completano: separare le due arti musicali è un vero peccato simile a quello che Dante punì così severamente in Bertran del Bornio.

Ma bisogna pure sapere porsi un limite: perchè, ad esempio, come il desiderio del passare la Loira, così e forse più lusinghevole era quello di venir di qua dall'Alpi; nei *laudari* con note, in quel poco e tardivo che ci rimane di lirica musicata, nei rifacimenti polifonici di vecchi e tradizionali motivi eseguiti nel secolo XV, rintracciar, se vi sono, le impronte comunque svisate dell'arte provenzale: di quell'arte che nello svolgimento della nostra letteratura ebbe, credono i più, così profonda ed efficace azione. Ma bando ormai alle divagazioni: perchè sarebbe una prosuntuosa stranezza il finire un lavoro tracciando il programma di uno o più altri (1).

febbraio 1896.

ANTONIO RESTORI.

(1) Licenziando questi miei *Appunti* (la cui pubblicazione fu ritardata da una grave sventura domestica), io debbo ringraziare (oltre quelli nominati nel corso del lavoro) i molti che mi furono cortesi di aiuto, di consiglio, e di correzioni. E furono in Italia i professori Baratta, Chilesotti, Crescini, Monaci e Rajna; e del R. Conservatorio di Parma il direttore Galignani e i prof. Caputo e Dacci. E preziose indicazioni debbo al prof. Appel dell'Università di Breslau, ai professori Anglade e Chabaneau da Montpellier, a Paolo Meyer, al prof. Dorez della Nazionale di Parigi, al Gauchat dell'Università di Berna. Io m'auguro, senza osar di sperarlo, che questo *saggio* non paia troppo indegno di così chiari collaboratori.

INDICE DELLE MELODIE TROVADORICHE (*)

Aimeric de Pegullan.

- 10: 12. — Atrassim pren cum fai al jogador — G 38^a
 15. — Cel que s'irais ni guerrej' ab amor — G 36^b
 25. — En amor trop alques en quem refraing — G 37^a, R 48^a
 27. — En greu pantais ma tenut lonjamen — G 35^b
 [5] 41. — Per solaz dautrui chan soven — G 37^a
 45. — Qui la ve en ditz — R 49^a, W 185

Albert de Sestaro.

- 16: 14. — En mon cor ai un'aital encubida — W 203

Arnaut Daniel.

- 29: 6. — Chanso doill mot son plan e prim — G 73^b
 14. — Lo ferm voler qu'el cor m'intra — G 73^a

Arnaut de Maroill.

- 30: 3. — Aissi cum oel qu'am' e non es amatz — G 31^a
 15. — La franca captenensa — R 81^c
 16. — La gran bentatz el fis enseignamens — R 52^b [Ivi attribuita
 a Folquet de Romans]
 17. — L'enseignamens el pretz e la valors — R 83^a
 [5] 19. — Mout eron dous mei consir — G 33^a
 25. — Sim destreignetz, donna vos et amors — R 81^b

Beatritz de Dia.

- 46: 2. — A cantar m'er de so qu'eu no volria — W 204

Berenguer de Palazol.

- 47: 1. — Ab la fresca clartat — R 37^b
 3. — Aital donna cum eu sai — R 37^c
 4. — Bona donna cui rics pretz fai valer — R 36^d
 5. — De la gensor qu'om veja al meu semblan — R 37^a
 [5] 6. — Domna, la gensor qu'om veja — R 37^c
 7. — Domna, si tostemp vivia — R 37^b
 11. — Tan m'abelis jois et amors e chans — R 37^d
 12. — Totz temeros e doptans — R 37^b

Bernart de Ventadorn.

- 70: 1. — Ab joi mou lo vers el comens — G 9^b, R 57^b, W 202.
 4. — Amors, e queus es vejaire — R 56^c
 6. — Aram consellatz, seignor — G 13^b, R 57^c
 7. — Ara no ve luzir soleill — G 17^a, R 57^a, W 190 [in W attri-
 buita a Peire Vidal]
 [5] 8. — A tantas bonas chansos — R 58^a
 12. — Be m'an perdut lai enves Ventadorn — G 14^a, R 57^a

(*) Per le cifre, la disposizione e l'ortografia cerco di attenermi il più possibile all'indice dato dal DANTEON nel *Grundriss*.

