

16 60 16 Dg

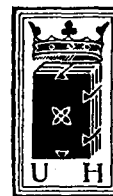
J. B. BECK

LE MELODIE DEI TROVADORI

SECONDO LA RACCOLTA COMPLETA DEL MATERIALE
MANOSCRITTO, PER LA PRIMA VOLTA PUBBLICATO,
CON L'AGGIUNTA DI UNO STUDIO SULLO SVILUPPO
DELLA NOTAZIONE MUSICALE (FIN VERSO IL 1250)
E SUL PRINCIPIO METRICO-RITMICO DELLA POESIA
LIRICA MEDIEVALE, NONCHÈ DELLA TRASCRIZIONE
IN NOTE MODERNE DELLE MELODIE DEI

TROVADORI E TROVIERI

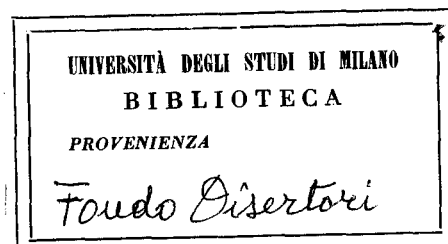
TRADUZIONE DI GAETANO CESARI



EDITORE ULRICO HOEPLI MILANO
1939-XVII

Strasbourg,

PROPRIETÀ LETTERARIA



Mod. 49 B.

INDICE

INTRODUZIONE

Sguardo bibliografico alle condizioni attuali della scienza musicale rispetto al primo Medioevo, particolarmente alle melodie trovadoriche 1

PARTE PRIMA

Le melodie dei trovadori secondo la raccolta completa del materiale manoscritto per la prima volta pubblicato, con l'aggiunta di uno studio sullo sviluppo musicale della notazione fin verso il 1250.

CAP. I - I manoscritti	11
Il manoscritto R	12
Il manoscritto G	21
Il manoscritto W	26
Il manoscritto X	29
Il manoscritto provenzale di S. ^a Agnese	32
Il manoscritto di Parigi N. 846	34
Il manoscritto di Parigi N. 24406	36
Manoscritti con composizioni a più voci	37
CAP. II - Le melodie dei trovadori	41
Osservazioni all'Indice dei capoversi	50
CAP. III - La notazione dei manoscritti trovadorici	65
Descrizione delle figure	65
Determinazione della scrittura musicale	72
I manoscritti dei trovadori	72
Analisi degli esempi musicali	75
I manoscritti dei trovieri	98
Sguardo alle figure musicali usate negli esempi citati	108
Opinioni e giudizi di moderni storici della musica sopra la notazione e la lettura delle note nei mss. di trovadori e trovieri	113

PARTE SECONDA

Ricostruzione del ritmo originale e motivazione del procedimento d'interpretazione modale nella trascrizione delle melodie dei trovadori e trovieri in moderna notazione.

CAP. I, A - La notazione nelle diverse specie di composizioni del XII e XIII secolo	127
B - Notizie dei contemporanei e trattati teorici del Medioevo ..	137
CAP. II - I modi	149
Trascrizione di melodie notate mensuralmente nel primo modo...	156
Canzoni provenzali	156
Canzoni francesi	157
Dal Renart le Nouvel	157
Il secondo modo	159
Notazione originale	159
Le proprietà specifiche del secondo modo	164
I modi di tre elementi con due abbassamenti fra due accentazioni	170
Trascrizione del terzo modo in notazione moderna	176
Suddivisioni ritmico-musicali dei modi	189
CAP. III - Metodo di trascrizione delle monodie medievali	207
La divisione ritmica interna delle varie maniere di versi nella lirica medievale	213
Riepilogo	241
Elenco alfabetico delle canzoni	245
Indice dei nomi e delle materie	253
Errata-corrige	265

INTRODUZIONE

La rinascita dell'antica letteratura provenzale, risale a Giovanni Nostradamus, il cui libro *Les vies des plus celebres et anciens poëtes provençaux qui ont floury du temps des contes de Provence* (Lyon, 1575) fu ritenuto, per più di due secoli, la sola fonte della lirica trovadorica. Verso la metà del XVIII secolo, La Curne de Sainte-Palaye, prese a raccogliere infaticabilmente il materiale sparso nei manoscritti (1), con l'aiuto del quale l'abate Millot scrisse una *Histoire littéraire des Troubadours* (Paris, 1774), che servì a M. Raynouard nell'edizione del suo prezioso *Choix des poésies originales des troubadours* (6 vol., Paris, 1816-1821). Subito dopo apparve il *Parnasse occitanien, ou choix des poésies originales des Troubadours* del Rochemore (Toulouse, 1819).

Merito maggiore appartiene però al fondatore della filologia romanica, Federico Diez, i cui lavori sulla poesia dei trovadori (2) e sulla vita e le opere loro (3) furono la pietra fondamentale dello studio della letteratura provenzale. Da allora in poi uscirono molti saggi sopra i più antichi lirici del medioevo, sia in forma di collezioni, sia in quella di edizioni speciali (4), ma essi ebbero soltanto scopo storico o letterario. Di parecchi trovadori sono già apparse le poesie col commento critico, di altri sono in preparazione, ed una notevole parte di canzoni manoscritte è già venuta alla luce.

Ora, mentre la letteratura sulla poesia trovadorica è assai ricca, mancano gli studi sulle melodie che accompagnavano questa lirica, poichè i filologi, i romanisti, ed anche i germanisti, si limitarono, nelle loro dissertazioni sopra la lirica medievale, all'elaborazione dei testi senza occuparsi della musica, la quale fu spesso giudicata noiosa, e, recentemente, perfino incomprensibile.

(1) Le trascrizioni del LA Curne sono conservate nella *Biblioteca Nazionale* ed, in parte, nella *Biblioteca dell'Arsenale* di Parigi.

(2) *Die Poesie der Troubadours*, Zwickau, 1826.

(3) *Leben und Werke der Troubadours*, Zwickau, 1829.

(4) Cfr. l'elenco (fino al 1890), in *Gr. d. rom. Phil.*, II, 2, p. 15, Oss. I.

Così, tanto nei Cataloghi, quanto nelle Bibliografie delle canzoni dei trovadori e trovieri come nelle descrizioni dei manoscritti, si è finora trascurato di indicare quali di quelle canzoni sono accompagnate dalla musica, e quali no, mentre le citazioni intorno alle canzoni, che risultavano accompagnate dalla musica, sarebbero state necessarie e giustificate quanto l'enumerazione dei capiversi. Anche nelle pubblicazioni speciali di canzoni trovadoriche, i curatori non s'occuparono nè punto nè poco della musica ad esse relativa ⁽¹⁾, o, se toccarono casualmente la questione musicale, si limitarono a nude discussioni intorno ad alcuni termini, od a citazioni senza commento. Ancora nel 1905, il pubblicatore di un troviero poteva dichiarare, senza sentirsi diminuito, che egli non era in grado di esaminare il valore delle melodie del troviero da lui presentato. Da altri vennero poi espressi dei dubbi intorno alla possibilità di ottenere risultati positivi nello studio delle musiche originali trovadoriche. Così scrisse un profondo conoscitore dell'antica lirica provenzale, C. Appel, nella sua dissertazione: *Uc Brunec* (contenuta nelle dissertazioni del prof. dr. Adolf Tobler, Halle, 1895, p. 56) in una disamina intorno alla struttura di melodie trovadoriche ricavate da tre manoscritti di Parigi: « La conoscenza della musica trovadorica rimarrà probabilmente malsicura ed incompleta, giacchè, anche nel migliore dei casi, noi non possediamo che una serie di suoni intorno ai membri ritmici di essa, e, rispetto all'esecuzione, secondo il tempo e l'intensità, sappiamo soltanto quanto, in modo assai incerto, si può indovinare dalla combinazione sua col testo poetico. Intorno all'armonia ed all'accompagnamento, infine, noi non sappiamo assolutamente nulla ».

In questo disconoscimento dell'importanza delle melodie trovadoriche, sfuggì a molti dotti che la musica diventa di capitale importanza nel caso in cui sia controversa la paternità di canzoni uguali, attribuite nei manoscritti a diversi poeti, e che l'originale ritmica dei versi romanici, ed in parecchi casi anche il collegamento interno delle strofe, possono venire riconosciuti e rifatti soltanto col concorso della musica.

Anche gli autori di storia generale della musica, là ove essi do-

⁽¹⁾ Un elenco di canzoni trovadoriche, accompagnate dalla musica, contenute nel manoscritto 22543 (R) della *Bibl. Nazion.* di Parigi, fu pubblicato per il primo dal GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, negli *Romanische Studien*, IX, 1877, p. 368, del BÖHMER. A. Restori espose per la prima volta un elenco completo delle melodie trovadoriche a lui note, nella *Rivista musicale italiana*, 1896, p. 444-450.

vettero trattare della lirica monodica profana del medioevo, si limitarono a qualche frammento, presentato in forma poco atta ad ispirare fiducia, senza occuparsi direttamente del materiale sparso nelle biblioteche. Così accadde che essi si arrestarono a risultati unilaterali, generici, ed anche errati, che però vennero presentati ed accettati come indiscutibili. Inoltre gli autori di queste opere furono troppo spesso insufficientemente padroni della lingua delle canzoni trovadoriche e della relativa letteratura, per evitare, nelle loro interpretazioni, le licenze più arbitrarie.

L'abate Gerbert fu il primo che si occupò in modo speciale di musica medievale, scrivendo una storia della musica sacra (*De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, 1774), e pubblicando una serie di trattati del IX secolo e seguenti, fino al XV, col titolo *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (1784). Questa pubblicazione fu proseguita dal Coussemaker, che fece stampare un ragguardevole numero di trattati musicali, col titolo: *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera* (4 vol., 1864-1876), e diede anche alla luce parecchi altri scritti intorno alla musica polivoca del medioevo, fra gli altri l'*Histoire de l'harmonie au moyen-âge* (1852), e *L'art harmonique aux XII et XIII siècles* (1865).

Per quanto le pubblicazioni del Coussemaker abbiano un grande merito, e lo sforzo da lui compiuto per procacciare alla musica antica la sua pietra angolare, sia ammirabile, tuttavia egli raggiunse il suo scopo soltanto in parte, e soltanto per la musica a parecchie voci. La sue ricerche intorno alla musica monodica non diedero risultati positivi, quindi non si potè affermare nemmeno il sistema di traduzione mensurale da lui usato nelle trascrizioni dei manoscritti di canzoni. Così anche quelle di Adam de la Hale (1872) si possono considerare come mancate, perchè il Coussemaker partì dal principio che le monodie si dovessero interpretare e trascrivere allo stesso modo delle composizioni polivoche annotate mensuralmente.

Bizzarri inoltre sono gli accenni più antichi alle melodie trovadoriche. L'abate De la Rue ⁽¹⁾ credette di dover cercare le origini loro nei *lais bretons*. Fétis ⁽²⁾ era dell'opinione che le melodie trovadoriche fossero composte dai trovadori o dai loro *jongleurs*; ma che esse venissero da reminiscenze arabe od orientali, del tempo delle Crociate, che dapprima furono tramandate di bocca in bocca senza venir fissate

⁽¹⁾ *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands* (1834).

⁽²⁾ *Histoire générale de la musique*, 1869-76, 5 voll., V, p. 7.

graficamente, finchè il più colto fra questi *inhabiles, pauvres musiciens chansonniers qui ne savaient pas écrire ce qu'ils exécutaient par imitation* ⁽¹⁾ le annotò, sebbene in modo insufficiente. Giudizi di tal genere dimostrano una completa ignoranza delle condizioni di cultura in cui si trovavano i poeti del medioevo, che si servivano della lingua del popolo.

Alcuni dotti manifestarono anche l'opinione che l'origine della musica trovadorica debba essere ricercata nel canto gregoriano, e che le trascrizioni debbano quindi uniformarsi a questo concetto. Altri, finalmente, e fra questi J. Tiersot ⁽²⁾ e G. Schläger ⁽³⁾, fecero risalire l'origine delle melodie medievali alla canzone popolare.

Soltanto con la pubblicazione delle ragguardevoli collezioni di melodie trovadoriche, fatta dal Restori nella *Rivista musicale italiana*, 1895-96 ⁽⁴⁾, e colla stampa del manoscritto di Kolmar (1896) del P. Runge lo studio della materia prese un indirizzo assai più serio, che finalmente esso poté avere per base le edizioni di una parte del materiale tramandatoci. In rapporto diretto col lavoro del Runge, e coll'edizione del manoscritto di Jena ⁽⁵⁾ e del manoscritto *Mondsee* di Vienna ⁽⁶⁾, che immediatamente lo seguirono, il Prof. Dr. Ugo Riemann iniziò, in una serie di articoli pubblicati nel *Musikalischen Wochenblatt* di Lipsia (1897), la trattazione della lirica musicale profana monodica del medioevo, sotto il titolo: *Die Melodik der Minnesänger* e riuscì a dar fondamento all'idea che il ritmo delle melodie medievali dipende dal metro del testo, e che la nota quadrata, con cui sono annotate le melodie dei *troubadours* e *minnesänger*, non corrisponde alla notazione mensurale, bensì, come in molti Antifonari e Graduali del tempo, ad una forma più semplice di notazione neumatica, differente dalle altre soltanto calligraficamente, e somigliante alla notazione mensurale, che le avrebbe servito di modello. Conformemente a questi risultati del Riemann, Fr. Sarans trattò l'accentuazione alternata dei versi del francese antico.

⁽¹⁾ Intorno alla cultura dei trovadori vedi: DIEZ, *Poesie*, e GRÖBER nel *Liedersamml.* cit. Introduz. p. 338-44.

⁽²⁾ *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889.

⁽³⁾ *Über Musik und Strophentau der französischen Romanzen*, in « *Forschungen zur Roman. Philol.*, Festgabe für Herm. Suchier », Halle, 1900.

⁽⁴⁾ *Per la storia musicale dei trovadori provenzali*, 1895-96.

⁽⁵⁾ *Edizione fac-simile* di K. K. MÜLLER, 1896: Testo e trascrizione di G. Holz, F. Sarans ed E. Bernouilli, 1901.

⁽⁶⁾ MEYER und RIETSCH, *Die Lieder des Mönchs von Salzburg*, 1896.

In opposizione completa a queste idee stanno quelle di Pierre Aubry, apparse nel suo scritto: *Mélanges de musicologie médiévale* (Paris, 1900-1905) ed in altre monografie ed articoli. Questo autore osserva che le melodie dei trovadori e trovieri non si possono in alcun modo concepire come produzione popolare, che esse sono piuttosto « de la poésie courtoise et de la musique savante, composées toutes deux pour le divertissements des cours, soit par de grands seigneurs, soit par leur clients » ⁽¹⁾, che, riguardo alla loro forma musicale, tutte le canzoni trovadoriche sono scritte nella notazione mensurale, e che devono conseguentemente essere trascritte secondo le leggi franco-niche della misura ternaria ⁽²⁾.

La causa di tanta diversità di vedute fra i dotti citati, intorno alla musica profana del medioevo, si può rinvenire nel fatto che tutti coloro i quali si trovarono costretti a pronunciarsi su tale questione, dovettero servirsi di un materiale insufficiente, senza accertarsi direttamente sui manoscritti dello stato reale delle cose. Di più per poter dire o aggiungere qualcosa, essi ricorsero nel maggior numero dei casi alla loro fantasia, permettendo così che, malgrado la ricchezza e chiarezza indiscutibile del materiale, allo studioso venisse successivamente additata la sua origine nella Palestina, nell'Arabia, nella Spagna, presso i Bretoni o i Bardi, nel canto ecclesiastico o nella canzone popolare. In tal modo gli uni credettero di poter sostenere che tutta la produzione di questa epoca era annotata mensuralmente, e che perciò doveva essere letta e trascritta ternariamente; gli altri invece ritennero più conveniente la trascrizione binaria, e ci furono coloro che ammisero come possibile ogni sorta di divisione ritmica, e coralisti ⁽³⁾ che, in omaggio al concetto della libertà del ritmo oratorio della musica gregoriana, giudicarono sconveniente qualsiasi tentativo di divisione del tempo.

Questa confusione di giudizi non dovrebbe meravigliarci se le

⁽¹⁾ *La chanson populaire dans le textes musicaux du moyen-âge*, p. 2.

⁽²⁾ A. PROSNIZ, nella 2ª edizione del suo *Compendium der Musikgeschichte* (1901), lasciò a pag. 51 invariato il giudizio da lui dato nella prima edizione (1889, p. 51): « Der Rhythmus dieser Gesänge lässt sich aus den erhaltenen Proben nicht deutlich entnehmen. Von den Gesängen der Troubadours haben sich zahlreiche Texte erhalten, spärlicher die Melodien. Diese sind in der vierreickigen Notierung in 2 Zeitwerten (■ ◆) niedergeschrieben ».

⁽³⁾ Cfr. C. WEINMANN, *Der Minnegeang und sein Vortrag*, in « *Monatshefte f. Musikgesch.* », 1903, 4, p. 56, dove vien detto: *Die Minnegeänge wurden, da sie Form und Aufbau vom gregorianischen Choral entlehnen, auch wie der Choral, d. h. im sogenannten freien Sprach-Rhythmus vorgetragen.*

musiche trovadoriche giunte fino a noi fossero molto più scarse di quanto non lo siano realmente; chè se il materiale ridonato alla luce, non fu finora sufficiente a procacciare maggior chiarezza e solidità di giudizi alla questione, è però ugualmente vero che i resti della lirica trovadorica giacenti nei manoscritti sono tali e tanti, da rendere doverosa un'analisi assai più completa ed esauriente, di quante finora ne siano state fatte.

Le osservazioni acute, che fece il Diez nella prefazione della sua opera: *Leben und Werke der Tr.* (p. VIII), — la più importante del genere che finora sia stata fatta —, sulla considerazione che meritano gli studi intorno alla poesia trovadorica, potrebbero trovar posto conveniente anche qui, riferendole alle melodie che accompagnavano quella poesia. Noi abbiamo la convinzione che le composizioni dei più antichi lirici del medioevo, le quali meritano lo stesso apprezzamento dei testi loro, dovrebbero essere considerate come il punto di partenza per gli studi della musica occidentale dopo l'antico canto gregoriano, e che soltanto in questa maniera la conoscenza completa dello sviluppo musicale dell'intero medioevo, può venir raggiunta.

Questo studio si fonda sopra la diretta analisi dei manoscritti originali. Soltanto in pochi casi si dovette ricorrere all'aiuto di copie ⁽¹⁾ e di riproduzioni fotografiche ⁽²⁾ e ciò quando non fu possibile raggiungere lo studio diretto dei codici. Soltanto con la scorta degli originali è possibile una riproduzione critica delle musiche medievali: nè copie manoscritte, nè riproduzioni fotografiche possono sostituire gli originali, giacchè dalle fotografie è impossibile riconoscere gli strati dei

⁽¹⁾ Ci sia concesso di esprimere qui al dr. Fr. Ludwig di Strasburgo pubblicamente i nostri ringraziamenti per il prezioso contributo di materiale, tolto specialmente dalle collezioni di mottetti di Wolfenbüttel e di Bamberger, posto a nostra disposizione. Il prof. A. Guesnon di Parigi ci pose cortesemente a disposizione una trascrizione del Codice Senese H. X. 36. Il prof. dr. A. Becker di Vienna ci procurò una trascrizione della canzone di Matfre Ermengau. Il sig. H. Gelzer ci comunicò notizie dei manoscritti di canzoni, giacenti a Roma ed in Inghilterra.

⁽²⁾ Il sig. P. Aubry di Parigi ci permise amichevolmente di approfittare delle sue numerose riproduzioni fotografiche da manoscritti musicali medievali, cioè: Firenze, *Laur. Plut. XXIX 1*; Londra, *Brit. Mus. Egerton, 274*; Madrid, *Escorial e Bibl. Nac. 10069*. Il sig. H. Gelzer ci procurò riproduzioni dai manoscritti: Roma, *Vat. reg., 1490*; Londra, *Egerton, 274*. Anche alle direzioni dell'*Ambrosiana* di Milano, della *Biblioteca Nazionale* e dell'*Arsenale* di Parigi, particolarmente al sig. Omont, Conservatore generale dei manoscritti, esprimiamo i nostri ringraziamenti.

colori sovrapposti, e con ciò sfugge un criterio di grande importanza pel giudizio dell'età del codice, come succede quando gli ornamenti marginali coprono le note o viceversa; inoltre le aggiunte e le correzioni fatte sopra le cancellature si possono stabilire soltanto coll'esame degli originali.

Noi abbiamo cercato che la rappresentazione della materia si estendesse, nel presente lavoro, tanto nel campo degli studi propri alla filologia romanica, quanto in quello della scienza musicale. Per questo motivo abbondammo nella trattazione di alcuni punti che, d'uso comune allo storico della musica, non si possono invece presupporre come noti al romanista. Al contrario alcuni argomenti appariranno al romanista troppo ampiamente trattati, mentre, per la comprensione dei fatti, non avrebbero potuto esser presentati in modo diverso al filologo medievalista ed allo storico della musica. E là, ove la chiarezza e la completezza della dimostrazione lo permetteva credemmo opportuno limitare l'esposizione ai soli risultati finali, per non pregiudicare l'interesse generale del lavoro. La descrizione dei manoscritti fu invece estesa ai particolari, volendo fornire ai lettori, a cui sarebbe impossibile esaminare gli originali, un mezzo per farsene una idea.

Allo scopo poi di completare i risultati ottenuti dall'analisi delle melodie trovadoriche, di controllarle e di illuminarle meglio, si è creduto opportuno di tener conto anche delle numerose composizioni dei trovieri francesi e delle fonti di musica polivoca conservateci dal XII, XIII e XIV secolo, sebbene con una certa circospezione. Una revisione critica dell'intera eredità di composizioni lasciataci dai trovieri, richiederebbe l'intera vita d'un uomo, tanto esse sono numerose. Più d'un migliaio di tali canzoni fu nullameno raccolto, compulsando talvolta per le medesime sei, ed anche otto manoscritti, necessari per raggiungere la sicurezza del testo. Ma sarebbe stato impossibile riportare esempi di tutte le melodie arrivate sino a noi dal Nord e dal Sud della Francia, ed anche inutile poichè è nostra intenzione di pubblicare fra breve l'intero corpo delle melodie trovadoriche. Molte fra le questioni che ora vengono soltanto sfiorate, saranno riprese poi, mentre, alla loro necessaria discussione, qui è soltanto accennato.

Allorchè nel 1905 apparve la seconda parte dell'*Handbuch der Musikgeschichte* del Riemann, nella quale era trattata anche la notazione delle melodie appartenenti alle canzoni profane medievali ed era proposta dall'autore la loro trascrizione esclusivamente nella misura pari, secondo il principio della quadriaccentuazione, noi ci trovammo costretti ad estendere il nostro lavoro, che già aveva raggiunta

la fine, perchè, esaminando le acutissime osservazioni del Riemann, ci convinchemmo che una quantità di esse non s'accordava coi risultati ottenuti da noi direttamente sulle fonti, e dovemmo cercare quindi di estendere ed approfondire la discussione su quei punti, aumentando il numero delle nostre prove. Limitammo però la scelta delle esemplificazioni fra 30 manoscritti del XIII e XIV secolo, ritenendo gli spunti di canzoni tolti da questi, bastevoli ad illustrare il nostro studio. Il materiale finora stampato, come lo dimostrano le conclusioni ricavate dal Riemann, è assolutamente insufficiente a risolvere una questione tanto vasta come è quella delle composizioni monodiche dall'undecimo al quattordicesimo secolo.

La prima parte del nostro lavoro riguarderà la descrizione dei manoscritti contenenti canzoni trovadoriche annotate, i loro elenchi, le condizioni nelle quali ci sono pervenuti, la determinazione della notazione usata nei manoscritti dei trovadori e trovieri, al fine di ricavare, da queste osservazioni, le basi per una discussione intorno alle nuove idee sopra la notazione delle melodie.

Nella seconda parte saranno fissati i criteri necessari a ristabilire indiscutibilmente l'originale disposizione ritmica, e l'interpretazione della notazione musicale. A questo scopo sarà estesa la ricerca alla musica ed alla metrica dall'XI fino al XIV secolo, coll'aiuto dei manoscritti e dei trattati di teoria musicale giunti fino a noi.

In tal modo ricaveremo il principio della divisione metrica e ritmica e della lettura dei versi e delle melodie provenzali e francesi antiche, secondo il quale verrà esposta una maniera adeguata di trascrizione delle melodie dei trovadori e trovieri in notazione moderna.

A questo volume ne seguirà un secondo, contenente l'intera eredità delle melodie trovadoriche, tanto nella notazione originale che nella trascrizione moderna.

È infine nostro dovere dedicare con gratitudine e rispetto al prof. dr. Gustavo Gröber, dal quale partì l'eccitamento a questo lavoro, il frutto delle nostre fatiche, come prova di riconoscenza per gli aiuti ed i consigli coi quali egli ci incoraggiò e ci diresse.

PARTE PRIMA

LE MELODIE DEI TROVADORI

SECONDO LA

RACCOLTA COMPLETA DEL MATERIALE MANOSCRITTO

PER LA PRIMA VOLTA PUBBLICATO

CON L'AGGIUNTA DI UNO STUDIO SULLO SVILUPPO

DELLA NOTAZIONE MUSICALE

FIN VERSO IL 1250

CAPITOLO I

I MANOSCRITTI

Le melodie delle canzoni provenzali antiche sono sparse in quattordici manoscritti, che possiamo dividere in quattro gruppi con parecchie suddivisioni ⁽¹⁾.

A. Manoscritti con canzoni distintamente ad una voce:

I. Manoscritti provenzali:

B, Parigi, *Bibl. Naz. fr.* 22543 [160] ⁽²⁾.

G, Milano, *Ambrosiana R.* 71 *Sup.* [81].

Chig., Roma, *Chigiana C. V.* 181 (*Mysterium di St. Agnese*) [8].

II. Manoscritti con canzoni provenzali e francesi:

W, Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 844 (*Roy*) [51].

X, Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 20050 (*St. Germain*) [25].

III. Manoscritti con canzoni francesi e melodie:

Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 846 [1].

Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 24406 [1].

IV. Manoscritti di contenuto misto:

Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 25532 [1].

Vienna, N° 2563 (prima *Eugeniamus* 115) [1].

Vienna, N° 2583 (prima *Hohendorf*) [1].

Milano, *Ambr.* 465 *inf.* (X) [1].

Roma, *Vat. reg.* 1659 (η) [1].

⁽¹⁾ Noi riportiamo qui completato l'elenco del Restori, op. cit., p. 2. Per le indicazioni delle canzoni provenzali ci serviamo delle indicazioni del BARTSCH, in *Grundriss zur Geschichte der prov. Lit.* (1872).

⁽²⁾ I numeri di queste parentesi indicano a quante canzoni provenzali s'accompagnano le note nel manoscritto citato.

B. Manoscritti con composizioni a più voci:Montpellier, *Fac. de Médecine*, H. 196 [2].Parigi, *Bibl. Nat. fr. 12615 (Noailles)* [1].**C. Aggiunta. Manoscritti con composizioni latine e francesi a più voci:**Firenze, *Laur. Plut. XXIX, 1* [1].Parigi, *Bibl. Nat. lat. 15139* [2].Wolfenbüttel, *Helmstadt 1099* [1].Londra, *Brit. Mus. Egerton 274* [1].Bamberg, *Ed. IV, 6* [1].**A, I e II.****Il manoscritto R.**

Il manoscritto provenzale R. apparteneva prima alla *Bibliothèque de La Vallière*, come N° 14 ⁽¹⁾. Oggi si trova sotto la segnatura: *Fonds français N° 22543* nella ricca Biblioteca Nazionale di Parigi. Il suo contenuto fu dapprima fatto conoscere da P. Meyer ⁽²⁾, poi analizzato nella fonte da G. Gröber ⁽³⁾. La lingua dello scrittore di R è particolarmente descritta nell'introduzione dell'opera *Die Werke des Troubadours N' At de Mons* di W. Bernhard ⁽⁴⁾. Secondo Meyer, Bartsch, Gröber, Bernhard e Appel, esso venne scritto verso il 1300 in Lingua-doca. Prima di questo tempo il manoscritto R non fu certo compiuto, perchè esso contiene opere che risalgono alla fine del XIII secolo, per esempio poesie di N' At de Mons, di Guiraut Riquier, di Amanieu de Sescas, ecc. P. Meyer ha (op. cit., p. 249) stabilito che, dal punto di vista del contenuto, i manoscritti R, C e f sono fra loro collegati in quanto che questa famiglia rappresenta i modi di dire d'origine provenzale.

Alla descrizione del ms. R si può aggiungere che il codice, di 151

⁽¹⁾ Il *Catalogo della Bibl. de La Vallière* non dà indicazioni giuste dove dice *La plupart des premières strophes son notées*, perchè delle 1100 canzoni di questo ms. soltanto 160 s'accompagnano alle melodie, e per 696 canzoni sono tracciate le linee per la musica, senza che fossero riempite.

⁽²⁾ *Les derniers troubadours de la Provence*, Bibl. de l'Ec. de Chartes, vol. XXX e XXXI.

⁽³⁾ *Die Liedersamml. d. Tr.*, op. cit., p. 368.

⁽⁴⁾ *Altfranzösische Bibliothek*, 11 vol.

fogli, sembra il resto di un manoscritto più voluminoso, consistente originalmente almeno di 21 quaderni in quanto composti di otto o dieci fogli ciascuno. Nell'angolo sinistro in alto è segnato ogni volta il numero dell'impaginazione; a destra, in basso, in fine di ciascun fascicolo, sta il *custos*, che indica le prime parole del fascicolo seguente, posto certamente dal copista che ha compilato il manoscritto.

Ogni quaderno è disposto nel modo seguente:

Qua- dermo	Foglio	fino al N° (secondo Meyer)	Pagine N°	Qua- dermo	Foglio	fino al N° (secondo Meyer)	Pagine N°
1	I A B C	Indice	4	10	77—87	739	10 ⁽¹⁾
2	1—10	72	10	11	88—97	826	10
3	11—20	169	10	12	98—107	895	10
4	21—30	259	10	13	108—117		10
5	31—40	340	10	14	118—127		10
6	41—50	424	10	15	128—137		10
7	51—60	509	10	16	138—141		10
8	61—68	574	8	17	142		4
9	69—76	650	8				

Dal quaderno N° 18 al N° 21 è conservato soltanto un foglio per fascicolo. Ogni pagina è, fino al foglio 113, divisa in due colonne, di cui ciascuna comprende 80 linee, contenenti da 44 fino a 48 segni ciascuna. Il testo è stato steso dall'amanuense, nel modo comune alla maggior parte dei manoscritti di canzoni, continuamente, come prosa, in scrittura mezzogotica, assai fine. La limitazione dei versi è data dall'interpolazione di punti. Ogni strofa di canzone comprende in media da tre linee e mezza fino a cinque, divise fra loro per mezzo di un C rosso e turchino (probabilmente = *cobla* = strofa).

Al secondo foglio si trova l'indice, postovi certo dall'amanuense; questi nella speranza di poter aggiungere altre canzoni a quelle di alcuni poeti della raccolta, lasciò liberi degli spazi larghi da uno a quattro dita; in altri punti, dove la disposizione dell'indice non offriva spazio sufficiente alla serie dei capoversi, li pose o di fianco alle colonne o nel margine. Inoltre si osserva che nell'indice, la successione delle canzoni non è sempre ordinata a seconda del numero successivo

⁽¹⁾ Il foglio 84 fu omissso nell'impaginazione originale.

dei fogli, come:

Br. del born.

Can uey vergiers LXXXXVI

Jeu mescondia dona LXXXXVII

lo coms a mandat LXXXXVII

Rassa tan dertz . XI .

Sabrils e fuelhas . XI . ecc.

né vi è seguito un ordine alfabetico, o numerico, come:

G. Augier

Cascon plora e planh . C .

Erransa pezansa . C .

Can uey lo dos temps uenir XXIX

[S]es alegratie chant XXVIII.

L'assieme tradisce che noi non siamo innanzi ad un lavoro completo, e che l'amanuense non disponeva fin da principio dell'intero materiale col quale compilare la sua vasta raccolta, ma che egli entrò lentamente in possesso dei diversi esemplari, e che dall'inizio in poi fu guidato dall'idea di trar partito di tutto quanto gli capitasse fra le mani riguardante poesia trovadorica, senza preordinare una sistematica divisione all'ordinamento della raccolta. Conseguenza di tale improvvisazione è che molte canzoni si ripetono parecchie volte nei diversi quaderni ⁽¹⁾.

Talvolta il copista fu costretto ad omettere delle parole, od anche delle intere linee del testo, probabilmente perchè gli esemplari di cui disponeva erano mutili. Nè si può ammettere che qualora egli si fosse preoccupato di raccogliere da diverse fonti, contemporaneamente, la versione completa, non gli sarebbe riuscito di ricostruirla. Queste lacune del testo, furono più tardi riempite da altre mani, con caratteri in corsivo.

Nel margine inferiore del foglio 1 si riconoscono i resti di una smunta miniatura, rappresentante due suonatori. Il primo *joglar* suona una *chrotta* ⁽²⁾, armata con 6 corde, delle quali l'ultima è più grossa delle altre. L'altro *joglar* suona una *vièle* ⁽³⁾ a quattro corde; nella mano destra impugna un lungo arco. La metà destra del suo abito è turchina;

⁽¹⁾ Cfr. GRÖBER, *Die Liedersaml.*, op. cit., p. 369.

⁽²⁾ Cfr. LAURENT GRILLET, *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, Paris, 1902, I, p. 19.

⁽³⁾ Ibid., p. 37.

la sinistra, rossa. Il primo suonatore, i cui capelli bruni ricciuti sono trattenuti da un nastro a foggia di diadema, piega il capo verso il secondo suonatore, il quale, per la posizione impostagli dallo strumento, lo inclina a sua volta verso l'altro; le figure hanno in tal modo una graziosa disposizione.

Il manoscritto R è tutto fiorito di miniature, riferentisi al testo, e di iniziali ornamentali. Questi grotteschi rappresentano: giuochi d'animali, di scimmiette, di cani, di uccelli variopinti, di cervi, di buoi, di serpenti e draghi, verdi, rossi, gialli, turchini e neri, o teste in caricatura con abbigliamenti buffoneschi. Anche gli sparvieri, elemento della vita cavalleresca, vi sono raffigurati con un pesce nel becco, o giuocanti con palle d'oro.

Come negli altri manoscritti del tempo, anche in questo, ciascuna serie di canzoni è aperta da una speciale ornamentazione. Così il libro di Marcabrun, innanzi alla cui prima canzone si legge la seguente nota: *aisi comensa so de marc e bru que fo lo premier trobador que fos*, comincia col disegno di una bella testa; altrettanto dicasi a foglio 67 innanzi a quello di Peire Cardenal; a foglio 76, di Savarie; a foglio 79, di Arnaut de Marueh; a foglio 83, di Raimon de Miraval; a foglio 87, di Peirol, ed a foglio 103, di Guiraut Riquier.

Molte fra queste miniature hanno carattere simbolico, e sono in certo qual modo illustrazioni delle canzoni loro appartenenti; di maniera che se ne potrebbe dedurre l'influsso esercitato dalla poesia sull'arte figurativa. Così, p. es., a foglio 93 l'iniziale R della poesia di Guilhem Figueira rappresenta un'altra torre posta contro il clero. Nella canzone di Fabre d'Uzest (ms. N° 439) il nome del poeta vien illustrato da un fabbro, presso un'incudine, che agita un martello con una mano. Accanto al lamento di Sordello: *Planher vuelh en bla-catz* ⁽¹⁾ sta un monaco piangente.

Se questo ms. R non fosse relativamente abbastanza vicino a noi, si potrebbe forse supporre che le teste dipinte avanti ciascuna parte, rappresentino le sembianze dei rispettivi trovadori; certo però i copricapo di ciascuna figura corrispondono alla condizione degli autori: i cavalieri portano l'elmo, i *joglars* la cappa, mentre gli appartenenti al clero sono abbigliati con la cotta e la mitra ⁽²⁾.

Centinaia di piccole caricature, vere teste di fantasmi con cappe

⁽¹⁾ Bartsch. Gr. 437: 24.

⁽²⁾ H. SUCHIER, nella sua *Storia della Lett. Franc.*, pone sotto alle riproduzioni i nomi dei poeti, presso le canzoni dei quali si trovano le relative figure, senza volere con questo riconoscere in esse i ritratti di ciascun trovadore.

pazzesche, riempiono le iniziali ed i margini; quasi tutti spingono fuori la lingua, sulla punta della quale sta in equilibrio una pallina. Queste scenette tolte dalla vita e dalla professione dei *joglars*, formano una importante fonte d'informazione storica.

L'esecuzione dei manoscritti, per quanto riguardava miniature ed ornamenti, era un lavoro che certamente non veniva eseguito dall'amanuense, bensì da artisti del mestiere, e la stessa cosa può dirsi della notazione, la quale rivela spesso la mano di uno scrittore esperto di cose musicali. Il copista del testo si limitava ad indicare nel margine le lettere, le intestazioni, ecc., che dovevano venir poi eseguite in miniatura; e talvolta l'esecutore, avendo letto male, eseguì falsamente, o tralasciò alcune delle lettere che doveva miniare. Il ripetersi delle stesse ornamentazioni in parecchi manoscritti, convalida la supposizione che la loro esecuzione materiale risalga ad una sola scuola. In questi manoscritti trovadorici si possono distinguere parecchie famiglie, solo seguendo i caratteri delle ornamentazioni, come già osservò E. Schwan⁽¹⁾; anche in alcuni manoscritti di composizioni polivoche si riscontrano talune di queste proprietà comuni del modo di miniare.

Nel ms. R il nome del poeta, scritto con inchiostro rosso, è sovrapposto quasi sempre a ciascuna canzone, ma talvolta l'attribuzione della paternità varia nei diversi codici⁽²⁾. Accanto alle canzoni di Guiraut Riquier è citata anche la data, come: *la redonda canso d'En Gr. riquier lan M.CC. LXXVI. XIII. kls de mars. en. I. iorn.*

Pare che l'amanuense abbia posseduto il provenzale ed il latino. Ciò può venir provato dall'annotazione posta alla fine della terza *retroenha* di Guiraut Riquier, foglio 110 v.: *deficit quod deficiebat in exemplari*⁽³⁾.

La scrittura è accurata, le lettere sono assai frequentemente raggruppate in sillabe e parole, e anche l'ortografia è osservata nei punti principali, ad eccezione delle canzoni di Guiraut Riquier, nelle trascrizioni delle quali l'amanuense volle forse attenersi scrupolosamente all'esemplare. Le sillabe *mouillés* vengono rese con l'aggiunta di un *h*; p. es.: *melhor, tanh*; l'*i* e *y* si alternano indifferentemente; noi li troviamo uno presso l'altro in luoghi come: *toi ay de luy e ioi ai de la flor.*

⁽¹⁾ *Die altfranzösischen Liederhandschriften*, Berlin, 1886.

⁽²⁾ V. GRÜBER, *Die Liederamml.*, op. cit., p. 368.

⁽³⁾ Da questa parola *exemplari*, al singolare, non si deve dedurre che il compilatore abbia ricavato l'intera collezione da una sola fonte; l'osservazione si riferisce soltanto alla raccolta delle canzoni di Guiraut Riquier, dalla quale egli fece la trascrizione di questa parte.

Le abbreviature usuali s'incontrano anche nel ms. R; si noti però che esse furono evitate nelle strofe sottoposte alla musica, per rendere più facile la corrispondenza fra le sillabe e le note, specialmente là ove il canto, invece d'essere sillabico, si effonde in ornamenti melismatici. Questo è dimostrato da quanto si vede, p. es., nella 4^a linea della canzone *Amors merce no mueyra*, al foglio 42 v. Sulle tre sillabe *ser-veires* cadono nove note con due spazi liberi; il copista volle qui usare l'abbreviazione per la sillaba *ser*, ma non allargare le due seguenti, così lo spazio rimasto per le note riuscì troppo breve, ed esse finirono col sovrapporsi alle altre sillabe.

Abbiamo già detto che nel ms. R sono contenute più di 1100 canzoni, delle quali 696 hanno il rigo musicale già pronto, ma non riempito⁽¹⁾, mentre 160 canzoni in tutto recano anche le rispettive melodie. Qui le elenchiamo nell'ordine in cui si trovano nel ms.⁽²⁾.

Nº	Capoverso	Autore	foglio	Ms. N°
1	Lautrier justuna sebissa	marc e bru	5a	4
	Dire uos uuelh ses duptansa	idem	5c	10
	Dejostals breus jorns	P. daluernhe	6a	15
	Rassa tan derts	B. del born	6d	22
5	Sieus quier cosselh	Gr. de bornelh	8b	43
	Rei glorios	idem	8d	51
	Leu chansonet e uil	idem	9c	58
	Si ay perdut mon saber	Pos dorta fam	30c	256
10	Bona dona cui ric pretz	B. de pararols	36d	306
	De la jensor com vei	idem	37a	307
	Am la fresca clartat	idem	37b ¹	309
	Totz temeros e duptans	idem	37b ²	310
15	Dona sieu viuia tostems	idem	37b ³	311
	Dona la jensor com veyà	idem	37c ¹	312
	Aital dona co yeu say	idem	37c ²	313
	Tant mabelis ioye e amors	idem	37d ¹	314
	Ara pot ma dona saber	Monge de montauds	39d	332
	Mot menuya so auzes dire	idem	40b	336
	Sus ^(*) tan mi fors amors	G. de sant leydiar	41c	346

⁽¹⁾ V. avanti il Capitolo sulla *Notazione musicale*.

⁽²⁾ In questi elenchi speciali è mantenuta la versione diplomatica, e l'attribuzione originale delle canzoni. Nell'*Elenco generale* ci siamo serviti d'una ortografia riveduta.

^(*) In luogo di un P qui il miniatore dipinse un S.

N°	Capoverso	Autore	foglio	Ms. N°
20	Jamays nulh tems	G. de sant leydiar	41d	348
	Greu fera nulhs hom	Folquet	42a	351
	Amors merce no mueyra	idem	42c ¹	354
	Mot y fes gran peccat	idem	42c ²	355
	Tant mabelis lamoros pessamens	idem	42d ¹	356
25	Tant mou de corteza razo	idem	42d ²	357
	Sal cor plagues	idem	43a ¹	358
	Us uolers otracuiatz	idem	43a ²	359
	Ay tan gen vens	idem	43b	361
	Ben an mort mi e lor	idem	43c	362
30	Nom alegra ehan ni critz	Gaucelm faizit	43d	365
	Lo ient cors onratz	Gaucelm faizitz	44a	366
	Chant e deport	Gaucelm faizit	44b ¹	368
	Mon cor e mi e mas bonas	idem	44b ²	369
	A semblan del rey tirs	idem	44d ¹	372
35	Si tot ai tardat mon chant	idem	44d ²	373
	Sanc nulhs homs	idem	45c	379
	Tant ai sufert longuamens	idem	46b	384
	Anc no mori <i>per</i> amors	. P. uidal	46c ²	387
	Manta jen me mal razona	idem	47a	390
40	Bem pac diuern et desieu	idem	48a	398
	Guerras ni platz no son bos	Raimbaut de uaqueira	48c	403
	En amors truep alques	Aimeric de pegulhan	48d	407
	Qui la ue en ditz	idem	49a	408
	Ser ⁽¹⁾ dieu amors be sabetz	Folquet	51c	430
45	Sanc fuy bela	idem	52a	434
	Las grans beutatz	falquet de rotmans	52b	436
	Us gays conortz	Pos de capduelh	55d	466
	Amors e queus es ueiaire	. B. de uentadorn	56c	472
	Can par la flor	idem	56d ¹	473
50	Can uei la lauzeta mouer	idem	56d ²	474
	Eras no uei luzir solelh	idem	57a ¹	475
	Be man <i>perdut</i> en lay ues	idem	57a ²	476
	Ab joi muou lo uers	idem	57b	478
	Ar ma cossehatz senhors	idem	57c ¹	479
55	La dossa uotz ay auzida	idem	57c ²	480
	Conortz aras say yeu be	idem	57d ¹	482
	Cant lerba fresquel fuelha	idem	57d ²	483
	Pus mi preiatz senhor	idem	57d ³	484

(1) Anche qui in luogo di un P il miniatore dipinse un S.

N°	Capoverso	Autore	foglio	Ms. N°
60	A tantas bonas chansos	. B. de uentadorn	58a	486
	Lai can uey la fuelha	idem	58b	487
	Eram <i>requer</i> sa costum	Raymbaut <i>vagueyras</i>	61b ¹	512
	Sauis e fols	Raymbaut de uaqueyra	61b ²	513
	Nom agrad iuerns	Raymbaut de vagueiras	61c ¹	514
65	Atressi ay guerreyat	idem	61c ²	515
	Aras pot hom conoisser	idem	61d	517
	Kalenda maya	idem	62b	519
	Lai can uey florir lespiga	Jaufre rudelh	63b ¹	523
	No sap cantar quil so nom ditz	idem	63b ²	524
70	Lai can li jorn son lone	idem	63b ³	525
	Can lo rossinhol el fulhos	idem	63c ¹	526
	Can lo rieu de la fontayna	idem	63c ²	527
	Cant hom es en autruj poder	. p. uidal	63c ³	528
	Nulhs hom nos pot	idem	64a ¹	531
75	Si col paubre can iatz	idem	64a ²	532
	Jes per temps fer e brau	idem	64c ¹	536
	Neus ni glatz ni plueyas	idem	64c ²	537
	Sieu fos en cort	idem	64d	538
	Baros de mon dan couit	idem	65a	540
80	Conplidas razos	ve brunenc	66b	550
	Un siruentesc nouel vuelh	. p. cardenal	69d	584
	Riex hom que greu ditz	idem	72b	604
	Ar mi puese yeu lauzar	idem	72d	608
	Sim destrenhetz dona	arnaut de maruelh	79b	672
85	La franca captenensa	idem	79c	674
	Lensenhamens el pretz	idem	81a	687
	Non puese sofrir	Gr de Bornelh	82a	695
	Entre dos uolers	Miraualh	83b	707
	Bel mes quieu chant	Mirauals	83c ¹	708
90	Ben aial messatgiers	idem	83c ²	709
	Aisi com es gensers pascors	idem	83d ¹	710
	Sitot mes ma don	idem	83d ²	711
	Be magradal bel temps	idem	83d ³	712
	Selh que ro uol auzir	idem	84a ¹	713
95	Tals vay mon ehan	idem	84a ²	714
	Sel cuy ioy tanh	idem	84b	715
	Tot cant fas de be ni dic	idem	84c	719
	Er agrobs <i>quem</i> aizis	idem	84d ¹	720
	Res contramors non es	idem	84d ²	721
100	Damors son tug miey cossiriers	idem	86a ¹	722
	Contramors vauc durs	idem	86a ²	723

N°	Capoverso	Autore	foglio	Ms. N°
105	Un sonet mes bel	Miruals	86c ¹	727
	Chant cant non es	idem	86c ²	728
	Loncx temps ai aunt	idem	87a ¹	731
	Apenas sai don maprenh	idem	87a ²	732
	Chansoneta farai uencut	idem	87b	735
	Er ab la forsa del freys	idem	87c ¹	736
	Ben aial cortez essiens	idem	87c ²	737
	Sim fos de mos chantars	idem	87d ¹	738
	Coras que mi fes doler	peirols	87d ²	739
	Nulhs hom en res no falh	idem	88a	741
110	Atressi col signes fai	idem	88b	744
	Mentensio ai tot	idem	88c	745

Dal foglio 103 c fino al 110 c si trovano le melodie, tramandateci soltanto da questo ms., delle canzoni di Guiraut Riquier (v. l'*Elenco generale*, pag. 41, N° 88-135).

La notazione delle melodie lascia credere che la stessa mano abbia tracciate quelle appartenenti agli stessi autori, sia che esse si seguano, sia che siano interpolate a canzoni d'altri poeti. Ma si possono però anche attribuire allo stesso amanuense canzoni di poeti diversi, come p. es. alla pag. 108 per canzoni di Guiraut Riquier, la notazione delle quali pare sia stata tracciata dalla stessa mano che stese le melodie delle canzoni di Raimon de Miraval. Si può quindi stabilire che le 160 melodie contenute nel ms. R sono l'opera di sei differenti amanuensi, mentre sembra che il testo dell'intero manoscritto sia stato lavoro di un solo copista. A questi possono venir attribuiti anche i rigli rimasti vuoti, nei quali egli, incapace di trascrivere le note, stese però il testo della prima strofa di ciascuna canzone. Da questo si può dedurre che il raccoglitore della collezione si era prefisso una precisa trascrizione delle note musicali, e perciò difficilmente può venir ammessa l'ipotesi dell'Appel (¹), secondo la quale queste melodie sarebbero state scritte senza un vero e proprio esemplare, ma sotto l'impressione immediata del canto di qualche *joglar*. Che poi i diversi copisti musicali dovessero conoscere bene la musica, si può accertare osservando l'esecuzione calligrafica dei gruppi di note, per la quale era necessario un grande esercizio; questo fatto trova la sua conferma anche nella precisione colla quale furono disposte le diverse chiavi, sia in capolinea, che nel corso

(¹) *Der Troubadour Uc Brunec*, op. cit., p. 53.

della linea, là ove la notazione, troppo acuta o troppo grave, minacciava di confondersi col testo.

Esempi ne troviamo nel ms. R:

a pag. 37 r¹ Linea 3, 4 e 5
 » 37 b² » 1, 3 e 4
 » 42 c » 2 e 3
 » 44 a » 4
 » 61 b² » 3 e 4 ecc.

Note e testo sono in generale, in questo ms., bene conservati, salvo che in pochi punti, ove l'uso forse tolse la tinta.

Il manoscritto G.

Il manoscritto G, che è una delle più ricche collezioni di melodie trovadoriche, è conservato nella *Bibl. Ambrosiana* di Milano, sotto la segn. *R 71 superiore*. Esso contiene 142 fogli di pergamena, di 280 x 190 mm. ed è in buone condizioni di conservazione.

Grützmacher lo descrive nell'*Arch. f. d. Stud. d. neueren Spr.*, vol. 32, p. 389-399; aggiunte vi fece il Bartsch nel *Jahrbuch für rom. und engl. Liter.*, vol. 11, p. 1-3. Secondo costoro, la maggior parte del ms. proviene da una sola mano del principio del XIV secolo. A completamento della descrizione generale di questo ms. si può aggiungere che le sue copertine esterne ed interne furono usate per ogni sorta di prove della penna. Sopra uno dei fogli si vede disegnato con pochi tratti a penna, non certo abili, un cavaliere a cavallo, che porta un cigno nell'arma; accanto sta la supplica di un certo frate Novaritis a frate Jacobus, per la restituzione di tre asciugamani che questi gli aveva portato via nel baule, in isbaglio. I caratteri di questo scritto, i quali tornano ancora a pag. 141, appartengono al XV o XVI secolo. Il codice potrebbe quindi essere stato conservato per lungo tempo in qualche monastero. A pag. 141 s'incontrano lunghe serie di schemi di rime aa ba ab aab aab....

Il manoscritto G non è sì riccamente ornato come lo sono tanti altri ms. di canzoni di quel tempo. Le iniziali delle canzoni sono alquanto più grandi delle altre, ed eseguite in tinta rossa (¹); e si vede

(¹) Cfr. anche la descrizione del ms. H, fatta da Gauchat e Kehrli in *Stud. di fil. rom.* V, 343, dove si dice: *Alcune miniature abbastanza rozze ornano le canzoni di trovatrici contenute nel codice.*

tracciata, dall'alto in basso, una linea pure rossa, che collega la prima lettera di ciascuna linea.

Questo ms. è uno dei pochi nei quali il testo è disposto secondo l'ordine dei versi. In parecchi luoghi il copista cercò di adottare questo sistema anche per le strofe scritte negli interlinei del rigo musicale. Tuttavia il procedimento non potè aver seguito pei versi decasillabi, ai quali le colonne offrivano troppo poco spazio; in questi casi l'amanuense ritornò alla disposizione dell'esemplare, fatta forse come la prosa, per poterne trascrivere interamente i segni. Questa trasformazione della disposizione del testo, costrinse il copista a cancellare i versi già disposti coll'altro sistema, mentre rimasero senza cancellature i settenari ed i senari. Siccome poi la disposizione, al modo della prosa, richiedeva un minor spazio della disposizione per versi mentre il ms. era stato prima preparato alla distribuzione delle note secondo la disposizione regolare di un verso per ogni linea, accadde che in fine della strofa annotata rimanessero da uno a quattro righi vuoti, i quali furono impiegati dall'amanuense per ripetere la musica sul primo verso delle seconda strofa.

I rigli musicali sono tracciati fino alla centosettantesima canzone ⁽¹⁾. Ciò provverebbe che fu intenzione dell'amanuense di riportare le melodie per l'intera raccolta; invece non ne ripotò che 81, vuoi forse perchè dovette interrompere il lavoro, vuoi perchè gli esemplari da lui usati non ne contenevano di più.

Elenchiamo ora qui le canzoni del ms. G accompagnate dalla musica:

N°	Capoverso	Autore	foglio	Ms. N°
1	Per deu amors ben sabez	folchet de marseia	1a	1
	Amors merce no muora		1c	2
	Sal cor plagues	idem	2a	3
	Tan mabelis lamoros		2c	4
5	Si tot me sui a tart	idem	3a	5
	Molt i fet granç pecat	idem	3d	6
	Aa qant gen uenz et a gant	idem	4b	7
	Ben an mort mi e lor		4d	8

⁽¹⁾ Va osservato che in questo ms. il rigo musicale, non si compone esclusivamente di quattro o cinque linee, come è il caso degli altri manoscritti citati in cui si trova della musica, ma che spesso esso s'estende da quattro fino ad otto linee.

N°	Capoverso	Autore	foglio	Ms. N°
10	In cantan mauen	folchet de marseia	5b	9
	Tant mou de cortesa raçon	idem	5d	10
	Ja nos cuich hom qeu	idem	6c	11
	Uns uolers oltra cuidaz	idem	7a	12
15	Greu feira nuls hom	idem	8c	13
	Non es meraueilla ⁽¹⁾ seu chan	Bernard de uentador	9a	15
	Ab ioi mou le uers	idem	9c	16
	Qan uei la laudeta mouer	idem	10a	17
20	Cant par la flor	Bernard	10c	18
	Aram conseillaz seignor	idem	13c	23
	Ben mau perout lai	idem	14a	24
	ERa non uei luzir solleill	idem	17a	30
25	En consires et enesmai	idem	19a	34
	Conort era sai ben	idem	20a	36
	Pos pregaz mi seignor	idem	20c	37
	Son pogues partir	G. faidiz	22d	41
30	Lo gen cors honraz	idem	23b	42
	Lo rosignolet saluage	idem	26a	46
	Ben fora contra lafan	idem	26c	47
	Si anc nulz hom	idem	27a	48
35	CHoras qem des benananza	idem	27d	49
	Jamais nulz tems no pot	idem	28b	50
	Chant e deport ioi	idem	28d	51
	Fort chosa oiaz e tot	idem	29c	52
40	Non alegra chan ni erig	idem	30a	53
	Tant ai sofort loniamen	idem	30c	54
	Aissi con cel cama e non	arnaut de miroill	31b	55
	Molt eran dolz mei cossir	idem	33a	59
45	In greu pantais matenguz	naimeric de pugunan	35c	64
	Cel qi sirais ni guerea bamor	idem	36c	66
	Per solaz daltrui chan souen	idem	37a	67
	En amor trob alges	idem	37b	68
50	Atressim pren com fai	idem	38b	70
	Ben pauc dinuern edestiu	Peire vidal	40c	74
	Cant hom honraz torna	Pierre vidal	41a	75
	Anc no mori per amor	idem	41c	76
55	Cant hom es in altrui	idem	42b	77
	Pois tornaz sui en proenza	idem	42d	78
	Don bon uers dei pensar	Perol	43b	79

⁽¹⁾ In origine *merucia*.

N°	Capoverso	Autore	foglio	Ms. N°
50	Don sonet uau pensan	Perol	43d	80
	Deissa la razon qeu soill	idem	44b	81
	Molt mentremis de chantar	idem	45a	83
	Coras qem fezes doler	idem	45c	84
	Per dan qe damor mauegna	idem	46a	85
55	Caniat ma mon consirer	idem	46c	86
	Tot mon engieng e mo saber	idem	47c	88
	Ab ioi qim demora	idem	48a	89
	Ben dei chantar pos amor	idem	48c	90
	Qan amors trobet partit	idem	48d	91
60	Del seu tort farai esmenda	idem	49c	92
	Nolz hom nos aucit tan gen	idem	49d	93
	Si ben sui loing et entre gen	idem	50b	94
	Atressi con la chandella	Peire raimon de telosa	52b	98
	Si bem partez mala domna	[Gui d'Uisel]	58a	108
65	Ben feira chanzos plus souen	idem [R. de vaqueiras]	59a	110
	En tanta guisam mena amors	idem	59d	111
	Atressi con lo leos	Richart de berbezil	60c	113
	Atressi con lolifanz	idem	63a	118
	Los mals damors ai eu	idem [Perdigon]	64b	120
70	Trop ai estat qen bon esper	idem	64d	121
	Tot tems mi ten amors	idem	65b	122
	Ben magradal bel tems	Raimund de mirauai	67c	126
	Aissi con es genzer pascors	idem	68a	127
	Sill qi no uol auzir chanzos	idem	68c	128
75	A penas sai don mapreing	idem	69a	129
	Lo ferm uoler qinz el cor	Narnard daniel	73b	136
	Chanzon dol moz son plan	idem	73d	137
	Pos tan mes forcha amors	Ginelm de Sandialer	75a	140
	Meillz con no pot dir ni pessar	Enponz de capdoill	78d	147
80	Seu fi ni dis nulla sazón	idem	79b	148
	Tres enemics e dos mals segnors	Nuc de Sansir	82d	155
	Nvls hom no sap damic tro la	idem	83d	157
	Anc enemics qeu agues	idem	84b	158

Dal N° 1 fino al N° 170, come abbiamo già osservato, i righi musicali sono tracciati per tutte le canzoni. Dal N° 171 al N° 204 seguono le colonne del testo senza righi, dal N° 228 questi riappaiono, ma senza note; fino al N° 235 lo spazio è lasciato libero in attesa dei righi; dal N° 236 in poi soltanto il testo è riportato.

Il testo delle canzoni deve essere stato scritto da persona che co-

nosceva soltanto imperfettamente il provenzale; esso venne corretto forse secondo altri manoscritti, il che sarà da stabilire, da un amanuense posteriore, ma non fu sempre migliorato.

Il tempo, il contenuto, e soprattutto la scrittura dell'amanuense principale, dimostrano che il manoscritto fu steso da un italiano. Un giudizio dal punto di vista linguistico, non avrebbe scopo alcuno, perchè l'ortografia è irregolare e italianizzata. Si può dedurre dai numerosi versi incomprensibili quanto meccanicamente il copista eseguì la copia; alcune lettere sono spesso aggiunte arbitrariamente, senza alcun senso, alle sillabe ed alle parole. Lo stesso dicasi per la notazione musicale, la quale sembra opera della medesima mano che tracciò il testo. E poichè il copista non comprendeva le parole del verso accadde che le note talvolta non fossero divise secondo le sillabe loro appartenenti, e ricevessero o troppe o poche note. Al foglio 1c il copista considera la parola *muora* come trisillaba e vi pone tre note sopra, mentre la seguente *soven* ne riceve una soltanto. Nella stessa canzone sovrappone nel sesto verso undici note a dieci sillabe; nel primo verso della seconda strofa non s'accorge che *aus*, abbreviazione di *auer*, è bisillabo, e gli pone una sol nota sopra. Errori simili si incontrano in quasi tutte le canzoni.

Un altro esempio, che dimostra l'imperizia del copista, s'incontra anche al foglio 9 a, nella canzone N° 14 *Non es meraueilla* di Bernart di Ventadorn. Per motivi che non si possono stabilire, le due prime strofe erano entrambe accompagnate dal rigo musicale (¹); a cagione di ciò il copista si trovò costretto ad annotare anche la seconda strofa, soltanto che, giunto al quarto verso, egli omise per distrazione due note, e, senza accorgersene, proseguì la notazione, finchè, giunto alla fine, e visto che la melodia era esaurita, ne ripetè le ultime note.

Tali omissioni avrebbero potuto compromettere l'esatta interpretazione della musica, perchè se il ms. W non ci avesse conservato la stessa melodia, non sarebbe stato possibile stabilire quale delle due versioni dateci dal copista, era l'originale.

Un altro esempio di trascuratezza si trova nel ms. G al foglio 65 b, nella canzone 69 (*Tot tems mi ten amors de tal faichon*). Come abbiamo già osservato anche il primo verso della seconda strofa comunemente

(¹) Anche nella canz. N° 17 (*Cant par la flor*, N° 10 c) alla prima strofa annotata seguono nove righi musicali vuoti. Nella canz. 52 (*Per dan qe damor mauegna*, foglio 46 a) le due prime strofe sono completamente annotate, come al N° 14, tuttavia le due versioni si accordano in tutto, fuorchè in piccole differenze grafiche (v. *Le Melodie dei Trovadori*, p. 41, N° 179).

è annotato. Nella canzone citata, il copista trascrisse erroneamente come principio della seconda strofa le note della canzone che sta alla pagina precedente (*Trop ai estat gen bon esper no ui*).

Le molte lacune non devono far disconoscere il grande valore di questo ms., poichè un buon gruppo di melodie (38), sono da lui soltanto riportate; inoltre esso rende grandi servigi pel riconoscimento e la fissazione del significato tanto della notazione musicale quanto delle melodie.

Ma assai più importante, ed in rapporto alla trascrizione delle melodie assai più genuino, è il tante volte usato e descritto

Manoscritto W.

Questo ms. si trovava prima nella biblioteca Mazarin, dalla quale passò alla *Bibl. du Roy* come N° 7222, ed oggi è conservato alla *Bibl. Naz.* di Parigi, sotto la segnatura: *Fonds français* N° 844⁽¹⁾.

W è un codice d'interesse specialmente musicale, e ciò si può dedurre facilmente dal fatto che spesso non riporta che la prima strofa delle canzoni, accompagnata dalla musica. Questo, fra i mss. di canzoni giunti fino a noi, era forse il più ricco, fatta eccezione pel ms. di Gautier de Coincy in Soissons. Nelle attuali condizioni, mancano parecchie iniziali miniate su fondo dorato, le quali, a somiglianza di quelle rimaste, avranno contenuto le armi di parecchi trovieri; così, a motivo dei barbarici tagli, andarono perdute anche le canzoni scritte sul verso del foglio.

Nei 217 fogli, in parte danneggiati, il ms. W contiene una ricca collezione di canzoni in lingua francese e provenzale. Di 464 canzoni appartenenti alla prima lingua, 417 sono accompagnate dalle note, mentre per altre 40 sono tracciati soltanto i rigli, e 7 di esse non hanno le melodie, sopprese nei tagli fatti precedentemente. E 51 canzoni sono in lingua provenzale colla musica accanto; fra queste si trovano anche alcune canzoni in lingua italianizzata e provenzale colla rispettiva musica, inserite nel primo quarto del XIV secolo, a riempimento di fogli rimasti vuoti.

⁽¹⁾ Cfr. G. RAYNAUD, *Bibl. des chansonniers français*, Pb², e Pb³; RAYNAUD, *Recueil de Motets français*, II, p. 10; E. SCHWAN, *Altfr. Liederhands.* M, p. 19; GAUCHAT, *Les poésies provençales conservées dans les chansonniers français*, Romania, XXII, p. 364; A. RESTORI, *Appunti e note*, op. cit., p. 3.

Riproduciamo qui l'elenco delle melodie provenzali, nell'ordine in cui si trovano nel ms.:

N°	Capoverso	Autore ⁽¹⁾	foglio	N° secondo Gauchat
1	Donna pos uos ay chausida	Anonimo	1v°	76
	Pos quieu uey la fualla	idem	1v°	87
	Tant es gay es auinentz	idem	78c	90
	Ben uolgra quem venques merces	idem	78d	74
5	Bella donna cara	idem	117a	72
	Qui la ue en ditz	[Aim. de Peg.]	185b	1
	Ben uolgra sesser pogues	[Cadenet]	186b	13
	Sens alegrage	[Guillem Augier]	186d	31
	Amors mart con fuoc am flama	[Anonimo]	187d	93
10	[Silot me sui a tart aperceubutz	[Folquet de Mars.]	188a	17
	Qvant parla florsoubre el vert fueill	fouques de marselle	188b	9
	Molt mabelist lamoros pensament	idem	188c	18
	Tant mot de corteise raison	[Folqu. de Mars.]	188d	19
	[L]an que li ior sunt lone en mai	Jossiames faidius	189d	34
15	Poc vegent que liuer sirais	Li sons derues del home sauuaige.	190a	88
	Ere non ve luisir soleill	pieres vidaus.	190b	5
	Amis bernart de ventador	idem	190c	39
	Qvan vei laloete moder	idem	190d	11
	[Tut cil quem pregon]	[solo conservata per due linee] [Bern. de Ventad.]	191a	12
20	Non es merauille seu chant	[Bern. de Ventad.]	191a	8
	A lentrada del tans florit	Anonimo	191b	69
	[For]t chose auias et tot lor	[G. Faidit]	191d	22
	Ev ensi preig con fai al pescador	[Guill. Magret]	192b	33
	Lou clar tans vei brunasir	[Raim. Jordan]	193c	58
25	Vers vos souple dosne premierement	idem	194a	59
	Pax in nomine domini	[Marcabru]	194c	37
	Ma dosne fu al comencar	Anonimo	195a	84
	Avsement con li lyons	[Rich. de Berbezill]	195c	60
	Avsement con lolifans	idem	195d	61
30	Bele mes la veis altana	[Daude de Pradas]	196a	14
	Ensi con eu sab triar	Anonimo	196b	67
	Tens de chantar non fal cor	[Gui d'Uissel]	196c	30
	Tart mi vendront mi ami	[Peire Vidal]	197a	49
	Laltrier ciudai aber druda	Anonimo	199b	81

⁽¹⁾ I nomi fra parentesi non si trovano nel ms., li aggiungiamo noi al fine di illustrare meglio la successione delle canzoni.

N°	Capoverso	Autore	foglio	N° secondo Gauchat
35	Ensement con la panthere Jamais rien tal non porroit far Tvit demandent quest denengude En la vostre maintenance Lou premier ior que vi	Anonimo [G. Faidit] [Rich. de Berb.] [Folqu. de Mars.] Anonimo	199d 200a 200b 200d 201a	78 23 65 20 83
40	Si con laigue suffre la naf Laigue pug contre mont En joi mof lou vers et commens Non malegre chans ni cris Lan que fueille et bosc jaurrist	idem [Guil. Magret] [Bern. de Ventad.] [G. Faidit] [Bern. de Ventad.]	201b 201c 202a 202b 202c	99 32 4 26 7
45	Loiaus amis cui amors Tal amor ai en mon cor encubide [Li dous chan]s que lauzel cride Bel mes quan sunt li fruit madur Ha: me non fai chantar foille	[Pons de Capd.] [Albert de Sist.] Anonimo [Marcabru] Anonimo	202d 203a 203c 203d 204a	54 2 82 36 80
50	A chantar mes al cor	[Beatr. de Dia]	204b	3
51	Qvant hom est en altrui poder	[Peire Vidal]	204c	48

Altre 14 melodie si trovano in questo manoscritto fra righe rimasti vuoti:

N°	Capoverso	Autore	foglio	N° secondo Gauchat
1	Molt fosson douz mi consirier En chantan m'aven a membrar Lo nous mes dabril comensa Encor avetz meins de valor	[Arn. de Maroill] [Folqu. de Mars.] [Rich. de Berb.] Anonimo?	189b 189b 189c 192a	98 16 64 96
5	Dun deduit Be volria saber damor Attreffi con Persevens Atressi col signes fai Si com lenclaus que a de mort	idem [Rich. de Berb.] idem [Peirol] Anonimo	193d 194d 197b 197c 197d	77 63 62 50 100
10	Vos donna ab un dous regart Bel mes que chant quan vei Qvan vei los pratz verdezir De bon loc movon mas chansos Amors doussors mi assaja	idem idem idem [El. Fonsalada] Anonimo	198a 198b 198c 198d 199a	92 73 89 15 17

Al foglio 212, si trovano i due *lais* provenzali: *Markiol* e *Nompar* che K. Bartsch pubblicò nella *Zs. f. rom. Phil.*, V, p. 58. Una col-

lezione di 39 mottetti a due e tre voci, più antichi, accompagnati da 41 testi, occupano il ms. dalla p. 205 fino alla 210. Di grande importanza sono anche i pezzi strumentali che si trovano a p. 5, 103 d, e 104 d (¹), fogli questi in parte lasciati vuoti; pezzi che costituiscono uno fra i rarissimi resti di musica strumentale appartenenti al XIII sec.

Intorno alla lingua usata dal compilatore in questo ms., Tobler (²) si è trovato perfettamente d'accordo coi risultati ottenuti dall'analisi già fatta dal Gauchat (op. cit.). Questi ha potuto stabilire che il provenzale usato nel nostro ms. non rappresenta un vero e proprio dialetto, ma che è piuttosto una mescolanza, senza valore letterario, di provenzale e di francese.

Dai fogli lasciati in bianco si può dedurre che la notazione delle canzoni non fu eseguita numero per numero, ma che, incominciata in diversi punti, fu poi saltuariamente proseguita. Nella scrittura del testo e delle note crediamo di poter riconoscere la stessa mano. Nella riproduzione il copista fu abbastanza accurato e si servì delle abbreviature soltanto in fine di linea; in ogni caso egli fu amanuense assai più abile del suo collega che eseguì il ms. G, ed anche di alcuni fra quelli che stesero il ms. R. Il suo lavoro fu coscienzioso e preciso, ma i tenori dei mottetti non s'accordano poi con quelli di altri mss. Per la varietà e ricchezza del contenuto, e per l'accuratezza con cui fu eseguito, questo manoscritto può essere considerato come uno dei più importanti codici di canzoni.

Strettamente collegato con W, è il piccolo

Manoscritto X.

Esso si trovava prima come *Saint-Germain français 1989*, nella *Bibl. Naz.* di Parigi, dove porta oggi la segnatura N° 20050. Venne riprodotto nel 1892, fototipicamente al vero, dalla « Società degli antichi testi francesi » (³).

Il ms. X contiene in tutto 305 canzoni francesi, e 29 provenzali. Esso appartiene a quella categoria di mss. che erano destinati a raccogliere la musica. Soltanto per molte canzoni i righe rimasero vuoti.

(¹) Queste danze furono recentemente riprodotte in facsimile fototipico da P. AUBRY, con una trascrizione in notazione moderna, sotto il titolo: *Estampies et Danses Royales* (Paris, 1907).

(²) *Zs. f. rom. Phil.*, XVIII, p. 296.

(³) I editori P. Meyer e G. Raynaud annunciarono nella prefazione la trascrizione di questo ms., trascrizione che finora non è apparsa.

Così non più di 93 melodie si accompagnano alle canzoni francesi; 62 di queste si trovano fra righe rimasti vuoti; per 83 fu lasciato vuoto lo spazio destinato ai righe musicali; mentre 67 sono disposte a modo di prosa, senza riferimenti alla musica ⁽¹⁾.

Le canzoni provenzali, che sommano a 29, sono opera di due amanuensi, i quali riportarono soltanto 24 melodie, lasciando vuoto lo spazio per le restanti.

Queste 24 melodie trovadoriche, si succedono l'una dopo l'altra, dal foglio 81 al 91 ⁽²⁾, nell'ordine seguente ⁽³⁾:

N°	Capoverso	Autore	foglio	N° secondo Gauchat
1	En ioi mof mon uers encomenz ⁽⁴⁾	[Bern. de Ventad.]	81a	4
	Lan qant li ior sont lonc en mai	[Jaufre Rudelh]	81b	34
	Kar egusse or mil mars de fin argent	[Pistoleta]	82a	53
	A lentrade del tens clar	Anonimo	82b	68
5	Mon cor e mei e mes bones chancons	[Gauc. Faidit]	84a	25
	Ausiment con lolifant	[Rich. de Berb.]	84a	61
	Ausiment con perceuals	idem	85a	62
	Chant e depor ioi donnoi e solaz	[G. Faidit]	85a	21
	Ainz non morir pir amar ni per al	[P. Vidal]	85b	46
10	De ioste as bries jors as lons seirs	[P. d'Alvernhe]	86a	38
	De tot ai tarzat mon chant	[G. Faidit]	86a	28
	Se anz nuls hom pir auer fin corage	idem	86b	27
	Greu chose es que tot lo maior dan	idem	87a	22
	Ren pac diuer e desti	[P. Vidal]	87b	47
15	Qant uei parer lerbe uert e la fuele	[Bern. de Ventad.]	88a	10
	De son tort feral emende	[Peirol]	88b	51
	Poz a saber mi uen e cres	[Raim. d'Aurenga]	88b	56
	La dolce uois ai oide	[Bern. de Ventad.]	89a	6
	Molt ai estat quen bon esper non vi	[Perdigo]	89a	52
20	Som poguez partir son uoler	[G. Faidit]	89b	29
	Lou gent cors honraz	idem	90a	24
	Uns gais conors mi fai gaiemen far	[Pons de Capd.]	90b	55
	Mos corages mes chaniaz	Anonimo	91a	86
	Lautrier miere leuaz	idem	91b	

⁽¹⁾ E. Schwan distingue, op. cit., p. 175, più di 4 amanuensi pel testo.

⁽²⁾ Soltanto le due canzoni *Quant uoi ces prez florir et uerdoier*, foglio 82 b, e *Gaite de la tor gardez entor*, foglio 83 a, sono interpolate.

⁽³⁾ Le canzoni del ms. X sono anonime; noi aggiungiamo, anche qui, i nomi degli autori fra parentesi.

⁽⁴⁾ Questa canzone si trova al foglio 81, fra righe rimasti vuoti.

La seconda parte delle canz. prov. va dal foglio 148 al 150. E comprende:

N°	Capoverso	Autore	foglio	N° secondo Gauchat
1	Quant uoi laluet montair	[Bern. de Ventad.]	148b	11
2	Si con li ague soffret la neif corrant	Anonimo	149a	99
3	Quant li rus de la fontainne	[J. Rudelh]	149b	35
4	Belle done a laide de uos	Anonimo	149b	95
5	Tuit demandent kest deuengut damors	[Rich. de Berb.]	150a	65

Fra queste ultime cinque canzoni fu lasciato lo spazio per i rispettivi righe musicali e la melodia appartenente alla canzone *Quant uoi laluet montair* di Bern. de Ventadorn, è riprodotta anche al foglio 47 b, sopra un testo francese: *Plaine dire et de desconfort*.

L'amanuense, che stese le canzoni fra il foglio 81 e il 91, conosceva il provenzale meglio dell'altro amanuense; egli completò spesso parole provenzali con francesi, mentre l'altro copiò fedelmente, senza inserzioni francesi, e ciò lascia credere che non sapesse il provenzale. Entrambi, a giudicare dall'ortografia loro, sono lorenesi: il secondo però ha maggior *Graphies lorraines* del primo.

Gauchat ⁽¹⁾ dimostrò che il ms. X, come una parte dell'W, ed il ms. Bern 389, al pari dei due romanzi *De la violette* e *Guillaume de Dôle*, si riportano ad una raccolta di poesie provenzali del Nord della Francia, che sarebbe stata fatta verso il 1200. Accettando quest'ipotesi, noi ci troveremmo innanzi, nei mss. W ed X, a rappresentanti delle più antiche raccolte di canzoni finora rintracciabili ⁽²⁾. Gaston Paris, nella prefazione al *Roman de la rose* ⁽³⁾, ha fatto delle osservazioni assai importanti circa l'età di questo romanzo. La supposizione di Gauchat, che i mss. W ed X rappresentino i più antichi codici di canzoni, è convalidata completamente anche dall'esame della musica. La scrittura musicale nella quale sono annotate le melodie del ms. X,

⁽¹⁾ *Poésies provenç.*, op. cit., par. VIII.

⁽²⁾ Restori ha espressa l'opinione, op. cit., p. 5, che un numero considerevole delle melodie trovadoriche contenute nei mss. W ed X, debba essere ritenuto come lavoro eclettico dei due compilatori, i quali, secondo le apparenze, avrebbero trascritto queste melodie da libri e fogli di canzoni, senza un metodo prestabilito.

⁽³⁾ Ediz. SERVOIS, *Soc. des anc. textes*.

corrisponde a quella comunemente chiamata *neumazione di Metz*, che si distingue dalla notazione in note quadrate e nere, propria a tutte le altre raccolte di melodie trovadoriche, soltanto esteriormente, ma tuttavia manifesta uno studio più remoto nello sviluppo della semiografia.

Il testo rivela mani e tempi diversi ⁽¹⁾, mentre tutta la musica ⁽²⁾ sembra sia stata l'opera di un solo trascrittore del III quarto del XIII secolo.

Il manoscritto provenzale di S.^a Agnese.

Una posizione speciale assumono le melodie contenute nel *Mistero provenzale di S.^a Agnese*. Il ms., che ci ha tramandato questo mistero, appartiene alla *Bibl. del Principe Chigi*, in Roma, e porta la segnatura C, V, 151. Dapprima il testo fu esaminato e pubblicato dal Bartsch (1869), poi, tradotto in francese dal Sardou (1877), e in detta edizione furono pubblicate anche le melodie, trascritte da A. Baillard. Questa trascrizione, che ha trattato le melodie del *Mistero* al modo dei corali liturgici, è completamente errata, ha una falsa interpretazione ritmica e non rende mai con precisione la melodia. Da poco tempo H. Riemann ripubblicò le melodie, commentandole nello *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1905 (1906) p. 30, secondo la divisione ritmica pari, da lui adottata.

Nel *Mistero di S.^a Agnese*, si trova musica profana accanto a musica sacra, ed è importante il fatto che, tanto le melodie appartenenti alla lirica profana, quanto quella dei canti liturgici, sono annotate con lo stesso mezzo di scrittura musicale. Per quanto noi possiamo dedurre dal facsimile in eliotipia di questo ms. ⁽³⁾, la notazione delle diciotto melodie riprodotte può essere attribuita ad almeno quattro copisti. In generale sopra le melodie v'è una citazione, che indica da dove esse sono state prese. Qui sotto elenchiamo le canzoni adattate alle melodie provenzali, trasmesseci da questo ms.:

foglio	Capoverso	in sonu	Autore
72b	Rei glorios sener per qua hanc nasquiei	Albae: Rei glorios uerai lums e clardat	[Guir. de Bornelh]
72d	Rei poderos gas faz los elemenz	el bosc dardena iust al palasih amfos	Anonimo

⁽¹⁾ V. sopra, p. 30, nota ⁽¹⁾.

⁽²⁾ E. MONACI, *Il mistero provenzale di S.^a Agnese*, Roma, 1880.

foglio	Capoverso	in sonu	Autore
74c	Bell sener dieus qes en croz fust leuaz	Bel paire cars non uos ueireis ammi	Anonimo
79c	Ai fil de dieu ques en croz fust leuaz	Jha non ti quier que mi fasas perdo	idem
80b	Solamenz una dieus es	Vein aura douza que uens doutra la mar	idem
81b	Bel seiner dieus tu sias grasiz	del comte de peytieu	Graf v. Poitou
84c	Seyner quel mont as creat	lasa en can grieu pena	Anonimo
85a	Raphfel uai conortar	da pe de la montana	idem

L'angelo Raffaele canta inoltre un lamento (*planh*) *Filla de dieu den as obrat* (foglio 85 a) sulla melodia *illius romancii de sancto stephano*. La stessa melodia si trova già al foglio 80 a, in forma più semplice sopra il testo *Diable guaras non tormentes*; come melodia originale qui vien citata: in sonu *ueni creator spiritus* ⁽¹⁾, ma dovremo ancora ritornare sopra certe particolarità di questo ms.

A, III.

La descrizione e l'esposizione del contenuto dei manoscritti dei trovieri, fatta da G. Raynaud ⁽²⁾, e le analisi di E. Schwan ⁽³⁾, sono, per quanto riguarda i testi delle canzoni, sufficienti pel nostro lavoro, ma per tutto ciò che riguarda la musica, quanto ci fu offerto, è veramente troppo poco. Noi avremo quindi l'occasione di aggiungere cose importantissime ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Questa melodia è quella appartenente al noto inno di Pentecoste. Lo schema melodico è conservato, ma in parecchi punti vennero aggiunte delle fioriture. V. avanti, esempio 18°.

⁽²⁾ *Bibliographie des chansonniers français*, Paris, 1884.

⁽³⁾ *Die französischen Liederhandschriften*, 1886.

⁽⁴⁾ Poichè ci siamo proposti di limitare, nel presente lavoro, il nostro studio alle melodie trovadoriche, dobbiamo rinunciare alla descrizione in estenso dei manoscritti dei trovieri; ciò è riservato a studi che verranno in seguito.

Manoscritto di Parigi, Bibl. Nat. fr. 846

Delle 351 canzoni che si trovano nel ms. parigino, *Bibl. Nat. fr. 846*, 335 sono accompagnate dalla musica, mentre per 16 canzoni sono tracciati soltanto i rigi musicali. La notazione è accuratissima, pulitissima, eseguita calligraficamente, e, ad eccezione della canzone *Au tans ploid de felonie*, foglio 2 b, tutta della stessa mano. Errori e disattenzioni vennero dall'amanuense corretti mediante cancellazioni, con una fatica che la maggior parte degli altri copisti assai volentieri si risparmiò.

Mentre in molti manoscritti il numero delle linee formanti il rigo musicale oscilla fra tre e sei ⁽¹⁾, questo ms. non mostra che un rigo di 4 linee.

Che la scrittura delle note sia stata eseguita sopra un dato esemplare, si può dedurre dal fatto che le note sono tutte contenute dal rigo, senza sorpassare i limiti suoi, nè al disopra nè al di sotto, e ciò sarebbe stato impossibile se il copista non avesse potuto, con grande attenzione, approfittare di un esemplare. Il testo, inoltre, nei punti in cui le note abbondano, è scritto staccatamente, allo scopo di facilitare una giusta corrispondenza dei gruppi di note colle sillabe del testo.

A dimostrazione del nostro asserto citiamo i seguenti punti:

foglio 69 b, linea 6, la prima sillaba della parola *souffrir* è scritta separatamente dalla seconda, perchè sopra di essa dovevano trovar posto 5 note.

Egualemente al foglio 101 c, linea 4, <i>laurenture</i> ,	8 note sopra <i>tu</i>
" " 123 a, " 5, <i>desconfiture</i> ,	6 " " <i>tu</i>
" " 132 a, " 8, <i>desduire</i> ,	7 " " <i>dui</i>
" " 139 a, " 3, <i>me le</i> ,	5 " " <i>me</i>

Malgrado la grande accuratezza, con la quale il copista di questo libro di canzoni eseguì il suo lavoro, vi sono ripetute alcune canzoni con leggere varianti all'inizio, certamente perchè egli osservò soltanto il principio di linea nella disposizione alfabetica dei singoli numeri. Le canzoni ripetute sono le seguenti:

1. <i>Lan que rose ne fuille</i>	f. 74 a e	<i>Lors que rose ne fuille</i>	f. 78 c.
2. <i>A la saison dou tens</i>	f. 6 d e	<i>Quant la saisons dou tens</i>	f. 122 d.
3. <i>Quant lerbe muert et uoi</i>	f. 110 b. e	<i>Quant lerbe muert uoi la f.</i>	f. 123 c.

(1) Nel ms. si osservano anche, eccezionalmente, rigi di otto linee.

4. <i>Quant li rossignoz joliz</i>	f. 110 c e	<i>Quant li rossignoz ioliz</i>	f. 117 b
5. <i>Quant li beax estez repaire</i>	f. 119 c e	<i>Quant li beax estez repaire</i>	f. 126 a

Noi riproduciamo anche gli spunti delle melodie di queste canzoni ripetute:

Il segno x) indica la fine di linea.

Poichè in entrambe le versioni, la linea melodica di queste canzoni, a parte la forma esterna delle note, è identica dobbiamo ammettere che esse sono state prese o da uno stesso esemplare, oppure da due esemplari appartenenti alla stessa famiglia.

Le miniature delle iniziali, su fondo d'oro, di ciascuna lettera dell'alfabeto, ad eccezione dell'R, si riferiscono alla canzone cui appartengono; sicchè sono vere illustrazioni del testo. Inoltre le canzoni del *Roy de Navarre*, si trovano regolarmente al primo posto. Le miniature delle iniziali, nonchè quelle che occupano i margini, si spingono in molti punti sul rigo musicale, coprono le chiavi o le prime note delle canzoni: insomma, tenuto conto che le tinte si possono giudicare sovrapposte alle note nere, si devono ritenere come meno antiche di queste. Siccome dunque il testo e le note di questo manoscritto sembrano aver avuto origine dalla stessa mano, e le note sono più antiche delle miniature, si può affermare che le melodie risalgono alla stessa età, origine ed autenticità del testo, e si può respingere la supposizione che le melodie siano state aggiunte più tardi.