16. — Conortz era sai eu be — G 20^a, R 57^d
 17. — En consirier et en esmai — G 19^a
 19. — Estat ai com om esperdutz — W 195 [la 5^a strofa: *Madonna fo al comensar*; che il Bartsch (461:156) mette erroneamente tra le anonime]
- [10] 23. — La doussa votz ai ausida — R 57^c, X 89^a
 24. — Lanquan foillon bosc e garric — W 202
 25. — Lanquan vei la foilla — R 58^b
 31. — Non es meravilla s'eu chan — G 9^a, W 191
 36. — Pos prejatx mi seignor — G 20^b, R 57^d
- [15] 39. — Quan l'erba fresca el foilla par — R 57^d
 41. — Quan par la fiors jostal vert foill — G 10^b, R 56^d, W 188 [In W attribuita a Folquet de Marsella]
 42. — Quan vei la fior l'erba fresc' e la foilla — X 88^a
 43. — Quan vei la lauzeta mover — G 10^a, R 56^d, W 190, X 47^b [In X questa melodia è applicata a una poesia francese dello stesso ritmo: *Plaine d'ire et de desconfort*. In W è attribuita a Peire Vidal]
 45. — Tuit cil quem pregon qu'eu chan — W 191 [Il fol. è stato lacerato e non si leggono più che poche note nelle ultime parole della 1^a strofa]
 Cfr. 323: 4

Bertran d'Alamano.

- 76: 14. — Pos anc nous valc amors, seignen Bertrans — R 25^a [Tenzona con Granet. Ci son note musicali soltanto sulle prime quattro parole]

Bertran de Born.

- 80: 37. — Rassa, tan creis e mont' e poja — R 6^d

Blacasset [V. Anonime 461, 9]**Cadenet.**

- 106: 14. — Eu sui tan corteza gaita — R 52^a [Ivi attribuita a Folquet de Marsella, e incomincia con la strofa: *S'anc fuy bela ni prezada*]

Daude de Pradas.

- 124: 5. — Bela m'es la votz autana — W 196

Folquet de Marsella.

- 155: 1. — Amors merce no moira tan soven — G 1^b, R 42^c
 3. — A quan gens vens et ab quan gauc d'afan — G 4^a, R 43^b
 5. — Ben an mort mi e lor — G 4^b, R 43^c
 8. — En chantan m'aven a membrar — G 5^a [Questa melodia pare fosse anche in W 189, ma il foglio è lacerato]
- [5] 10. — Greu feira nuills hom faillesa — G 8^b, R 42^a, W 200 [In W la 2^a strofa: *En la vostra mantenessa*]
 11. — Ja nos cuit hom qu'eu camge mas chansos — G 6^b
 14. — Mont i fetz gran peccatz amors — G 3^b, R 42^c, X^a 336
 16. — Per deu amor be sabetz veramen — G 1^a, R 51^c
 18. — S'al cor plagues be for' oimais sazoz — G 2^a, R 43^a
- [10] 21. — Si tot me sui a tart apercebutz — G 3^a, W 188
 22. — Tan m'abelis l'amoros pensamens — G 2^b, R 42^d, W 188.
 23. — Tan mou de corteza razo — G 5^b, R 42^d, W 188
 27. — Us volers outracuidatz — G 7^a, R 43^a
 Cfr. 70: 41, 106: 14.

Folquet de Romans. Cfr. 30: 16

Gaucelm Faldit.

- 167: 4. — Al semblan del rei ties — R 44^d
 15. — Chant e deport joi domnei e solatz — G 28^b, R 44^b, X 85^a
 17. — Cora quem des benanansa — G 27^b
 22. — Fortz causa es que tot lo major dan — G 29^b, W 191, X 87^a,
 η 89.
 [5] 27. — Gen fora contra l'afan — G 26^b
 30. — Jamais nuill temps nom pot re far amors — G 28^a, R 41^c,
 W 200 [In R attribuita a Guillem de Saint Leidier]
 32. — Lo gens cors honratz — G 23^a, R 44^a, X 90^a
 34. — Lo rossignolet salvatge — G 26^a
 37. — Mon cor e mi e mas bonas chansos — R 44^b, X 84^a
 [10] 43. — Nom alegra chans ni critz — G 30^a, R 43^d, W 202
 52. — Si anc nuills hom per aver fin coratge — G 27^a, R 45^c, X 86^b
 53. — Si tot m'ai tarzat mon chan — R 44^d, X 86^a
 56. — S'om pogues partir son voler — G 22^b, X 89^b
 59. — Tant ai sofert longamen gran afan — G 30^b, R 46^b
 Cfr. 262 : 2.