I desideri di Pistoleta: *Ar agues eu* (B. Gr. 372:3), che in origine erano una poesia in lingua provenzale, sono in questo manoscritto, contenente soltanto canzoni francesi, esposti in traduzione francese, accompagnati dalla melodia, colle parole: *Quar eusse je. c. mille mars d'argento* foglio 125 a (cfr. *Romania*, vol. 19, p. 43).

Manoscritto di Parigi, Bibl. Nat. fr. 24406.

Il ms. contiene 332 poesie, delle quali 319 sono accompagnate dalla musica; soltanto le canzoni spirituali, aggiunte dopo, nei fogli 152 e 155, sono scritte fra righe musicali rimasti vuoti. Anche in questo ms. le note sono ricoperte dagli ornamenti miniati, cioè sono più antiche di essi. Il testo musicale non è così accurato come nei precedenti ms.; le note non si trovano sempre sopra le sillabe a cui appartengono. La miniatura della prima canzone rappresenta un suonatore, il quale suona una *vièle* a tre corde, innanzi ad una coppia reale. Dal foglio 49 al 119, la notazione rivela un'altra mano. Fra le canzoni spirituali, che si trovano tra il foglio 148 ed il foglio 155, apparve anche il provenzale *Par uous mesiau* colla melodia. Le note aggiunte ad illustrare la melodia, sembrano opera più tarda.

A, IV.

Dobbiamo anche far cenno del ms. di Parigi, Bibl. Nat. fr. 25532, perchè nella poesia allegorica *Court de Paradis*, che occupa questo ms. dal foglio 331 v° al 335 b, si trova, fra gli altri *refrains* e frammenti di canzoni citati, anche il provenzale *rondel-refrain*: *Tout cil qui sont enamoras* (N° 250).

Per quanto riguarda la disposizione, descrizione e contenuto dei due *Manoscritti Viennesi* N° 2563 e 2583 noi rinviando lo studioso agli *Handschriftliche Studien* (1) del Mussafia. Essi contengono, il principio del *Breviari d'amor* di Matfre Ermengau, la canzone *Dreg de natura comanda*, colla musica. Anche il ms. di Parigi, Bibl. Nat. fr. 858 contiene al foglio 251 r°, questa poesia, ma alla musica, in questo ms., fu soltanto concesso lo spazio: manca la notazione. L'amanuense deve aver tuttavia avuto innanzi a sè un esemplare con musica, perchè egli poté ritenere come utile per una buona sottoposizione del testo alle note, la divisione, nell'ultimo verso, della sillaba *da* dalla sillaba *men* (*autremen da*), sulla quale dovevano cadere cinque note.

Per i due mss. di contenuto misto, X²², posseduti dall'*Ambrosiana* 465 inf. e η, Roma, Vat. Reg. 1659, si confronti la descrizione che ne dà il Restori (2). Siccome il lavoro del Restori è raro, riportiamo qui il passo relativo: « Anche i due segnati x²² e η danno alla musica

(1) *Sitzb. d. phil. hist.*, Cl. XLVI, vol. III, p. 407.

(2) *Appunti e note*, op. cit., II, p. 3.

provenzale un lievissimo contributo. Il ms. X²² 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:



È il principio di una poesia di Folquet de Marseilla, la cui melodia trovava anche in G e R, ma le note sopra segnate non combinano affatto con quelle dei due canzonieri antichi; sicchè ci è impossibile 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?... 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 è riportata anche dai mss. G, W, X. La melodia di η fu pubblicata dall'Ambros (II, p. 226), ma noi crediamo che come il copista ha malconcio il francese del testo, così abbia tradito la musica: è impossibile cantar su due note *retraire* e *paire*; la frase *Con estraining.... audir* è fuori d'ogni stile, e la finale è insolita.

Noi avremo l'occasione di ritornare su queste melodie.

B.

Manoscritti con composizioni a più voci.

A questa categoria appartiene anche la collezione manoscritta di canzoni di trovieri, esistente a Parigi, Bibl. Nat. fr. 12615 (*Noailles*), la quale contiene 481 canzoni (1), di cui 358 con musica, mentre altre 112 hanno soltanto la tracciatura dei righe musicali e 11 (fogli 197-

(1) Cfr. G. RATNAUD, *Bibliogr.*, op. cit., I, p. 153; E. Schwan, op. cit., p. 20.

198 vº, 204 a, 231 rº-232 vº) sono fra spazi lasciati liberi per i rigli non ancora tracciati. Partendo dal foglio 74, si leggono i due *lais* provenzali *Nompar* e *Markiol*, soltanto in parte annotati. Dal foglio 179 al 197 s'incontra una serie di 91 mottetti ⁽¹⁾ annotati da due a quattro voci, con 98 testi, fra i quali anche quei 39 che abbiamo già visto nel ms. W. Quel libro di canzoni, appartenente a Adam de la Hale, che si trova in fine del manoscritto, non gli appartiene, ma vi fu soltanto rilegato insieme. La composizione che ha attinenza col nostro studio è il mottetto: *Molt mabellist lamourous pensament* (cfr. *Romania*, vol. I, p. 406), che si legge a p. 181, sul tenore: *Flos filius*.

Lo stesso mottetto si trova anche nel ms. di Montpellier, *Bibl. universitaire H. 196*, la cui descrizione fu già fatta da Cousse-maker ⁽²⁾, G. Jacobsthal ⁽³⁾, O. Koller ⁽⁴⁾, Fr. Ludwig ⁽⁵⁾, P. Aubry e A. Gastoué ⁽⁶⁾. Oltre al citato *Molt m'abellist*, questo ms. contiene, al foglio 218 vº, un'altra composizione di testo provenzale, e cioè la parte soprana *Li ialous par tout sunt fustat* dell'antico mottetto: *Tuit cil qui sunt en amouret*, foglio 219, il quale, sia dal punto di vista del testo, sia da quello musicale, mostra la struttura del *rotundellus*. Il tenore di questo mottetto, il quale vien citato nella *Court de Paradis*, contenuta nel ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 25532*, come un *refrain* monodico (V. N° 250), è strettamente collegato colla melisma che si incontra sulla parola *veritatem*, nel graduale dell'Assunzione *Propter veritatem*.

Come appendice, C, noi dovremmo ancora citare cinque mss. con composizioni a più voci, nei quali la melodia della canzone 248, *L'au-trier cuidai aber druda*, riappare sempre come parte di composizioni polivoche, e cioè:

come melisma liturgico: *Agmina*, nel ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fonds. lat. 15139*, col capoverso provenzale nel margine,

⁽¹⁾ Cfr. G. RAYNAUD, *Recueil de Motets*, II.

⁽²⁾ *Histoire de l'Harm. au moyen-âge* (1852); *L'art harmonique aux XII et XIII siècles* (1865).

⁽³⁾ *Der Liederkodex von Montpellier*, Zs. f. rom. Phil., III, p. 526; IV, p. 35 e 278.

⁽⁴⁾ *Der Liederkodex von Montpellier*, V. f. M. W., 1888.

⁽⁵⁾ *Studien üb. d. Gesch. d. mehrst. Musik im Mittelalter*, S. B. I. M. G., IV, p. 16; V, p. 177; VII, p. 514: *Kirchenmusik. Jahrb. 29* (1901), p. 1; *Die Aufgaben auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte*, Beil. z. all. Zeitg., N° 13, 14, München, 1906.

⁽⁶⁾ *Recherches sur les « Tenors » latins dans les motets du XIII siècle*, 1907.

come latino: *Agmina milicie*, nello stesso ms. e nei quattro seguenti:

Firenze, *Laur. Plut. XXIX, 1*,
Wolfenbüttel. *Helmstad. 1099*,
Londra, *Brit. Mus., Egerton, 274*,
Bamberg, *Ed. IV, 6*;

come francese: *Quand froidure*, del quale è conservata nel ms. di Wolfenbüttel soltanto la chiusa; il testo è invece interamente conservato nella copia, *Arsenal 6351*, di Parigi, ma senza musica.

Il contenuto del ms. ultimamente citato, fatta eccezione pel ms. di Wolfenbüttel, e all'infuori di quella parte letteraria che è contenuta anche nel ms. di Montpellier, fu già studiato ed elencato da dotti e storici della musica, i cui lavori, almeno i più importanti, vengono ora qui sotto citati ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ W. MEYER, *Der Ursprung des Motetts*, 1898 (*Gesammelte Abh.*, II, p. 303, 1905); H. E. WOOLDRIDGE, *The Oxford History of Music*, I, 1901; II, 1905; JOHANNES WOLF, *Gesch. der Mensuralnot. von 1250 bis 1460*, 3 Teile, 1904; DRÈVES, *Analecta Hymnica*, XX e XXI; H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgesch.*, I, 2, 1905; A. STIMMING, *Die Motette der Bamberger Handschrift*, 1906.

CAPITOLO II

LE MELODIE DEI TROVADORI

Dopo esserci occupati delle qualità esteriori e del contenuto dei mss. in questione, noi ci rivolgeremo all'esame delle melodie. Presentiamo dapprima l'elenco completo ⁽¹⁾, ordinato secondo la serie alfabetica dei poeti e dei capiversi delle antiche canzoni provenzali accompagnate dalla musica ⁽²⁾, con la citazione del ms. al quale appartengono.

N° ⁽²⁾	B. Gr.	Capoverso	G	R	W	X	Altri mss.
		Almeric de Peguillan (1205-1266).					
1	10: 12	Atressim pren cum fai al jogador	38b				
2	15	Cel que s'irais ni guerrej'ab amor	36c				
3	25	En amor trop alques en quem refraing	37b	48d ³			

⁽¹⁾ Cfr. Restori, op. cit., II, p. 3.

⁽²⁾ Nell'Elenco seguente fu tenuto conto anche dei frammenti importanti. La canzone di Bertran d'Alamano (B. Gr. 76: 14) elencata dal Restori (op. cit., p. 445) non venne da noi inserita, poichè le parole: *note musicali soltanto sulle prime quattro parole* si devono attribuire ad un *lapsus* del copista, e per il riconoscimento della melodia esse non servono a nulla. Lo stesso dicasi delle sei note poste sopra alla canzone: *Sirventes soi*, R foglio 23 b, alla quale non venne mai premessa la chiave. La sirventese di Riccardo Cuor di Leone *Ja nuls om pres ne dira sa raison*, tramandata tanto in ms. provenzali che francesi, fu qui omissa, perchè essa appartiene piuttosto, per le sue rime, alle canzoni francesi.

⁽³⁾ Nel corso del lavoro le melodie verranno citate con questi numeri. Nei limiti del possibile abbiamo conservato in quest'elenco principale l'ortografia di K. BARTSCH, *Grundr. z. Gesch. d. prov. Lit.* I numeri collocati accanto ai nomi dei trovadori indicano i loro dati biografici, o storicamente accertati o dedotti da canzoni cui fosse attribuibile una data (secondo C. CHA-

N°	B. Gr.	Capoverso	G	R	W	X	Altri mss.
4	27	En greu pantais m'atengut lonjamen	35c				
5	41	Per solatz d'autrui chan soven	37a				
6	45	Qui la ve en ditz		49a	185b		
Albert de Sestaro (circa 1220).							
7	16: 14	En mon cor ai un'aital encubida			203a		
Arnaut Daniel (1180-1200).							
8	29: 6	Chanso doill mot son plan e prim	73d				
9	14	Lo ferm voler qu'el cor m'intra	73b				
Arnaut de Maroill (1170-1200).							
10	30: 3	Aiasi cum cel qu'am 'e non es amatz	31b				
11	15	La franca captenensa		79c ^a			
12	16	La grans beutatz el fis enseignamens		52b ^a			
13	17	L'enseignamens e pretz e la valors		81a			
14	19	Mout eron dous mei consir	33a				
15	23	Sim destreignetz, domna, vos et amors		79b ^a			
Beatritz de Dia (circa 1160).							
16	46: 2	A chantar m'er de so qu'eu no volria			204b		
Berenguler de Palazol (circa 1160).							
17	47: 1	Ab la fresca clartat		37b			
18	3	Aital domna cum eu sai		37c ^a			
19	4	Bona domna, cui rics pretz fai valer		36d			
20	5	De la gensor qu'om vej'al meu semblan		37a			
21	6	Domna, la gensor qu'om veja		37c ⁱ			
22	7	Domna, si tostamps vivia		37b ^s			
23	11	Tan m'abelis jois et amors e chans		37d ⁱ			
24	12	Totz temeros e doptans		37b ^a			
Bernart de Ventadorn (1145-1195).							
25	70: 1	Ab joi mou lo vers el comens	9c	57b	202a		
26	4	Amors, e queus es vejaire		56c ^a			
27	6	Aram consellatz, seignor	13c	57c ⁱ			

BANEAU, *Biographies des Troubadours*, Tolosa, 1885). La prima rubrica a sinistra porta il numero progressivo delle canzoni, la seconda i numeri di riferimento all'elenco del Bartsch. Le altre rubriche a destra riportano i numeri dei fogli d'ogni ms.

N°	B. Gr.	Capoverso	G	R	W	X	Altrimss.
28	7	Ara no vei luzir soleill	17a	57a ¹	190b		
29	8	A tantas bonas chansos		58a ²			
30	12	Be m'an perdut lai enves Ventadorn	14a	57a ²			
31	16	Conortz era sai eu be	20a	57d ¹			
32	17	En consirier et en esmai	19a		195a		
33	19	Estat ai cum hom esperdutz		57c ^a		89r ^o	
34	23	La doussa votz ai auzida			202c		
35	24	Lanquan foillon bosc e garrie		58b ⁱ			
36	25	Lanquan vei la foilla	9a		191a		
37	31	Non es meravilla s'eu chan	20c	57d ³			
38	36	Pos prejatx mi, seignor		57d ²			
39	39	Quan l'erba fresc'el foilla par	10c	56d ¹	188b		
40	41	Quan par la fiors jostal vert foill				88r ^o	
41	42	Quan vei la flor, l'erba fresc'e la foilla	10a	56d ²	190d	47v ^o	
42	43	Quan vei la lauzeta mover			191a	148v ^o	
43	45	Tuit cil quem pregon qu'eu chan					
Bertran de Born (1159-1196).							
44	80: 37	Rassa, tan creis e mont'e poja		6d			
Cadenet (1208-1239).							
45	106: 14	Eu sui tan corteza gaita (Sanc fui bela)		52a ^a			
Daude de Pradas (circa 1200).							
46	124: 5	Bela me's la votz autana			196a		
Folquet de Marseille (1180-1195, † 1231).							
47	155: 1	Amors, merce, no moira tan soven	1c	42c ¹			
48	3	A quan gen vens et ab quan pauc d'afan	4b	43b ^a			
49	5	Ben an mort mi e lor	4d	43c ¹			
50	8	En chantan m'aven a membrar	5b				
51	10	Greu feira nutils hom faillensa ⁽¹⁾	8c	42a ^a	200d		
52	11	Ja nos cuit hom qu'eu camge mas chansos	6c				
53	14	Mout i fetz gran peccat amors	3d	42c ^a			
54	16	Per deu, amors, be sabetz veramen	1a	51c ²			
55	18	S'al cor plagues ben for'omais sazoz	2a	43a ¹			
56	21	Si tot me sui a tart apercebutz	3a		188a		
57	22	Tan m'abelis l'amoros pensamens	2c	42d ¹	188c		

(1) La strofa: *En la vostra mantenensa* è annotata.

Nº	B. Gr.	Capoverso	G	R	W	X	Altri ms.
58	23	Tan mou de corteza razo	5d	42d ²	188d		
59	27	Us volers outracuidatz	7a	43a ³			
Gaucelm Faldit (1180-1216).							
60	167: 4	Al sembran del rei ties		44d ¹			
61	15	Chant e deport joi domnei e solatz	28d	44b ¹		85r ^o	
62	17	Cora quem des benanansa	27d				
63	22	Fortz causa es que tot lo major dan	29c		191d	87r ^o	7 89 ²
64	27	Gen fora contra l'afan	26c				
65	30	Jamais nuill temps nom pot re far amors	28b	41d	200 ^a		
66	32	Lo gens cors honratz	23b	44a ¹		90r ^o	
67	34	Lo rossignolet salvatge	26a				
68	37	Mon cor e mi e mas bonas chansos		44b ³		84r ^o	
69	43	Nom alegra chans ni critz	30a	43d ³	202b		
70	52	Si anc nuills hom per aver fin coratge	27a	45c ²		86v ^o	
71	53	Si tot m'ai tarzat mon chan		44d ³		86r ^o	
72	56	S'om pogues partir son voler	22d			89v ^o	
73	59	Tant ai sofert longamen gran afan	30c	46b ¹			
Graf von Poltoun (1087-1127).							
74	183: 10	Pos de chanter m'es pres talens					Chig. 81r ²
Gui d'Uisel (circa 1200).							
75	194: 3	Be feira chansos plus soven	59a				
76	6	En tanta guizam men' amors	59d				
77	8	Ges de chanter nom faill cors ni razos			196c		
78	19	Si bem partetz, mala domna, de vos	58a				
Guillem Ademar (prima e circa il 1200).							
79	202: 8	Lanquan vei florir l'espiga		63b ¹			
Guillem Augier (circa 1250).							
80	205: 5	Ses alegratge			186d		
Guillem Magret (circa 1200).							
81	223: 1	Aiga poja contra mon			201c		
82	3	Enaissim pren cum fai al pescador			192b		
Guillem de Saint Leidier (1180-1200).							
83	234: 16	Pos tan mi fors'amors que mi fai entremetre	75a	41c ¹			

Nº	B. Gr.	Capoverso	G	R	W	X	Altri ms.
Guiraut de Bornell (1175-1220).							
84	242: 45	Leu chansonet 'e vil		9c			
85	51	No pose sofrir qu'a la dolor		82a ¹			
86	64	Reis glorios, verais lums e clartatz		8d			Chig. 72b
87	69	S'eus quier conseil, bel'amig' Alamanda		8b			
Guiraut Riquier (?) (1254-1292).							
			Anno		Forma		
88	248: 1	Ab lo temps agradiu gai	104c ¹	1261	Vers		
89	2	Ab pauc er decazutz	105a ¹	1265	Canzo		
90	5	Aissi cum selh que franchamen estai	104a ³	1258	idem		
91	6	Aissi pert poder amors	103c ²	1255	idem		
92	7	Aissi quon es sobronrada	104d ¹	1263	idem		
93	8	A mon dan suy esforcius	104b ¹	1260	idem		
94	10	Amors, pus a vos fah poders	104a ¹	1257	idem		
95	12	Anc mais per aital razo	108a ²	1284	Vers		
96	13	Anc non agui nulh temps de far chanzo	105a ²	1266	Canzo		
97	18	Bem meravilh co non es enveyos	104c ²	1262	idem		
98	19	Bem volgra d'amor partir	104d ²	1263	Vers		
99	21	Creire m'an fag mey dezir	107b ¹	1277	Canzo		
100	23	De far chanson suy marritz	105b ¹	1268	idem		
101	24	De midons e d'amor	105c ²	1271	idem		
102	26	En re nos melhura	103d ¹	1256	idem		
103	27	En tot quant qu'ieu saupes	107d ³	1284	idem		
104	29	Fis e verays e pus fermes que no suelh	106a ²	1275	idem		
105	30	Fortz guerra fai tot lo mon guerrear	108b ¹	1285	Vers		
106	31	Gauch ai, quar esper d'amor	108b ²	1285	Canzo		
107	33	Grans afans es ad home vergonhos	106a ¹	1274	Vers		
108	44	Humils, forfaiatz, repres e penedens	105b ²	1273	idem		
109	45	Jamais non er hom en est mon grazitz	108c ²	1286	idem		
110	46	Jhesus Cristz, filh de diu viu	106b ¹	1275	idem		
111	48	Karitzatz et amors e fes	106c ¹	1276	idem		
112	52	Lo mons par enchantatz	108a ¹	1284	idem		
113	53	Los bes quieu trneq en amor	106d ²	1276	Canzo		
114	55	Mentaugutz	107d ¹	1283	Vers		
115	56	Mout me tenc ben per pagatz	105d ¹	1272	Canzo		

(¹) Le melodie delle canzoni di G. Riquier sono conservate soltanto nel ms. R. Accanto ad ogni canzone si trova l'anno della composizione e la forma a cui esse appartengono. Canz. = Canzo; Retr. = Retroehna; Pl = Planh; C. rot. = Canzo rotunda.

Nº	B. Gr.	Capoverso	G	R	Anno	Forma
116	57	Non eugey mais d'esta razon chantar		110c ^s	1279	Retroencha
117	58	Nom sai d'amor si m'es mala o bona		104b ¹	1259	Canzo
118	60	Ogan no eugey chantar		106b ²	1276	idem
119	61	Ops m'agra que mos volers		108c ¹	1286	Vers
120	62	Per proar si pro privat		107c ²	1283	idem
121	63	Ples de tristor, marritz e doloiros		105c ¹	1270	Planh
122	65	Pus astres no m'es donatz		110c ¹	1270	Retroencha
123	66	Pus sabers nom val ni sens		107c ¹	1282	Canz. rot.
124	67	Quar dreytz ni fes ni sens ni leyalatz		105b ²	1270	Vers
125	68	Quim disses non a dos ans		107a ²	1276	Vers
126	69	Quis tolques		107d ²	1284	idem
127	71	Razos m'aduy voler qu'ieu chant soven		106d ¹	1276	Canzo
128	78	Si chans me pogues valensa		110c ²	1275	Retroencha
129	79	S'ieu ja trobat non agues		107b ²	1280	Vers
130	80	Si jam deu mos chans valer		105b ²	1269	Canzo
131	82	Tant m'es plazens le mals d'amor		103c ¹	1254	idem
132	83	Tant vey qu'es ab joy pretz mermatz		103d ²	1256	idem
133	85	Voluntiers faria		106c ²	1276	Canz. rot.
134	87	Xristias vey perilhar		107a ¹	1276	Vers
135	89	Yverns nom te de chantar embargat		107a ²	1277	idem
Jaufre Rudel de Blaia (1130-1147).						
136	262: 2	Lanquan li jorn son lone en mai		63b ²	189d	81v ^o
137	3	No sap chantar quil so no di		63b ²		
138	5	Quan lo rius de la fontana		63c ²		
139	6	Quan lo rossignols el foillos		63c ¹		
Jordan Bonel (1160-1200).						
140	273: 1	S'ira d'amor tengues amic jauzen ⁽¹⁾			201b	
Marcabrun (1135-1147).						
141	293: 13	Bel m'es quan son li fruit madur			203d	
142	18	Dirai vos senes doptansa	5c			
143	30	L'autrier just'una sebissa	5a			
144	35	Pax in nomine domini			194c	
Matfre Ermengau (1280-1322).						
145	297: 4	Dregz de natura comanda				Vienna 1, 4b Vienna 2, 1a

(1) Nel ms. W, la strofa *Si com l'aigue soffre la nau corren* è annotata.

Nº	Gr. B.	Capoverso	G	R	W	X	Altrimss.
Mönch von Montau (1180-1200).							
146	305: 6	Ara pot ma domna saber				39d ¹	
147	10	Bem enoja s'o auzes dire				40b	
Peire d'Alvergne (1150-1200).							
148	323: 4	Amics Bernartz de Ventadorn			190c		
149	15	Dejostals breus jorns els loncs sers		6a		86r ^o	
Peire Cardenal (1210-1230).							
150	335: 7	Ar mi posc eu lauzar d'amor				72d ¹	
151	49	Rics hom que greu ditz vertat e leu men				72b ¹	
152	67	Un sirventes novel voill comensar				69d ²	
Peire Raimon de Toloza (1170-1200).							
153	355: 5	Atressi cum la candela		52b			
Peire Vidal (1175-1215).							
154	364: 4	Anc no mori per amor ni per al	41c	46c ²			85v ^o
155	7	Baron, de mon dan covit		65a ¹			
156	11	Bem pac d'ivern e d'estiu	40c	48a ¹			87v ^o
157	24	Ges pel temps fer e brau		64c ¹			
158	30	Neus ni gels ni ploja ni faing		64c ²			
159	31	Nuills hom nos pot d'amor gandar		64a ¹			
160	36	Plus quel paubres que jai el ric ostal		64a ²			
161	37	Pos tornatz sui en Proensa	42d	f			
162	39	Quant hom es en autrui poder	42b	63c ²	204c		
163	40	Quant hom honratz torna en gran paubreira	41a				
164	42	S'eu fos en cort on hom tengues dreitura		64d ¹			
165	49	Tart mi veiran mei amic en Tolzan			197a		
Peirol (1180-1220).							
166	366: 2	Atressi col cignes fai		88b ²			
167	3	Be dei chantar, pos amors m'o ensigna	48c				
168	6	Camjat m'a mon consirier		46c			
169	9	Cora quem fezes doler		45c		87d ²	
170	11	D'eissa la razo qu'eu soill		44b			
171	12	Del seu tort farai esmenda		49c			88v ^o
172	13	D'un bon vers dei pensar cum lo fezes		43b			
173	14	D'un sonet vau pensan		43d			
174	15	En joi quem demora		48a			
175	19	Mainta gens me mal razona		47a ²			

Nº	B. Gr.	Capoverso	G	R	W	X	Altrimss.
176	20	M'entension ai tot'en un vers meza		88c ¹			
177	21	Mout m'entramis de chantar voluntiers	45a				
178	22	Nuills hom no s'auci tan gen	49d				
179	26	Per dan que d'amor mi veigna	46a				
180	29	Quant amors trobet partit	48d				
181	31	Si bem sui loing et entre gent estraigna	50b				
182	33	Tot mon engeing e mon saber	47c				
Perdigo (1195-1220).							
183	370: 9	Los mals d'amor ai eu ben totz apres	64b				
184	13	Tot l'an mi ten amors d'aital faisso	65b				
185	14	Trop ai estat qu'en bon esper no vi	64d			89r ^o	
Pistoleta (1180-1200).							
186	372: 3	Ar agues eu mil marcs de fin argen.				82r ^o	Ms. 846 f. 125 a
Pons de Capdoli (1180-1190).							
187	375: 14	Lejals amics cui amors te joies			202d		
188	16	Meills qu'om no pot dir ni pensar	78d				
189	19	S'eu fi ni dis nuilla sazo	79b				
190	27	Us gais conortz me fai gaiamen far		55d ^a		90v ^o	
Pons d'Ortafas.							
191	379: 2	Si ai perdut mon saber		30c			
Raimbaut d'Aurenga (1150-1173).							
192	389: 36	Pos tals sabers mi sors em creis				88v ^o	
Raimbaut de Vaqueiras (1180-1207).							
193	392: 2	Aram requier sa costum' e son us		61b ¹			
194	3	Ara pot hom conpisser e proar		61d ²			
195	9	Calenda maja		62b ¹			
196	13	Eissament ai guèrrejat ab amor		61c ²			
197	18	Guerra ni plag nom son bo		48c ¹			
198	24	Nom agrad' iverns ni pascors		61c ¹			
199	26	Nuills hom en re no faill		88a ²			
200	28	Savis e fols, humils et orgoillos		61b ²			
Raimon Jordan (1190-1200?).							
201	404: 4	Lo clar temps vei brunezir			193c		
202	11	Vas vos soplei, domna, premeiramen			194a		

Nº	B. Gr.	Capoverso	G	R	W	X	Altrimss.
Raimon de Miraval (1190-1220).							
203	406: 2	Aissi cum es genser pascors	68a	83d ¹			
204	7	Apenas sai don m'apreing	69a	87a ²			
205	8	Ar ab la forsa del freis		87c ¹			
206	9	Ara m'agr'ops que m'aizis		84d ¹			
207	12	Bel m'es qu'eu chant e coindei		83c ¹			
208	13	Be m'agradal bel temps d'estiu	67c	83d ²			
209	14	Ben ajal cortes esciens		87c ²			
210	15	Ben ajal messatgiers		83c ²			
211	18	Cel cui jois taing ni chantar sap		84b ¹			
212	20	Cel qui no vol auzir chansos	68c	84a ¹			
213	21	Chansoneta farai vencutz		87b ²			
214	22	Chans quan non es qui l'entenda		86c ²			
215	23	Contr'amor vauo durs et enbrones		86a ²			
216	24	D'amor es totz mos consiriers		86a ¹			
217	28	Entre dos volers sui pensius		83b ²			
218	31	Lonc temps ai avutz consiriers		87a ¹			
219	36	Res contr'amor non es guirens		84d ²			
220	39	Sim fos de mon chantar parven		87d ¹			
221	40	Sitot s'es ma domn' esquiva		83d ²			
222	42	Tals vai mon chant enqueren		84a ²			
223	44	Tot quan fatz de be ni dic		84c ²			
224	47	Un sonet m'es bel qu'espanda		86c ¹			
Richart de Berbezill (1200-1210).							
225	421: 1	Atressi cum lo leos	60c		195c		
226	2	Atressi cum l'olifans	63a		195d	84r ^o	
227	3	Atressi cum Persevaus				85r ^o	
228	10	Tuit demandon qu'es devengud' amors			200b		
Uc Brunet (circa 1200).							
229	450: 3	Coidas razos e novelas plazens		66b			
Uc de Saint Clre (1200-1256).							
230	457: 3	Anc enemics qu'eu agues	84b				
231	26	Nuills hom no sap d'amic tro l'a perdut	83d				
232	40	Tres enemics e dos mals seignors ai	82d				
Anonlm.							
			W	X	Altri mss.		
233	461: 9	Aissi com eu sab triar	196 b				
234	12	A l'entrada del temps clar		82v ^o			

N°	B. Gr.	Capoverso	W	X	Altri mss.
235	13	A l'entrada del temps florit	191b		
236	20 ^{bis}	Amors m'art con fuoc ab flamma	187c		
237	37	Bela domna cara	117a		
238	42 ^{bis}	Bel paires cars non vos veirais am mi			Chig. 74c
239	50	Be volgra quem venques merces	78d		
240	51 ^b	Be volgra s'esser pogues	186b		
241	73 ^b	Da pe de la montaina			Chig. 85a
242	92	Domna, pos vos ai chausida	1c		
243	102	Eissamen com la pantera	199d		
244	102 ^{bis}	El bosc d'Ardena justa 'l palais Amfos			Chig. 72d
245	138	Ha me non fai chanter foilla ni flor	204a		
246	141 ^{bis}	Iha non ti quier que mi fasas perdo			Chig. 79c
247	149 ^{bis}	Lasa en can grieu pena			Chig. 84c
248	146	L'autrier cuidai aver druda ⁽¹⁾	199b		
249	148	L'autrier m'era levatz		91v°	a b, Montp. fol. 218
250	148 ^{bis}	a) Li ialous per tout son foustat ⁽²⁾ b) Tuit cil qui sont enamorat			b, Parigi, Fr. 25532 fol. 334
251	150	Lo dous chans que l'auzels crida	203c		
252	152	Lo premier jorn que vi	201a		
253	187	Mos coratges m'es camjatz		91r°	
254	170	Mout m'abelist l'amoros pensament			8, 181, Montp. f. 151
255	192 ^{bis}	Par vous m'esjan			Parigi, B. N. fr. 24406 fol. 151c
256	196	Pos qu'ieu vey la fuella	1d		
257	197	Pos vezem que l'iverns s'irais	190a		
258	230	Tant es gay et avinentz	78c		
259 ⁽³⁾	247 ^{bis}	Vein aura douza que vens d'outra la mar			Chig. 80b

Osservazioni all'Indice dei capiversi.

Di queste 259 poesie, giunte sino a noi unitamente alle loro melodie, la N° 248 è riprodotta in nove diversi esemplari, quelle N° 42 e 63, in quattro. Le altre melodie, che s'incontrano, ripetutamente, in parecchie versioni, si possono così riassumere:

⁽¹⁾ Riguardo alle altre volte in cui questa melodia si ripresenta V. App. C., p. 38.

⁽²⁾ a = Spunto del *triplum* (soprano), b = Spunto del *moletus* (tenore).

⁽³⁾ Sono da ricordare il *lai Markiol*, W foglio 212, ed 8 (Parigi, *Bibl. Nat.* 12615) fogli 72, e il *lai Nompas*, W, foglio 213 v°, e 8 foglio 74 (v. p. 38).

Melodie che s'incontrano in 3 diversi manoscritti:

N°	Manoscritti	N°	Manoscritti	N°	Manoscritti
25	G R W	58	G R W	136	R W X
28	G R W	61	G R X	154	G R X
40	G R W	65	G R W	156	G R X
51	G R W	66	G R X	162	G R W
53	G R X ^a	69	G R W	226	G W X
57	G R W	70	G R X		

Ordinandoli secondo i gruppi, si vede che G R W si trovano nove volte insieme; G R X cinque volte; G R X^a, G W X, ed R W X ciascuno una volta.

Melodie che s'incontrano in due mss. diversi:

N°	Manoscritti	N°	Manoscritti	N°	Manoscritti
3	G R	55	G R	171	G X
6	R W	56	G W	185	G X
27	G R	59	G R	186	X, Parigi 846
30	G R	68	R X	190	R X
31	G R	71	R X	203	G R
34	R X	72	G X	204	G R
37	G W	73	G R	208	G R
38	G R	83	G R	212	G R
47	G R	86	R, Chig.	225	G W
48	G R	145	Vienna ¹ , Vienna ²	250	P. 25532, Montp.
49	G R	149	R X	254	8 Montp.
54	G R	169	G R		

I gruppi G R ⁽¹⁾ s'incontrano 18 volte, G W 3 volte, G X 3 volte, R W una volta, R X 5 volte; R Chig., V¹ V², X Parigi 846, Parigi 25532 Montp., 8 Montp. una volta ciascuno.

⁽¹⁾ Il frequente incontro dei mss. G ed R, trae la sua ragione dal fatto che questi due mss. portano il maggior numero di melodie tramandateci.

Ricapitolando i dati dell'analisi, si ottiene il seguente risultato: in nove ⁽¹⁾ diversi esemplari ci è tramandata la melodia di una canzone provenzale;

due melodie sono conservate in quattro mss. diversi, cioè in G R W X, e G W X η ;

altre 17 melodie trovadoriche s'incontrano ripetute in 3 mss. diversi, e cioè nove in G R W, cinque in G R X, una in G W X, una in R W X, ed una in G R X^a;

appartengono finalmente a due diversi mss. 35 canzoni; e cioè a G R 18, a G W 3, a G X 3, a R W una, a R X 5, a R Chig. una, a X Parigi 346 una, a V¹ e V² una, a Par. 25532 Montp. una, a δ Montp. una.

Rimangono quindi 204 melodie che si presentano soltanto una volta nei citati mss.; delle quali, 118 appartengono al ms. R, 39 a G, 33 a W, 6 a X, 7 a Chig., 1 a 24406.

Questi *unici* del ms. R, sono: N° 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 36, 39, 44, 45, 60, 79, 84, 85, 87, fino al 135, 137, 138, 139, 142, 143, 146, 147, 150, 151, 152, 155, 157, 158, 159, 160, 164, 166, 175, 176, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224 e 229.

Nel ms. G si trovano, quali *unici*, le melodie delle canzoni ai N° 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 14, 32, 50, 52, 62, 64, 67, 75, 76, 78, 153, 161, 163, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 188, 189, 230, 231 e 232.

I numeri seguenti sono gli *unici* del ms. W: 7, 16, 33, 35, 43, 46, 77, 80, 81, 82, 140, 141, 144, 148, 165, 187, 201, 202, 228, 233, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 243, 245, 248, 251, 252, 256, 257, 258.

Le melodie tramandateci unicamente dal ms. X corrispondono ai N° 41, 192, 227, 234, 249 e 253; mentre delle otto melodie, su testo provenzale, appartenenti al *Mistero di S.^a Agnese*, sett enon appaiono che una sol volta nei nostri mss., cioè ai N. 74, 238, 241, 244, 246, 247 e 259 del nostro indice.

Ordinando cronologicamente i trovadori ⁽²⁾ ai quali appartengono le melodie elencate, otteniamo il seguente quadro:

I. Periodo più antico della lingua trovadorica (fino al 1175):

⁽¹⁾ La nona redazione della canzone 248 nel manoscritto Wolfenbüttel è incompleta.

⁽²⁾ Conformemente al DIEZ, *Leben und Werke*, ed a C. CHABANEAU, *Les Biographies des troubadours*.

Conte di Poitou [1] ⁽¹⁾, Marcabrun [4], Jaufré Rudel [4], Beatritz de Dia [1], Berenguer de Palazol [8], Bernart de Ventadorn [19]), Raimbaut d'Aurenga [1].

II. Periodo di sviluppo (fino al 1220): Peire d'Alvernhe [2], Bertran de Born [1], Jordan Bonel [1], Arnaut de Maroill [6], Folquet de Marsella [13], Peire Raimon de Toloza [1], Pons de Capdoil [4], Arnaut Daniel [2], Guillem de S. Leidier [1], Peire Vidal [12], Monaco di Montando [2], Gancelm Faidit [14]), Guiraut de Borneill [4], Pistoleta [1], Raimbaut de Vaqueiras [8], Uc Brunet [1], Guillem Ademar [1], Guillem Magret [2], Peirol [17], Raimon Jordan [2], Gui d'Uis-sel [4], Richart de Berbezill [4], Raimon de Miraval [22], Perdigo [3], Albert de Sestaro [1], Peire Cardenal [3], Cadenet [1], Daude de Pradas [1].

III. Periodo di decadenza della poesia aulica artistica (fino al 1300). Prima del 1250: Uc de San Circ [3], Aimeric de Peguillan [6]; dopo il 1250: Guillem Augier [1], Guiraut Riquier [48], Matfre Ermengau [1].

Dopo questa esposizione si può concludere che ci sono state conservate melodie appartenenti sia ai più antichi che ai più moderni trovadori; melodie che rappresentano la nascita, il fiore e la decadenza della lirica artistica provenzale. Noi riscontriamo anche, che le melodie dei più noti ed apprezzati trovadori, e precisamente quelle della seconda metà del XII secolo, appartenenti ai poeti della più ricca fioritura trovadorica, sono appunto le più numerose, mentre quelle dell'ultimo periodo (fino al 1300), che per la codificazione delle canzoni stanno più vicine a noi, risaltano pel loro scarso numero. Al periodo della massima fioritura lirica appartengono non meno di 30 poeti, con circa 200 canzoni; l'eredità lasciata dall'ultimo periodo si limita invece al quaderno di G. Riquier, ad una canzone di Guillem Augier e ad una di Matfre Ermengau ⁽²⁾.

L'interesse per le melodie appartenenti alle canzoni trovadoriche, nel tempo in cui venivano eseguiti i manoscritti, cioè nella seconda metà del XIII secolo, non era più tanto vivo, poichè, fra la trentina di codici conosciuti, contenenti canzoni trovadoriche, i mss. R G sono i soli nei quali le melodie dovevano venir prese in considerazione, ed in parte anche lo furono. In tutti gli altri mss. di canzoni provenzali, il testo soltanto venne riportato, senza tener conto delle melodie.

⁽¹⁾ I numeri posti nelle parentesi [] si riferiscono alle melodie di ciascun trovadore, giunte fino a noi.

⁽²⁾ *Die Liedersamml. der Troub.*, op. cit., p. 623.

Il Gröber⁽¹⁾ ha già rilevato questo fatto importante colle seguenti, assai precise parole: « Obgleich die musikalische Seite an den Produkten der Kunst südfranzösischer Lyriker für ihre Zeit von derselben Wichtigkeit war, wie die literarische, und der Eindruck, den sie machten, nicht selten mehr noch durch eine geschickte Melodisierung als durch den Text hervorgerufen sein mag, so neigte sich doch frühzeitig das Interesse derjenigen, die sich die Sammlung der Werke der Troubadours angelegen sein liessen, mehr der literarischen als der musikalischen Seite zu, und gerade die ältesten unter unseren Handschriften D V A J K, etc. überliefern nur Texte; nur zwei verständigen Sammlern des 14. Jahrhunderts (R, G.) sowie den Veranstaltern der nordfranzösischen Chansonniers W, X ist die Rettung einer Anzahl Melodien zu danken ».

Possiamo forse cercare la spiegazione di questa trascuranza della parte musicale delle poesie trovadoriche fra i compilatori di raccolte, nel fatto che verso la fine del XIII secolo la composizione polifonica del mottetto, sviluppandosi rapidamente e largamente da ogni parte, soprafecce le antiche melodie di poco valore, e fece che si tenesse conto soltanto delle migliori, che meritavano veramente di esser prese in considerazione. Che poi alcune di queste melodie trovadoriche fossero vitali, si può affermare anche perchè parecchie di esse furono introdotte nei canzonieri dei trovieri⁽²⁾. Anzi alcune canzoni di trovadori vennero, dietro corrispondenti ritocchi linguistici, adottate nella famiglia delle composizioni dei trovieri⁽³⁾. Entrambe le melodie N° 250 e 254 ci furono conservate in composizioni a più voci, l'una come parte soprana, l'altra come parte centrale, ed una di queste (250 b) è citata anche nel *Court de Paradis*. Una melodia poi, il numero 248, venne presa probabilmente dal repertorio latino dei mottetti, coll'aggiunta di un testo provenzale⁽⁴⁾.

Delle melodie di Peire d'Alvernhe, di Guiraut de Bornelh e di Sordel noi sappiamo che esse erano diffuse in Portogallo, e che furono imitate da poeti catalani. Dei due primi, fortunatamente, ci sono

(1) Anche gli Anonimi N° 236, 237, 240, 242, 248, 250, 256 e 258 appartengono a questo periodo.

(2) Vedi sopra la descrizione dei mss. W ed X.

(3) Per es. il N° 186, *Car agues eu* = *Kar egusse je*; alla melodia della canzone *Quan vei l'aloete mover* di Bern. de Ventadorn, N° 42 venne adattato un testo francese, *Plaine d'ire et de desconfort*, indipendentemente dal testo provenzale.

(4) Vedi avanti l'esempio musicale 21.

giunte le melodie, mentre la musica delle 38 poesie attribuite a Sordel si può considerare come perduta.

Prese insieme, le 259 melodie trovadoriche formano una ragguardevole Antologia. Naturalmente le melodie dei migliori e più importanti trovadori si trasmettevano più facilmente e più sicuramente di altre canzoni di minor valore, e trovavano più facilmente accoglienza nelle collezioni. Noi possiamo effettivamente dimostrare che le melodie trovadoriche pervenuteci, rappresentano una selezione delle opere liriche poetiche e musicali dei trovadori.

In favore di questa supposizione, testimonia il numero delle canzoni contenute negli autentici florilegi provenzali Dc ed F, e di quelle riportate nel nostro indice generale delle canzoni con melodie, poichè di alcuni dei poeti rappresentati nei florilegi citati, e soltanto di questi, vennero riprodotte anche le melodie, talvolta nello stesso ordine. Gröber⁽¹⁾ ritiene i due manoscritti citati, Dc ed F, collezioni di sentenze, perchè essi rappresentano una tendenza didattica, e perchè anche la biografia del compilatore di Dc, il *maistre Ferari da Feirara*⁽²⁾, dà la seguente notizia: che egli *fes un estrat de totas las cansos dels bos trobadors del mon e de chadaunas cansos o serventes trais I cobla o II o III aquelas que portan las sentenzas de las cansos*. Siccome poi gli antichi chiamavano tali collezioni col nome di *Florilegia*, così appare chiaramente che questa denominazione si accorda colla notizia che il Ferrari curò un estratto delle canzoni di tutti i buoni trovadori. E le melodie di queste sentenze poetiche possono aver anche influito sulla diffusione loro, e raccomandato la loro raccolta in florilegi.

Nella tabella che segue noi esponiamo i risultati delle analisi fatte intorno ai rapporti delle canzoni contenute nei florilegi F e Dc, di cui furono conservate le melodie, e l'indice generale delle melodie trovadoriche dato a p. 41. [Aggiungiamo inoltre, per altri scopi, le concordanze di queste canzoni coi mss. G ed R, e colle più ragguardevoli raccolte manoscritte provenzali A C D¹ E J M S U Va e Vc, in parte in relazione diretta colla tavola delle concordanze esposte da E. Stengel⁽³⁾].

I numeri si riferiscono a quelli progressivi, come si trovano nei mss. originali; i numeri in corsivo nelle rubriche G ed R indicano che, in quel luogo, la corrispondente canzone è accompagnata dalle note. I poeti sono ordinati alfabeticamente, e per l'ordine della successione

(1) *Die Liedersamml. d. Troub.*, op. cit., p. 623.

(2) CHABANEAU, *Biographies des Troub.*, p. 110.

(3) *Die Blumenlese der Chigiana*, Marburg, 1878, p. 75.

delle canzoni ci siamo attenuti al ms. F. Nella quarta rubrica si trovano i numeri del nostro indice, dato a pag. 41. I numeri fra parentesi della quinta rubrica indicano quante melodie dello stesso trovadore ci sono pervenute.

Autore	F	Dc	N°		G	R	A	C	D¹	E	J	M	S	U	V	a	c
Aim. de Peg.	66	36	5	[6]	67	416	382	261	225	—	183	154	—	—	—	—	72
	68	31	4		64	399	383	253	226	—	180	149	105	47	—	—	61
	70	—	1		70	414	387	260	249	155	186	151	104	40	—	—	65
	74	—	3		68	407	403	248	238	—	187	160	103	43	—	—	75
Arn. de Mar.	17	121	15	[6]	61	672	298	335	127	118	154	217	71	60	—	—	39
	18	123	14		59	678	302	318	128	123	159	214	78	—	—	—	37
	19	—	13		—	687	299	321	129	124	155	219	76	61	—	—	38
	20	128	10		55	444	303	336	130	—	158	252	72	62	—	—	41
	22	—	12		—	436	304	316	132	126	—	213	77	66	1	—	35
Berg. de Vent.	39	57	40	[19]	18	473	254	133	53	197	82	62	31	90	—	—	56
	41	—	29		—	486	256	160	55	—	69	—	—	—	—	—	—
	42	—	28		30	475	257	136	56	198	83	63	24	—	—	—	69
	43	58	41		26	491	246	135	58	—	63	79	—	—	—	—	52
	44	60	30		24	476	245	142	47	—	77	80	36	—	—	—	73
	45	55	25		16	478	248	131	60	—	65	61	27	87	51	66	—
	46	—	37		15	477	249	162	61	—	67	71	28	88	54	71	—
	48	—	42		17	474	252	132	48	194	68	65	32	89	60	70	—
	49	—	38		37	484	253	147	50	196	75	67	26	—	—	—	54
Folq. de Mars.	51	20	55	[13]	3	358	177	6	141	—	222	45	17	29	118	102	10
	52	24	47		2	354	174	5	142	8	217	41	19	32	115	105	14
	53	29	54		1	430	175	1	143	1	225	39	14	25	112	100	18
	54	—	57		4	356	173	9	136	2	223	47	15	33	113	104	12
	55	30	56		5	431	170	2	140	—	218	51	16	28	120	113	22
	56	23	52		11	353	176	13	144	7	233	52	—	30	125	114	23
	57	26	48		7	361	181	3	138	—	231	44	18	26	119	101	9
	58	—	53		6	355	179	7	146	9	219	43	22	31	123	107	16
	59	25	58		10	357	184	11	150	4	226	49	23	—	121	108	17
Gauc. Faidit	26	47	65	[14]	50	348	198	177	100	30	116	126	—	—	13	142	—
	28	46	72		41	757	195	170	103	16	97	143	—	—	16	—	—
	30	50	73		54	384	213	204	570	20	96	199	68	50	17	59	—
	32	45	61		51	368	223	202	569	—	100	118	60	54	24	155	—
Gui d'Uissel	23	129	75	[4]	110	766	316	641	169	—	346	336	151	263	—	—	—
	24	130	78		108	sup. 145	319	651	172	—	351	361	—	—	—	—	—
	25	128	77		109	768	320	644	173	—	349	339	—	—	—	—	—
Jordan Bonel	156	—	140	[1]	226	—	—	1010	303	291	507	—	126	135	—	202	—

Autore	F	Dc	N°		G	R	A	C	D¹	E	J	M	S	U	V	a	c
Peire Raim.	119	182	153	[1]	98	814	495	726	264	—	323	325	134	86	—	200	116
Peire Vidal	33	69	164	[12]	—	538	271	97	88	45	135	92	4	—	—	127	95
	34	66	154		76	387	270	85	72	—	134	95	6	104	—	128	93
	35	68	160		—	532	286	92	85	44	133	84	7	—	—	116	109
(¹)	36	—	181		94	747	425	293	206	—	210	289	43	—	133	—	—
	37	70	162		77	528	282	83	75	42	137	93	2	103	—	—	92
	38	63	159		—	531	280	91	76	43	142	109	—	—	—	128	98
Peirol	102	91	177	[17]	83	99	438	301	216	—	197	288	41	—	132	183	—
	103	93	178		93	753	439	287	210	—	203	293	—	—	140	172	—
	104	94	166		—	744	440	289	211	333	214	59	—	—	—	185	—
	105	—	167		90	96	441	302	212	—	212	287	54	—	138	192	132
	106	—	173		80	756	442	304	213	336	200	292	46	—	135	175	—
	107	—	179		85	752	435	305	205	—	209	295	57	—	136	195	137
	108	95	176		—	745	443	290	215	—	195	286	—	—	134	176	134
	109	—	170		81	—	431	306	214	—	213	305	51	—	—	186	—
	110	—	175		—	390	434	299	204	337	208	294	44	—	—	193	133
	111	96	169		84	739	436	288	217	335	206	299	45	—	131	180	136
	112	92	172		79	754	426	303	207	—	196	290	47	119	139	194	135
Perdigo	87	139	184	[3]	122	789	459	719	373	—	167	—	112	—	161	—	—
	88	137	183		120	432	461	14	375	—	168	—	113	109	—	—	—
	89	140	185		121	785	460	720	374	330	165	170	111	110	163	—	—
	97	—	187	[4]	—	467	165	342	379	—	274	266	—	—	—	236	25
Pons de Capd.	101	107	196	[8]	105	515	467	364	366	357	292	—	80	—	—	—	—
R. de Vaq.	114	—	201	[2]	—	371	446	399	—	311	—	—	79	—	191	—	—
Raim. Jord.	90	—	207	[22]	—	708	111	212	329	59	256	185	86	96	41	—	—
R. de Mirav.	91	116	208		126	712	126	217	342	57	251	187	84	91	32	—	—
	92	117	215		—	723	124	232	352	60	262	192	85	—	38	—	—
	93	112	203		127	710	110	231	338	55	253	189	—	94	40	—	—
Uc Brunet	62	86	229	[1]	—	550	338	768	165	—	404	352	110	112	155	—	—
Uc de St. Circ	78	173	231	[3]	157	221	445	671	277	319	537	—	—	—	—	—	—
	82	—	232		155	—	447	670	273	318	547	—	—	115	—	—	—

Chiunque abbia occasione di consultare simili tavole comparative, allo scopo di analizzare le canzoni di un trovadore o di un troviero, s'accorgerà, alla prima occhiata, che nella tabella posta qui sopra alcune rubriche sono assai ricoperte. Le canzoni del ms. F, delle quali è data anche la musica si trovano tutte nel ms. C e nel ms. D, e, con

(¹) Questa canzone, attribuita nel ms. F a Peire Vidal, è di Peirol.

poche eccezioni, anche negli altri mss. esposti sopra. L'eredità letteraria di Gui d'Uissel, secondo il Bartsch, *Gr. d. prov. Lit.*, sale a 20 canzoni; il florilegio F ne contiene 3, ed appunto di queste 3 è conservata anche la musica. Delle 14 canzoni di Perdigo, se ne trovano 4 in F (ms. N° 86-89), delle quali 3 ci sono giunte colla musica. Nel ms. F quattro canzoni appartengono a Raimon de Miraval, a Peirol 11, a Peire Vidal 6, a Folquet de Marseilla 9, e di tutte queste canzoni è conservata anche la musica.

È impossibile poter attribuire alla cecità del caso, che le canzoni dei trovadori citati, le cui melodie esistono in altri mss., e soltanto esse, abbiano trovato posto nel ms. della *Chigiana*. Questi incontri si pronunciano favorevolmente per l'accettazione dell'ipotesi, che i copisti, ai quali noi dobbiamo le melodie rimasteci, si proponessero di raccogliere il meglio che potessero aver sotto mano, e che, nel fatto, le 259 melodie trovadoriche abbiano formato una antologia musicale di tutto ciò che di meglio offriva la lirica trovadorica. I testi delle canzoni, le cui melodie sono conservate nei mss., sono assai più frequentemente riprodotti in proporzione agli altri testi, di cui non ci giunse la musica. Tutto sommato le canzoni trovadoriche salgono a circa 2600, che si incontrano sparse in collezioni, a gruppi, da 50 fino a 1200 per ciascun gruppo, ma la riproduzione delle 259 canzoni annotate, supera quasi del triplo quella delle 2350 canzoni giunteci senza la musica. Appunto la circostanza che una canzone è spesso riprodotta in numerosi mss., che fra loro non hanno alcun rapporto, prova con la preferenza data dai copisti, il valore intrinseco delle composizioni. Le canzoni accompagnate dalle melodie sono così privilegiate, e per esse può valere quanto scrisse Dante (¹): *Præterea, quæ nobilissima sunt [carmina], carissime conservantur, ut constat visitantibus libros*. Sicchè, tanto dal punto di vista dei testi, che della musica, le melodie delle canzoni trovadoriche rappresentano una cernita di quanto di meglio produsse l'arte trovadorica.

Ammettendo ora noi, come premessa, che la tradizione si sia comportata riguardo alla musica come ha fatto per i testi, e che le note meritino fede, in quanto a valore, originalità ed autenticità, come la meritano i testi di alcuni mss., si dedurrà che, dall'insieme delle melodie pervenuteci, si può pronunciare sopra di loro un esatto giudizio, e che è possibile anche chiarire ed apprezzare certi tratti individuali caratteristici, e certe proprietà della forma melodica delle canzoni

(¹) *De vulgari eloquentia*, II, 3.

trovadoriche. Non c'è veramente bisogno di osservare, che il quadro ottenuto dalle melodie dei poeti-compositori, o dei compositori di canzoni trovadoriche, risulterà tanto più preciso quanto più grande è il numero delle maniere conservateci, e che potremo soltanto abbozzare in alcuni tratti le caratteristiche musicali di quei trovadori, dei quali ci fu tramandata una sola melodia.

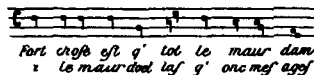
I giudizi più sicuri e più completi saranno quelli che formuleremo sulle 48 melodie di G. Riquier, e sul suo modo di pensare e di produrre; sulle 22 di R. de Miraval; sulle 19 di Bern. de Ventadorn, sulle 17 di Peirol e le 14 di Gauc. Faidit, sulle 13 di Folquet de Marseilla e le 12 di Peire Vidal, e, diminuendo sempre, sulle 8 appartenenti a Berenguer de Palazol, le 8 di Reimb. de Vaqueyras, le 6 di Aimeric de Peguillan e di Arnaut de Maroill, le 4 di Gui d'Uissel, di Guiraut de Borneill, di Jaufrè Rudel, di Marcabru, di Pons de Capdoill, di Richard de Berbezill, le 3 di Peire Cardenal, Perdigo e di Uc de S. Circ, e le 2 di Arnaut Daniel, Guillem Magret, del Monaco di Montaudou, di Peire d'Alvernhe e di Raimon Jordan. Di sedici trovadori, cioè di Albert de Sestaro, Beatritz de Dia, Bertran de Born, Cadenet, Daude de Pradas, Conte di Poitou, Guillem Ademar, Guillem Augier, Guillem de S. Leidier, Jordan Bonel, Matfre Ermengau, Peire Raimon de Toloza, Pistoleta, Pons d'Ortafas, Raimbaut d'Aurenga, Uc Brunec, non ci restò più di una melodia per ciascuno.

Se ora osserviamo in quale rapporto vicendevole si trovano i mss. nei quali sono conservate queste melodie, dobbiamo riconoscere che nessuno dei mss. pervenuti fino a noi può aver servito di modello per la trascrizione della musica negli altri (¹).

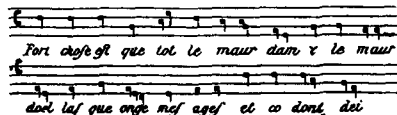
Le varianti sono nel complesso troppo importanti, per poter ammettere la copia diretta di alcuno di essi; inoltre se veramente le melodie fossero state copiate ogni volta dal modello, non sarebbero rimasti vuoti tanti rigi, come nei mss. R, G ed X. Che poi le note siano state veramente trascritte, non dettate a memoria, fu già da noi dimostrato descrivendo i mss., prendendo per base la disposizione del testo, e le chiavi casuali, isolate, indicanti i trasporti. Un'eccezione ci sembra che venga costituita dal lamento di Gaucelm Faidit sulla morte di Riccardo Cuor di Leone, posto in fine della poesia sulla III Crociata, nel ms. di Roma *Vat. Reg.*, 1659, foglio 89, il quale ha tutto il carattere di una copia ricavata dalla memoria, senza l'aiuto d'alcun

(¹) Si confrontino anche le prove riguardanti le relazioni dei diversi mss., in quanto ai testi, in GRÖBER, *Liedersamml. d. Trouv.*, p. 656.

esemplare. L'amanuense pose il secondo verso immediatamente sotto al primo, senza lasciare lo spazio necessario alla musica. Perciò egli dovette ricominciare dal principio la canzone, e fare in modo, questa volta, che fra le diverse linee del testo rimanesse lo spazio per la musica. Il primo tentativo di scrittura, ha questa forma:



Nella seconda maniera ⁽¹⁾ si riscontrano alcune differenze tanto nella musica che nel testo, e queste convalidano la supposizione della trascrizione a memoria, senza l'aiuto d'alcun esemplare.



La prima volta l'amanuense dispone il testo verso per verso, la seconda egli prosegue nella scrittura della canzone come se si trattasse di prosa.

La possibilità che le melodie trovadoriche, come esse ci sono trasmesse dai mss., siano state direttamente trascritte dagli autografi o da fonti originali, è, per gli accennati motivi da escludersi. Queste melodie risalgono di fatto a diverse fonti andate perdute, come è anche provato dai loro testi ⁽²⁾. Soltanto tra i due mss. più antichi W ed X da un lato, e G: W X dall'altro, si potrebbe ammettere, per la grande concordanza delle versioni musicali, una parentela dei modelli usati, mentre una parte delle canzoni del ms. R assume una posizione speciale. Abbiamo già osservato nella descrizione del ms. R, che, delle sue 1160 canzoni, soltanto 160 recano la musica, mentre le altre 696 si trovano tra righe musicali rimasti vuoti. Ora sarebbe interessante sapere a quale circostanza si deve ascrivere, che del considerevole numero di canzoni contenute in R, soltanto la settima parte rechi le melodie, e che di circa 2600 testi di canzoni trovadoriche, soltanto la decima parte ci sia pervenuta colla relativa musica.

⁽¹⁾ Il rigo musicale è nel ms. difficilmente intelligibile.

⁽²⁾ GRÖBER, *Liedersamml. d. Troub.*, op. cit., p. 656.

Le opinioni dei romanisti, a questo riguardo, sono discordi. P. Meyer ⁽¹⁾ crede che nell'ultimo periodo della lirica trovadorica fossero unicamente composti i testi in forma di canzoni, senza il canto. Ma noi possiamo opporre, sulla fede delle canzoni elencate nell'indice generale a p. 41, che ci sono rimaste melodie appartenenti anche all'ultimo periodo, e che inoltre tutti i mss. che dovevano venir annotati, erano compilati in modo ⁽²⁾ da poter accogliere la melodia della prima strofa d'ogni canzone, a qualunque periodo avesse appartenuto il poeta, o lasciando libero lo spazio necessario al rigo musicale, o tracciando questo contemporaneamente alla prima strofa della canzone. Certamente i copisti si sarebbero risparmiati una tale fatica, qualora avessero saputo che le rispettive canzoni non erano accompagnate da una melodia. L'opinione di P. Meyer è anche in contraddizione colle leggi dei maestri cantori di Tolosa ⁽³⁾, secondo le quali, fra tutte le forme poetiche, soltanto la tenzone non richiedeva in modo assoluto il canto: *non es de necessitat que [tenzo] haia so* ⁽⁴⁾, mentre per tutte le altre forme di canzone la melodia era d'obbligo, e doveva possedere un caratteristico colorito ⁽⁵⁾ a seconda della forma e del contenuto della canzone.

Nel ms. R sono rimasti vuoti circa 2000 righe musicali, in G altrettanti, in X 400; nel canzoniere nord-francese, Parigi, *B. Nat. fr. 12615* si trovano circa 400 righe vuoti, nel *Fr. 847* circa 300, in W circa 200, nel *Vat. Reg. 1490* circa 200.

È impossibile poter ammettere che i compilatori delle collezioni citate, abbiano tracciato le migliaia di righe musicali senza alcuna ragione, cioè senza aver avuto sott'occhio, o per lo meno aver in parte posseduto a memoria, le relative melodie. Altrettanto è improbabile che i trascrittori dei testi, soltanto nella speranza di rintracciare qua o là qualche melodia adattabile alle poesie copiate, abbiano posto le prime strofe delle canzoni nel rigo musicale, tanto più se si pensa come sempre si procedesse colla più gran cautela ed economia, calcolando ogni centimetro quadrato della costosa pergamena. Se dunque tutte le canzoni dovevano essere cantate, ci deve essere stata, fra il buon numero di melodie originali, una certa quantità di musiche di

⁽¹⁾ *Les derniers troub.*, op. cit., p. 85.

⁽²⁾ Non si deve tener conto delle interpolazioni aggiunte dopo.

⁽³⁾ *Las leys d'amors*, pubbl. da GATIEN-ARNOULT, Tolosa, 1841-1843.

⁽⁴⁾ *Leys*, I, p. 344.

⁽⁵⁾ Le stesse prescrizioni contiene anche la *Doctrina de compondre dictats* pubbl. da P. MEYER, *Romania*, VI, p. 353.

scarso valore, incapaci di vivere durevolmente, ed altre ancora che si saranno servite di melodie più antiche, senza possedere una propria maniera. Fors'anche i proprietari di queste collezioni, facevano trascrivere soltanto quelle melodie, che, secondo il loro giudizio personale, ne erano degne. È facilmente comprensibile come, nel corso di un centinaio d'anni e più, una ragguardevole parte di composizioni trovadoriche sia caduta nell'inevitabile oblio⁽¹⁾, e come venisse permesso ai compilatori di scegliere le sopravvissute melodie secondo il loro gusto personale. Soltanto in alcuni casi si può dimostrare che i raccoglitori si proposero di riunire il maggior numero possibile di canzoni, appartenenti a forme diverse, colle loro melodie, come nel ms. W, Parigi, *Fr. 12615*, e *Fr. 846*, ed in parecchi mss. con composizioni a più voci.

Nel ms. R, sui primi fogli, che raccolgono le canzoni dei trovadori più antichi⁽²⁾, sono trascritte soltanto le melodie appartenenti alle canzoni N° 4, 10, 15, 22, 43, 51 e 58⁽³⁾. Tutte le altre, dal N° 1 fino al 76, presentano soltanto i testi disposti in colonna, fatta eccezione per le canzoni N° 19, 39, 65 e 74, le cui prime strofe stanno tra righe musicali. Questo fatto avvalorà la supposizione che l'amanuense di R abbia potuto aver innanzi soltanto il modello contenente le melodie che egli trascrisse in r¹. Le parti r² fino ad r¹⁰, dal N° 76 fino al 920 posseggono i righe completamente tracciati per ciascuna prima strofa di canzone, il che dimostra che erano preparati a ricevere le note. Tuttavia il riempimento loro non avvenne ordinatamente, bensì saltuariamente, in diversi tempi, e da diverse mani; probabilmente ricavandolo dagli esemplari che avevano servito anche alla copia del testo; ma non si può escludere a priori che per alcune canzoni si siano ricavate le note da fonti diverse da quelle che avevano servito per le parole.

Anche non tenendo conto delle varie forme di chiavi e di legature, possiamo stabilire l'età relativa della notazione da indizi semplicemente esteriori. Abbiamo già osservato più sopra che le chiavi poste in capo-

(1) Dello strano fatto che dell'intera lirica italiana, fino nel XIV secolo, non sia rimasta alcuna traccia della musica che l'accompagnava, non possiamo dare altra spiegazione all'infuori di questa, che la canzone cantata venne in Italia coltivata dietro il diretto influsso della lirica dei trovadori e trovieri, e che quindi essa rimase in arretrato di circa un secolo, finché, sviluppata per proprio conto, sopravanzò i suoi predecessori.

(2) Cfr. GRÖBER, *Die Liedersamml.*, op. cit., p. 369.

(3) Secondo l'elenco del MEYER, *Les derniers troub.*, op. cit., p. 157.

linea ed anche le prime note del rigo, sono spesso ricoperte dalla tinta degli ornamenti delle iniziali e dei margini; nel qual caso si deve senz'esitazione ammettere che le note sono più antiche delle miniature, e che la notazione risale con grande probabilità all'epoca stessa in cui venne steso il testo. Al contrario, il caso in cui le note dovettero acconciarsi ad una disposizione speciale per non ricoprire le miniature, proverebbe che fra la scrittura del testo e quella delle note, deve esser corso un certo spazio di tempo. Quest'ultima combinazione è più rara della prima; in R, per es. nelle canzoni di Bernart de Ventadorn fogli 56-58 e di G. Riquier la gran maggioranza delle melodie è più antica delle miniature. Particolarmente degno di nota è l'apparire di questo caso nei mss. di canzoni di trovieri, per le quali sembra talvolta che testo e musica siano stati tracciati dalla stessa mano, come, per es., nei mss. di Parigi, *Fr. 844* (?), *845*, *846*, *847*, e Parigi, *Arsenal 5198*.

Avremo occasione di tornare sull'importanza di queste osservazioni in un'altra parte del nostro lavoro.

Se noi, ora, vogliamo comprendere e giudicare i citati monumenti musicali, dobbiamo metterci, prima di tutto, in grado di poterli leggere ed interpretare. La lettura delle melodie come tali, cioè la successione melodica degli intervalli, non presenta, nemmeno per chi conosce la musica soltanto elementarmente, alcuna difficoltà, giacché le note si trovano sopra un rigo musicale. Invece è difficile stabilire le durate delle note, ed il ritmo delle melodie, e su tali questioni dominano ancora, come già fu detto nella nostra introduzione, fra gli storici, i criteri più disparati. Per contribuire a togliere questa incertezza, noi dobbiamo tentare di risolvere con metodo il problema del sistema di notazione delle melodie trovadoriche, e della durata dei valori delle note, come esso si presenta nei mss. di canzoni da noi esaminati. Il principio che le note quadrate, o della notazione corale, non fissano alcun valore di durata, nè forniscono alcun punto d'appoggio al carattere ritmico di una composizione, è spesso ripetuto; ma, considerata la quantità del materiale di cui disponiamo, noi intendiamo di risolvere definitivamente le ripetute controversie, servendoci di monumenti finora non compulsati, cercando, se è possibile, di comporre le diverse opinioni. Noi dovremo quindi innanzi tutto osservare come si presentano graficamente le melodie dei nostri monumenti musicali, e come esse si debbono leggere.

CAPITOLO III

LA NOTAZIONE DEI MANOSCRITTI TROVADORICI

A.

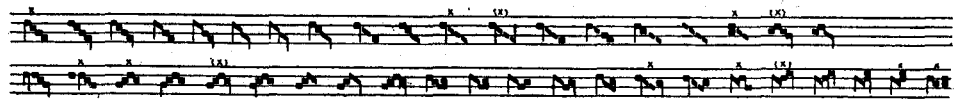
Descrizione delle figure.

Noi dovremo dapprima stabilire quali siano i segni musicali usati, nelle collezioni trovadoriche, per la notazione delle melodie.

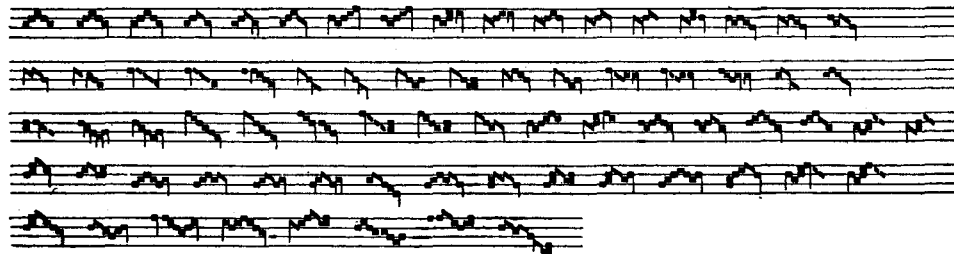
In generale predomina il concetto che i segni musicali usati nelle melodie trovadoriche siano esteriormente identici a quelli usati dall'XI fino al XIV secolo per la scrittura della musica monodica, e fino alla metà del XIII secolo anche per quella a più voci, ed a quelli adoperati dal canto fermo nella liturgia della chiesa cattolica, cioè alla *notazione nera quadrata*. Fra la notazione dei mss. medievali ed alcune edizioni della *moderna notazione corale*, corre però una differenza e cioè che in quella la coda delle note non è tracciata in su od in giù a seconda dell'altezza occupata sul rigo della nota, al di sopra o al di sotto della linea centrale del rigo. Questo modo di scrittura, oggi generale per la notazione usuale, ed anche talvolta per le stampe corali, fu introdotta soltanto più tardi, per motivi calligrafici. Note gotiche, od in forma di borchie, come furono usate nella notazione dei tedeschi *minnelieder*, non appaiono nei mss. dei poeti romanici. Generalmente le melodie trovadoriche giacciono sopra un rigo musicale composto di quattro o cinque linee, tracciate in rosso; eccezionalmente s'incontrano anche righe composti da due fino ad otto linee, tracciate anche in nero ⁽¹⁾.

Ad ogni capolinea sta la chiave, che stabilisce l'altezza del suono. Sovrabbondano le chiavi di *fa* con la forma: f , F , f , F , e la chiave di *do* C . A seconda dell'estensione della melodia esse mutano la loro

⁽¹⁾ V. p. es. nell'appendice del ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 24406*, f. 148-155.



Gruppi di cinque e più note risultano dalle combinazioni di *punti*, *virgae*, *binariae* e *ternariae*, regolari e plicati.



La forma esteriore delle legature era dettata dal movimento ascendente o discendente delle melodie, tuttavia nessuno fra gli amanuensi dai quali hanno avuto esecuzione i nostri mss., possiede un modo fisso di scrittura per le figure melodicamente equivalenti. Il modo e la scelta delle legature e congiunture dipendeva anche dal posto disponibile. Se il testo era stato scritto con criterio, e lasciato un po' diviso nei punti melodici più ricchi, il copista poteva tranquillamente includere con nettezza e comodità le legature, se l'estensore del testo aveva usato molte abbreviature, non rimaneva al copista delle note null'altro a fare che cercare di porre le note sulle rispettive sillabe, costringendole le une addosso alle altre in una qualsiasi legatura possibile. Così si possono giustificare legature di questo genere: (a)  e (b) , nelle quali sette note prendono il posto di quattro. Nella nostra moderna notazione queste legature, non tenuto conto del ritmo, verrebbero scritte nel seguente modo:



Noi possiamo ben scorgere che questa moderna forma di scrittura, occupa assai più posto della notazione quadrata. Questa notazione si distingue da quella, anche per il differente impiego del *b rotundum* = $\flat$ e del *b quadratum* $\natural$, inquantochè la notazione antica non richiedeva che questi segni fossero posti sempre là ove oggi la moderna notazione li pone: il $\flat$ non serviva soltanto all'abbassamento della nota innanzi alla quale esso veniva posto, ma aveva anche l'azione del *bequadro* in quei luoghi ove il rispettivo suono si trovava sotto l'azione di segno accidentale d'innalzamento. Al contrario il $\natural$ poteva tanto indicare l'innalzamento della nota a lui seguente quanto restituire all'altezza normale una nota che fosse stata prima abbassata mediante il $\flat$ ⁽¹⁾. Finalmente diremo che le alterazioni erano frequentemente omesse, perchè si sottintendevano in luoghi ove noi dovremmo segnare. Talvolta s'incontrano melodie nelle quali un copista omise le alterazioni cromatiche, mentre un altro, riproducendo la stessa melodia in un diverso manoscritto, le segnò accuratamente.

Un esempio tipico del caso ci è fornito dallo scrittore del ms. di canzoni di trovieri, Parigi, *Arsenal Ms. N° 5198*. A p. 107 b di questo ms. si trova la canzone: *A vous amanz plus qua nule autre gent* di Chastelains de Couci, colle note. A p. 311a dello stesso ms. s'incontra la stessa melodia, stesa dallo stesso amanuense sopra il testo: *Li chastelains de couci ama tant.... por ce ferei ma complainte en son chant*, nel quale è dichiarata l'origine della melodia, tuttavia in questa seconda versione, pel resto identica alla prima, nessun segno accidentale è prescritto.

Anche là, dove una melodia di canzoni ripetuta in parecchi mss. venne in alcuno di questi trasportata, noi possiamo talvolta dedurre dalla disposizione dei semitoni della trasposizione, in qual punto dobbiamo adottare o meno l'alterazione. Il ms. W e l'altro di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 846*, sono, come abbiamo già detto nella descrizione loro, eseguiti più accuratamente, e mostrano anche una più grande regolarità, in confronto degli altri mss., riguardo all'uso degli accidenti. Nella canzone N° 46, *Bela m'es la voz autana*, e W foglio 196 a, è, per es., prescritto cinque volte il *si* $\flat$ e due volte il *mi* $\flat$.

Fra le melodie, che appaiono riprodotte in diversi mss., le seguenti furono, in una delle riproduzioni, trasportate: N° 25, 28, 31, 37, 40, 51, 56, 68, 136, 162, 171, 190, 225 e 226. Anche nel canzo-

⁽¹⁾ Soltanto nel XVIII secolo, il $\natural$ ricevette il suo odierno significato come segno risolutivo degli accidenti: $\flat$ e $\sharp$.

niere dei trovieri, questa pratica appare diverse volte. È dunque evidente che le canzoni venivano innalzate od abbassate mediante la trasposizione per tenore o basso, a seconda della voce di colui che richiedeva la compilazione del manoscritto.

La conservazione di una stessa melodia, in parecchi esemplari scaturenti da diverse fonti e da diversi amanuensi, è cosa importantissima per la determinazione di numerose particolarità indispensabili alla critica musicale dei testi; senza un tale controllo noi non potremmo, per la poca fiducia che ispirano i lavori di certi amanuensi, concedere loro che una ben debole fede. L'incertezza della tradizione è anche favorita dal fatto che quel segno, detto *custos*, posto generalmente alla fine di ciascun rigo ad indicare il suono iniziale col quale cominciava il rigo seguente, e posto anche nel corso del rigo stesso, a meglio indicare i cambiamenti di chiave, coll'aiuto del quale potevano venire rilevati e corretti gli erronei cambiamenti, manca in tutti i mss. di canzoni di trovatori e trovieri, salvo che nel ms. G ed in alcuni casi isolati del ms. R, e nel *Mistero di S.^a Agnese*.

Indicazioni del tempo o divisioni di battuta non esistevano ancora; soltanto nel XVII secolo furono introdotte nell'uso generale le stanghette di divisione delle battute.

Presso ogni amanuense si trovano anche segnate delle trattine verticali, usate in modo diverso e senza regolarità, occupanti uno o più spazi, le quali vennero per parecchio tempo ritenute vere e proprie pause; noi però vedremo nel prossimo capitolo, che cosa, probabilmente, indicano queste trattine; per ora ci limiteremo a dichiarare che esse non sono affatto delle pause di misura.

Nella canzone N° 31, *Conortz era sai*, R, foglio 57 d, la cui intera melodia è costituita dal ripetersi di quattro brevi periodi, si vede tracciata in fine del primo periodo una doppia stanghetta, la quale forse serve a segnare il *Da Capo*; ciò risulta evidente nel tenore della canzone francese a due voci *Bien mont amors entrepis*, Ms. di Parigi, *Fr. 846*. Nella *canço redonda* di G. Riquier, *Pus sabers nom val*, N° 123, foglio 107 c¹, la cobla (strofa) è separata dal *refrain* mediante una croce. Parecchi copisti avevano anche l'uso di limitare, con una trattina verticale, le note appartenenti a ciascuna parola. I più notevoli esempi di questo genere si trovano in alcune canzoni del *Mistero di S.^a Agnese* (1), e nella seconda parte del ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 1591* (cfr. Schwan R²). Al contrario si trovano scrittori che non usano alcun segno di

divisione, nemmeno in fine di verso o di periodo, o dove cade la cesura. Un esempio caratteristico di questo caso è il ms. X. Anche in numerose melodie del ms. di Roma, *Vat. Reg. 1490*, mancano completamente le trattine. Nel ms. di canzoni di trovieri, Parigi, *Arsenal N° 5198*, queste trattine verticali si trovano di regola soltanto dopo doppi periodi musicali, dopo l'attacco o la chiusa del canto, od in fine di un periodo.

Nei manoscritti citati, noi non abbiamo incontrato nessun altro segno musicale, all'infuori di quelli che abbiamo or ora qui presentati.

(1) Vedi avanti, l'esempio 18, α β γ.

B.

Determinazione della scrittura musicale.

I. I manoscritti dei trovadori.

Fatta la numerazione e la descrizione dei segni musicali usati nei mss. trovadorici per la notazione delle melodie, noi possiamo affermare, che, sebbene la forma delle note in rapporto alle legature e congiunture sia varia, mancano tuttavia tutte le proprietà della scrittura musicale oggi in uso. Nella musica medievale non misurata, quindi, il concetto di tempo e di battuta non ha ancora la corrispondente espressione grafica: a segni uguali non corrispondono tempi uguali. Indicazioni per i differenti cambiamenti di intensità dinamica corrispondenti al nostro moderno *piano*, *forte*, *crescendo*, ecc. non erano usate nel medioevo. L'esecuzione pratica delle melodie, eccettuato il ritmo, non possedeva indicazioni nella grafica musicale, e pare che fosse affidata all'intelligenza ed al gusto del cantante o del suonatore.

Come ognuno sa, ogni nota ha fissata, in ogni pezzo scritto in notazione moderna, la sua durata, dipendente dal tempo, misurata dal metronomo ⁽¹⁾. Le cose andavano altrimenti trattandosi di stabilire la durata della notazione quadrata, nella quale *longa*, *brevis* e *semibrevis* potevano nella stessa canzone avere diverse durate a piacimento, e, senza esercitare alcuna influenza sull'esecuzione ritmica, potevano essere sostituite le une alle altre, secondo l'arbitrio dello scrittore. In questa circostanza si deve cercare anche la spiegazione della stragrande varietà di legature e congiunture ⁽²⁾, le cui forme elementari si possono rintracciare già nelle neume della più antica notazione musicale d'occidente.

⁽¹⁾ Così per es. in un pezzo, il cui tempo è segnato $\text{♩} = 120 \text{ M.}$, ogni minima (♩) ha il valore e la durata di un secondo, ogni semiminima (♪) di mezzo secondo, ogni semiminima puntata (♩) di tre quarti di secondo, ecc.

⁽²⁾ Vedi la tabella sopra.

La notazione neumatica stabiliva soltanto la divisione delle note e dei gruppi di note in rapporto a ciascuna sillaba del testo, ed accennava a parecchi modi d'esecuzione ed al salire e scendere della melodia nello spazio di ciascun gruppo di note, ma l'altezza di ogni suono non poteva essere precisata dalla notazione neumatica. Un ragguardevole progresso fu iniziato dalla scoperta del rigo musicale, che rese possibile precisare gli intervalli relativi dei suoni. A questo grado di sviluppo si arrestò l'arte della scrittura musicale dall'XI fino al XIII secolo, cioè fino a quando la musica a diverse voci, sviluppandosi liberamente, rese indispensabile, per certe forme musicali, l'indicazione precisa della durata di ciascuna nota. La notazione mensurale si servì allora delle forme elementari della notazione quadrata, stabilì fra la *longa*, la *brevis* e la *semibrevis* dei precisi rapporti di durata, e differenziò le forme delle legature a seconda del valore ritmico che riceveva ciascun suono della legatura, stabilendo che, se la prima nota aveva o non aveva la coda, se, avendola, essa era tracciata a sinistra o a destra, in su od in giù, la legatura, diveniva *cum* oppure *sine proprietate* ⁽¹⁾, od anche *cum opposita proprietate*; e diveniva analogamente *perfecta* od *imperfecta* secondo la forma della sua ultima nota. La somiglianza esteriore delle notazioni mensurale e quadrata, tanto diverse essenzialmente tra loro, fu la causa che fino a dieci anni fa, ed ancor oggi da qualche storico della musica, fu attribuito un significato mensurale alla notazione quadrata delle melodie medievali.

Il mezzo più sicuro per il riconoscimento e la comprensione del sistema di notazione di ciascun annotatore, e soprattutto per la soluzione del problema del significato e dell'interpretazione dei segni musicali appartenenti ad una determinata epoca, consiste nell'analizzare le melodie che ci siano pervenute in parecchie versioni, le quali, pur provenendo dallo stesso o da parecchi scrittori, da uno o da più manoscritti, ritengano fedelmente lo stesso schema melodico, in diversi e numerosi modi di notazione. Questa analisi, dopo essere stata fatta per ciascuna melodia, dovrà venir estesa allo loro comparazione.

Nella discussione particolareggiata dei seguenti esempi, noi chiameremo le diverse versioni, poste una sotto l'altra, di ciascun numero, colle lettere dell'alfabeto greco. Esponiamo innanzi tutto l'elenco degli esempi musicali trattati in questo capitolo.

⁽¹⁾ Cfr. G. JAKOBSTHAL, *Die Mensuralnotenschrift des 12-13 Jahrh.*, 1871; e JOH. WOLF, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, 1904.

Esempio	Elenco N°	Capoverso	Autore	Versione
1	120	Per proar si pro privat	Guiraut Riquier	R fol. 107 (α), 108 (β)
	119	Obs m'agra que mos volers		
2	42	Can vei l'aloete mover	Bern. de Vent.	R (α), G (β), W (γ), X (δ)
3	63	Fortz causa es que tot	G. Faidit	G (α), W (β), X (γ), γ (δ)
4	25	Ab iei mou lo vers	Bern. de Ventad.	R (α), G (β), W (γ)
5	61	Chant e deport	G. Faidit	R (α), G (β), X (γ)
6	136	Lanquan li jorn son lonc	Jaufre Rudel	R (α), W (β), X (γ)
7	226	Atressi cum lolifanz	Rich. de Berbez.	G (α), W (β), X (γ)
8	31	Conortz era sai eu be	Bern. de Ventad.	G (α), R (β)
9	37	Non es meravilla	Bern. de Ventad.	G (α), W (β)
10	72	S'om pogues partir	G. Faidit	G (α), X (β)
11	6	Qui la ve en ditz	Aim. de Peguillan	R (α), W (β)
12	34	La doussa votz	Bern. de Ventad.	R (α), X (β)
13	86	Rei glorios verais lums	G. de Borneill	R (α), Chig. (β)
14	186	Ar agues eu mil marcs	Pistoleta	X (α), 846 (β).
15	145	Dregz de natura	M. d'Ermengau	W ¹ (α), W ² (β)
16	250	Tout cil qui sont	Anon. Rondel	25532 (α), Mont. (β)
17	254	Molt mabellist l'amoros	Anon. Motet	12615 (α), Mont. (β)
18	—	Diable guaras	Anon. lanctus	Chig. f. 80 (α), 85 a (β), 85 b (γ)
19	236	Amors m'art con fuoc	Anon. Dansa	W
20	240	Ben volgra s'esser poges	Anon. Dansa	W
21	248	Lautrier cuidai	Anon.	W ⁽¹⁾ . . .

Noi toglieremo anche alcuni esempi dalla lirica dei trovieri (V. 22-25), al fine di stabilire in quale notazione essi furono scritti. Cominciamo coll'analisi delle melodie appartenenti a canzoni provenzali.

(¹) Per una più esauriente trattazione di questa melodia, vedi sopra, appendice C, p. 38.

B. I.

Analisi degli esempi musicali.

Abbiamo osservato più sopra, che nel ms. R le note sovrapposte alla canzone di un poeta provengono da diversi scrittori. Ora, due canzoni di G. Riquier, che, per certo, sono state scritte da due mani diverse, hanno un doppio periodo musicale comune. Queste sono la canzone *Per proar si pro privat*, N° 120, composta nel novembre del 1283, ed *Obs m'agra que mos volers*, N° 119, composta nel febbraio del 1286. Noi esponiamo i due periodi identici, l'uno sotto l'altro, allo scopo di lasciar riconoscere alla prima occhiata le differenze contenute nelle ripetizioni degli stessi schemi melodici.

Esempio 1.

α) N° 120, R f. 107 c

β) N° 119, R f. 108 c

Ambo le melodie sono musicalmente identiche, tuttavia non tutte le legature sono espresse con gli stessi segni dai due copisti. In luogo della *ternaria*  sulla terza sillaba di α, lo scrittore di β pone la *ligatura descendes* senza usare l'*obliqua* ; lo stesso caso si ripete anche sulla sillaba seguente; α scrive di nuovo la legatura di cinque suoni sulla penultima sillaba del primo verso con un'*obliqua* , invece β schiera le note quadrate una dopo l'altra .