Graf Guillem IX de Poitou.

- 188: 10. — Pos de chantar m'es pres talens — Chigiano 81 *recto* [Il codice dice: *in sonu del comte de Peytiou*; il Bartsch la riferi a questo vers, ma ci sono soltanto poche note]

Granet. Cfr. 76 : 14.**Gui d'Uisel.**

- 194: 3. — Be feira chansos plus soven — G 59^a
 6. — En tanta guizam mena amors — G 59^b
 8. — Ges de chantar nom faill cors ni razos — W 196
 19. — Si bem partetz mala domna de vos — G 58^a

Guillem Ademar.

- 202: 8. — Lanquan vei florir l'espiga — R 63^b [Qui attribuita a Jaufre Rudel]

Guillem Augier.

- 205: 5. — Sens alegratge — W 186

Guillem Magret.

- 228: 1. — Aiga poja contra mon — W 201
 3. — Enaissim pren cum fai al pescador — W 192

Guillem de Saint Leidier.

- 284: 16. — Pos tan mi forz'amors que mi fai entremetre — G 75^a, R 41^c
 Cfr. 167 : 30.

Guiraut de Borneill.

- 242: 45. — Leu chansonet' e vil — R 9^c
 51. — No poec sofrir qu'a la dolor — R 83^a (Cfr. 335 : 7)
 64. — Reis glorios verais lums e clartatz — R 8^a, Chigiano 72 *recto*
 69. — S'eus quier conseil bel' amig' Alamanda — R 8^a

Guiraut Biquier.

- 248: 1. — Ab lo temps agradiu gai — R 105 *verso*
 2. — Ab pauc er decatz — R 106 *recto*
 5. — Aissi com cel que franchamen estai — R 105^r
 6. — Aissi pert poder amor — R 104^v

- [5] 7. — Aissi quon es sobronrada — 105^v
 8. — A mon dan suy esforcus — R 105^r
 10. — Amors, pus a vos falh poders — R 105^r
 12. — Anc mais per aital razo — R 109^r
 13. — Anc non sigui nulh temps de far chanso — R 106^r
- [10] 18. — Bem meravilh co non es enveyos — R 105^v
 19. — Bem volgra d'amor partir — R 105^v
 21. — Creire m'an fag mey dezir — R 108^r
 23. — De far chanson suy marritz — R 106^r
 24. — De midons e d'amor — R 106^v
- [15] 26. — En re nos melhura — R 104^v
 27. — En tot quant qu'ieu saupes — R 109^v
 29. — Fis e verays e pus fermes que no suelh — R 107^r
 30. — Fortz guerra fai tot lo mon guerrear — R 109^r
 31. — Gauch ai quar esper d'amor — R 109^r
- [20] 33. — Grans afans es ad home vergonhos — R 107^r
 44. — Humils forfaiz repres e penedens — R 106^v
 45. — Jamais non er hom en est mon grazitz — R 109^v
 46. — Jhesus Cristz filh de dieu viu — R 107^r
 48. — Karitatz et amors e fes — R 107^v
- [25] 52. — Lo mons par enchantatz — R 109^r
 53. — Los bes qu'ieu truep en amor — R 107^v
 55. — Mentaugutz — R 108^v
 56. — Mout me tenc ben per pagatz — R 106^v
 57. — No cugey mais d'esta razon chantar — R 111^v
- [30] 58. — Nom sai d'amor si m'es mala o bona — R 105^r
 60. — Ogan no cugey chantar — R 107^r
 61. — Ops m'agra que mos volers — R 109^v
 62. — Per proar si pro privatz — R 108^v
 63. — Ples de tristor marritz e doloiros — R 106^v
- [35] 65. — Pus astres no m'es donatz — R 111^v
 66. — Pus sabers nom val ni sens — R 108^v
 67. — Quar dreytz ni fes ni sens ni leyalatz — R 106^r
 68. — Quim disses non a dos ans — R 108^r
 69. — Quis tolgues — R 108^v
- [40] 71. — Razos m'aduy voler qu'ieu chant soven — R 107^v
 78. — Si chans me pogues valensa — R 111^v
 79. — S'ieu ja trobat non agues — R 108^r
 80. — Si jam deu mos chans valer — R 106^r
 82. — Tant m'es plazens le mals d'amor — R 104^v
- [45] 83. — Tant vey qu'es ab joy pretz mermatz — R 104^v
 85. — Voluntiers faria — R 107^v
 87. — Xristias vey perilhar — R 108^r
 89. — Yverns nom te de chantar embargat — R 108^r