Restori ha già riconosciuto (¹) l'identità della melodia apparte-

(¹) *Appunti e note*, op. cit., III, p. 448.

nente al sirventese *Ar mi posc eu lauzar damor*, N° 150, di Peire Cardenal, con quella di *Non puose sofrir qu'a la dolor*, N° 85, di Guir. de Bornèill, e della melodia *Rix hom que greu ditz vertat e leu men*, N° 151, di Peire Cardenal, col *Vers vos soplei donna premeiramen*, N° 202, di Raimon Jordan. Ma poichè queste melodie sono composte per lo più sillabicamente, e quindi le poche loro legature non rispondono allo scopo della nostra analisi comparativa, basterà ora qui aver stabilito che anche in queste melodie le legature, per quanto riguarda la loro forma, non sono le medesime. Nello stesso rapporto si trovano le canzoni *Rassa tan derts e mont e pueja*, N° 44 di Bertran de Born e *Mot m'enueja s'o auzes dire*, N° 147 del Monaco di Montaudou. Anche da queste due versioni della stessa melodia, dateci da due scrittori diversi, non si può dedurre nulla d'importante, perchè la melodia è composta sillabicamente.

Meglio assai che in qualsiasi altro luogo, noi possiamo seguire le differenze delle figure musicali dei raggruppamenti di note, in quei manoscritti, fra loro senza relazione, in cui la stessa melodia si ripresenta parecchie volte, con lo stesso testo, od anche con testo diverso. Riteniamo rispondente al nostro scopo presentare al lettore una ricca cernita di tali melodie diversamente annotate, per rendergli in questo modo possibile stabilire le differenze e le varietà che corrono nella produzione grafica di membri affini delle stesse melodie, come si trovano nei mss. medievali, e di discuterle sugli esempi.

I seguenti esempi 2 e 3 ci offrono ciascuno una melodia in quattro diverse versioni.

Esempio 2.

La canzone *Can vei l'aloete mover*⁽¹⁾ (N° 42) di Bernart de Ventadorn è conservata, con la melodia rispettiva, in quattro diversi manoscritti, G R W X⁽²⁾.

⁽¹⁾ Vedi elenco a pag. 41.

⁽²⁾ Come è già stato osservato qui sopra a pag. 60 le lezioni di G: WX concordano di sovente; noi disponiamo quindi le nostre citazioni in modo che le lezioni concordanti si trovino collocate le une sotto le altre. Per ragioni di unità e per esigenze d'ordine tipografico trasformiamo i neumi del ms. X come nella tabella dei gruppi di suoni (*Tongruppen*) in note quadre. Le legature saranno da noi fissate in concordanza con le altre lezioni, laddove la lezione del ms. X non indichi una forma sua particolare.

α) R f. 56 d' *Can vei la lau-re-la mouer. de iol sas a-las contral rai.*

β) G f. 10 a *Can vei la laude-la mouer. de iol sas a-las contral rai.*

γ) W f. 180 d *Can vei la-lo-e-te moder. de iol ses a-les contral rai.*

δ) X f. 47 v° *Plains dire de des-confort. plor. en chantant men re-de-dui.*

Le prime cinque note combinano perfettamente in tutti i quattro mss. Ma, già alla sesta nota, γ presenta una variante, in quanto che anticipa quel giro di note che abitualmente si usava porre sulla penultima od ultima sillaba del verso, ed al posto della *longa*, che vedesi nelle versioni α β δ, pone la *ternaria* 1. L'abbellimento sulla sillaba *mo* è diverso in tutti e quattro i mss. In α esso è rappresentato con una *quaternaria*, le cui tre ultime note sono ascendenti e l'ultima caudata a destra 1, in β con una *quaternaria* discendente nelle tre prime note, e regolarmente scritta con la codetta discendente a sinistra della prima nota 1, in γ con una regolare *ligatura binaria descendens*, con la codetta a sinistra, ed in δ con una regolare *conjunctura ternaria*, con la codetta a destra della prima nota. La seguente sillaba *ver* nelle versioni β γ e δ è annotata con una *longa*, in α invece con una *binaria*. In α ed in β segue una trattina verticale, che non è stata tirata in γ ed in δ. Per le prime note del secondo verso, le versioni si raggruppano in due maniere, α β: γ δ; sulla sesta sillaba *con* appare di nuovo un giro di note diverso in tutti i mss. In α questo prende la forma di una *ligatura ternaria descendens*, in β di una *quaternaria*, regolarmente caudata a sinistra nella prima nota, in γ di una *binaria* caudata a sinistra, ed in δ di una *ternaria* regolare. In α manca la nota corrispondente alla sillaba [a]las; di queste omissioni non sono rari gli esempi presso i poco precisi copisti delle melodie trovadoriche, come p. es. quello del ms. G sopracitato; anche in alcuni mss. di trovieri non sempre il numero delle note corrisponde a quello delle sillabe, ma non è però sempre difficile di ristabilire le corrispondenze fra musica e testo, usando all'uopo le varianti date dalle altre versioni, o da punti analoghi della stessa canzone.

La seguente canzone, il *planh* di Gaucelm Faidit per la

morte di Riccardo Cuor di Leone ci è pervenuta nei quattro mss.
G W₂ X γ (1).

Esempio 3.

a) G f. 29 c
 b) W f. 191 d
 c) X f. 87 r^o
 d) γ f. 89 (1)

In quest'esempio le varianti sono sostanziali, più che nel precedente. Già dopo la terza sillaba le versioni non vanno più d'accordo. γ discende da *la* a *sol*, risale per gradi al *si* $\flat$ e ritorna con la settima sillaba nuovamente al *la*; α presenta per le prime cinque sillabe soltanto delle note semplici d'una sola forma, cioè delle *longae*; β sostituisce la 5^a *longa* con una *binaria* regolare, caudata a sinistra in giù. La *ternaria* ascendente sulla sillaba *lo* di α , corrisponde ad una *binaria* ascendente plicata sulla sillaba precedente in β ; la *binaria descendens sol fa* sulla nona sillaba *or* è comune alle quattro versioni (4), altrettanto si dica per la *binaria* seguente *mi* e *re*.

Troppo ci diffonderemmo se volessimo presentare caso per caso tutte le contestazioni che ci offrono questi esempi. E poichè a noi basta che il lettore possa avere sott'occhio tutte le differenze che s'incontrano nella riproduzione dei membri di melodie fondamentalmente identiche, lasceremo parlare nei prossimi esempi gli stessi testi delle melodie, scelti tra gli spunti di canzoni.

Le diciassette melodie trovadoriche riprodotte in tre diversi manoscritti, formano i gruppi G R W, G R X, G W X, R W X, G R X^a.

Dal gruppo G R W, comprendente nove canzoni, scegliamo la canzone N° 25, *Ab iol mou lo vers el comens*, di Bernart de Ventadorn.

(1) Vedi *Elenco*, a p. 44, N° 63.

(2) I luoghi rinchiusi fra parentesi mancano nel ms.

(3) Vedi sopra, a p. 60.

(4) Sembra che allo scrittore di δ non fosse noto, che nel caso in cui vari suoni fossero da cantarsi sopra una sola sillaba, questo doveva essere significato anche graficamente, mediante la legatura delle diverse note.

Esempio 4.

a) R f. 57 b
 b) G f. 9 c
 c) W f. 202 a

α usa alternativamente *longae* e *brevis* per determinare il ritmo; si appoggia, quindi, chiaramente al sistema di notazione mensurale. Noi abbiamo già ricordato che le canzoni di Bernard da Ventadorn furono annotate nel ms. R, soltanto dopo la decorazione del ms. Il progresso che la notazione α mostra di fronte alle versioni β γ , ed alle altre canzoni annotate in notazione quadrata nel ms. R, trova appunto la sua spiegazione nel fatto che, forse, le note di questo manoscritto sono state scritte uno o più decenni dopo le altre (2).

β e γ stanno insieme contro α ; in γ la melodia è stata trasportata una quinta sopra. Alla *plica* sopra *vers* in α γ corrisponde la congiuntura regolare di tre suoni *mi re do*. In α il secondo verso finisce sulla tonica *fa*, in β e γ sulla dominante, inoltre la penultima sillaba *fe* è rilevata in β mediante la coloratura di cinque note: *re mi fa mi do*; in γ , invece, per mezzo della legatura corrispondente: *si do si sol*.

Esempio 5.

Dal gruppo G R X noi prendiamo la canzone N° 61, *Chant e deport joi domnei e solatz* di Gaucelm Faidit

a) R f. 44 b¹
 b) G f. 28 d
 c) X f. 85 r^o

(1) Dopo *iol* nel ms. *comens* è cancellato.

(2) Una tale trascrizione di canzoni, che nei modelli devono essere state annotate in notazione quadrata, mentre nella trascrizione furono annotate

α scrive le tre note, che stanno sopra la sillaba *port*, come *ternaria*, caudata da ambo le parti; β usa nello stesso tempo la congiuntura regolare [] , ed γ pone al posto delle prime note un giro di tre note, e forma in tal modo la *quaternaria* [] . Le note spettanti alla parola «solatz» sono diverse in tutt'e tre le versioni, tuttavia in tutt'e tre i casi la successione delle note *sol fa mi* è la stessa.

Esempio 6.

Il gruppo R W X è rappresentato soltanto da una melodia. Questa è la canzone N° 136, *Lanquan li jorn son lonc en mai*, di Jaufre Rudel, uno dei più antichi trovadori.

a) R f. 63 b⁺

β) W f. 189 d^(*)

γ) X f. 81 v⁺

Le legature di queste tre versioni, non si corrispondono per nulla.

Esempio 7.

Anche del gruppo G W X, soltanto una canzone, la N° 226, *Atressi cum lolifans*, di Richart de Berbezill, è degna di nota.

a) G f. 63 a

β) W f. 195 d

γ) X f. 84 r⁺

mensuralmente, presuppone una cultura musicale assai profonda nel copista. Le melodie del ms. di Parigi, Fr. 846, sono in gran parte trascritte in questo modo.

(*) In W, come autore, è citato *Jossames faidius* (= Gaucelm Faidit).

Le versioni $\alpha \beta$ sono fra loro assai più vicine che non γ a β o ad α . L'inizio di α tutto composto di *longae* è semplice; la melodia sale per gradi da *mi* fino a *la*; in β essa dapprima discende di un grado, poi dalla seconda fino alla quarta sillaba, corre parallela con α . In α , alle tre *longae* sopra *lolifanz*, corrispondono in β le tre legature [] , [] , [] . La *ternaria* [] sopra la sillaba *chai* in α è riprodotta in β colla regolare *plica ascendens* [] . La versione γ s'allontana notevolmente dalle altre due, tuttavia la sua linea melodica fondamentale, è senza dubbio identica; le differenze si devono ascrivere alla incapacità od alla disattenzione degli amanuensi, dai quali derivarono i più vicini od i più remoti modelli.

Le 35 melodie, tramandateci contemporaneamente in due diversi manoscritti, si dividono in 10 gruppi, di ciascuno dei quali riprodurremo qui soltanto un esempio.

Esempio 8.

Dal gruppo G R, rappresentato da 18 numeri, noi scegliamo la canzone N° 31, *Conorte era sai eu be*, di Bernart de Ventadorn.

a) G f. 20 a

β) R f. 57 d⁺

Sulla sillaba «ben» noi troviamo il gruppo discendente di 3 suoni, espresso con [] in α , colla legatura [] in β , appunto come in simil caso, abbiamo osservato in α e β dell'esempio 5°. La legatura di sei suoni sulla sillaba *saz* [] in α , si connette colla legatura di quattro suoni [] del ms. β . In β la melodia è stata trasportata una quinta sopra. Melodicamente le due versioni coincidono, fino alle poco importanti varianti sopra la terza sillaba del primo verso, e l'ultima del secondo. Il primo verso di α conta una sillaba in meno; che essa debba venir aggiunta, si deduce dalle strofe seguenti e dalle versioni della stessa canzone dateci dagli altri mss.

Esempio 9.

La canzone N° 37, *Non es meravilla seu chan* di Bernart de Ventadorn, ci è conservata nei mss. G W. In G le due prime strofe sono completamente annotate, ed in entrambe le versioni l'inizio della melodia è identico.

a) G f. 9 a

Non es me-rgu-elf-ia seu chan meil de nul au-tre chan-ta-dor.

β) W f. 191 a

Non es me-rau-ll-le seu chant mais de nul al-tre chan-ta-dor.

Anche qui β è trasportato; le note delle otto sillabe del primo verso concordano in entrambe le versioni, mentre queste, nel secondo verso, non hanno più nulla di comune, se non nel movimento ascendente nella direzione della parola che fa la rima *chantador*.

Esempio 10.

La canzone N° 72, *S'om pogues partir son uoler*, di Gaucelm Faidit, che nei mss. G X ci è stata trasmessa con la musica, può servire come esempio 10°:

a) G f. 22 d

Son pogues partir son uoler de cho dunt plus al cor uo lon.

β) X f. 89 v°

Sonr pogues partir son uoler daico don plus al cor uo lon.

Entrambe le versioni s'accordano melodicamente, soltanto in β le note sopra le sillabe *tir*, *son*, *uo* sono legate l'una all'altra, mentre in α gli intervalli sono staccatissimi. Al contrario sulla prima e la seconda sillaba del secondo verso in β stanno le *binariae*, in α invece le *longae*.

Esempio 11.

Qui dobbiamo discutere un caso, nel quale una canzone ci fu tramandata con due diverse maniere di canto; sicchè si dedurrebbe

essere stata essa musicata due volte. Si tratta della canzone N° 6, *Qui la ve en ditz* di Aimeric de Peguillan, contenuta nei mss. R W.

a) R f. 49 a

Qui la ue en ditz malz dieus tar i mes des en na vietris.

β) W f. 185 b

Qui la ue en ditz pos dyeus tar i mes des en na viatris.

β è annotato mensuralmente, con alternazione di *longae* e di *brevis* e con pause mensurali. Una *longa* può valere, nella notazione mensurale, due o tre tempi di battuta, a seconda che essa si trova fra note della stessa o di diversa figura; una *brevis* vale, regolarmente, un *tempus*, cioè una unità di tempo, e, in certi dati casi ⁽¹⁾, anche due di queste unità. Tanto le *longae* di β, sopra *ditz*, *dyeus*, *bes*, *na*, come le *breves* sopra *Qui*, *ve*, *pos*, *en*, come anche le legature sopra *la*, *en*, *i*, sono, senza alcuna distinzione, riprodotte in α tutte in *longae*, mentre al contrario le due legature, l'una di quattro, l'altra di tre note, in α, sopra *mes*, *tris*, si mutano in β in una *longa* ciascuna. In α data la notazione composta tutta di *longae*, il ritmo non può venir riconosciuto dalle figure musicali, il che invece è indubbiamente espresso dalla versione mensurale β.

Esempio 12.

Dal gruppo R X prendiamo la canzone N° 34, *La doussa votz ai auzida*, di Bernart de Ventadorn.

a) R f. 57 c°

La doussa vota ay auxi-da del rossin-rolet saluatge.

β) X f. 89 r°

La dolce uois al oi-de del rossig-rolet saluage.

In α alla prima sillaba di *saluatge* è sovrapposta una *ternaria*, alla seconda una *longa*, in β al contrario la prima reca una sol nota, la seconda l'ornamento.

⁽¹⁾ Cfr. G. JAKOBSTHAL, *Die Mensuralnotenschrift*; H. RIEMANN, *Handbuch d. Mus. Gesch.*, 12, p. 201, e sotto il capitolo: *Die Lehre von den Modi*.

Esempio 13.

Noi presentiamo qui lo spunto della nota Alba: *Rei glorios veray lums e clartatz*, N° 86, di Guiraut de Borneill, la quale nel ms. R ci fu tramandata nella forma originale ⁽¹⁾, e nel *Mistero di S.^a Agnese* si presenta invece in veste spirituale.



La scrittura musicale di β appartiene ad uno di quegli esempi, piuttosto rari, di notazione stesa per pratica, corsivamente, che noi abbiamo già incontrata nel ms. di Roma, *Vat. 1659*. L'irregolarità dei raggruppamenti di note indica che questa notazione fu stesa a memoria, non fu tolta direttamente da un modello. Lo schema melodico è in entrambe le versioni lo stesso. α contiene 10 sillabe, β ne ha, per errore, 12, perchè *qua hanc* e *giei* avrebbero dovuto essere contratti in *qu'hanc* e *g^{ie}*, ciò che venne trascurato dall'amanuense della musica. I due *la*, che si trovano sopra *giei*, possono anche venir considerati come un raddoppiamento della nota di chiusa, corrispondente alla *bivirga* della notazione neumatica, come si usò spesso nella stesura più antica di scrittura quadrata. Nell'esempio 21°, versione $\alpha \beta \gamma \zeta$, si trovano casi di questo raddoppio di chiusa.

Esempio 14.

Rammentiamo i «desideri» di Pistoleta, *Ar agues eu mil marcs de fin argen*, N° 186. La melodia è conservata nei mss. X e Parigi, *Bibl. Nat. fr. 846*.



⁽¹⁾ Cfr. E. BOHN, *Zwei Trobadordlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, in *Herrigs Arch.*, 110, p. 110.

Quest'esempio è istruttivo, perchè ci offre due melodie identiche, in due sistemi di scrittura fondamentalmente diversi. α è nel ms. X, steso nella notazione di Metz, corrispondente alla quadrata; mentre β è annotato mensuralmente. La successione *longa brevis brevis* indica il terzo modo ⁽¹⁾. In questi casi, in cui una melodia, data nella versione mensurale può senza dubbi venir riconosciuta e ricostruita, noi dobbiamo assolutamente pretendere che lo stesso ritmo venga applicato anche alle altre versioni della stessa melodia, annotate in notazione non mensurale ⁽²⁾.

Esempio 15.

Presentiamo ora la canzone *Dregz de natura comanda*, N° 145, attribuita all'ultimo dei trovadori, *Matre Ermengau*, tramandataci da due mss.: Vienna, N° 2563 (V.¹) e Vienna N° 2583 (V.²) ⁽³⁾.



La coincidenza delle due versioni induce a concludere che un solo esemplare abbia servito ai due copisti. Noteremo che lo scrittore di α ha dimenticato di porre la codetta accanto alla prima nota, che le due trattine verticali dopo la parola *dont* servono soltanto alla delimitazione delle due note che cadono sulla parola *amors*, che l'ornamento sulla settima sillaba del primo verso, ritorna nel punto corrispondente del 5° verso, con la variante seguente: $\text{f} \text{f} \text{f}$. Nel seguito della melodia appaiono in β parecchie volte delle *breves* fra le *longae*, di modo che si può ammettere, o che il trascrittore cercò di trascrivere in notazione mensurale un modello steso in notazione quadrata, oppure che egli trascrisse con poca precisione un esemplare scritto mensuralmente. La certezza su questa controversia si potrebbe avere soltanto nel caso che si potesse prendere in esame una versione della melodia più antica di quelle possedute.

⁽¹⁾ Cfr. II Parte, l'esposizione dei *Modi*.

⁽²⁾ La discussione su questo punto si trova nella II Parte, a proposito della ricostruzione del ritmo originale.

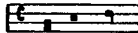
⁽³⁾ Le trascrizioni di queste due melodie mi furono cortesemente procurate dal prof. dr. Ph. A. Becker, a mezzo del prof. dr. G. Gröber.

Esempio 16.

La melodia di un *refrain* posto in coda ad un rondello *Tout cil qui sont enamourat viegnent danczar li autre non*, N° 250, vien citato nella commediola francese *Court de Paradis*, che riempie i fogli 331 v°-335 del ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 25532* (α). Come parte centrale di un mottetto a tre voci questo rondello si trova nel ms. di Montpellier, *Bibl. universitaire, H. 196*, p. 218 v°, 219 r° (β).



In α possiamo osservare lo sforzo dell'amanuense per rendere riconoscibile il *modus* della melodia, coll'uso della *longa* e della *brevis*. β è completamente scritto in notazione mensurale. I raggruppamenti " ed " appartengono già ad uno stadio avanzato della notazione mensurale prefrancica. Entrambi le versioni corrono parallele fino all'antipenultima sillaba. Sulla sillaba *au*, la versione α sale gradatamente con *la* e *si* fino al *do*, mentre la versione β eseguisce il salto *sol do*. Nel ritornello prescritto del *refrain* in fine della strofa, anche β

canta: 
autre non.

Esempio 17.

Esponiamo ora la parte soprana di una canzone a più voci, presa dal ms. di Parigi, *Fr. 12615* (α), e di Montpellier, *Bibl. univ. H. 196* (β), *Molt m'abelist l'amoros pensament* (¹), N° 254. In α la melodia riproduce il tenore *Flos filius* tante volte usato a questi scopi; in β fu aggiunto a quel tenore una voce soprana (*triplum*) *Onques nama loiaument*.



(¹) Cfr. P. MEYER, *Mélange de Littérature Provençale*, Rom. I, p. 405.

Lasciando da parte l'errore della posizione della chiave nella versione α , α e β s'accordano sostanzialmente. α è in notazione quadrata, β in notazione mensurale. Le successioni *longa brevis brevis* in β , indicano, come nell'esempio 14°, il terzo modo.

Molto istruttiva è anche la triplice versione della melodia dell'inno di Pentecoste, *Veni creator spiritus*, che si trova nel *Mistero di S.^a Agnese* e che noi riproduciamo qui come

Esempio 18.

Questa melodia è posta per la prima volta in questo ms. al foglio 80 a, con l'osservazione: *angelus facit planctum in sonu ueni creator spiritus*, con sottoposto il testo *Diabiles guaras non tormentes* (α). Al foglio 85 a, essa ritorna la prima volta col testo *Filla de dieu ben as obrat* (β), e la seconda colla seconda strofa *Car as uolgut honor portar* (γ), sebbene quest'ultima venga citata come melodia originale: *in sonu illius romanci de sancto stephano*.

Noi esponiamo le tre versioni, una sotto l'altra:



La melodia di α si appoggia assai al canto liturgico di Pentecoste; citiamo qui, a scopo di confronto, lo spunto del *Veni creator*, come lo ha pubblicato Dom. Pothier nella sua edizione degli Inni (1885).



Sono passati circa sette secoli fra la citata versione del *Mistero di S.^a Agnese*, e la restaurazione del dotto Benedettino, e malgrado ciò lo schema della melodia è rimasto, con grande nostra meraviglia, intatto (¹). Le versioni α β γ divergono fra loro, sia riguardo alla ric-

(¹) Anche le due antifone *Veni sponsa Christi* ed *Ehc* (Haec) *est uirgo sapiens* che si trovano in fine del *Mistero*, foglio 85 d, sono cantate ancor oggi tali quali appaiono annotate dal ms. *Chig. V*.

chezza ornamentale, sia rispetto alla stessa semplice condotta melodica. Le note appartenenti alla terza e quarta sillaba, in α sono più riccamente ornamentate che in β e γ , tuttavia sulla settima sillaba il *re* della melodia in α viene in β e γ accompagnato da un gruppo ornamentale di cinque note *re do si la si* che riaccompagnano il *re* al *do*. Alla binaria sulla sillaba *Cest* in α , corrisponde in β e γ il gruppo *do si la si do si*. Se la calligrafia musicale del copista, dal quale la maggior parte di queste melodie furono trascritte, è assai liscia, inabile ed irregolare, e verosimilmente egli nulla comprendeva dell'uso delle legature, non gli si deve tuttavia negare una certa conoscenza della musica, perchè in molti luoghi, ove soltanto tre linee erano tracciate, egli seppe disporre le chiavi in modo tale, da evitare che la melodia venisse a cadere troppo in basso sul testo.

In forte contrasto con questa notazione punto sistematica, si trovano i due esempi seguenti, che noi prendiamo dalle aggiunte meno antiche del ms. W.

Esempio 19.

La canzone a ballo *Amors m'art con fuoc am flama*, N° 236, è conservata in W foglio 187 c, senza nome d'autore.



La melodia comincia col preferito salto di quinta *re la* della tonalità dorica. La presenza di note differenziate e di pause misurate, accenna alla notazione mensurale franconica. La stessa osservazione serve per la seguente *dansa*: *Ben uolgra s'esser pogues*, anonima, W foglio 186, che noi presentiamo come

Esempio 20.

Il testo di questa danza fu pubblicato da H. Suchier ⁽¹⁾.



⁽¹⁾ *Denkmäler provenzalischer Lit. u. Sprache*, Halle, 1883, p. 229. Contrariamente all'opinione del Suchier che il verso *Ben uolgra s'esser poges* in

Anche qui riscontriamo le caratteristiche specifiche della pura notazione mensurale franconica: stabili forme di legature, scambio della *longa* e della *brevis* e pause mensurali rappresentate da trattine di lunghezza stabilita.

Negli esempi esposti finora, la determinazione del ritmo fu favolta facilitata dal fatto, che fra le svariate maniere di notare le melodie, se ne trovano anche talune dalle quali il ritmo, ossia l'esecuzione del movimento della melodia, è riconoscibile. Le notazioni mensurali delle canzoni 4 α (pag. 79 e seg.), 11 β , 14 β , 16 α β , 17 β , 19 e 20, ci permettono l'interpretazione dell'imprecisa notazione quadrata per mezzo dei segni indicanti la durata relativa dei suoni della notazione mensurale, che noi possiamo benissimo decifrare e tradurre in notazione moderna senz'alcuna difficoltà, colla scorta dei trattati medievali, e nella certezza che l'espositore delle melodie trovadoriche in notazione mensurale, attribui alla notazione quadrata il suo vero significato.

Ora non ci rimane da discutere che un esempio, il N° 248, appartenente alla collezione delle canzoni provenzali; la sua melodia, accompagnata da testi diversi, ci venne tramandata in nove esemplari, che noi prima di tutto esporremo in elenco.

Esempio 21.

La canzone N° 248 *L'autrier cuidai aver druda* è riprodotta colla melodia in W foglio 199 b ⁽¹⁾. La stessa melodia però s'incontra nel ms. di Parigi, *Bibl. Nat. lat. 15139* (S. Victor), foglio 286, accompagnata dal testo *Agmina militiae*, in una composizione a due voci; essa forma la parte soprana, sopra il tenore *Agmina*, il quale alla sua volta proviene dall'alleluja delle Vergini *Corpus* ⁽²⁾. La melodia di questa *Agmina militiae*, identica alla maniera del provenzale *L'autrier cuidai*, è conservata anche nei seguenti mss.: Parigi, *Bibl. Nat. lat. 15139* (S. Victor) foglio 258, a due voci con testo; Parigi, *Bibl. Nat. lat. 15139* (S. Victor), foglio 292 v° a due voci, con il testo *Agmina* per la voce inferiore (tenore) e colla nota nel margine: *l'autrier cuidai auoir*.

fine della poesia, sia da togliere, come un'inutile ripetizione, noi crediamo che questo verso indichi il *Da Capo* del *refrain* da cantarsi in principio ed in fine della strofa; ma torneremo ancora su quest'argomento.

⁽¹⁾ Il testo fu pubblicato da L. Gauchat, Roma, XXII, p. 401.

⁽²⁾ La stessa melodia s'incontra anche alla parola *Agmina* nel responsorio, *Virgo flagellatur*, per la festa di S.^a Caterina, secondo il Processionale monasticum, p. 214; cfr. anche COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, p. 180 a, 246 a, 248 b.

Londra, *Brit. Mus. Egerton 274*, foglio 45, a due voci con testo sopra lo stesso tenore *Agmina*.

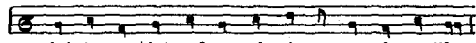
Firenze, *Laur. Plut. XXIX I*, foglio 396 v., a tre voci con testo sopra lo stesso tenore *Agmina*.

Wolfenbüttel, *Helmst. 1099*, foglio 123, a tre voci con testo, sopra lo stesso tenore *Agmina*.

Bamberg, *Ed. IV*, foglio 4, a tre voci con testo, sopra lo stesso tenore *Agmina*.

Nel ms. Wolfenbüttel, la citata melodia si trova nella parte acuta; il *tripulum* originale, invece, occupa la parte centrale. Nel ms. di Bamberg, fu composto un nuovo *tripulum*: *Agmina militiae candencia*, in maniera che il *tripulum* rimi e consoni con la voce centrale. Una composizione a tre voci, con testo francese, identica all'antico mottetto a tre, la quale ora manca del principio per le cattive condizioni del ms., il cui capoverso è *Quant froidure*, è conservata in Wolfenbüttel (*Stimming XXXI*), foglio 134. Un mottetto *Agmina* a tre voci, col *tripulum Agmina fidelium Caterinae*, è citato in due trattati musicali, ristam-

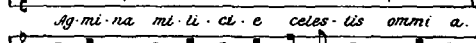
α) W f. 199 b



β) S. Victor, f. 258



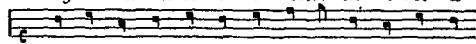
γ) Egerton, f. 45



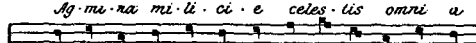
δ) Wolfenbüt., f. 123



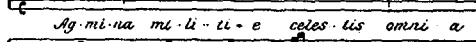
ε) Flor. Plut XXIX, f. 396 v°



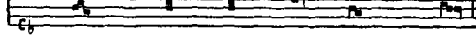
ζ) S. Victor, f. 292 v° (1)



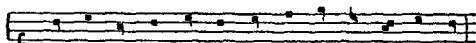
η) Bamberg, f. 4



θ) Coussem. Scr., I, 248



ι) Wolfenbüt., f. 134 (2)



(1) Nel margine trovasi citato: *Lautrier cuidai auoir*.

(2) Il principio manca in questo ms.

pati dal Coussemaker, *Hist. de l'harm.*, p. 262, e *Scriptores* I, p. 248 e 402 (1).

Se consideriamo lo scorrere della melodia come tale, cioè come successione di intervalli, riscontriamo che tutte le otto versioni coincidono giustamente fino all'ottava sillaba (2); α β γ δ ε non contengono che *longae*, ogni nota è uguale all'altra, ciò che noi chiamiamo notazione quadrata. In ζ scorgiamo che le note si raggruppano a due od a tre in legatura. Questo modo di notazione era già in uso fino dal tempo della diffusione della notazione quadrata, e già stabilito e descritto dalle regole dei teorici, per la notazione di melodie senza testo, che venivano eseguite od strumentalmente od anche vocalmente. La successione: *ternaria + binaria*.... riguarda il primo modo (3), cioè (*longa + brevis*) + (*longa + brevis*).... + *longa*. L'esattezza di questa interpretazione è dimostrata immediatamente dal confronto fra le versioni η e θ, nelle quali le *breves* succedono regolarmente alle *longae*. Quest'ultima maniera di notazione è la mensurale (o franconica).

Riassumendo brevemente le esposte opinioni, potremo dire che α β γ δ ε appartengono alla solita notazione quadrata, che ζ è stesa nella notazione quadrata con legature (le cui forme, se nella trasformazione in notazione mensurale, poco o nulla mutarono, offrono un esatto riconoscimento del ritmo di una melodia, cioè il *modus*), e che le due versioni η θ appartengono alla scrittura mensurale.

Ora s'impone la seguente domanda: quale delle due composizioni è la più antica? Quella del provenzale: *Lautrier cuidai* o del latino: *Agmina*? Il tempo, a cui questo *Agmina* appartenerrebbe non fu ancor stabilito; certamente non si può ottenere alcun dato positivo dall'età dei mss. citati, poichè anche dopo la diffusione della notazione mensurale, che s'incontra in η θ, si continuò a notare in note quadre canzoni ad una voce.

Tre possibilità si presentano:

1°) Il provenzale *Lautrier cuidai* (α) è il più antico, ed appartiene a quel tipo di canzoni, che venivano cantate dal popolo in occasione dei divertimenti che accompagnavano certe feste religiose. Il testo originale, rozzo, e in lingua provenzale avrebbe potuto essere stato cambiato, per ragioni morali, in una laude a S.^a Caterina mar-

(1) COUSSEMAKER, *Scriptores*, p. 402, I, cita soltanto una voce di *tripulum*. N.B. - Per facilitare i confronti fra le melodie, abbiamo creduto opportuno sovrapporre, anche se gli spunti citati ne sono venuti un po' raccorciati (N. dell'A.).

(2) In γ, la chiave si deve trasportare una linea sotto.

(3) Cfr. avanti il capitolo sui *Modi*.

tire ⁽¹⁾, mantenendo la melodia antica. Il Drèves ⁽²⁾ ha già accennato a consimili casi, nella descrizione del codice di Parigi, *Bibl. Nat. lat. 15131*.

2°) La melodia del latino *Agmina* è più antica, e col testo provenzale slegato *Lautrier cuidai* essa passò dal campo religioso al profano.

3°) Tanto il latino *Agmina* che il provenzale: *Lautrier cuidai* ed il francese: *Quant froidure*, risalgono, fra loro indipendenti, al melisma a due voci (tenore *Agmina*) come ci fu tramandato nel manoscritto di *S. Victor*, foglio 292 v° (vedi Es. 21, ζ) colla postilla contemporanea nel margine: *Lautrier cuidai avoir*. Anche la rima artificiosa del latino *Agmina militiae*, e la rima sulla parola *regia* che si ripete due volte (nei versi 11 e 14) lasciano credere che il testo sia stato adattato ad una melodia preesistente. L'analisi metrica del testo, ed il rapporto di questo colla comune melodia, si dichiarano a favore di questa terza supposizione. Noi possiamo cioè stabilire, che ogni volta in cui i periodi del citato melisma (ζ), delimitati da trattine verticali, non mutano, tanto nella versione del testo latino quanto in quella del testo provenzale, essi hanno dato luogo alla costruzione di versi simmetrici, nella stessa maniera caratteristica che si riscontra generalmente nei testi dei mottetti allorché questi dovevano adattarsi ad una melodia data, chiamata dai teorici *cantus prius factus*. A noi non rimane che contare le note di ciascun periodo musicale, incluso tra due trattine, e confrontare le corrispondenti sillabe dei due testi *Agmina* e *Lautrier*, per stabilire l'identità della struttura metrica di questi due testi ⁽³⁾.

Lo schema musicale del melisma f si può rappresentare così ⁽⁴⁾:

13 + 13 + 13 + 13 + 13 + 5 + 5
13 + 13 + 5 + 5 + 29 + 5 + 5
13 + 13 + 15

⁽¹⁾ Nel ms. di Londra, *Egerton 274*, l'antico testo venne cancellato insieme alle note, dalla p. 98 alla 118 e sostituito da un canto religioso in lingua latina. Le note originali possono venire ricostruite dalle cancellazioni (H. Gelzer).

⁽²⁾ *Analecta hymnica XX, 24: Es scheint daher, als seien die Lieder auf Singweisen altfranzösischer Volkslieder gedichtet worden.*

⁽³⁾ Il testo di *Agmina militiae* è ristampato in Drèves, *Analecta hymnica*, XXI, 195, secondo i mss. Florenz, *Egerton* e *Wolfenbüttel*.

⁽⁴⁾ I numeri rappresentano il numero delle note intercorrenti fra una trattina e l'altra.

Lo schema ritmico di *Agmina* è il seguente ⁽¹⁾:

(7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + 5 + 5
(7 + 6) + (7 + 6) + 5 + 5 + (7 + 8 + 8 + 6) + 5 + 5
(7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 8).

Lo schema del testo francese *Quant froidure* è, secondo Raynaud, *Motets*, II, 41, corrispondente:

(7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + 5 + 5
(8 + 5) + (6 + 3 + 4) + 4 + 4 + 4 + 3 + (8 + 7 + 4 + 4 + 2 + 3) + 5 + 5
(6 + 7) + (7 + 5) + (7 + [4 + 4]).

Lo schema del testo *Lautrier* corrisponde, come quello dell'*Agmina*, allo schema del melisma f, con la differenza che i membri posti fra parentesi sono disposti diversamente. Nell'*Agmina* il periodo musicale formato da 13 suoni è riempito dalla somma di due versi, il primo dei quali conta sette sillabe, il secondo sei. In *Lautrier*, ciascuno dei periodi musicali di 13 suoni, si collega con un settenario corrispondente ad 8 note, e ad un quinario. Lo schema di *Lautrier* è dunque:

(8 + 5) + (8 + 5) + (8 + 5) + (8 + 5) + (8 + 5) + 5 + 5
(8 + 5) + (8 + 5) + 5 + 5 + (8 + 8 + 8 + 5) + 5 + 5
(8 + 5) + (8 + 5) + (8 + 5) ⁽²⁾.

Il metro poetico dei tre testi s'accorda quindi sostanzialmente colla periodizzazione del melisma musicale f.

Ora sia qui incidentalmente osservato che l'uso di una stessa melodia a diversi scopi con diversi testi, è un fatto che si ripete spesso nella storia della musica. Esempi di canzoni latine e francesi cantate colla stessa melodia, nella quale il testo francese soltanto rarissimamente è la traduzione del così detto *motetus*, furono pubblicati da Fr. Ludwig ⁽³⁾. Noi possiamo aggiungere i seguenti esempi di canzoni, che ci furono tramandate tanto monodicamente che a più voci. Così il refrain *Chascuns qui de bien amer cuide avoir non* di Richart de Fornival (Raynaud, N° 759) ritorna senza cambiamenti nel ms. di Wolfenbüttel ⁽⁴⁾, *Helmst. 10999*, foglio 216 b, in un mottetto sopra

⁽¹⁾ I numeri rappresentano le sillabe del testo da rima a rima; i numeri chiusi fra parentesi riempiono lo spazio fra due trattine.

⁽²⁾ La differenza dell'ultimo verso dipende dal testo.

⁽³⁾ *S. B. I. M. G.*, 1906, 514, cfr. anche par. 4.

⁽⁴⁾ Il testo è riprodotto in STIMMING, *Die Motette der Handschrift Bamberg*, op. cit., p. 83.

il tenore *Florebit*. Anche la melodia del ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 22928, foglio 158 b, della graziosa pastorella spirituale: *Hui matin a la journée* (Raynaud, N° 526) di Gautier de Coincy, annotata mensuralmente, si trova nel ms. di Wolfenbüttel foglio 234 (¹), a più voci, in notazione quadrata corrispondente alla notazione del ms., con un testo profano metricamente uguale nella costruzione, che in molti luoghi, ma specialmente nel primo e nell'ultimo verso, s'accorda perfettamente col testo spirituale. P. Aubry ha identificato (²) un certo numero di canzoni e di *refrains* che si trovano imparentati con composizioni a più voci, alle quali servirono da tenore.

Noi possiamo ritenere per certo che col tempo si stabiliranno ancora altre parentele fra le melodie dei trovadori e trovieri (³) e quelle appartenenti a composizioni spirituali o profane d'epoche più remote o più vicine a noi. Tali comparazioni presuppongono certamente la conoscenza di un materiale disperso in numerosi manoscritti, molto ricco e nella maggior parte inedito. Esse sono di grande importanza per la comprensione e l'apprezzamento delle creazioni musicali di quel periodo. Dalla notazione legata, quadrata modalmente e da entrambi le notazioni mensurali degli esempi ultimamente citati (21 ζ η θ) noi possiamo riconoscere senza incertezze il ritmo della melodia, come già abbiamo fatto osservare per gli esempi, nei quali la versione mensurale ci spiegò la maniera della scrittura musicale dei mss. trovadorici e ci rese possibile fissare il ritmo originale e distinguere le melodie notate nell'usuale notazione quadrata da quelle scritte mensuralmente. Certamente la maggior parte delle canzoni trovadoriche non fruisce di così favorevoli circostanze, chè troppo spesso invece d'incontrarci in parecchie versioni d'una stessa melodia, in cui almeno una sia mensuralmente notata, noi non possiamo porre a confronto che delle su-

(¹) Poichè sappiamo che Gautier de Coincy praticò tali traduzioni ed adattamenti di canzoni profane a scopi spirituali, che l'*Hui matin* del ms. di Wolfenbüttel, possiede un tipico carattere di pastorella, che inoltre ancora un interessante *refrain* vien cantato sulla voce o (Stimming, in op. cit., p. 90, pare che abbia preso l'o per un anellino), la qualcosa fa risaltare ancor più il carattere popolare della canzone, noi possiamo a buon diritto ritenere la pastorella del ms. di Wolfenbüttel più antica della ricostruzione di Gautier, la quale per suo conto risale certamente ad un'epoca anteriore al 1236. Questo fatto può anche contribuire a fissare l'età delle composizioni contenute nel ms. di Wolfenbüttel.

(²) Nella *Tribune de St. Gervais*, Parigi, 1906.

(³) Vedi avanti l'es. 23°, nel quale quattro testi diversi sono cantati sulla stessa melodia.

perficiali varianti, senza importanza, nella solita notazione quadrata. Uno sguardo alle legature e congiunture esposte nelle tabelle a p. 66 basta per riconoscere la diversità delle forme di scrittura musicale. La forma delle legature era obbligata a regole fisse soltanto in proporzione delle affinità che le collegava alla notazione mensurale delle melodie, mentre nella notazione quadrata, come spesso abbiamo rilevato negli esempi addotti, e come ancor più diffusamente illustreremo, la forma delle note non sta in alcun rapporto con la loro durata. Oltre a ciò noi dobbiamo attenerci, innanzi tutto, ad un fatto dimostrato dalla diversità di note comuni usate nella scrittura della stessa melodia, e dalle varianti del testo, che cioè gli esemplari del medioevo non furono passivamente copiati dagli amanuensi, ma che piuttosto furono modificati nella trascrizione, secondo un sistema ritenuto più comodo o più esatto, sicchè in certo qual modo si devono considerare interpretati. Perciò non meraviglierà più che in circa 1400 melodie di trovieri tramandateci in più di venti mss. (¹) (4000 circa coi duplicati) ed in 55 melodie trovadoriche, tramandateci in 2, 3, 4 ed 8 (nove) versioni, nemmeno una si accordi perfettamente nella forma esteriore della notazione, con un'altra versione della stessa melodia. Siccome poi le canzoni tramandateci dai mss. originariamente scaturenti da un solo o da pochi modelli originali, pur mantenendo la linea dell'altezza dei suoni, hanno tuttavia soggiaciuto a tante, per quanto esteriori, trasformazioni, senza mutare la sostanza della melodia, queste varianti si devono ascrivere alla deficienza di una scrittura musicale sistematica e generale, mancante prima che la notazione franconica si diffondesse, e non alla trascuratezza degli amanuensi.

Della più grande importanza per l'interpretazione delle melodie di notazione quadrata e del ritmo musicale di questa notazione, è una circostanza che noi tratteremo diffusamente nel prossimo capitolo, ma che ora dobbiamo tuttavia sfiorare. Al punto cioè in cui trovavasi la musica nel XIII secolo e proporzionalmente fino nel XV, ogni indicazione ritmica fu considerata trascurabile e non necessaria, fino a tanto che ogni melodia ritmica per canto venne composta secondo la successione regolare di alcuni moduli fondamentali, chiamati *modi*, ciascuno dei quali conteneva uno o due elementi, divisibili in altri più piccoli membri musicali (²). I versi della poesia lirica medievale, come

(¹) Vedi sotto a p. 98 l'indice dei più importanti mss. di canzoni di trovieri.

(²) La trattazione ampia della nostra tesi sui modi segue nella seconda parte.

quelli dei trovadori e trovieri, ricevettero un proprio ritmo soltanto sotto l'azione di un tal *modo*. Il *modo* dipendeva dal numero delle sillabe del verso, e dalla coincidenza delle sillabe accentate con la parte buona o cattiva della battuta. Il ritmo musicale adempì in tal maniera, sotto la forma del *modo*, le funzioni del metro del testo, regolarmente e simmetricamente scadente, così che, dopo aver stabilito il modo di una melodia, non rimaneva nella sua esecuzione che da osservare che entro ogni piede del modo (= battuta) venissero cantate due o tre sillabe, a seconda che il modo si divideva in due o tre parti. Il numero delle note da cantarsi su ogni sillaba del testo era indifferente, tuttavia esse non potevano oltrepassare lo spazio loro assegnato secondo la loro posizione nel modo, nè compromettere la scorrevolezza del suo movimento. Ma allorchè la composizione delle canzoni nella seconda metà del XIII secolo, sotto l'azione della composizione motettistica, si emancipò in Francia dalle regole fondamentali dei modi, tanto che il ritmo di una melodia non si potè più riconoscere sempre dal numero delle sillabe del verso, perchè entro ad una unità musicale di tempo, potevano venir cantate non soltanto due o tre sillabe, bensì tante quante erano le note, andarono perduti anche la coscienza ed il ricordo dell'originale procedere del ritmo della melodia (*modus*) in unità col metro del testo. L'amanuense di questo periodo credette di venir in aiuto ai suoi lettori per la comprensione dei suoi scritti, annotando mensuralmente, da allora in poi, le melodie che dall'XI secolo in neume, e poi in notazione quadrata, gli erano state tramandate. Appunto gli amanuensi dei mss. che si possono ritenere più recenti, sono quelli che si servono del sistema modale e mensurale per la notazione delle canzoni di trovadori e trovieri, mentre le melodie dei più antichi, e quindi dei mss. più vicini alle forme originali, non sono scritti che nella comune notazione quadrata. Fra i primi si devono annoverare le aggiunte apposte più tardi al ms. W, alcuni numeri del ms. R, come l'esempio 4 α (V. p. 79) e le canzoni dei trovieri del ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 846* ⁽¹⁾, ad eccezione della canzone *Au tans ploid de felonie* (V. sopra p. 34) ⁽²⁾ scritta da un'altra mano. Le melodie mensurali dei trovadori e trovieri verranno discusse particolarmente più innanzi. Ai mss. di canzoni notate in nota-

⁽¹⁾ Vedi avanti, seconda parte, I A, e 2.

⁽²⁾ Anche la canzone *Chanter et renuovier suel* che si trova al foglio 25 d dello stesso ms., è notata da un'altra mano. La maniera colla quale i più tardi raccoglitori scrivevano le chiavi e le note, lascia con certezza riconoscere che essi non sapevano nulla di musica.

zione quadrata, appartengono i mss.: X (colla forma delle neume di Metz), G e la maggior parte di R e W, il *Mistero di S.^a Agnese*, così come il maggior numero dei mss. di canzoni di trovieri ⁽¹⁾, dai quali noi trarremo alcuni esempi comparativi. Poichè la lirica dei trovieri comincia più tardi di quella dei trovadori, così sarà importante stabilire, se e quanto abbiano mutato le notazioni usate in queste più giovani composizioni.

⁽¹⁾ Melodie scritte in notazione quadrata sono quelle dei mss. di trovieri: Arras, *Ms. 657*; Berna, *231*; Parigi, *Arsenal, 5198*; Parigi, *Bibl., Nat. fr. 765, 844* (con alcune eccezioni), *845, 847, 1109, 1591* (con eccezioni), *12615* (con eccezioni), *24406, Nouv. acqu., 1050*; Roma, *Vat. Chr., 1490* (con eccezioni) e Siena *H. X. 36*.

Canzoni di Gautier de Coincy (nei *Miracles de N. Dame*)

Segnatura dei manoscritti	Contiene canzoni ⁽¹⁾	N. delle canzoni notate	Col solo rigo musicale	Con lo spazio pel rigo	Soltanto il testo
Parigi, <i>Bibliot. Nat. fr.</i> 986	8	8	—	—	—
<i>idem</i> 1530	12	12	—	—	—
<i>idem</i> 1536	13	13	—	—	—
<i>idem</i> 2163	4	4	—	—	—
<i>idem</i> 2193	15	15	—	—	—
<i>idem</i> 22928	16	15	1	—	—
<i>idem</i> 25532	16	16	—	—	—

II. I manoscritti dei trovieri.

Come abbiamo già accennato a p. 95, le melodie dei trovieri nei canzonieri dei lirici del nord della Francia, tenuto conto dei duplicati giunti fino a noi, salgono a 4000. Elenchiamo in primo luogo, nella seguente tabella, le condizioni di questi mss., in quanto ci fu possibile di prenderne visione.

Segnatura dei manoscritti	Contiene canzoni ⁽¹⁾	N. delle canzoni notate	Col solo rigo musicale	Con lo spazio pel rigo	Soltanto il testo	
Arras, <i>Bibliot. N° 657</i>	74	74	—	—	—	Le note di sette canzoni sono completamente scomparse.
Berna, <i>Bibliot. N° 231</i>	20	14	6	—	—	
Parigi, <i>Arsenale 5198</i>	482	482	—	—	—	
<i>Bibliot. Nat. fr.</i> 765	52	52	—	—	—	
<i>idem</i> 844	464	417	40	—	—	
<i>idem</i> 845	337	337	—	—	—	
<i>idem</i> 846	351	335	16	—	—	
<i>idem</i> 847	338	307	28	—	3	
<i>idem</i> 1109	43	23	—	—	20	
<i>idem</i> 1591	252	235	—	—	17	
<i>idem</i> 12483	20	20	—	—	—	
<i>idem</i> 12615	481	358	112	11	—	
<i>idem</i> 20050	305	93	62	83	67	
<i>idem</i> 24406	332	319	13	—	—	
<i>idem</i> 25566 ¹	14	14	—	—	—	
<i>idem</i> 25566 ²	50	49	1	—	—	
<i>Nouv. acq.</i> 1050	455	455	—	—	—	
Roma, <i>Vat. Christ.</i> 1490	321	301	16	4	—	
Siena, <i>H. X.</i> 36	101	100	1	—	—	

⁽¹⁾ Soltanto le canzoni dei trovieri sono segnate in quest'elenco, dal quale sono escluse le altre forme, e le composizioni a più voci.

Forse soltanto a pochi romanisti e storici della musica, sarà noto quale ricco materiale di questa forma artistica ci sia stato conservato. Noi vedremo in seguito a quali circostanze si possa attribuire il fatto che le melodie dei trovieri ci sono rimaste in un numero dodici volte superiore a quello delle melodie dei trovadori. In molti casi la stessa melodia di una canzone di trovieri ci fu tramandata da quattro, fino da dieci manoscritti, ed appunto a motivo di tanta ricchezza di versioni, queste notazioni si prestano assai all'analisi.

Dapprima occupiamoci della canzone: *Ausi com l'unicorne sui*, attribuita al Re di Navarra ⁽¹⁾.

Esempio 22.

Il trattato di Joannes de Grocheo cita questa canzone come esempio di *cantus coronatus*. (Cfr. J. Wolf, *Die Musiklehre des J. de Gr.*, S. B. d. J. M. G., I, 65; inoltre H. Müller, *Zum Texte der M. d. J. de Gr.*, IV, 361). Secondo Raynaud, N° 2075, essa è tramandata in 14 mss. Di questi 14 testi, nove soltanto sono accompagnati dalle note. Essi sono:

- Parigi, *Bibl. Nat. fr.*, 844, foglio 75.
- Parigi, *Arsenal N° 5198*, p. 29.
- Parigi, *Bibl. Nat. fr.*, 1591, foglio 38.
- Parigi, *Bibl. Nat. fr.*, 24406, foglio 15.
- Parigi, *Bibl. Nat. Nouv. acq.* 1050, foglio 26.
- Parigi, *Bibl. Nat. fr.*, 846, foglio 1.
- Roma, *Vat. Christ.*, 1490, foglio 7.

⁽¹⁾ Si tratta di Thibaut IV, nato nel 1201, Conte di Champagne e di Brie; egli ereditò il regno di Navarra nel 1234, compose più di 60 canzoni e morì nel 1253. Le sue canzoni sono sparse in forma di cartelle nei mss. e si possono annoverare fra le migliori produzioni francesi del genere.

3) Siena, H. X. 36, foglio 2.

4) Londra, Brit. Mus. Eg. 274, foglio 131.

Nel ms. di Londra, Egerton 274, l'originale *Ensi con l'unicorne sui*, è cancellato, ed al suo posto si legge *Ego te tuli de domo patris tui*; delle note sono conservate soltanto quelle appartenenti alle cinque

ultime sillabe:  dalle quali possiamo rilevare che

la versione 1 s'accorda colle altre. Anche le note-chiavi, e le trattine verticali sono rimaste (secondo la copia fornitami dal sig. H. Gelzer). Nel ms. di Berna, 231, foglio 1, non v'è alcuna nota (¹), il Berna 389, e il Parigi, Bibl. Nat. fr. 12581 non ne contengono mai; nei mss. di Parigi, Bibl. Nat. fr. 12615, foglio 13, e Parigi, Bibl. Nat. fr. 20050, foglio 125 v^o, il testo è posto in modo come se dovesse venir notato, ma mentre nel primo sono tracciate le linee, nel secondo queste mancano.

Noi esponiamo, l'una sotto l'altra, le otto diverse versioni di quest'esempio:

α) Parigi 844

β) Arsenal

γ) Parigi 1597

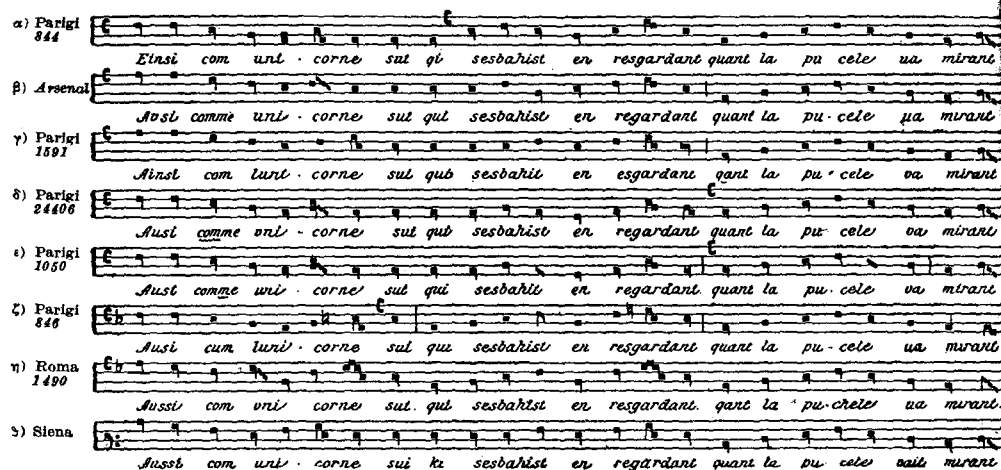
δ) Parigi 24406

ε) Parigi 1050

ζ) Parigi 846

η) Roma 1490

θ) Siena



(¹) Le canzoni N° 8, 12, 15, 18, 20 di questo ms. si trovano fra righe musicali rimasti vuoti (cfr. E. SCHWAN, op. cit., p. 169). Noi ci riferiamo alla copia di questo ms. esistente nella Bibl. Nat. di Parigi.

Osserviamo dapprima il primo verso *Ausi com unicorne sui*. Le versioni α γ ζ s'accordano colla *binaria si* e *sol* sulla sillaba *cor* in α, ne in γ ζ, la quale in β δ ε vien mutata in β δ ε colla *quaternaria la si la sol* sopra *cor* colla forma α, in β, α, in δ, α, in ε; η θ lasciano il *do* già sulla seconda sillaba, η reca una *ternaria* sulla quarta sillaba, θ sta fra α e γ ζ colla *binaria si sol* su *cor*. Nel seguente periodo *qui sesbahist en resgardant* noi dobbiamo distinguere altri gruppi. Il primo continua la melodia dal *sol* in avanti, a questo appartengono α β γ δ ε θ, il secondo ζ η, sale dal *mi* per gradi fino al *la*. ε ed ζ pongono in luogo d'una *longa* sulla sillaba *hist* una figura di due note. Sopra la sillaba *gar* trovasi in α β δ ε la *binaria si la*, in γ ζ θ la *terza si sol*, mentre η introduce nuovamente una *quaternaria*, si², do, si², *sol*, corrispondente alla sillaba *ne*. Il terzo verso *quant la pucele va mirant* si accorda melodicamente in tutte le otto versioni, soltanto ε passa dal *sol* sopra *le* al seguente *fa*. In quanto all'ultima *ternaria* sopra *rant* noi incontriamo tre versioni. La più diffusa è α, come lo dimostrano α β γ δ ε θ; η scrive tre semibrevi, delle quali la prima è codata a sinistra, ζ plica il precedente *mi* all'insù, col quale segno è indicato che il seguente *mi* deve ricevere l'appoggiatura *fa*.

Se si riflette quanto siano ancor oggi diversi, malgrado l'incomparabilmente facile e sicura diffusione del materiale a stampa, i modi di notare e di cantare le più semplici canzoni popolari o militari, da provincia a provincia, da luogo a luogo, da scuola a scuola, e si confrontino le otto versioni citate, provenienti da regioni e da tempi diversi, si dovrà riconoscere alle notazioni citate il dovuto merito per la esemplare conservazione della melodia. Si dice di Thibaut di Navarra che, lui vivente, facesse raccogliere e notare le sue canzoni, ed a questa circostanza noi dobbiamo in ogni caso anche la particolare conservazione delle sue opere. Ma tanto fedelmente concordante è la condotta melodica dei citati esempi, quanto diversi sono i raggruppamenti riproducenti esternamente i diversi suoni per mezzo delle figure. Noi mostreremo nel seguente esempio quanto possano variare i diversi modi di scrittura relativamente alla forma delle note, in una semplice melodia, scorrente come un recitativo.

Esempio 23.

La canzone *Long temps ai mon temps use* (¹) (Raynaud, N° 475) è, colla musica a lei appartenente, conservata nei seguenti cinque mss.

(¹) Nei mss. α β δ questa *vadurie* (dal refrain: *vadu vadu vadu va*) è attribuita a Moniot di Parigi, che visse nella seconda metà del XIII secolo.

- α) Parigi, *Arsenal* 5198, p. 191.
 β) Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 845, foglio 91.
 γ) Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 847, foglio 60.
 δ) Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 846, foglio 80.
 ε) Parigi, *Bibl. Nouv. acq.* 1050, foglio 136.

α) *Arsenal*
 β) Parigi 845
 γ) Parigi 847
 δ) Parigi 846
 ε) Parigi 1050

α β γ δ s'accordano melodicamente nota per nota fino alla sillaba *que* in β e *iai* in δ. Noi riteniamo trascurabili le piccole differenze di *longa* e *brevis* in α β e γ; dove, in queste tre versioni, troviamo delle *brevis*, possiamo ritenere che l'amanuense volle risparmiarsi la fatica di codare tutte le note. In δ, al contrario, noi scorgiamo tosto lo scambio sistematico di *brevis* e di *longa*, il quale accenna ad una intenzionale notazione mensurale. In quanto alla versione ε, noi avremo più innanzi l'occasione di parlarne; basti per ora aver stabilito che qui ci troviamo innanzi ad un tentativo di trascrizione; il bibliofilo che volle completare i fogli rimasti vuoti di questo ms., intraprese la trascrizione della notazione quadrata del suo manoscritto; e apparentemente le diverse stanghette dovrebbero indicare le diverse battute. Ma la sua trascrizione è però completamente errata e perciò senza valore; noi riproduciamo nella seconda parte § 2 la vera trascrizione di questa melodia in note moderne, sotto l'indicazione del secondo modo, come N° 127 a.

Esempio 24.

Come ultimo esempio citeremo una melodia, che ci è conservata in numerosi mss. con quattro testi diversi; si tratta della melodia della sequenza mariana *Ave gloriosa virginum regina*. Il testo di questa se-

quenza è stato ristampato dall'abate Poquet⁽¹⁾ e dal Drèves⁽²⁾. Nel ms. di Londra, *Egerton* 274⁽³⁾ è data come la prima delle canzoni di Filippo di Grève (+ 1237) dal foglio 3-8. Il titolo: *Incipunt dictamina magistri Ph. quondam cancellarii parisiensis* non lascia alcun dubbio intorno all'autore della canzone. Per lungo tempo essa venne attribuita a Gautier de Coincy (1177-1236), perchè nel grande ms. di Soissons essa si trova sul foglio precedente la leggenda mariana tradotta dal Gautier. Noi non possiamo purtroppo stabilire se questa *Ave gloriosa* appartiene al contenuto originale del ms., perchè potremmo disporre soltanto di una copia di questa canzone⁽⁴⁾; ma già la circostanza che essa non si trova negli altri mss. di Gautier de Coincy, e nei mss. di Soissons s'incontra soltanto nel foglio d'ingresso, si pronuncia contro tale paternità.

Nel ricco ms. fiorentino, *Laur. Plut.* XXIX, 1, la stessa *Ave gloriosa* si trova in notazione quadrata⁽⁵⁾ fra le *cantiones* a una voce. Allo stesso modo ci è conservata anche nel graduale di Limoges (*Bibl.* N° 17) foglio 283. Secondo Coussemaker, *L'art harmonique*, p. 151, nel ms. di Londra, *Harl.* 978, si trova un *tripulum* col testo *Ave gloriosa virginum regina*.

Nel ms. di Firenze, *Naz.* II, 1, 212, foglio 90⁽⁶⁾ la stessa melodia è notata una quinta più grave che nell'altro di Firenze, *Plut.* XXIX, 1. La storia della sequenza *Ave gloriosa* guadagna in interesse, pel fatto che essa si trova collo stesso testo, tradotto in francese, e colla stessa melodia, anche nel ms. di Parigi, *Arsenal* 3517, foglio 4, colle parole *Virge glorieuse pure nele et monde*.

Questa medesima melodia fu anche usata in due *lais* profani, completamente indipendenti dalla sequenza mariana. Il primo è il *lai* di Hermin, *Lone tens m'ai teu et oncor me teroie*, conservato colle note nel ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 845, foglio 185^{ro}; il secondo segue

⁽¹⁾ *Les Miracles de la Sainte Vierge*, Parigi, 1857, p. 756.

⁽²⁾ *Analecta hymnica*, X, 89, e XX, 170, colla citazione di un gran numero di mss. Sopra mss. e stampe, cfr. anche CHEVALIER, *Repert. hymn.* N° 1828.

⁽³⁾ Cfr. P. MEYER, *Arch. des miss. scient.*, 1871, 2 serie, p. 71; e DRÈVES, *Analecta hymnica*, XX, 16.

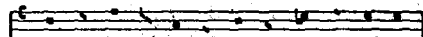
⁽⁴⁾ Dal sig. P. Aubry di Parigi. La consultazione dell'importantissimo ms. di Soissons ci venne rifiutata. La stessa melodia è pubblicata in facsimili litografici negli *Annales archéologiques*, X, 1850, p. 154, probabilmente dal citato ms. di Soissons.

⁽⁵⁾ Le melodia va soltanto fino alle parole *fons dulcoris*.... (LUDWIG).

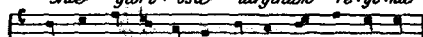
⁽⁶⁾ Comunicazione del sig. dr. Fr. Ludwig.

immediatamente questo primo, citato ora, al foglio 186, quale *lai* de la pastourelle *Lautrier cheuvaichoie pensant, par un matin* ⁽¹⁾. Noi saremmo trascinati troppo lungi dal nostro argomento se volessimo seguire da vicino la storia di questa melodia; ma poichè ci siamo proposti come fine di ricercare e stabilire le diversità di notazione di una stessa melodia nei mss. medievali, e di trarre dalle diverse maniere di scritture le possibili conclusioni intorno al significato di ciascun segno musicale, seguendo lo sviluppo della notazione, dalle prime scritture leggibili senza incertezze, ci limiteremo ad esporre e discutere lo spunto della melodia *Ave gloriosa* secondo le diverse versioni manoscritte.

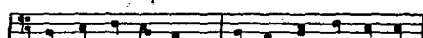
a) Londra, Eg. 274, f. 3



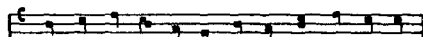
b) Solssons, Seminario, f. 1



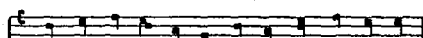
γ) Firenze, Naz. II, I, 112, f. 90



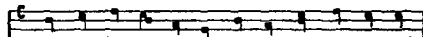
δ) Firenze, Laur. Pl., XXIX, I, f. 447



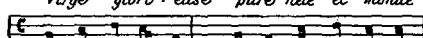
ε) Limoges N° 17, f. 283



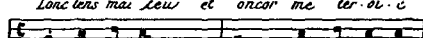
ζ) Parigi, Arsenal, 3517, f. 4



η) Parigi, Bibl. Nat. fr. 845, f. 185



θ) Parigi, Bibl. Nat. fr., f. 186



Anche questa melodia è la stessa in tutte le versioni citate. In α abbiamo innanzi a noi un esempio di notazione della metà del XIV secolo. Dalle molte raschiature si può facilmente stabilire che questa melodia, nel ms. *Egerton 274*, era originariamente annotata con note quadrate; più tardi le note quadrate furono cancellate e sostituite in parte con note mensurali. Soltanto i ritornelli di ogni strofa non fu-

⁽¹⁾ P. AUBRY ha pubblicato il testo musicale di questi tre *lais* in *Lais et Descorts français du XIII siècle*, Parigi, 1901, p. 139, 147 e 151, senza riconoscere ed additare l'identità delle melodie, perchè se l'avesse riconosciuta, difficilmente avrebbe posto fuori di discussione la parentela dei *lais* e delle sequenze.

rono regolarmente trascritti mensuralmente, ma rimasero nell'originale notazione quadrata ⁽¹⁾.

Le note del ms. β appartengono ugualmente alla notazione mensurale; l'abbreviazione dei valori della metà, la *brevis* in luogo della *longa*, la *semibrevis* della *brevis* e la *minima* (♩) al posto della *semibrevis*, come si può osservare in α: β, s'incontra spesso nel XIII e XIV secolo ⁽²⁾.

Interessante è anche la diversa divisione dei versi colle trattine verticali, in γ η θ. Queste trattine, di cui abbiamo già parlato a pagina 70, non rappresentano le pause, ma si trovano generalmente dove, in questi testi poetici stesi a modo di prosa, starebbe il punto, cioè alla fine del verso. Spesso esse non si trovano alla fine di ciascun verso, bensì alla chiusa di un doppio periodo musicale (= 2 versi) come negli esempi 2 γ θ, 3 β γ θ, 4 γ, 6 β γ, 7 β γ, 8 α, 9 β, 10 β, 12 β, 14 α, 16 α β, 21 α β γ δ ε ζ η θ, 22 α δ η θ, 23 α β γ, 24 α β δ ζ. Più raramente queste trattine si trovano anche dove cade la cesura dei decasillabi ⁽³⁾. Alcuni amanuensi usano tali trattine dopo i membri della strofa. Talvolta esse si trovano poste nel punto in cui le note non cadono esattamente sopra le sillabe loro appartenenti. Già nella notazione neumatica erano usate queste trattine, le quali al fine di meglio distinguerle dalla virga, venivano segnate in rosso. Se l'amanuense non aveva tenuto abbastanza distanti le lettere di una parola, in modo che le note sovrapposte non riuscivano a raccogliersi sopra di esse, egli doveva cercare di ricondurre le note eccedenti sopra le sillabe loro spettanti, per mezzo di una trattina. Che poi queste trat-

⁽¹⁾ Si potrebbe essere tentati di supporre che la prima strofa venisse cantata ritmicamente da solisti, e per questo motivo fosse scritta mensuralmente, mentre il ritornello, notato con note quadrate, venisse cantato dal coro liberamente, coralmemente. Ma in parecchi punti la trascrizione mensurale è eseguita per due strofe melodicamente identiche, il che contraddice questa supposizione. È più probabile, invece, che il correttore, dal quale provengono le raschiature fatte più tardi, abbia voluto soltanto risparmiarsi la fatica di trasportare la notazione di ambo le strofe nella notazione propria del suo tempo.

⁽²⁾ Le canzoni spirituali di Alfonso X, il Saggio (1220-1284) sono, nel ms. originale dell'Escorial, notate in *duplex valor*, cioè colla *longa* e la *brevis*, mentre nel ms. di Madrid, *Bibl. Nac. 10069*, sono notate coll'*integer valor*, colla *brevis* e *semibrevis*. La melodia *Ja n'amerai autre* pubblicata dal COUSSEMAKER, A. H. N° 45, sopra un *In sacculum* a tre voci, si trova un'altra volta nel ms. di Montpellier, foglio 2 v, con valori abbreviati.

⁽³⁾ Per esempio nell'ALBA, *Rei glorios, vrais lums e clartatz*, es. 13° α β; cfr. II Parte, par. 2.

tine, poste in fine di verso, di doppio verso, nelle cesure dei decasillabi, non abbiano significato di pause, nè si riferiscano al *modus*, nè abbiano alcuna azione sulla durata delle note da esse delimitate, è provato anche dal fatto, che, mentre tali trattine si trovano nel maggior numero delle canzoni dei manoscritti di versione diversa, le melodie che si ripetono in diverse versioni ritenendo lo stesso numero e forma di note, non ne mostrano tracce. Così citiamo a questo oggetto:

Nell'es.	2 α β	s'incontrano le trattine, in	γ δ	nessuna
"	3 α	"	β γ δ	"
"	4 α β	"	γ	"
"	5 α	"	β γ	"
"	6 α	"	β γ	"
"	7 α	"	β γ	"
"	8 β	"	α	"
"	9 α	"	β	"
"	10 α	"	β	"
"	12 α	"	β	"
"	14 β	"	α	"
"	22 β γ ε ζ	"	α δ η θ	"
"	23 α δ	"	β γ	"
"	24 γ η θ	"	α β γ δ ε ζ	"

Il trattato di Johannes de Grocheo pubblicato da Johannes Wolf ⁽¹⁾, sul quale noi dovremo frequentemente ritornare, intorno alle pause s'esprime così: « Il suono non può venir lungamente tenuto nella voce umana. È dunque necessario fare pause, e segnare queste in qualche modo. Gli antichi ⁽²⁾ le rappresentavano con una trattina trasversale, usata anche dai musicisti moderni sia essa una *pausa universalis*, che si chiama *finis punctorum* (fine di verso o periodo), sia essa una pausa che riguardi una o più perfezioni (misure) oppure uno o due tempi (battuta di misura) o soltanto una parte del *tempus* ».

Queste *lineae ex traverso positae* cadono insieme alle sopraccennate trattine verticali, e, secondo Grocheo, furono usate tanto nei più antichi quanto nei più moderni modi di notazione alla fine di un periodo musicale, allo scopo di rappresentare tutte le pause possibili. Nel corso di un periodo musicale, come nelle cesure dei versi più lunghi di otto

⁽¹⁾ Op. cit., p. 103.

⁽²⁾ Gli *antiqui*, nella terminologia di questo trattato, sono tutti i predecessori vicini o remoti, autori delle notazioni conosciute o usate al tempo della sua compilazione.

sillabe, queste trattine indicano soltanto una pausa assai breve; in fine di un periodo, invece, significano una più lunga pausa di chiusa ⁽¹⁾, fatta astrazione dai casi, dove esse non separano che le parole, o dove indicano su quale sillaba devono cadere le note scritte fuori di luogo.

Assai istruttivo è il modo col quale queste trattine vengono usate negli esempi 24 η δ, sopra la melodia dell'*Ave gloriosa* nel *lais* profano. Il periodo musicale sopra *Ave gloriosa virginum regina*, secondo le notazioni mensurali α β, è diviso nel seguente modo:



In η stanno con questo periodo musicale due senari, che possiamo considerare anche come quinari (*weiblich*) se, come era in parte in uso nella poesia romanica medievale, alla quale appartiene anche la lirica neolatina ⁽²⁾, contiamo all'indietro, partendo dall'ultima sillaba accentata del verso, cioè come un endecasillabo composto di un quinario più un senario con rima *weiblich*. La nota cadente sopra l'ultima sillaba *sa* serve d'attacco alla seconda metà del verso *et encor me teroie*.

La struttura dell'*Ave gloriosa* è, al contrario, stata conservata in θ, il quale lascia rimare (*weiblich*) la prima metà, di cinque sillabe, del verso: *Lautrier chevauchoisie*.

Lo schema ritmico delle versioni α β γ δ ε ζ θ è dunque:

α β γ δ ε ζ θ

mentre lo schema η è:

η

Si potrebbe anche essere tentati di completare in α β γ δ ε ζ θ la prima metà del verso riducendola ad un periodo completo di quattro tempi, mediante la riduzione delle sillabe α β in α α, come ha luogo nella seconda metà del verso, sicchè si otterrebbe, secondo l'opinione del Riemann (cfr. *Handb. d. Musikgesch.*, I, 2, p. 230) lo schema:

α β γ δ ε	a-ve glori-osa virginum regi-na
ζ	Virge glori-eu-se pu-re nete e monde
θ	Lautrier chevauchoisie pensant par un matin

⁽¹⁾ Vedi avanti la II Parte, intorno alle pause.

⁽²⁾ La discussione su questo punto si trova nel capitolo sopra il principio metrico della poesia medievale, dove si parla dei modi.

⁽³⁾ L'apostrofo è la breve pausa nell'interno del verso, corrispondente alle trattine verticali in γ η θ.

Ma noi dovremmo concepire il segno verticale in η dopo *teu*, come pausa. Ora, essendo la melodia in tutte le otto versioni sempre la stessa, nota per nota, per quattro testi diversi, noi riteniamo come la cosa più naturale, che anche il movimento ritmico sia in esse conservato. Le notazioni mensurali poi in α e β , non lasciano alcun dubbio che la melodia della prima metà del verso debba leggersi senza prolungamento così ⁽¹⁾:

1 2 3 4 5 6

e non

1 2 3 4 5 6

Il caso è tanto più importante in quanto che un altro *Ave gloriosa*, tramandatoci dal ms. di Montpellier, foglio 90, in notazione mensurale ⁽²⁾, presenta il prolungamento in questione, e completa le sei sillabe *Ave gloriosa* in un periodo di quattro battute. La parte soprana di questa composizione a tre voci presenta qualche rassomiglianza melodica coll'*Ave gloriosa* che noi abbiamo discusso come esempio 24°. Se la versione del 24° β si presentasse sola, noi potremmo forse considerare la mancanza della codetta alla nota sopra la sillaba *sa*, come un errore di stesura. Ma la chiara scrittura mensurale di α esclude questa supposizione, e per conseguenza dobbiamo attenerci al ritmo prescritto dalle notazioni mensurali di α e β per tutte le versioni dell'es. 24°.

Sguardo alle figure musicali usate negli esempi citati.

Con il confronto delle figure usate in melodie identiche o corrispondenti in mss. diversi, noi siamo giunti alla conclusione che ad una figura data da una versione, fanno riscontro, nello stesso posto, raggruppamenti di più note esternamente differenti, le quali, secondo le regole dei mensuralisti non si potrebbero considerare come equivalenti, e che avrebbero dovuto, anche per la loro struttura, essere ritenute come inammissibili. Al posto di una *longa* di una versione (x) noi troviamo in un'altra (y) le seguenti figure:

• 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 ecc.;

⁽¹⁾ Noi ritorneremo ancora nel corso del nostro lavoro sopra simili casi.

⁽²⁾ Ristampato dal COUSSEMAKER, A. H. N° 46.

in cambio della legatura binaria : oppure Γ , sono poste queste altre:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Così negli ornamenti delle ultime sillabe del verso, si trovano innumerevoli varianti, di cui noi non citiamo che le seguenti:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

In molti casi le diverse figurazioni ci rendono dei buoni servigi. Quando sembra impossibile riconoscere quale abbellimento o portamento era stato pensato con una *plica*, si osserva, nelle canzoni ripetutamente riprodotte, che l'uno o l'altro degli amanuensi spiega per fortuna la *plica*, scrivendone per esteso le note che la compongono. Fra le altre noi possiamo qui citare le seguenti interpretazioni di *plicae*:

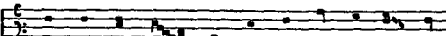
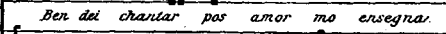
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

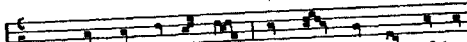
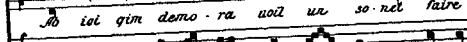
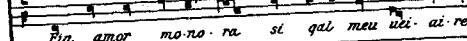
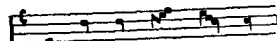
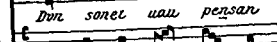
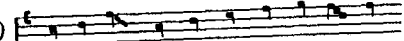
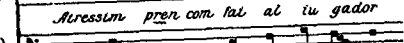
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Fino a tanto che non venne formato e diffuso un solo modo di scrittura musicale, quindi fino alla seconda metà del XIII secolo, ciascun amanuense ebbe il proprio modo di notare, di formare le legature a secondo che gli tornava più comodo. Bisogna tuttavia sempre riconoscere che le forme regolari, corrispondenti alle principali figure neumatiche, sono comunemente in grande maggioranza; la penna si prestava assai bene al collegamento delle figure in legature e congiunture, quali noi le troviamo, *ad libitum*, sì numerose nella notazione quadrata. L'esecuzione invece della scrittura mensurale, cioè di figure di un preciso significato e valore, richiedeva una competenza raggiungibile solo coll'educazione musicale e con la pratica accurata; non è quindi da meravigliarsi se la maggior parte delle melodie dei trovadori ed una buona parte di quelle dei trovieri, come pure un considerevole numero di composizioni profane e sacre a più voci del XII e XIII secolo, non ci furono tramandate mensuralmente, ma nella comune notazione quadrata. Una notazione quadrata era però ammissibile soltanto, secondo quanto fu detto a pag. 95, a condizione che il ritmo delle melodie fosse noto, oppure riconoscibile dal testo, e dipendente da leggi definite. Il fatto che l'esecuzione dei gruppi di note, nella notazione quadrata, era lasciata all'arbitrio degli amanuensi, si può

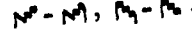
affermare nel modo più diretto dal ms. R, nel quale, come abbiamo più sopra osservato, le note furono stese da diversi scrittori. Le prime pagine del libro di canzoni di Guiraut Riquier, del quale nel ms. C si dice che le canzoni sono disposte nello stesso ordine nel quale il poeta le scrisse di propria mano, originano da un copista il quale preferiva le *figurae obliquae*, p. es.: , . Un altro amanuense (v. sopra, pag. 75, l'es. 1°, α = al primo scrittore, β = al secondo), il quale notò le 21 melodie di Raimon de Miraval, e le quattro canzoni di G. Riquier al foglio 108^{ro} dello stesso ms., evita le *figurae obliquae*, ed ordina le note in *corpora recta*, p. es.: , .

Queste diverse maniere personali di notazione, non riguardano che la forma; esse non costituiscono un cosciente sistema, perchè alle stesse figurazioni non corrispondono significati uguali, come sarebbe nella notazione mensurale e nella moderna. Si potrebbe però supporre che almeno ciascun amanuense possedesse una ortografia speciale, nella quale venissero usati logicamente i segni secondo una determinata concezione del loro valore, e che le numerose varianti di forma, finora incontrate, si dovessero ascrivere alle diversità del luogo e del tempo in cui le versioni furono redatte. Ma sarebbe troppo difficile dimostrare questa supposizione. Prendiamo, p. es., una melodia, nella quale un periodo musicale sia ripetuto (*pedes* o *versus*), oppure una canzone, sopra la quale lo stesso scrittore abbia steso le note di due strofe. Il modo di notazione dovrebbe, in caso di ripetizione, essere identico, giacchè nella struttura metrico-ritmica, necessariamente uguale, anche le parti musicali non rappresentano che una ripetizione meccanica e parallela. Nel ms. G, come abbiamo già osservato, è comunemente notato anche il primo verso della seconda strofa, e nelle canzoni N° 37 e 179, tutta la seconda strofa è interamente annotata. Noi potremmo quindi aspettarci di ricavare qualche conclusione sul significato di taluni segni da questi numerosi ritornelli scritti in esteso dalla stessa mano, invece non possiamo fidarci dello scrittore di questo ms., poichè il suo lavoro è superficiale, ed il suo modo di scrittura è manchevole, tanto pel testo che per la musica. Riportiamo ora qui soltanto alcuni esempi di periodi musicali corrispondenti, tolti dal ms. G:

1) f. 48 v°, I. Strofa α) 
 II. Strofa β) 
 Ben dei chanlar pos amor mo ensigna.
 Seu ri sul dru res nome pot de rendre.

2) f. 48 a, I. Strofa α) 
 I. Verso β) 
 Mo iei gin demo - ra uol un so nel faire
 Fur amor mo - no - ra si gal meu dei - ai - re.
 II. Strofa, I. Verso γ) 
 Plus es amors bo - na - geu no
 3) f. 43 d, I. Strofa α) 
 I. Strofa β) 
 Don sonet uau pensar
 Si uals ben uai daitar
 4) f. 38 b, I. Strofa α) 
 II. Strofa β) 
 Aressun pren com fai al iu gador
 Aitruca lui en la pri - son damor

Confrontiamo ora i gruppi corrispondenti, e avremo le seguenti varianti di quattro periodi:

- in 1: , 
 in 2: , 
 in 3: , 
 in 4: 

Potremo, a piacere, aumentare le esemplificazioni prendendole dagli altri ms. (2), ma i risultati ottenuti dall'analisi dei 24 esempi ci-

(1) In α la melodia è notata in chiave di *do*, in β invece una quinta più bassa, in chiave di *fa*. Noi non crediamo che dietro questa trasposizione si nasconda qualche intenzione speciale, ma piuttosto che lo scrittore, soltanto per distrazione, abbia posto la chiave di *fa* in luogo di quella di *do*, senza modificar nulla al corso della melodia.

(2) Non c'è bisogno di speciale analisi per riconoscere come nel *Mistère de S.^a Agnese* le melodie (vedi es. 13° β , p. 84 e 18° α β γ , p. 87) siano scritte in notazione quadrata, poichè anche quei suoni che sono rappresentati con figure irregolari composte di *longae* isolate o raggruppate, possono esprimere l'altezza, ma non il ritmo della melodia.

tati, potranno bastare per definitivamente stabilire che la maniera di notazione delle melodie notate non mensuralmente, non lascia in alcun modo intravedere la probante esecuzione di una notazione sistematica, avendo ciascun scrittore, nella rappresentazione di uguali valori, usato arbitrariamente le figure più diverse, dalle quali nè il lettore, nè gli amanuensi stessi, avrebbero potuto riconoscere un ritmo definito.

Riepiloghiamo ora i risultati ottenuti dalle analisi fatte in questo capitolo, ed avremo, come riassunto della prima parte, stabilito:

I, che le più antiche notazioni di lirica medievale furono stese od in neume di Metz (ms. X), od in note quadrate ⁽¹⁾.

II, che le notazioni degli amanuensi, dai quali ebbero origine le scritture delle melodie in note quadrate, non seguono un costante sistema di scrittura musicale.

III, che le melodie, originariamente scritte in note quadrate, furono, nel corso dei tempi, trascritte da alcuni amanuensi con sistemi più evoluti, il modale ed il mensurale, alla quale circostanza noi siamo debitori della conservazione, in notazione mensurale, di un forte numero di melodie ⁽²⁾.

IV, che non possiamo ricavare direttamente dalle figure delle note il ritmo delle melodie scritte in note quadrate sopra testi metrici per le ragioni esposte al capo II, ma che lo possiamo riconoscere soltanto contando all'indietro, coll'aiuto dei segni mensurali, di cui fu fatta parola al capo III.

Nei prossimi capitoli vedremo come si possa ricostruire il movimento ritmico di tutte quelle creazioni musicali che ci giunsero notate non mensuralmente, e vi faremo precedere alcune osservazioni più minuziose intorno alle ipotesi finora espresse, e già accennate nella nostra introduzione, riguardanti le notazioni dei mss. dei trovadori e trovieri, allo scopo di discuterle sulla base dei nostri risultati.

⁽¹⁾ « *Ex omnibus longis* », cfr. J. DE GRÜCHEO, op. cit., p. 91.

⁽²⁾ Tutto sommato, sono quattrocento le melodie di trovadori e trovieri della fine del XIII secolo, tramandateci in notazione mensurale. L'elenco di queste melodie segue nella seconda parte, cap. 2. Potremmo anche ricordare le canzoni citate del poeta spagnolo Alfonso X, le quali furono notate mensuralmente nella seconda metà del XIII secolo, sebbene esse siano un po' più antiche delle trascrizioni in note quadrate del ms. R, e di parecchi altri mss. trovadorici; così il numero delle canzoni monodiche notate mensuralmente sommerebbe ad un migliaio.

Opinioni e giudizi di moderni storici della musica sopra la notazione e la lettura delle note nei mss. di trovadori e trovieri.

Perne (nell'edizione delle *Canzoni di Châtelain de Coucy*, 1830, curata da Fr. Michel) e Coussemaker (*Oeuvres complètes de Adam de la Hale*, 1872) non furono i primi che attribuirono significato mensurale alle figure musicali usate nei mss. originali delle melodie trovadoriche e dei trovieri. Già nel XVIII secolo erano stati completati i fogli 121, 126, 136-154 mancanti nel ms. di Parigi, *Bibl. Nat. Nouv. acq. 1050* con l'aiuto di un ms. del gruppo K N P ⁽¹⁾. L'anonimo, che cercò di restaurare il ms. manchevole, non si attenne fedelmente alla trascrizione delle note quadrate dell'esemplare, ma cercò in certo qual modo di interpretarle. Quale fosse il risultato del suo tentativo, abbiamo già avuto occasione di osservare esaminando l'es. 23°, versione e p. 102.