Jaufre Rudel.

- 262: 2. — Lanquan li jorn son lonc en mai — R 63^b, W 189, X 81^b [In W attribuita a un Jossiames Faidits, che sarà certo, come dice il Bartsch, Gaucelm Faidit].
 3. — No sap chantar quil so no di — R 63^b
 5. — Quan lo rius de la fontana — R 63^c
 6. — Quan lo rossignol el foillos — R 63^c
 Cfr. 202 : 8.

Jordan Bonel.

- 278: 1. — S'ira d'amor tengues amic jauzen — W 201 [C'è solo la strofa:
Sí com l'aiga sofre la nau corren]

Marcabrun.

- 298: 13. — Bel m'es quan son li fruit madur — W 203.
 18. — Dirai vos senes doptansa — R 5^c
 30. — L'autrier just' una sebissa — R 5^a
 35. — Pax in nomine domini — W 194

Monge de Montaudon.

- 805: 6. — Ara pot ma donna saber — R 39^d
 10. — Bem (R: Molt m)enueja s'o auzes dire — R 40^b

Peire d'Alvergne.

- 828: 4. — Amics Bernartz de Ventadorn — W 190 [Qui attribuit a Peir Vidal. Tenzone con B. de Ventadorn]
 15. — Dejostals breus jorns els loncs sers — R 6^a, X 86^a

Peire Cardenal.

- 885: 7. — Ar mi pose eu lauzar d'amor — R 72^d [Musica presa da 242: 5]
 49. — Rics hom que greu ditz vertat e leu men — R 72^b [Musica presa da 404: 11].
 67. — Un sirventes novel vuelh comensar — R 69^d

Peire Raimon de Tolosa.

- 855: 5. — Atressi cum la candela — G 52^a

Peire Vidal.

- 864: 4. — Anc no mori per amor ni per al — G 41^b, R 46^c, X 85^b
 7. — Baron de mon dan covit — R 65^a
 11. — Bem pac d'ivern e d'estiu — G 40^b, R 48^a, X 87^b
 24. — Ges pel temps fer e brau — R 64^c
 [5] 30. — Neus ni gels ni ploja ni faing — R 64^c
 31. — Nuills hom nos pot d'amor gandar — R 64^a
 36. — Plus quel paubres que jai el ric ostal — R 64^a
 37. — Pos tornatz sui en Proensa — G 42^b
 39. — Quant hom es en autrui poder — G 42^a, R 63^c, W 204
 [10] 40. — Quant hom honratz torna en gran paubreira — G 41^a
 42. — S'eu fos en cort on hom tengues dreitura — R 64^d
 49. — Tart mi veiran mei amic en Tolzan — W 197
 Cfr. 70: 7, 43; 323: 4; 366: 19.

Peirol.

- 866: 2. — Atressi col cignes fai — R 89^b
 3. — Be dei chantar pos amors o m'enseigna — G 48^b
 6. — Camjat m'a mon cossirier — G 46^b
 9. — Cora quem fezes doler — G 45^b, R 68^d
 [5] 11. — D'eissa la razo qu'eu soill — G 44^a
 12. — Del seu tort farai esmenda — G 49^b, X 88^b
 13. — D'un bon vers dei pensar cum lo fezes — G 48^a
 14. — D'un sonet vau pensan — G 43^b
 15. — En joi quem demora — G 48^a
 [10] 19. — Mainta gens me mal razona — R 47^a [Qui attribuit a Peir Vidal]
 20. — M'entension ai tot' en un vers meza — R 89^c
 21. — Mout m'entramis de chautar voluntiers — G 45^a
 22. — Nuills hom no s'auci tan gen — G 49^b
 26. — Per dan que d'amor mi veigna — G 46^a
 [15] 29. — Quant amors trobet partit — G 42^b
 31. — Si bem sui loing et entre gent estraigna — G 50^a
 33. — Tot mon engeing e mon saber — G 47^b
 Cfr. 392: 26

'erdigo.

- 870: 9. — Los mals d'amor ai eu del tot apres — G 64^a
 13. — Tot l'an mi ten amors d'aital faisso — G 65^a
 14. — Trop ai estat qu' en bon esper no vi — G 64^b, X 89^a

Pistoleta.

- 872: 3. — Ar agues eu mil marcs de fin argen — X 82^a, Ms. parigino
 846, fol. 125

Pons de Capdoll.

- 875: 14. — Leial amic cui amor te iojos — W 202
 16. — Meill qu' om ne pot dir ni pensar — G 73^b
 19. — S'eu fi ni dis nuilla sazo — G 79^a
 27. — Us gais conortz me fai gajamen far — R 55^d, X 90^b

Pons d'Ortavan.

- 879: 2. — Si ai perdut mon saber — R 30^c

Raimbaut d'Aurenga.

- 889: 36. — Pos tals sabers mi sors em creis — X 88^b

Raimbaut de Vaqueiras.

- 892: 2. — Aram requier sa costum e son us — R 61^b
 3. — Ara pot hom conoisser e proar — R 61^d
 9. — Calenda maja — R 62^b
 13. — Eissament (R: Atressi) ai guerreat ab amor — R 61^c
 [5] 13. — Guerra ni plag nom son bo — R 48^c
 24. — Nom agrada iverns ni pascors — R 61^c
 26. — Nuills homs en re no faill — R 89^a [Qui attribuita a Peirol]
 28. — Savis e fols humils et orgoillos — R 61^b

Raimon Jordan vescoms de Saint Antoni.

- 404: 4. — Lo clar temps vei brunezir — W 192
 11. — Vas vos soplei, domna, premeiramen — W 194 (Cfr. 335 : 49).

Raimon de Miraval.

- 406: 2. — Aissi cum es gensers pascors — G 68^a, R 85^d
 7. — Apenas sai don m'apreing — G 69^a, R 88^a
 8. — Ar ab la forsa del freis — R 88^c
 9. — Aram agr' ops que m'aizis — R 86^d
 [5] 12. — Bel m' es qu'eu chant e coindei — R 85^c
 13. — Be m'agradal bel tems d'estiu — G 67^b, R 85^d
 14. — Ben ajal cortes esciens — R 88^c
 15. — Ben ajal messatgiers — R 85^c
 18. — Cel cui jois taing ni chantar sap — R 86^b
 [10] 20. — Cel qui no vol auzir chansos — G 68^b, R 86^a
 21. — Chansoneta farai vencutz — R 88^b
 22. — Chans quan non es qui l'entenda — R 87^c
 23. — Contr'amor vauc durs et enbrons — R 87^a
 24. — D'amor es toz mos consiriers — R 87^a
 [15] 28. — Entre dos volers sui pessius — R 85^b
 31. — Lonc temps ai avutz consiriers — R 88^a
 36. — Res contr'amor non es guirens — R 86^d
 39. — Sim fos de mon chantar parven — R 88^d
 40. — Sitot s'es ma domna esquiva — R 85^d
 [20] 42. — Tals vai mon chant enqueren — R 86^a
 44. — Totz quan faz de be ni die — R 86^c
 47. — Un sonet m' es bel qu'espanda — R 87^c

Richart de Berbezill.

- 421: 1. — Atressi cum lo leos — G 60^b, W 195
 2. — Atressi cum l'olifans — G 63^a, W 195, X 84^a
 3. — Atressi cum Persevaus — X 85^a
 6. — Lo nous mes d'abril comensa — W 189 [La melodia c'era, ma il foglio è lacero in modo che se ne leggono solo tre note]
 10. — Tuit demandon qu'es devengud' amors — W 200

Uc Brunet.