Alla concezione mensurale delle notazioni dell'XI-XIV secolo presentata dal Coussemaker nei suoi scritti, si uniformarono i lavori del francese Pierre Aubry, apparsi tra il 1900 ed il 1907. Nella prefazione dei: *Lais et Descorts Français du XIII° siècle* ⁽²⁾, egli, come pubblicatore della parte musicale, scrive ⁽³⁾ « Un mot enfin sur la notation: la musique des lais appartient à l'*ars mensurabilis* du douzième et du treizième siècle. Ce sont des mélodies mesurées en rythme ternaire et avec les valeurs fixes de la doctrine franconienne. Nous ne donnons pas ici la traduction de ces cantilènes en notation moderne, parce que c'est un travail facile que tout lecteur pourra faire! ⁽⁴⁾ et aussi parce que nous croyons que peut-être ces monodies, théoriquement mesurées, étaient dans la pratique chantées assez librement ». Secondo lui, nell'es. 24° p. 104, la notazione delle versioni γ δ ζ η θ , sarebbe mensurale; ora noi domandiamo: se questa maniera di notazione (γ fino al θ) nella quale nessun'altra figura appare all'infuori della *longa*, è mensurale, come chiameremo noi quella delle versioni α β ; in cui, in α *brevi* e *semibrevi*, in β *longhe* e *brevi*, si scambiano regolarmente? L'opinione dell'Aubry è completamente infondata, ed anche il profano può facilmente convincersene, osservando che nelle versioni ζ η θ dell'es. 24°

⁽¹⁾ Cfr. SCHWAN, op. cit., p. 86.

⁽²⁾ Pubblicato da A. Jeanroy, L. Brandin e P. Aubry, Parigi, 1901.

⁽³⁾ Op. cit., p. XXIV.

pubblicate dall'Aubry appaiono soltanto le *longae*. Le versioni α e β debbono considerarsi come *mensurali*, mentre le versioni γ δ e ζ η θ sono notate con notazione quadrata.

Anche in altri luoghi l'Aubry pronuncia recisamente la stessa opinione intorno all'importanza mensurale delle figure usate nelle melodie trovadoriche, p. es. là ove scrive ⁽¹⁾ « La notation original est la notation proportionnelle, dite franconienne; que nous rencontrons dans tous les chansonniers manuscrits du même temps » (!). Lo stesso pensiero è ancora espresso dall'Aubry in questa forma ⁽²⁾. « Toute une théorie mensuraliste, née au douzième siècle, a inspiré l'oeuvre musicale des troubadours et des trouvères français ».

Secondo queste citazioni, i 24 esempi presentati da noi, sarebbero tutti scritti mensuralmente; la nostra analisi ci ha, invece, condotto al risultato che dei 24 esempi in 76 versioni, soltanto le 14 versioni 4 α , 11 β , 14 β , 16 α β , 17 β , 19, 20, 21 ζ η θ , 23 δ e 24 α β portano in sé le specifiche caratteristiche della notazione mensurale, mentre tutte le altre sono in notazione quadrata, da non scambiarsi colle figure della *notation franconienne*.

L'Aubry si è lasciato trascinare alla conclusione che le monodie medievali debbano ritenersi mensuralmente notate dal motivo che ⁽³⁾: A) « Dans certain manuscrits, comme le deux mss. franç. 844 et 12615 de la Bibliothèque Nationale de Paris, il y a à la fois des pièces monodiques et des compositions harmoniques: les unes et les autres sont notées de la même écriture et par la même main. Comment la notation aurait elle selon les cas deux significations, sans que nous en soyons prévenus ? B) Le ms. fr. 846 de la même bibliothèque est une merveille de calligraphie musicale. On n'a qu'à se reporter au fac-similé que nous en donnons (pl. XI) pour voir la distinction que le copiste fait scrupuleusement des longues et des brèves, pour suivre le rythme modale de cette pièce. Si vraiment il n'y avait pas lieu de respecter la valeur proportionnelle des notes de cette écriture musicale, on voit mal à quelles préoccupations aurait obéi le copiste de ce manuscrit ».

Ma l'Aubry costruisce le sue deduzioni sopra premesse non esatte.

⁽¹⁾ *Quatre Poésies de Marcabru, troubadour gascon du XII^e siècle*, Parigi, 1904, p. 2.

⁽²⁾ *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris, 1905, p. 9. Cfr. anche C. SCHLÄGERS, recensione nel *Literaturblatt für rom. und germ. Lit.* No 3, 4, 1907, p. 104, e gli ottimi appunti di H. RIEMANN nel *Musikalischen Wochenblatt* 1905, p. 161.

⁽³⁾ *Les plus anc. monum.*, op. cit., p. 11.

Secondo la sua opinione le composizioni a più voci nei citati mss. 844 (Roy) e 12615 (Noailles) sono necessariamente scritte mensuralmente, perchè sono a più voci, ma se il significato mensurale sta nelle figure fra loro apparentate di queste canzoni, non è permesso di rifiutare senz'altro alle altre melodie stese dalla stessa mano significato mensurale.

In verità, però, questi mss. Roy e Noailles ⁽¹⁾ come noi abbiamo già dimostrato ⁽²⁾, sono in notazione quadrata, tutta composta di *longae*, senza lo scambio sistematico di *brevis* e *longa*, senza pause misurate, e con legature e congiunture niente affatto franconiche. Così le conseguenze che Aubry ricava in A, si ritorcono contro di lui. Anche il mottetto da lui pubblicato, *Virgine glorieuse*, sopra il tenore *Manere*, il quale, secondo l'osservazione in calce del foglio, fu poetato nell'anno 1265 ⁽³⁾, ed è annotato in neume di Metz (V. il ms. X) contraddice l'opinione dell'Aubry, che i monumenti musicali del XII e XIII secolo siano notati nella *notation franconienne* ⁽⁴⁾.

Non dobbiamo però mettere fuori causa l'esistenza di composizioni ad una voce, appartenenti a quell'epoca, e notate mensuralmente, come ha fatto il pur tanto benemerito per le ricerche medievali di storia musicale H. Riemann ⁽⁵⁾, le cui idee sono diametralmente opposte a quelle dell'Aubry, per quanto riguarda la notazione trovadorica. Giacchè se questi ha creduto di poter asserire che tutte le melodie tro-

⁽¹⁾ Si confrontino anche gli esempi 2 γ , 3 β , 4 γ , 6 β , 7 β , 9 β , 11 β , 17 α , 21 α , che noi, senz'eccezione, abbiamo dimostrati come scritti in notazione quadrata.

⁽²⁾ In Noailles, la prima canzone è scritta mensuralmente (modale); vedi avanti, p. 118, *Pour conforter*....

⁽³⁾ *Les plus anc. monum.*, op. cit., Pl. VII.

⁽⁴⁾ Pare che il sig. Aubry, dopo essersi meglio occupato di composizioni a più voci, e dopo che noi gli facemmo osservare la manchevolezza delle sue vedute intorno alla notazione più antica (notazione quadrata) e che, con ogni riserva, gli partecipammo privatamente il nostro metodo di interpretazione modale appoggiandolo a degli esempi, si sia ricreduto delle sue errate opinioni. Rimandiamo il lettore alla nostra monografia: *Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien*, besonders der Troubadours und Trouvères, Cécilia-Strassburg, luglio 1907, presso F. X. Le Roux et Co., citato e recensito da G. GUESNON in *Le moyen âge*, 2^a serie, tome XI, juillet-août 1907; ove non vien fatta menzione della controversia, ciò che però non toglie nulla alla purezza oggettiva delle idee manifestate nella nostra monografia.

⁽⁵⁾ Al RIEMANN spetta il merito di avere, nell'*Handbuch der Musikgeschichte*, I Parte, II vol., 1905, scientificamente analizzata la composizione delle canzoni medievali, e di averle fra loro comparate.

vadoriche e dei trovieri sono notate mensuralmente e si devono tradurre severamente secondo le regole del mensuralismo franconico, quegli invece esprime la convinzione che la maniera dei trovieri e di tutta questa letteratura, nulla ha a che vedere colla teoria mensurale franco-nica, e che « wir der Idee entsagen müssen, dass dieselben mensuraliter notiert seien » ⁽¹⁾.

Riproduciamo qui alcuni dei più importanti pensieri del Riemann riguardanti il principio delle scritture musicali dei monumenti medievali.

« Il fatto che la notazione mensurale era usata soltanto nel caso che voci diverse dovessero cantare insieme testi diversi, o diversamente divisi, prova che la disposizione metrica del testo dominava sulla formazione ritmica della monodia » ⁽²⁾.

« Di una mensura ternaria, da sé comprensibile, e di tutte le altre vane ipotesi, non può assolutamente parlarsi per le semplici notazioni dei trovatori, i quali non conoscono nessun'altra forma di note all'infuori di quelle corali comuni, *cum proprietate et perfectione*, e giammai fanno uso di pause mensurali » ⁽³⁾.

Questi giudizi in parte colpiscono giusto, in parte no. Va da sé che le melodie dei più antichi trovatori, del Conte di Poitiers, di Marcabrun, di Jaufré Rudel e di tutti gli altri cantori, la cui attività si esplicò prima del XII secolo, oppure in questo secolo stesso, non poterono venire notate originalmente in notazione mensurale franconica, perchè Franco da Colonia, il quale scrisse dopo Johannes de Garlandia (1190-? 1257?) è certo posteriore ai trovatori citati. E poichè dopo i lavori del Diez ⁽⁴⁾, del Gröber ⁽⁵⁾ e dello Schwan ⁽⁶⁾, è generalmente ammesso il fatto che le canzoni dei lirici del medioevo furono diffuse per mezzo della scrittura, così noi possiamo decisamente accettare col Riemann che la notazione più antica delle composizioni trovadoriche sia la neumatica e la quadrata. Se, malgrado ciò, due canzoni di Marcabrun (N° 142 e 143) ci furono tramandate nel ms. R, con la distinzione della *longa* e della *brevis*, possiamo trarre da questo fatto soltanto la conferma dell'esattezza di quanto fu già più sopra stabilito intorno all'attività accomodevole ed interpretativa dell'amanuense. A seconda

⁽¹⁾ *Musikal. Wochenblatt* 1897, p. 450.

⁽²⁾ V. sopra, 1900, p. 347.

⁽³⁾ Vedi sopra, 1905, p. 762.

⁽⁴⁾ *Poesie der Troubadours*.

⁽⁵⁾ *Die Liederamml. d. T.*, op. cit., p. 339.

⁽⁶⁾ *Die altfr. Liederhandschriften*, p. 263-275.

dei luoghi e del tempo in cui vennero stese queste copie, le melodie si andarono modificando, per quanto riguardava la riproduzione grafica del ritmo con i segni musicali, poichè questi, per ragioni pratiche, riguardanti di caso in caso ciascun copista ed i sistemi a lui più noti, furono trasformati nelle forme d'altri sistemi, al modo stesso che noi nelle nostre edizioni di opere dell'ultimo secolo, introduciamo delle modificazioni secondo il nostro sistema moderno, in luogo di attenerci fedelmente alle forme grafiche originali.

Dobbiamo riflettere che nei mss. trovadorici non possediamo degli autografi, delle versioni originali delle melodie, bensì delle trascrizioni ⁽¹⁾ di seconda, terza o forse anche più tarda mano. La questione della provenienza, dell'età assoluta e relativa delle melodie pervenuteci, non fu abbastanza tenuta in conto dagli storici della musica, e pertanto qui sta la ragione della diversità delle opinioni or ora presentate; esse si fondano sopra una insufficiente conoscenza della tradizione.

Il luogo ove i mss. furono compilati ed in special modo il tempo nel quale vennero eseguite le trascrizioni delle melodie, spiegano e giustificano le trasformazioni dei segni musicali. Ad esempio Parigi formava allora per la musica, come lo fu durante quattro secoli per la cultura spirituale, un centro irradiatore; questo fatto deve aver cooperato al formarsi di quella maggior ricchezza di colore melodico che riscontriamo nelle melodie delle canzoni dei trovieri, le quali, avendo cominciato più tardi delle canzoni trovadoriche, vennero tramandate in parte in notazione mensurale, e più riccamente e completamente delle melodie trovadoriche provenzali, e delle canzoni composte nelle lingue romaniche sorelle.

Noi dobbiamo aggiungere, a complemento, che cosa intendiamo per notazione mensurale. La notazione quadrata, uscita dalla neumatica, non indicava, come abbiamo visto, il valore della durata delle note. La notazione franconica invece, più evoluta, stabilì che ciascuna nota rappresentasse, mediante la speciale figura, un valore di tempo relativo, affidando alla diversità delle figure l'indicazione delle diversità dei valori di tempo. La durata assoluta delle note non era ancora conosciuta, perchè l'unità di tempo usata, cioè il *tempus*, era, esso stesso, troppo indefinito. Non c'è alcun dubbio che il grande progresso ottenuto dalla rappresentazione della figurazione grafica delle relative differenze di durata, con l'uso di segni uguali per durate uguali, e segni diversi per durate diverse, fissati nelle regole della notazione franconica, non potè ottenersi da un giorno all'altro, ma che fra il punto di

⁽¹⁾ Forse con poche eccezioni.

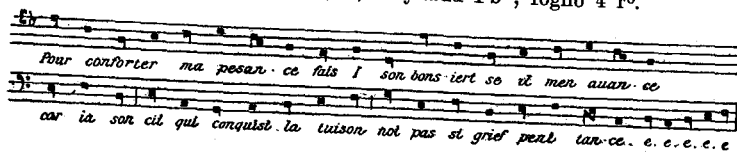
partenza e quello d'arrivo, dovette aver luogo un certo periodo di sviluppo.

Il miglior modo di esprimere in una melodia ritmica le note di durata più lunga, fu quello di rappresentarle colla figura più lunga, chiamata *longa* ♩, e le note più brevi, con una figura più breve, chiamata *brevis* ♪. Questo fu il primo passo verso la notazione mensurale del XIII secolo.

Tracce di questo primo stadio si trovano in parecchi mss. dai quali noi ricaviamo la notazione delle melodie trovadoriche:

- N° 25 (Esempio 4 a),
- N° 84 (R foglio 9 c),
- N° 142 (R foglio 5 c),
- N° 143 (R foglio 5 a),
- N° 169 (R foglio 87 d²).

Nei mss. dei trovieri gli esempi sono assai più numerosi; una parte delle melodie raccolte nel ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 1591*, è notata in questa forma incerta, di passaggio, non ancor sviluppata; uguali forme di scrittura si trovano anche nei mss. *Noailles*, Parigi, *Bibl. Nat. fr. 12615*, Schwan, T, Raynaud Pb^u, foglio 4 r°.



Nel ms. *Roi* (Parigi, *Bibl. Nat. fr. 844*), oltre alle aggiunte mensurali fatte più tardi, si trova un paio di canzoni, in cui il ritmo è riprodotto anche graficamente. Presentiamo lo spunto di una canzone: *Dame de ciuus*, notata, al foglio 113 b, da una mano diversa da quella che stese il corpo del ms.



Altri esempi sono nel ms. di Roma, *Vat. Reg. 1490*, in alcuni luoghi, come al foglio 180 d, terza linea dal fondo.



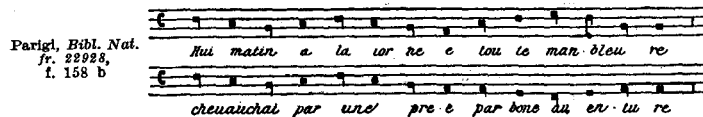
Così pure numerose melodie del ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 846*, sono notate in una maniera che sta fra quella di transizione e la franconica definitiva. Il ms. del quale ci fu conservato soltanto il foglio esistente a Francoforte (¹), pare fosse notato secondo questo sistema, e possiamo dedurlo dal frammento conservatoci. Citiamo soltanto il principio della canzone: *Si fas com cil qui cueure sa pesance*



Nel ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 846*, questa stessa melodia al foglio 49 a, è segnata come segue:



Nel primo verso, al posto delle due *breves* sopra *En, cil*, stanno due *longae*, come si trova nella versione di Francoforte, e come sono anche ripetute regolarmente nei versi che seguono. Lo stesso caso riappare nel ms. 846, più frequentemente; cioè il ritmo (*modus*) di una melodia viene soltanto accennato e non proseguito logicamente in tutta la canzone. Più vicine alla franconica, sono alcune notazioni dei mss. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 22928* e *25566*, delle quali noi presentiamo qui un esempio, per ciascuno di essi:



La canzone, che segue al foglio 159 quella citata ora, *Sour cest riuage a ceste crois*, riproduce il ritmo altrettanto chiaramente.

Il ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 25566*, foglio 109-177, presenta nel

(¹) E. SCHWAN, *Die altfr. Liederhandschriften D*, p. 41.

Roman du Renart le Nouvel ⁽¹⁾ una collezione di citazioni melodiche, in questa forma:



Possiamo ritenere come già franconica questa maniera di notazione. Le nozioni, fra loro accordantesi, dei teorici della musica dal XIII al XIV secolo, danno forza alla nostra ipotesi; rimandiamo il lettore al capitolo di J. Grocheo ⁽²⁾, sopra lo sviluppo della notazione, il quale dice che alla *longa*, *brevis* e *semibrevis* si attribuivano significati diversi, sicchè accadeva, che se alcuno notava o cantava secondo le regole di certi maestri, altri maestri non ne comprendevano nulla. Da questa diversità nella figurazione delle melodie, noi possiamo concludere che prima che la notazione franconica prendesse il sopravvento, numerose altre notazioni erano state tentate e diffuse, le quali, se nessuna risultò rispondente alle esigenze, nè tale da venire generalmente accettata, hanno tuttavia il merito di aver preparato ed aperta la via alla notazione mensurale completa. Queste notazioni di transizione non miravano che a porre in evidenza le durate lunghe e brevi mediante la *longa* e la *brevis*, al fine di porre sott'occhio il ritmo fondamentale della melodia, cioè il *modus*.

Fra le melodie trovadoriche quindici canzoni in tutto, comprese quelle posteriormente aggiunte, sono scritte in notazione modale (o di transizione) od in notazione franconica:

Nº	Capoverso	Manoscritto	V. esempio	a Pag.
6	Qui la ve en ditz	W	11 β	83
25	Ab ioi mou lo vers	R	4 α	79
80	Ses alegrage	W		
142	Dire vos senes dopt.	R		
143	L'autrier justuna	R		
169	Coras quem fezes	R		
186	Ar agues eu mil mars	Fr. 846	14 β	84

⁽¹⁾ Ed. J. Houdoy, Paris, 1874. Colla stessa uguale notazione parecchie di queste citazioni si trovano nei mottetti del ms. di Montpellier; ad esempio in Couss. A. H. N° 36.

⁽²⁾ J. WOLF, op. cit., p. 103.

Nº	Capoverso	Manoscritto	V. esempio	a Pag.
236	Amors m'art	W	19	88
237	Bella donna cara	W		
240	Be volgra s'esser	W	20	88
242	Donna pos vos ai	W		
250	Li jalous pertout	Mtpl.	16 α β	86
254	Tuit cil qui sont	Mtpl.	17 β	86
256	Mout m'abelist	W		
258	Pos quieu uey	W		
	Tant es gay	W		

Molto numerose sono le melodie dei trovieri conservateci mensuralmente, che abbiamo già presentato a pag. 118. Le melodie notate mensuralmente non appartengono esclusivamente all'ultimo periodo (verso il 1300), nel quale la notazione mensurale era già sicuramente diffusa, perchè anche canzoni dei più antichi trovieri come Conon de Béthune, Audefrois li Bastars, Blondiaux de Nesle, Châtelain de Coucy, Richart de Semilli, Thibaut de Blazon, Gaces Brulez, Thibaut di Navarra, i quali certamente hanno composto prima del 1300, sono fra esse.

Anche i *refrains* delle canzonette e canzoni a ballo, che senza dubbio hanno un carattere più popolare che aulico, sono, in Renart le Nouvel (Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 25566) e nel *Roman de Fauvel* (ibid. *fr.* 146), ossia in mss. della fine del XIII o del principio del XIV secolo, notati mensuralmente. Fra le melodie, che si trovano in questi mss. s'incontrano frammenti e linee di *refrains* di qualsiasi specie di canzoni, non soltanto appartenenti, pel loro carattere, a composizioni mensurali a più voci, ma anche a canzoni originariamente monodiche, presentate colle stesse figure delle composizioni polifone. La trascrizione di queste citazioni verrà fatta nella seconda parte.

Non è dunque corrispondente al vero l'opinione esposta da H. Riemann, che soltanto nel caso in cui si volessero far cantare contemporaneamente diverse voci o testi diversi, si usasse la notazione mensurale. All'infuori delle monodie, notate modalmente o mensuralmente appartenenti ai mss. di trovadori e trovieri analizzate ed esposte nell'ultimo specchietto, noi potremmo illustrare ancora alcuni casi in cui una canzone, corrispondente e pel testo e per la melodia in parecchi manoscritti, si trova una volta notata come monodia, un'altra volta

invece come parte di una composizione a più voci. Ora noi dovremmo, secondo l'opinione citata, attenderci che la composizione monodica fosse stesa in notazione quadrata, e quella a più voci in notazione mensurale: ma i mss. provano, negli esempi seguenti, il contrario:

1° La canzone a refrain: *Chascun qui de bien amer* di Richard de Fournival⁽¹⁾ (Raynaud, N° 759), si trova nel ms. di Wolfenbüttel, *Helmst.* 1099, foglio 216 b, come *motet* sopra il tenore *Et florebit*, in notazione quadrata, come si può riconoscere da questo spunto:



Nel ms. di canzoni a voce sola, Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 846, la stessa melodia riappare collo stesso testo, al foglio 31 a, in notazione indubbiamente mensurale, della quale noi presentiamo pure lo spunto:



Noi troviamo quindi:

nella versione a più voci la nota quadrata
nella versione monodica la notazione mensurale.

2° Lo stesso caso si ripete nella canzone *Hui matin a la journee* di Gautier de Coincy⁽²⁾ (Raynaud 526).

Nel ms. di Wolfenbüttel, *Helmst.* 1099, si trova come abbiamo già osservato a pag. 94, nota, una canzone *Hyer matin a lenjornee* (cfr. Stimming, *Altfr. Motette*, p. 89) che ha costruzione, inizio, chiusa, e concordanze letterali con la pastorella spirituale di Gautier, della quale forma, per il contenuto, l'opposto; essa è notata con note quadrate quivi al foglio 234, come *motet* sopra il tenore *Domino*:



Nello stesso ms. si vede la stessa melodia col testo latino *Larga*

⁽¹⁾ R. de Fourn. è da collocarsi nella 1ª metà del XIII secolo (*Gr. Gr. d. Rom. Phil.*).

⁽²⁾ G. de Coincy visse dal 1177 al 1236. Cfr. *Romania*, 17, 429, l'articolo di P. MEYER, *Types de quelques chansons de Gautier de Coincy*.

manu, sopra lo stesso tenore *Domino*, al foglio 142 b, pure in notazione quadrata



Nel ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 22928, la melodia riappare per la terza volta fra le canzoni ad una voce di Gautier de Coincy (foglio 158 b), ma in notazione mensurale. Questa versione fu già citata da noi a p. 119, e, per facilitarne il confronto, ne riproduciamo qui lo spunto:



L'analisi dei mss. formanti l'eredità dei trovadori e trovieri, porta ad affermare che la maggior parte (i 9/10) di esse è formata da melodie stese in notazione quadrata, in cui il ritmo originale non si può riconoscere direttamente, mentre una minoranza (circa 1/10) è notata mensuralmente, e quindi col ritmo espresso, senza dubbio, graficamente.

Così noi abbiamo terminata la prima parte del nostro compito, cioè abbiamo definito a quale categoria di notazione appartengano le figure musicali delle melodie trovadoriche, e procediamo alla seguente seconda parte, in cui tratteremo la questione concernente il modo di riconoscere il ritmo delle composizioni liriche medievali, tramandateci in notazione quadrata, e come noi le potremmo trascrivere in note moderne.

⁽¹⁾ Comunicato dal sig. dr. Fr. Ludwig, alla gentilezza del quale dobbiamo tutti gli altri esempi di questo lavoro, tratti dal ms. di Wolfenbüttel.

PARTE SECONDA

RICOSTRUZIONE DEL RITMO ORIGINALE
E MOTIVAZIONE DEL
PROCEDIMENTO D'INTERPRETAZIONE MODALE
NELLA TRASCRIZIONE DELLE MELODIE DEI
TROVADORI E TROVIERI
IN MODERNA NOTAZIONE

CAPITOLO I, A

LA NOTAZIONE
NELLE DIVERSE SPECIE DI COMPOSIZIONI
DEL XII E XIII SECOLO

Dopo che, per parecchie vie, cioè:

1° per mezzo della comparazione delle varianti contenute in canzoni riprodotte in parecchi manoscritti, colla stessa linea melodica;

2° del confronto di periodi melodici corrispondenti entro ad una stessa canzone, nell'attacco e nella chiusa, oppure:

3° di melodie, nelle quali parecchie strofe si trovano notate dalla mano dello stesso scrittore;

siamo pervenuti al definitivo risultato negativo che tutte le melodie dei trovadori e trovieri, scritte in note quadrate, non lasciano dedurre dalle figure musicali nè la misura nè meno che mai il ritmo, ci stimola l'importante domanda, se queste canzoni erano allora veramente cantate secondo un ritmo e divise a tempo di misura, oppure se non erano eseguite a modo di recitativo, con ritmo libero, oratorio, come era il caso pel canto liturgico, il *cantus planus*. Nel primo caso bisognerà stabilire a che cosa s'appoggiava il movimento ritmico di queste melodie, in quali circostanze e con quale mezzo i contemporanei, ed i lettori venuti dopo, lo poterono riconoscere e ricostruire.

La chiave per ottenere ciò ci vien fornita dai mss. nella forma:

1° di quelle monodie che in una o in altra delle versioni tramandateci sono notate modalmente o mensuralmente, come abbiamo dimostrato negli esempi 4 α , 11 β , 14 β , 16 α β , 17 β , 19, 20, 21 ζ η θ , 23 δ , 24 α β ;

2° delle monodie tramandateci soltanto in notazione mensurale, che abbiamo elencato a p. 118, 120;

3° di quelle numerose composizioni a più voci del XII e XIII

secolo ⁽¹⁾ che in alcune raccolte sono notate mensuralmente, mentre in altre sono in note quadrate, come nei mss.:

Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 146, 844, 12615, lat. 15139 e 11266,
Firenze, *Laur. Plut. XXIX*, 1,
Wolfenbüttel, *Helmstad.* 628 e 1099,
Madrid, *Bibl. Naz. Hh.* 167,
London, *Brit. Mus.*, Egerton 274,
Bamberg, *Ed. IV*, 6,
Montpellier, *Bibl. Universitaire H.* 196, come anche nei frammenti di Monaco e di Darmstadt.

Alcune melodie appaiono in certi mss., quali monodie, mentre in altri costituiscono soltanto una parte di un assieme a più voci notate mensuralmente, come ad es. nel *refrain* del *Roman du Renart* le *Nouvel Ora* resta a vedere se, a dimostrare che una melodia doveva esser cantata con lo stesso ritmo, anche quando fungeva da monodia, è sufficiente il fatto che essa era indiscutibilmente eseguita secondo misura, quando serviva da *motetus* in una composizione a più voci. Bisogna anche stabilire se le monodie tramandateci mensuralmente, di cui fu fatta parola al 2º, erano tali originariamente, oppure se esse non rappresentano resti di parti staccate dai mottetti.

Johannes de Grocheo, i cui insegnamenti vennero pubblicati dal Coussemaker come Anonimo VII (*Script.*, I, 378), può servire a delucidare le nostre questioni. Egli scrisse a proposito della maniera di composizione delle opere a più voci: « Volens autem ista componere primum debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare. Dico autem ordinare quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius compositus, sed ab artifice, per modum et rectam mensuram amplius determinatur. Et dico componere, quoniam in conductibus tenor totaliter fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat. Tenore autem composito vel ordinato debet supra eum motetum componere vel ordinare, qui ut plurimum cum tenore in diapente proportionem resonat... ». Dunque il tenore era disposto ritmicamente secondo il *modus* della voce cantabile (*motetus*, *motellus*), quando questo era *cantus prius factus, antiquus*. Si usava di preferenza come tenore un frammento melodico preso da una com-

(1) C'è da aspettarsi che dopo la pubblicazione dei monumenti a più voci raccolti nei mss., si potranno riscontrare altre parentele melodiche di quel periodo artistico, le quali senza dubbio concorreranno a confermare le nostre asserzioni.

posizione liturgica (Graduale, Alleluja o Responsorio), al quale si potesse dare una forma ritmica a piacere, forma che, nella funzione originale di melodia liturgica, non possedeva ancora. Così, p. es., il passo: *In saeculum* dal Graduale di Pasqua *Haec dies*, si può contare, trasformato come tenore nei mottetti, in circa 20 ritmi diversi.

Anche negli esempi trascritti e riportati dal Coussemaker nella sua pubblicazione *L'Art Harmonique aux XII et XIII siècles* (1865), lo stesso tenore *In saeculum* appare sotto la veste di diversi ritmi negli esempi 7, 31, 45; nelle composizioni del ms. di Montpellier lo stesso tenore riappare come voce inferiore 21 volte, in 12 diverse, forme ritmiche (*A. H.*, p. 109). Soltanto la successione melodica, come tale, doveva rimanere invariata.

Anche nei trattati, queste melodie del tenore erano impiegate come paradigmata, per la rappresentazione grafica delle possibili disposizioni ritmiche teoretiche, come ad es. fa nel trattato *Johannes de Garlandia* (Coussemaker, *Scriptores*, I, p. 100).

Oltre ai frammenti di tal genere, presi dall'ufficiatura della Chiesa, furono usati, come tenori, anche le melodie delle canzoni ed i loro *refrains*. Nel ms. di Parigi, *Bibl. Nat.* 844 (W) i tenori dei mottetti non sono affatto notati; pare dunque che bastasse un accenno, mediante una frase, alla melodia da usarsi; ma perchè l'amanuense potesse limitarsi a simili indicazioni, bisogna ammettere che quelle melodie fossero ritenute a priori come conosciute ⁽¹⁾ e che il ritmo che si doveva loro imprimere, quali tenori, potesse venir ricavato dalle altre voci. Dei tenori non notati nei mottetti del ms. W (*Roy*, 844), ricordiamo i seguenti: *Sancte Germane, Letabimur, Manere, Johannem, In domino, Audi filia, Manere* (bis), *Et sperabit, Pro patribus, Domine, Johanne* (bis), *Alleluja, Hodie, Amoris, Propter veritatem*. Alcuni di questi mottetti ⁽²⁾ sono completamente notati col loro tenore ⁽³⁾ in qualcuna delle altre collezioni mottettistiche, e perciò possiamo immaginare come il compositore avrebbe voluto eseguita la voce grave. Ma il tenore, secondo Grocheo, poteva anche non venir preso da una

(1) Walter Odington (principio del XIV secolo) richiede che per la composizione di un mottetto sia scelto un *cantus notus* quale tenore. Il mottetto a tre voci del Coussemaker N° 36 è costruito sopra un tenore, *Ois a cui je suis amie*, messo assieme a forza di *refrains* di rondelli; alcuni di questi *refrains* sono citati anche in Renart le Nouvel (vedi sotto la trascrizione N° 188).

(2) Cfr. sopra questa specie di composizioni: W. MEYER, *über den Ursprung des Motets*, 1898; e FR. LUDWIG, *S. B. d. I. M. G.*, VII, p. 514.

(3) La maggior parte delle versioni mostrano diversità assai pronunciate.

melodia conosciuta; il compositore era libero di tracciare, egli stesso, le fondamenta delle sue composizioni, e poichè fu già stabilito che la grande maggioranza dei tenori pervenutici fu tolta da canzoni profane o da canti della chiesa, a noi non resta che osservare come soltanto una piccola parte dei tenori del XII e XIII secolo sia stata espressamente composta. Corrispondentemente al tenore doveva venire ordinata anche la voce cantabile, il *motetus*; quest'espressione di Grocheo potrebbe lasciar credere che le melodie usate a questo scopo, nella loro versione originale, non fossero ancora ritmicamente ordinate. Nel nostro caso però è soltanto l'*amplius determinare* che deve formare la norma, ciò vuol dire che le licenze concesse nell'esecuzione monodica di una melodia, dovevano evitarsi nel canto a più voci, od almeno venir ordinate.

Una prova in questo senso cioè, che anche le canzoni monodiche dei trovadori e trovieri erano, da principio, concepite e cantate a misura, ci è fornita da quelle 400, circa, monodie notate mensuralmente nei mss. di Parigi (*Bibl. Nat. fr. 146, 844, 846, 1591, 1593, 12615, 22543, 22928 e 25566*), le quali altrove appaiono notate con notazione quadrata ⁽¹⁾. La supposizione che queste melodie tramandateci poi anche mensuralmente, non fossero originariamente cantate secondo misura, ma che esse, soltanto per l'azione della teoria franconica, si siano acconciate alle forme convenzionali dei modi musicali, è contraddetto dal seguente fatto.

Nella descrizione dei mss. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 844 e 12615*, noi abbiamo osservato che in quelle collezioni ci furono tramandati anche dei mottetti a due e tre voci in note quadrate, appunto come le monodie; ma i mottetti, secondo i teorici più o meno antichi, erano eseguiti modalmente, a misura; le notazioni mensurali di Bamberg, Montpellier e Darmstadt e del *Roman de Fauvel* ce ne danno le trascrizioni. Da ciò si può dedurre che in entrambe le specie — la can-

⁽¹⁾ Ricordiamo anche la testimonianza di Ordericus Vitalis sopra il Conte di Poitou, il più antico di tutti i trovadori (1087-1127): *re tulit rhythmicis versibus cum facietis modulationibus*; notoriamente con *rhythmicis versibus*, nel medioevo s'intendevano quei versi che erano calcolati secondo il numero delle sillabe, e che erano rimasti, in opposizione ai *metrici versus* della poesia classica, nella quale il verso era costruito secondo la quantità delle sillabe (e non secondo l'accento delle parole) e senza rima. BERNOULLI (*Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen* [1897]) cita, a p. 113, un passo di Engelbert d'Admont, in cui è detto: *Metricus enim modus est histrionum qui vocantur cantores nostro tempore et antiquitus dicebantur poetae*.

zone cantata ed il mottetto — pulsa latente lo stesso carattere ritmico, mentre non può essere notazione mensurale quella dei mss. *Roy e Noailles* come erroneamente ha ammesso l'Aubry nei suoi *Plus anciens monuments*, p. 11 (cfr. p. 114).

Le danze strumentali, che nel ms. W (cfr. p. 29) ci furono tramandate in notazione mensurale, e dalla cui trascrizione si manifesta con molta evidenza la preminenza del ritmo modale, ci portano un valido aiuto; numerose canzoni di trovieri, specialmente le pastorelle, contengono dei sostanziali punti di contatto con queste danze. In fine, secondo i teorici, le riforme dei mensuralisti non riguardarono il ritmo delle melodie in sé, bensì le *signa et regulae ad notandum*, cioè i segni necessari a riprodurre graficamente la figurazione del ritmo effettivo. Siccome poi la notazione quadrata originale, con la quale sono notate la maggior parte delle melodie trovadoriche e dei trovieri ed anche molte composizioni a più voci, non lascia riconoscere il ritmo dalla figura delle note fino nel XIV secolo, ed il numero delle melodie notate mensuralmente è sempre assai più scarso in confronto di quelle, dobbiamo pronunciarsi per una di queste due ipotesi: o ammettiamo che il ritmo delle canzoni dei trovadori e trovieri, come quello dei mottetti dell'epoca più antica, sia stato tramandato, fino verso la fine del XIII secolo, per mezzo della tradizione orale, nel qual caso la notazione quadrata avrebbe, in condizioni un po' più favorevoli, servito quanto la notazione neumatica, oppure, e chiariremo meglio in seguito la questione, dobbiamo affermare che queste canzoni contenevano un unico latente ritmo, che era determinato da leggi stabilite, ed era riconoscibile dall'uso della lingua, dalla costruzione dei testi, e dai rapporti del testo colla melodia.

Che il testo fosse un fattore essenziale alla determinazione del ritmo della melodia, risulta dal fatto che fino dal XII secolo la insufficiente notazione quadrata, quale noi abbiamo ben conosciuta nelle melodie trovadoriche, dovette venir sostituita da una più adatta e regolare, la quale lasciasse riconoscere il ritmo dalle figure stesse con raggruppamenti prestabiliti di due, tre e più note, ossia di legature, nel caso in cui si dovesse notare una melodia senza testo, fosse essa una melisma, un tenore, od una melodia strumentale. A questo riguardo Grocheo scrive ⁽¹⁾: « Et ulterius, cum cantus aliquotiens sit sine dictamine et discretione syllabarum, ut signum signato renderet, oportuit hoc *ligatione figurarum* repraesentare ». Anche gli altri teorici accennano alla diversità della scrittura delle melodie con testo e senza testo.

⁽¹⁾ J. WOLF, op. cit., p. 105.

Runge scrive: «Per l'ordinamento delle battute soltanto gli accenti ed i piedi metrici del testo costituiscono la regola, rimanendo tuttavia irrisolta la questione se accanto ai tempi forti, di fronte ai leggeri, la durata delle note debba essere raddoppiata, oppure se debba aver luogo soltanto un piccolo prolungamento sul tempo forte, come anche oggi si pratica nei tempi pari. Nel *mittelhochdeutsch* e soprattutto nella poesia germanica, si può riconoscere la struttura metrica del verso, perchè l'accento della parola vien osservato nel verso e le *arsis* e le *thesis* possono essere stabilite con qualche certezza secondo determinate leggi. Nella lirica romanica le cose vanno assai diversamente per quanto riguarda la struttura metrica, perchè per i suoi versi non si può parlare nè di accentuazione dinamica stabilita, nè di una fissa divisione delle quantità delle singole sillabe. Secondo quale norma, dunque, dovremo noi misurare i rapporti ritmici delle canzoni trovadoriche e dei trovieri?

Dal XVI secolo in poi fu spesso tentato di stabilire la maniera del verso francese, e parecchie ipotesi furono formulate a questo fine; una misurazione quantitativa, corrispondente alla prosodia antica, fu proposta dal Du Baif e dal Courville nel programma dell'Accademia da essi fondata nel 1570.

Nei tempi venuti dopo, si è quasi generalmente accettato il principio della formazione dei versi accentati o alternativamente accentati, contando all'indietro dall'ultima sillaba accentata. Nelle edizioni delle opere di alcuni lirici provenzali o francesi, particolarmente nelle rubriche riguardanti la metrica, si trovano per lo più soltanto strofe o schemi di rime, addizioni di versi con troppe o troppo poche sillabe, ecc., ma da esse noi impariamo ben poco di positivo intorno al ritmo col quale quelle poesie si debbono leggere ⁽¹⁾. Lo stato d'incertezza in cui sempre si trova la metrica romanica fu definito da E. Stengel nel *Gr. Grundriss der roman. Phil.*, II, 1, 5, con queste parole: «Die bisher gewonnenen Resultate sind überdies nichts weniger als zusammenhängend und abschliessend. Es ist also nicht angängig, durch einfache Zusammenstellung aus ihnen eine wenn auch noch so lückenhafte Darstellung der romanischen metrik zu gewinnen».

Il motivo per cui nessuna delle spiegazioni proposte è in grado di definire e stabilire il principio metrico della forma medievale del verso,

⁽¹⁾ Per la declamazione ritmica delle canzoni trovadoriche, noi ci serviamo delle periodizzazioni, *distinctiones*, musicali, corrispondenti al collegamento interno di ciascun verso, come le ricaviamo dai monumenti tramandatici mensuralmente.

si deve ricercare nel fatto, che si volle trarre la chiave della questione dalle incomprensibili discussioni dei trattati spesso contraddicentisi, o dalla comparazione di varie maniere di poesia e di verso, mentre si trascurò il fattore più importante, cioè le melodie delle canzoni, dalle quali soltanto possono essere stabiliti e riconosciuti l'interna divisione dei membri del verso, e il principio metrico-ritmico dei monumenti lirici appartenenti al più antico periodo dell'arte.

Le numerose melodie ad una o più voci, tramandateci mensuralmente, che rendono il ritmo con la rappresentazione grafica delle note, e che noi possiamo trascrivere con sicurezza in notazione moderna, poichè numerosi trattati ci forniscono la chiave esatta intorno al valore relativo di ciascuna figura, danno il criterio migliore per la divisione ritmica dei versi di ciascun testo; le melodie del XII e XIII secolo scritte mensuralmente sono abbastanza numerose, come abbiamo visto, per permetterci, col mezzo della chiave delle analogie, di analizzarle nelle loro metriche proprietà le specie più usate di versi. Ma sarà opportuno che ci avviciniamo ancor più all'arte trovadorica, e che cerchiamo di formarci un'idea delle condizioni della poesia e della musica, dal tempo delle più antiche canzoni fino all'epoca in cui esse furono stese nella forma in cui ci sono tramandate dai manoscritti.

Per questa indagine, oltre alle opere dei trovatori e trovieri e alle composizioni a più voci, stanno a nostra disposizione anche numerosi trattati latini di musica, ed alcune informazioni sopra poeti e modi di poesia medievale nei monumenti provenzali del XIII e XIV secolo.

Il trattato di Aristotile per es., dice ⁽¹⁾: « Unde figura est representatio soni secundum suum modum, et secundum equipollentiam sui equipollentis; sed huiusmodi figure aliquando ponuntur cum littera aliquando sine. Cum littera vero, ut in motellis et similibus; sine littera, ut in neumatibus ⁽²⁾ conductorum et similia ». Anche il trattato di Joh. de Garlandia s'accorda su questo punto, quando dice ⁽³⁾: « Unde figura est representatio soni secundum suum modum. Et sciendum poud huius modi figurae aliquando ponuntur sine littera: sine littera ut in caudis ⁽⁴⁾ vel conductis; cum littera, ut in motetis. Item inter figuras, quae sunt sine littera, et cum littera, talis datur differentia; quoniam illae, quae sunt sine littera, debent, prout possunt, amplius ad invicem ligari » ⁽⁵⁾.

Noi abbiamo già avuto occasione di parlare, più sopra, a p. 91, nell'es. 21 ζ, di un caso di notazione quadrata senza testo e conseguentemente con legature regolari; ora qui facciamo seguire le combinazioni principali di legature appartenenti al sistema regolare di notazione modale di melodie senza testo. Le successioni  per una melodia senza testo, indicano, come abbiamo già stabilito a p. 91, un ritmo , lunga e breve, lunga, breve, lunga..... breve, lunga e rappresentano il così detto primo modo ⁽⁶⁾. Il collegamento di due note in legatura, come:  indica

⁽¹⁾ COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, p. 269.