- 450: 3. — Coindas razos e novelas plazens — R 66^b

Uc de Saint Circ.

- 457: 3. — Anc enemies qu'eu agues — G 84^a
 26. — Nuills homs no sap d'amic tro l'a perdut — G 83^b
 40. — Tres enemies e dos mals seignors ai — G 83^b

Anonime.

- 461: 9^{bis}. — Aissi com eu sab triar — W 196 [GAUCHAT, *Romania* XIII dice che è di Blacasset]
 12. — A l'entrada del temps clar — X 82^b
 13. — A l'entrada del tems florit — W 191
 20^{bis}. — Amors m'art con fuoc ab flama — W 187
 42^{bis}. — Bel paires cars non vos veireis am mi — Chigiano 74^{verso}
 52^{bis}. — Be volgra s'esser pogues — W 187
 73^{bis}. — Da pe de la montaina — Chigiano 85^{recto}
 100. — D'un dedui — W 193 [Il foglio è lacero, e della poesia è rimasto poco, della musica nulla]
 102. — Eissamen com la pantera — W 199
 102^{bis}. — El bosc d'Ardena justa el palais Amfos — Chigiano 72^{verso}
 133. — Ha me non fai chantar foilla ni flor — W 204
 141^{bis}. — Jha non ti quier que mi fasas perdo — Chigiano 79^{verso}
 144^{bis}. — Lasa en can grieu pena — Chigiano 84^{verso}
 146. — L'autrier cuidai aver druda — W 199
 148. — L'autrier m'era levatz — X 91^b
 148^{bis}. — Li ialous per tout son fustat (mottetto a 3 voci) — Montpellier 218^v
 150. — Lo dous chans que l'anzels crida — W 208
 152. — Lo premier jorn que vi — W 201
 167. — Mos coratges m'es camjatz — X 91^a
 169^{bis}. — Mout fesson doz mei cossirier — W 189 [Una laceratura ha portato via tutta la musica]
 171^{bis}. — Mout m'abelist l'amoros pensament — b 181, Montpellier 151^v [seconda parte, provenzale, di un mottetto francese a 3 voci]
 192^{bis}. — Par vous m'esjau — Ms. parigino 24406, fol. 151^c
 197. — Pos vezem que l'ivers s'irais — W 190 [Precede alla melodia questa curiosa nota: *Li sons der vers del hom sauvage*]
 247^{bis}. — Vein aura douza que vens d'outra la mar — Chig. 80^{recto}

INDICE

- § 1 — I manoscritti Vol. II, pag. 1.
- § 2 — Melismi e trascrizione id., id. 12.
- § 3 — Trovatori e loro coltura musicale . id., id. 15.
- § 4 — Melodie popolari e popolareggianti . id., id. 18, vol. III, p. 231.
- § 5 — Melodie popolari: il mottetto di Mont-
pellier Vol. III, pag. 228.
- § 6 — Canto popolare e canto aulico . . id., id. 240.
- § 7 — Melodie di singoli trovatori: Arnaldo
Daniello, contessa di Dia, Rambaldo
d'Orange, Bernart de Ventadorn,
Jaufré Rudel, Marcabrus, P. Vidal,
Pons de Capdoill, Perdigon; il
compianto di Gaucelmo Faidit . id., id. 242.
- § 8 — Monografia musicale del trovatore
Peirol; melodie amorose per Sail
de Claustra id., id. 407.
- § 9 — Altri canti posteriori del trovatore
Peirol id., id. 428.
- § 10 — Estimazione delle melodie trovado-
riche id., id. 435.
- § 11 — La misura musicale. Struttura melo-
dica e struttura metrica . . . id., id. 496.
- § 12 — Indice generale delle melodie trova-
driche id., id. 444.
-

ERRATA

Vol. III, pag. 236, nella 3^a battuta della *Kalenda maia* l'appoggiatura è *si-la*
e non *re-la*.

Id. pag. 297, al 3^o rigo musicale 2^a e 3^a battuta leggi:



Id. pag. 245, melodia X alla battuta *Non poc a-ver* poni il segno  del tempo ordinario.