⁽²⁾ Da una corrispondente osservazione di Grocheo risulta che la *neuma* è un periodo melodico a forma d'interludio. Il passo di Grocheo è il seguente: « Est autem neupma quasi cauda vel exitus sequens ad antiphonam, quemadmodum in viella post cantum coronatum (canzone) vel stantipedem (canzone a ballo) exitus, quem modum viellatores appellant ». Grocheo presenta per ciascuna delle otto tonalità ecclesiastiche una tal *neupma*. Il trattato di Walter Odington cita pure la *neuma* per ciascuna tonalità (Couss., *Scip.*, I, 219, 222, 224, 228, 230, 231). Anche Aristoteles reca un simile esempio (c. s., p. 267), coll'indicazione *neuma* per l'ottavo tono; per gli altri questa denominazione è omissa. Il *Tractatus de Tonis* di Petrus de Cruce reca le *caudae* per tutti i toni, senz'altra denominazione.

⁽³⁾ COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, p. 177.

⁽⁴⁾ Queste *caudae* corrispondono alla *neumata* di Aristotile e Grocheo.

⁽⁵⁾ Aubry ha raccolto dai trattati esempi adatti a distinguere le melodie scritte cum e sine littera (*Estampies*, p. 33).

⁽⁶⁾ Per i modi vedi avanti, ai capitoli seguenti.

il secondo modo, la cui successione è: breve, lunga, breve, lunga.... breve lunga, breve coll'*ictus* (*ikt*) sopra la breve. Se le note sono collegate in gruppi di tre, con una nota isolata avanti, oppure con un gruppo

di quattro note in principio:  o ,

indicano il ritmo dattilico. I teorici enumerano cinque o sei, ed anche più, di tali modi; noi però ci limitiamo ai tre generi principali, perchè fra tutte le notazioni di canzoni monodiche, che abbiamo analizzate, ci fu dato trovare esempi soltanto per le tre specie citate. Con queste legature sono stesi anche i tenori dei più antichi mottetti, i quali, come si sa, erano spesso senza testo e forse venivano eseguiti strumentalmente.

Dalla nostra analisi risulta quindi con certezza che il testo, nelle canzoni costruite ritmicamente, era considerato il fattore più importante per la definizione del ritmo musicale. Finora noi abbiamo potuto soltanto stabilire come cosa positiva che il ritmo di una melodia accompagnata ad un testo, si può riconoscere direttamente dalle figure musicali quando, per una felice combinazione, questa melodia non ci fu tramandata in notazione quadrata, oppure quando, oltre alla versione in note quadrate, ci fu tramandata anche una versione mensurale. Ma siccome una piccola parte soltanto delle melodie trovadoriche possiede una notazione capace di renderne anche il ritmo, noi dovremmo rinunciare, a priori, a ritrovare il movimento d'esecuzione delle 243 canzoni trovadoriche tramandateci soltanto in notazione quadrata, e di quel migliaio di canzoni di trovieri, notate alla stessa maniera, se un fattore latente non avesse avuto il compito di precisare il ritmo musicale delle poesie liriche medievali.

Il più gran merito di Paul Runge e di H. Riemann è di aver esposto pei primi ⁽¹⁾ la regola fondamentale, che le figure musicali delle monodie medievali scritte in note quadrate non si debbono leggere mensuralmente, e che il ritmo della melodia è in relazione diretta, anzi è sottoposto, al metro del testo. Nel fatto che il ritmo musicale dipende dal ritmo poetico, noi abbiamo certamente raggiunto un punto d'appoggio: rimane però sempre aperta la questione per le melodie non mensurali: « Quali sono le proprietà metriche dei testi loro appartenenti? ». Nell'introduzione del *Sangesweisen der Colmarer Handschrift* ⁽²⁾ Paolo

⁽¹⁾ Lo stesso principio era già stato posto da Fr. M. Böhme e da Lilienkron senza però che fosse universalmente riconosciuto.

⁽²⁾ Leipzig, 1896, p. XI.

CAPITOLO I, B

NOTIZIE DEI CONTEMPORANEI E TRATTATI TEORICI DEL MEDIOEVO

Finora non è ancor noto alcuno studio intorno alla musica trovadorica, che ci rappresenti la maniera delle composizioni monodiche, come alcuni trattati fanno per la musica a più voci. Sebbene nelle più che 100 biografie di trovadori, che ci sono pervenute, noi incontriamo notizie riguardanti la vita loro ed i loro rapporti culturali, esse sono assai poco originali, e non meritano molta fiducia. Citiamo qui alcune osservazioni intorno alla musica, tolte dalle biografie dei trovadori; le note fra parentesi si riferiscono al nostro *Elenco generale*; p. 41-50.

Il conte di Poitou di dichiarava esperto nel trovare e cantare (*saupe ben trobar e cantar*).

Ebolus nelle sue canzoni era assai grazioso (*erat valde graciosus in cantilenis*).

Gregor Bechada compose nella sua lingua materna, in metro popolare, un grosso libro, senza indecenze (*materna lingua, rhythmo vulgari, ingens volumen decenter composuit*).

Marcabru (N° 141-144) poetava brutte canzoni e cattive sirventesi; la parola « canzo » non esisteva ancora, e per essa usavasi la parola « vers » (*de caitivetz vers e de caitivetz sirvetes fetz; en aquel temps non appelava hom canson, mas tot quant hom cantava eron vers*). Il ms. A (Roma, Vat. 5232), contiene la nota destinata al pittore della miniatura: *un home jugular senza strumento*; la miniatura avrebbe dovuto quindi raffigurare un sonatore, ma senza strumento.

Peire de Valeira componeva « vers » come era allora uso, senza valore, sopra foglie, fiori e canto d'uccelli; i suoi canti non piacevano molto e neppur piaceva la sua persona (*fetz vers tals com hom fazia adoncs, de paubre valor, de foillas e de flors e de cans e dausels. Sei cantar non agren gran valor ni el*).

Jaufre Rudel (N° 136-139) componeva parecchi buoni « vers » sopra la sua amata, con bella maniera, ma con povere parole (*fetz de lieis mains bons vers ab bons sons, ab paubres motz*).

Bernard de Ventadorn (N° 25-43) sapeva ben poetare e cantare, ed

era dotto ed aulico; egli componeva le sue canzoni ed i suoi « vers » sulla sua donna; era acuto e s'intendeva dell'arte di trovare buone parole e maniere allegre (*saup ben cantar e trobar et era cortez et ensenhatz; fetz sas cansos e sos vers della. avia sotilezza et art de trobar bos motz e gais sons*). La biografia accenna alla canzone « *Ar macosselhatz seignor* » (N° 27).

Arnaut de Maroill leggeva e cantava bene il provenzale (*cantava bee legia be romans*). Nella canzone « *La franca captenensa* » (N° 11) egli confessò ad Adelaide di Tolosa il suo amore per tanto tempo tenuto nascosto, poi, giacchè ella l'ascoltò benignamente, egli le dedicò molte belle canzoni. In Montpellier, dolendosi, componeva la canzone: « *Molt eran dous miei cossir* » (N° 14).

Arnaut Daniel era assai colto e componeva ottimi versi: le sue canzoni non sono facili da capire nè da imparare (*amparat ben lettras e deletet se en trobar caras rimas perque las soas chansos non son leus ad entendre ni a aprendre*) (N° 8 e 9).

Guiraut de Borneill possedeva un'educazione scientifica ed era assai saggio. Era miglior poeta degli altri che lo precedettero o seguirono; a motivo di ciò ebbe il nome di: « Maestro dei trovadori ». Egli conduceva con sè due cantori, che cantavano le sue canzoni (*fo savis hom de lettras e de sen natural; fo meillor trobair que negus daquels qu'eron estat denan ni foron apres lui. per que fo apelatz maestre dels trobadors. menava ab se dos cantadors que cantavan las soas cansos*). La biografia ricorda anche le canzoni: *Sieus quier conseil bel'amig Alamanda* e *No puec sofrir qu'a la dolor* (Cfr. N° 87 e 85).

Bertran de Born fu buon poeta di sirventesi e compose solo due canzoni. Il cantore che cantava per lui le sue canzoni chiamavasi PAPIOL (*Molt fo bon trobair de sirventes et anc no fes chansons fors doas. aquel que cantava per el avia nom Papiol*); di lui è ricordata anche la sirventese *Rassa tan creis e mont e pueya* (N° 44). La biografia cita poi la « razos », commenti, illustrazioni e chiarimenti delle sirventesi di Bertran. Il re d'Aragona dava alle sue donne le sirventesi di Bertran, colle canzoni di Guiraut de Bornelh (*el reis d'Arago donet per molhers las chansos den Guiraut de Bornelh a sos sirventes*). Noi dimostreremo in un altro luogo, che effettivamente la melodia della sirventese *Rassa tan creis* (N° 44) fu usata anche sopra un altro testo, l'Enueg del Monaco di Montaudo (N° 147).

Peire de Bussignac era buon compositore di sirventesi.

Jordan Bonel (N° 140) fece parecchie buone canzoni.

Giraut de Salignac poetava bene, e componeva graziosamente canzoni, « descortz », e sirventesi.

Uc Brunenc fece molte buone canzoni, ma non componeva melodie. (Una melodia ci fu tramandata sopra una sua canzone. Cfr. N° 229).

Gaucelm Faidit cantava peggio di qualsiasi altro mortale, ma componeva belle melodie e dolci canzoni (N° 60-73). La biografia ricorda le canzoni *Tant ai sufert longamen* (N° 73); *Nom alegra chans ni critz* (N° 69); *Sano negus hom per aver fin corage* (N° 70) e *Cant e deport, f'ois domnei e solatz* (N° 61).

Gui d'Uissel (N° 75-78) faceva buone canzoni, e, dei suoi tre fratelli, Elia componeva buone tenzoni, Ebles poetava molto male e Peire cantava la con-

tropante alle canzoni che gli altri avevano composte (*descantava tot quant ill trobavan*). La biografia cita la canzone: *Si bem partetz mala donna de vos* (N° 78).

Raimon Jordan (N° 201-202) amava una certa Elis de Montfort, e compose per lei quella canzone che dice: *Vas vos soplei en cui ai mentensa*.

Uc de la Bacheleria componeva buone canzoni e buoni « descortz ».

Richard de Berbezill sapeva poetare meglio che dire e spiegare. Ma egli cantava bene, ed eseguiva bene le sue melodie, e poetava con parole e maniere cortesi. La sua amata si diletta dei suoi confronti colle bestie, uccelli, uomini, col sole e colle stelle, perchè esse erano dichiarazioni nuove; così egli fece la canzone: *Atressi con Tolifanz* (N° 226); cfr. anche *Atressi con lo leos* (N° 225) e *Atressi con Persevaus* (N° 227).

Gausbert de Pueibot, fu da bambino destinato al monastero e mandato nel chiostro di *San Launart*; era molto colto e sapeva ben cantare e poetare.

Daude de Pradas (N° 46) aveva cultura letteraria e disposizione alla poesia. Faceva delle canzoni, ma senza animarle col sentimento, e perciò esse non erano nè apprezzate nè cantate.

Elias de Barjols cantava meglio di qualsiasi altro suo contemporaneo; faceva canzoni belle e buone. (Nulla ci è rimasto delle sue melodie).

Guiraut de Calanson era colto e poetava finemente; compose le migliori canzoni, « desplazers » e « descortz » del suo tempo.

Di Elias Cairel una biografia (A) sa dire soltanto che sapeva scrivere bene testo e note, ma che cantava, poetava, suonava male, ed ancor peggio parlava: *mal cantava e mal trovava e mal violava et pieitz parlava mas ben escrivia motz e sons*. Secondo la nota che si trova nel ms. A, come avvertimento al miniatore, la miniatura doveva rappresentare un *jogolar cum una viola*. Un'altra fonte, più favorevole a lui, dice che egli era fine non solo nel poetare, ma in tutto ciò che faceva e diceva.

Elias Fontanals non era buon compositore di canzoni, ma bensì di novelle.

Aimeric de Belenoi era un ecclesiastico, divenne suonatore e ben poetava belle e piacevoli canzoni.

Gausbert Amiel s'intendeva molto di poesia e faceva i suoi « vers » più misurati di qualunque altro poeta.

Uc de la Penna cantava bene, e conosceva molte poesie di altri poeti.

Guilhem de la Tor sapeva un certo numero di poesie, e cantava bene ed anche poetava, ma quando voleva eseguire le sue canzoni faceva dei commenti più lunghi della canzone.

Di Uc de St. Circ (N° 230-232) i fratelli maggiori avrebbero voluto fare un ecclesiastico; l'inviarono alla scuola di Montpellier, ma, mentre essi lo credevano assorto nello studio delle scienze, egli imparava canzoni, versi, « sirventes » e strofe (« coblas »). Si impadronì di una ragguardevole scienza e l'insegnò volentieri agli altri.

Peire d'Alvernhe (N° 148-149) fu saggio e colto; poetò e cantò bene; fu grande trovadore; compose le migliori melodie-versi del tempo, quali

mai erano state fatte, come il « vers » che dice: *Dejostals breus j'orns* (N° 149). Egli non fece alcuna canzone, chè allora non si chiamavano con questo nome.

Peire Rogier era colto ed incline al poetare; cantò e compose bene, ed i suoi canti furono ammirati.

Il Dalphin d'Auvergne fu il miglior conoscitore, commentatore e poeta di sirventesi, « coblas » e canzoni. Egli prendeva gran piacere alle canzoni che Peirol (N° 166-182) poetava per sua sorella.

Guilhelm de Saint Didier era molto dotto, e la biografia ricorda la sua canzone: *Pus tan mi fors'amors* (N° 83).

Pons de Capdoill (N° 187-190), poetava, suonava e cantava bene, ed era assai dotto.

Il Monaco di Montaudon faceva « coblas » e sirventesi sopra i soggetti correnti in quella regione (N° 146-147).

Peire Cardinal imparò le scienze e sapeva leggere e cantar bene. Egli trovò molti bei « vers » e « razos ». Compose anche canzoni, ma poche, mentre fece parecchie sirventesi assai belle. Egli passò da corte a corte di re e di gran signori, portando con sé un suonatore, il quale cantava le sue sirventesi. Delle tre melodie tramandateci col nome di P. Cardenal, due sono state prese a prestito (N° 150-152).

Garin d'Aphier, fu buon trovadore; egli è l'autore del primo « descort ».

Peire Raimon era uomo furbo ed abile, e cantava e poetava splendidamente. Fece buoni « vers », canzoni e « mots » (testi); la melodia N° 153 è a lui attribuita.

Guillem Ademar (N° 79) era uomo virtuoso, abile parlatore e buon poeta; fece molte buone canzoni.

A Peire Vidal il poetare era facile più che a qualunque uomo del mondo, ed egli è colui che compose le più ricche melodie (N° 154-165). Particolarmente elogiata sono le canzoni *Plus quel paubres* (N° 160) e *Postornatz sui en Proensa* (N° 161).

Raimon de Miraval guadagnò, per la sua abilità come poeta e cantore, l'ammirazione del conte Raimon di Tolosa. La biografia rammenta tra le sue belle canzoni: *Estat ai una gran sazo*, *Entre dos volers sui pessius* (N° 217), *Ben aial messatgiers* (N° 210), *Bel mes quieu chant e coindei* (N° 207).

Perdigon (N° 183-185) sapeva ben suonare, cantare e poetare (*violar e trobar e cantar*). La nota con cui fu indicato al miniatore il soggetto della pittura a lui riferentesi dice: *un joglar cum viola*.

Aimeric de Peguillan (N° 1-6), imparò canzoni e sirventesi, ma cantava assai male. Egli si dedicò poi alla poesia e compose molte belle canzoni.

Guilhem Figueira cantava e trovava bene, ma non sapeva trattare con la società elegante.

Guiraut Riquier (N° 88-135) aveva scritto di suo pugno una raccolta delle sue poesie: « canzos », « vers », « pastorellas », « retrohenchas », « descortz », « albas ». Nello stesso ordine queste poesie sono trascritte nel ms. C di Parigi (*Bibl. Nat. fr.* 856) (V. sopra p. 110).

Raimbaut d'Aurenga (N° 192) era abile e dotto negli esercizi caval-

lereschi, e buon poeta di « vers » e di canzoni. Sopra di lui compose parecchi buoni « vers » (N° 16) la contessa Beatrice di Dia.

Pistoleta (N° 186) fu il cantore del trovadore Arnaut de Marouill, divenne poi poeta egli stesso e compose canzoni con piacevoli melodie.

Folquet di Marseilla (N° 47-59) poetava finemente; la biografia di lui cita le canzoni: *Tan mou de cortesa raison* (N° 58), *Us volers otracuidatz* (N° 59).

Raimbaut de Vaqueiras (N° 193-200) sapeva ben cantare e far « coblas » e sirventesi. Sono particolarmente ricordate le canzoni: *Nom platz iavern ni pascors* (N° 198), *Eram requier sa costum e son us* (N° 193), e la canzone a ballo *Kalenda maia* (N° 195).

Guillem Magret (N° 81, 82) componeva buone canzoni, sirventesi e « coblas ».

Di Guilhen Rainol il biografo ricorda che fu buon poeta di sirventesi, e che per tutte compose nuove melodie.

Cadenet (N° 45), trovava, cantava e declamava bene; egli imparò presto a poetare « coblas » e sirventesi, ed anche a far canzoni belle e buone.

Albertet, trovò buone canzonette ed anche molte buone canzoni con belle melodie, ma spregevoli parole. Egli era amato da tutti per le sue maniere cortesi.

Per Guiraut de Cabreira, una nota c'informa che egli era assai abile suonatore, e che suonava ad una corte (*violam trahebat*); le donne ballavano il *reigen*, ed il suo cavallo ballava al suono dello strumento a corda.

Ferrari fu un suonatore, che passò per il miglior poeta provenzale della Lombardia; era assai colto e scriveva meglio di qualsiasi altro. Egli compose soltanto due canzoni e « retroenhas », ma scrisse le migliori « coblas » e sirventesi (cfr. p. 55).

Intorno agli altri trovadori, non citati qui, si dice soltanto che essi sapevano far buone canzoni, sirventesi e « coblas ».

Il trattato di Uc Faidit, incorporato a quello del grammatico Donato, il Donatz provenzale, non esamina che delle questioni grammaticali, e nulla dice di nuovo intorno al ritmo ed alla musica. La catalana *Doctrina de compondre dictatz* ⁽¹⁾, contiene definizioni delle più usate specie di poesie provenzali, e accenna con brevi parole alle melodie da usarsi per ciascuna forma; p. es. pel sirventese: *potz lo far en qualche so te vullas e specialment se fa en so novell, e maiorment en ço de canco*, cioè si può poetare la sirventese con qualsiasi melodia; per la canzone (*e dona li so noveyl co pus bell poras*), e per la tenzone: (*si vols far tenso, deus la prendre en algun so que haia bella nota, e potz seguir les rimes del cantar o no*), si può seguire la struttura di una melodia con bell'accento, e mantenere o no le rime dell'esemplare. Anche le *Rasos de trobar* di Raimon Vidal, si occupano, come il Do-

⁽¹⁾ Ed. P. MEYER, *Romania*, VI, p. 353.

natz provensals, soprattutto di questioni grammaticali e nulla dicono intorno alla musica. Il trattato *De vulgari eloquentia* di Dante contiene, nel Secondo Libro, alcune considerazioni circa la metrica delle poesie in lingua italiana e provenzale, ma sarebbe stato della più grande importanza, per la nostra questione, che fosse stato scritto anche il Quarto Libro, nel quale Dante progettava di occuparsi del *rhythmus*, ma, come si sa, questa parte non fu mai stesa.

Le regole dei *meistersinger* di Tolosa, i *Leys d'amors* ⁽¹⁾, sono costruiti su di una base larga, ma appartengono ad un periodo posteriore a quello trovadorico, cioè al secondo quarto del XIV secolo. Sotto la direzione del capo di quella scuola tolosana di cantori, Molinier, questo scritto, assai sviluppato, fu steso dal 1324 al 1356, allo scopo di fissare e diffondere le norme metriche dei trovadori, tenute fin'allora da questi segrete. Il primo libro tratta pedantesco delle regole principali della versificazione provenzale. Il secondo ed il terzo si diffondono in questioni grammaticali e retoriche; pare che lo stesso Molinier non possedesse cultura musicale, altrimenti avrebbe trattato diversamente il capitolo della ritmica. Le notizie intorno alle colorature melodiche specifiche di ciascun genere poetico, non sono originali; alcune espressioni combinano perfettamente colla *Doctrina de compondre dictatz*, sicchè si potrebbe pensare ad una derivazione diretta da questo trattato.

Se vogliamo conoscere le regole fondamentali del ritmo in uso nei tempi del primo medioevo fino verso il X ed XI secolo, dobbiamo accontentarci di quanto ne dicono alcuni teorici, giacchè dalla notazione neumatica è impossibile ricavare alcuna norma ritmica. Ed. Bernoulli, nel suo *Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen* (1897) e M. Enneccerius, nel *Versbau und gesanglicher Vortrag des ältesten französischen Liedes* (1901) hanno raccolto una quantità di citazioni intorno all'argomento, alle quali noi qui rinunciamo, poichè coll'aiuto di quanto ne dicono, ad es., il Beda: *item ad formam trochaici metri canunt hymnum de die iudicii* (Apparèbit répentina Dies magna domini), oppure: *ad instar jambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus O rex aetérne domíné Rerúm créator ómnium* ⁽²⁾; Au-

⁽¹⁾ Ed. Gatien-Arnoult, Toulouse, 1841.

⁽²⁾ Poichè il luogo citato dice chiaramente: « ad instar jambici metri », è certo che si deve accentuare anche giambicamente il ritmo: « O rex aetérne domíné | rerúm créator ómnium | qui éras ánte sáeculá | sempér cum pátre filiús », La versione proposta da WILH. MEYER (*Urspr.*, p. 272) e da PH. A. BECKER (*Üb. d. Urspr. d. Rom. Versmasse*, 1890) e nelle *Grund. d. rom. Phil.*, II, 1, p. 111, nota 2, è quindi inaccettabile.

reliano Reomense: *Rhythmus namque metris videtur esse consimilis: quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum, atque a censura dijudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina*, ecc., e di quanto si può desumere dagli « *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi* », dalla « *Scola enchiridis de musica* » ristampate dal Gerbert, *Scriptores*, I, e da entrambi i teorici della prima metà dell'XI secolo, Bernone e Guido d'Arezzo (cfr. Schubiger, *Die Sängerschule S. Gallens vom 8 bis 12 Jahrhundert*), si può affermare indiscutibilmente che l'esecuzione ritmica corrispondeva ai metri principali della poesia classica latina, e conseguentemente, come dimostreremo, anche ai modi del tempo che il nostro studio considera.

Le *Regulae de Rithmis* del ms. di Admonter appartenente al XII secolo (Ediz. Fr. Zarncke, *Ber. d. Kön. sächs. Ges. d. Wissenschaft phil.-hist.* Kl. 1871) si occupano delle poesie latine disposte con diverso ordine di rime. Esse cominciano colla definizione: *Rithmus enim est congrua dictionum ordinatio consona continenter cum syllabarum equalitate prolata*, cioè: il *rithmus* è una successione regolare di versi rimanti, i quali si succedono senza interruzione con egual numero di sillabe; un *rithmus* = strofa o parte di strofa, può essere composto al massimo di cinque versi, al minimo di due; una *distinccio* = verso, è limitata dalla rima o da una pausa; ciascun verso non deve contare meno di quattro sillabe, e non più di sedici. Le altre considerazioni del trattato sono meno importanti, e del ritmo del verso, in senso musicale, non si dice assolutamente nulla.

Anche l'altro trattato studiato dal Zarncke, contemporaneamente a quello ora citato, preso dal ms. di Vienna 3121, e che in parte, come contenuto, appartiene al XIII e XIV secolo, non è che una dotta ed artificiosa esposizione intorno alla rima e alle maniere diverse di rimare in uso nella poesia latina a lui contemporanea. L'autore era un ecclesiastico, ciò che si può dedurre dal seguente passo: « *Rythmus decasyllabis jambicus, de quo utebatur Statius, ut dicitur, sicut habetur in rithmo de querela Edipi* sic:

Diri patris infausta pignora
ante ortus damnati tempora
quia vestra sic iacent corpora
Mea dolent introrsus pectora.

Iste modus rithmi autenticus est ab antiquo tempore. Sed queri posset, quare dicatur iambicus et non dactylicus, solutio in fine videtur cadere dactilus, cum semper corripiatur penultima; sed ultima

aliquando corripitur, aliquando producitur. Rithymus etiam iambicus dicitur ideo, et non dactylicus, quia sancta ecclesia frequentius utitur metro iambico in quibusdam himnis, et quia precipue cadunt in scandendo ad modum metrorum iambicorum ». In altro luogo egli scrive: « Sed in toto himnario, quo nos utimur, fere non sunt nisi tres diversitates metri autentici ».

Il trattato *De diversitate versuum*, pubblicato dallo stesso Zarneke quale seconda appendice, espone una serie di maniere di versi latini, distingue *versus leonini*, *caudati paracerici* e dieci diverse specie di esametri. In quanto al contenuto, questo trattato si collega all'altro, *Ars Rithmicandi*, di un ms. del XIV secolo della Biblioteca Cotton del British Museum, stampato come terza appendice dal Zarneke; esso, come il ms. di Admont, tiene soltanto in conto versi latini di testi sacri. Dopo una breve definizione del *rithmus* quale *consona paritas sillabarum sub certo numero comprehensarum*; della *distinctio*, la quale deve comprendere al minimo quattro sillabe, al massimo otto, e della *clausula* che si compone di due o tutt'al più di cinque versi rimanti fra loro, l'autore passa a parlare dei diversi generi di rime:

1° la rima sonora: róre, móre, furóre, cruóre, che corrisponde al *rithmus spondaicus* del secondo trattato (v. sopra);

2° la ricca rima muta: nóvítas, divínítas, fecúndítas, virgínítas, che possiamo raffrontare col *rithmus iambicus* del trattato di cui sopra;

3° la semplice rima muta: mónachus, prófugus, régula, péssima.

Il trattato chiude coll'enumerazione delle principali maniere di collegamenti delle righe entro una strofa o mezza strofa, fra le quali egli distingue: *monathongus* a a a a; *diptongus* a a b b, a b a b, a a a b; *triptongus* aab ccb, a b ab c, aa bb c; *caudati consoni* aab aa b; *caudati dissoni* aa b c c d.

Da questi quattro trattati noi non possiamo quindi ricavare nulla di nuovo intorno alla dizione ritmico-musicale dei versi medievali, all'infuori di qualche isolata dimostrazione riguardante il modo di leggere i versi dattilici (Zarneke, op. cit., p. 79 e 89).

Il trattato di Johannes de Grocheo, già tante volte citato, fornisce molte notizie circa la notazione e la forma melodica secondo le diverse maniere di canzoni, ma trascura completamente le questioni metriche.

Per quanto riguarda la storia delle composizioni a più voci dello stesso periodo ci troviamo in condizioni senza confronto migliori. Ci fu conservata una serie di trattati, che, in gran parte pubblicata dal Gerbert e dal Coussemaker, ci mette in grado di seguire la storia di questo genere musicale. La costruzione armonica di una composizione

a più voci era sottoposta a leggi fisse, e queste ci sono conservate nei trattati, coll'aiuto dei quali noi possiamo controllare se le nostre trascrizioni corrispondono armonicamente e ritmicamente agli originali.

Notiamo però che il tempo in cui fu redatta la maggior parte di queste opere non è noto, e le opinioni dei diversi storici della musica vanno, su questo punto, poco d'accordo; aggiungiamo poi che le regole date dai diversi autori, sono spesso divergenti fra loro, particolarmente per quanto riguarda le regole della notazione (1). Finalmente diremo che anche in questi come nel ms. di Admont, furono religiosi che si occuparono della compilazione, i quali o non s'intendevano punto di canzoni trovadoriche, che venivano più che altro composte per la classe dei cavalieri ed eseguite nelle corti dei principi o nelle case dei ricchi cittadini, oppure, se qualche cosa di tale genere arrivava fino al loro orecchio, la respingevano deliberatamente a priori; infine osserveremo che tutti questi teorici s'occupano soltanto di musica sacra, liturgica a più voci, ad eccezione di Johannes de Grocheo, che penetra anche nel campo della monodia profana. Assai giustamente il pubblicatore di questo trattato, J. Wolf, osserva nella sua prefazione (p. 65): « Certamente l'uomo di chiesa nel suo insegnamento tenne sott'occhio soltanto ciò che per la chiesa aveva importanza, ed evitò di lanciare uno sguardo anche alla musica di genere profano ed all'arte dei suoi

(1) FR. LUDWIG rileva l'importanza di questi trattati nella sua monografia sopra: *Die 50 Beispiele Coussemaker aus der Handschrift von Montpellier*: Sammelb. der I. M. G., 1904, p. 185, con le seguenti parole: « Con questi una nuova classe di musicisti penetra potentemente nello sviluppo della musica a più voci che fin'allora aveva seguito liberamente il suo corso senza limitazioni; è la classe dei teorici che si danno alla compilazione di libri, ciascuno di loro con proposte individuali tendenti al miglioramento della notazione, ciascuno animato da un grande zelo, quello di combattere per le proprie opinioni, senza tener conto di quanto avevano fatto gli altri ed i predecessori. Per i tempi più remoti vale completamente il: *tot capita tot sensus*: Discantus poetico, Anonymus VII, Pseudo Aristotele, Francone e l'Anonimo IV, per citare soltanto i mss. del XIII secolo, non s'occupano d'altro che del perfezionamento della notazione; soltanto a Francone di Colonia, che fu colui che ebbe i minori riguardi e la maggior coscienza riuscì di fissare quelle norme che rimasero definitivamente in uso. Tutti parlano, per quanto sia di maggior importanza, soltanto del mottetto; è ben vero che alcuni tentano di fornire classificazioni e descrizioni delle altre specie, anche, ad es., del « conductus », ma tornano poi sempre al mottetto ogni qual volta vogliono esemplificare la loro notazione o la teoria dei modi; eccezionalmente una volta soltanto è citato un alleluja, quale l' *Alleluia Posui* esposto in diverse maniere.

natori. Giacchè costoro nei loro metodi arbitrariamente sciolti, senza sistema, colla loro spensieratezza senza freno, col loro patrimonio di motivi tradizionalmente pagani, stavano in troppo grande opposizione colla chiesa per poter godere presso gli ecclesiastici di qualche considerazione. Chè, se qualche volta questi ricordano l'arte in uso presso il popolo, e gli strumentisti, lo fanno con senso ed a fine di spregio. Anche della musica profana, praticata dagli uomini colti, poco ci vien fatto sapere. I teorici mensuralisti si accontentano di alcune definizioni delle forme vocali profane, e pel resto si diffondono a stillare regole sulla notazione ed il periodo musicale, le quali, come noi abbiamo imparato dai monumenti pervenutici, colla pratica non s'accordano che assai raramente. I trattati conservatici, non sono dunque punto originali, perchè ovunque noi troviamo la stessa materia e la stessa forma.

È quindi con gioia che c'incontriamo con l'opera di un teorico che s'allontana dalla via comune, che è il solo che penetra nel campo della musica vocale profana e della strumentale, e fa oggetto del suo pensiero anche la pratica e le forme della musica del popolo e della società colta ».

A queste frasi caratteristiche di Joh. Wolf deve incondizionatamente andare il nostro doveroso assentimento. Le canzoni dei trovadori, come i canti profani in generale, erano proibiti dalla chiesa, perchè spesso divenivano, nelle mani di cavalieri e cantori suoi nemici, un'arma pericolosa.

Noi possiamo, senz'alcun dubbio, applicare il trattato di Grocheo direttamente alle melodie dei trovieri, perchè egli si propone di darci un quadro della musica, *secundum quod homines parisiis ea utuntur*, e cita come paradigmi note canzoni di trovieri. Ciononostante, deve rimanere impregiudicata la questione dei rapporti che passano fra le musiche dei parigini (trovieri) e dei provenzali (trovadori) almeno fino a tanto che non sarà esaurientemente esplorata la ricca miniera di melodie tramandateci dai trovieri (cfr. P. Meyer, *La poésie des Trouvères et celle des Troubadours*, Rom., XIX, p. 1-63).

Tuttavia noi possiamo fin d'ora dedurre dalle caratteristiche differenze storiche e sociali delle due scuole, che non tutte le regole accettabili dall'una potevano venir applicate senza modificazioni dall'altra, anche se le stesse leggi fondamentali erano diffuse fra le genti della stessa nazione. La Francia del Nord, nel XIII secolo, era musicalmente assai più progredita di quella del Sud, come si può dedurre anche da una osservazione esteriore ponendo le composizioni a più voci di testo francese, tramandateci in più di 30 mss., di fronte ai mss. R G, contenenti soltanto canzoni monodiche provenzali. Parigi

costituiva dall'XI fino al XV secolo, il centro della scienza occidentale. La scuola di Nôtre-Dame fu per lungo tempo l'ispiratrice e l'informatrice delle notazioni. Ci sembra opportuno citare qui il passo, riprodotto assai spesso dai musicografi, ma poco noto forse ai romanisti, contenuto nell'Anonimo IV, dei *Script.* del Coussemaker (I, p. 327): « Et nota quod *Magister* Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit *optimus Organista*, qui fecit magnum librum organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando; et fuit in usu usque ad tempus Perotini *Magni* ⁽¹⁾; qui abbreviavit eundem, et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam *optimus discantor* erat, et *melior quam* Leoninus erat. Liber vel libri *Magistri* Perotini erant in usu usque ad tempus *Magistri* Roberti de Sabilone et in choro Beatae Virginis Majoris ecclesiae Parisiis, et a suo tempore usque in hodiernum diem simili modo », ecc., « prout Petrus *notator optimus*, et Johannes, dictus *Primarius*, cum quibusdam aliis, in majori parte usque in tempus *Magistri* Franconis Primi et alterius *Magistri* Franconis de Colonia, qui inceperunt in suis libris aliter pro parte notare; qua de causa alias regulas proprias suis libris appropriatas tradiderunt ». L'attività musicale di questi teorici e compositori, da *Magister* Leoninus, Perotino, Roberto de Sabilone, Petrus de Cruce e Johannes de Garlandia fino a Franco di Parigi, è da collocarsi fra il 1150 ed il 1270 circa; una buona parte dei libri di musica con testo latino e francese giunti fino a noi dovrebbe provenire da questa scuola di Nôtre-Dame.

Anche la Lorena dal XII al XIV secolo, fu una terra musicalmente assai attiva. Nel *Romanzo della Rosa*, si legge questo passo (Verso 367):

La veissies fleuteors,
Menesterez et jogleors
Si chantent li uns rotruenges
li autres notes Loherenges
Por ce quen set en Loheregne
plus cointes notes quel nul regne.

Numerosi libri di canto liturgico furono scritti nella scuola vescovile e nel monastero di Metz; e si è giunti a chiamare neume di Metz quelle che si trovano in forma di piedi-mosche nei molti mss. originari di quella scuola, fra gli altri il ms. X da noi citato. La trascrizione delle neume di Metz in notazione quadrata, è cosa soltanto meccanica e grafica, giacchè basta porre al posto delle teste a ghiribizzi delle note, i rombi o le note quadrate. Ma la trascrizione delle note quadrate nelle

(1) Cfr. FR. LUDWIG, *S. B. der I. M. G.*, VII, p. 516.

In Inghilterra vivevano parecchi distinti *cantores* ⁽¹⁾, ad es. Magister Joannes filius Dei ⁽²⁾, Makeblite in Wyncester, e Blakesmit, uomo di corte di Re Enrico l'Ultimo.

In certi libri dei tempi più antichi la scrittura musicale mostra di non possedere ancora un « *materialis signatio* », cioè fisse figure di valore, perchè le legature tutte erano *cum proprietate et perfectione*, come nei libri *Hispanorum et Pompilensium*, nei quali noi dobbiamo riconoscere mss. di canzoni trovadoriche e di trovieri, dato che Thibaut IV residette spesso in Pampeluna.

Dai libri *Hispanorum* potrebbero forse essere state originate le canzoni di Alfonso il Saggio.

Nel modo più breve, ma tuttavia chiaro, questo sviluppo della notazione è interamente descritto da Grocheo. Al suo tempo la divisione ternaria era d'uso generale: *ista autem mensura moderni utuntur et sic totum suum cantum et cantando et figurando mensurant* ⁽³⁾. La *perfectio* è una misura composta di tre tempi (*tempora*). Il *tempus* è quell'intervallo di tempo nel quale può venir eseguito completamente il più breve suono del canto o dello strumentale; il tempo può venir ancora suddiviso in 2, 3, 6 parti più piccole.

Questo sistema di misurazione non fu però dovunque ugualmente seguito nei particolari, bensì da diversi maestri furono insegnati diversi sistemi; i cosiddetti « modi ». Sotto la denominazione *modus* ⁽⁴⁾, si com-

⁽¹⁾ Per l'interpretazione della parola *cantor*, cfr. il passo di Engelbert di Admont p. 130, nota.

⁽²⁾ Il ms. di Parigi, *Arsenal* N° 5198, contenente canzoni di trovieri, fu scritto da un certo *Jehan deu*; questo nome riappare in alto a sinistra su ciascun quaderno, ed in parecchi casi sembra che fra le due parole sia stato cancellato qualche cosa. All'ultima pagina si può leggere: *Jehan.... le fist*, ma anche qui manomesso. Inoltre vi si osserva la dedica ad una dama stesa dalla mano dello stesso copista. Senza pretendere di identificare *Joannes filius Dei* con questo *Jehan deu*, crediamo opportuno accennare al fatto. Nel caso che si potesse stabilire l'identità, noi avremmo raggiunto una prova sicura per fissare la data dello scritto dell'Anonimo IV.

⁽³⁾ Cfr. J. WOLF, op. cit., p. 101.

⁽⁴⁾ Joh. de Garlandia definisce il « *modus* »: *cognitio soni in acuitate et gravitate* (tempo forte e debole), *secundum longitudinem temporis et brevitatem*. (COUSS., *Script.*, I, p. 97). *Maneries sive modus.... appellatur quidquid mensuratione temporis, videlicet per longas, vel per breves concurrat* (c. s., p. 175). FRANCON: *Modus est cognitio (conjunctio) soni longis brevibusque temporibus mensurati* (c. s., p. 118). WALTER ODINGTON: *Modus in hac parte est longarum et brevium ordinalis processio, ut cum cantus procedit per longam et brevem* (c. s.,

prendeva, con certezza fino dal tempo della compilazione del *Discantus positio vulgaris* (XII secolo), il rapporto di ciascuna unità di durata entro una unità di tempo, ciò che corrisponde alla moderna concezione di battuta e di maniera di battuta.

Grocheo distingue sei modi, ai quali la maggior parte dei suoi contemporanei riferiscono i loro canti: *plurimi enim modernorum eis utuntur et ad illos omnes suos cantus redeunt* ⁽¹⁾.

Una melodia ritmata nel primo modo, è formata da una successione regolare di *perfectiones* = battute, le quali sono disposte nei propri membri in maniera che la prima nota è lunga il doppio della seconda; graficamente questo *modus* era rappresentato per mezzo della *longa* e della *brevis*. La *longa*, composta di due tempi, e la *brevis*, composta di uno solo, riempivano, sommate insieme, una battuta di 3 tempi. Il gruppo $\text{L} \text{B}$ nel primo modo, corrisponde dunque al nostro moderno $\text{L} \text{B}$, osservando che i segni di limitazione di battuta furono introdotti soltanto nel XVII secolo. Il medioevo distingue ciascuna battuta senza la stanghetta, indispensabile a noi moderni. Dunque, se un cantore doveva eseguire una serie di note nell'ordine $\text{L} \text{B} \text{L} \text{B} \text{L} \text{B}$,

per una melodia con testo, e $\text{L} \text{B} \text{L} \text{B} \text{L} \text{B}$ per una melodia senza testo,

sapeva che questa era scritta nel primo modo, cioè nel ritmo lunga, breve, lunga, ecc., coll'*iktus* sopra la lunga. Il secondo modo non fu che l'inversione del primo, *secundum vero [modum dixerunt] e contrario* (Grocheo, p. 102). Mentre nel primo modo la lunga cadeva sopra il tempo forte, e la brevis sul debole, per cui ne risultava un marcato ritmo ternario, noi troviamo nella sua inversione una formula ritmica poco usata nella musica moderna. Questo modo, nelle melodie senza testo, in quanto la figurazione si limitava ad una successione di *longae* e di *breves*, era rappresentato con $\text{L} \text{B} \text{L} \text{B} \text{L} \text{B}$, mentre nelle melodie senza testo, era riconoscibile dal collegamento delle note a due a due, in legatura.

p. 238). ARISTOTELE: *Modus autem seu maneries, ut hic sumitur, est quidquid per debitam mensuram temporaliter longarum breviumque figurarum et semibrevium transcurrit* (c. s., p. 279). ANONIMO IV: *Modus vel maneries vel temporis consideratio est cognitio longitudinis et brevitatis meli sonique* (c. s., p. 327). ANONIMO VII: *Modus in musica est debita mensuratio temporis, scilicet per longas et breves; vel aliter: modus est quidquid currit per debitam mensuram longarum notarum et brevium* (c. s., p. 378).

⁽¹⁾ Cfr. J. WOLF, op. cit., p. 103.

Ora si agita la questione se questo secondo non si debba ritenere come un primo modo, ma con attacco in levare $\dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \dot{\text{J}} \mid$. Questa supposizione, affacciata anche dal Niemann ⁽¹⁾ e dal Riemann ⁽²⁾ è contraddetta nel modo più sicuro dalla tradizione scritta dei mss. A prova citiamo quelle canzoni provenzali e francesi, le cui melodie ci sono tramandate nei mss. mensurali coll'uso logico della successione di *longa* e *brevis*.

Per rappresentare la costruzione del verso corrispondentemente al ritmo musicale (divisione della misura) noi poniamo i segni prosodici delle lunghe (-) e delle brevi (v) là ove cadono le figure musicali della *longa* (= due tempi) e della *brevis* (= un tempo). Le sillabe accentate, (*ikti*) cadenti sul tempo forte della misura, vengono da noi segnate con un accento (˘). Abbiamo già fatto osservare che in questo capitolo noi non ci serviremo che di canzoni notate *mensuralmente*, sicchè potremo stabilire, per mezzo del ritmo figurato della melodia scritta mensuralmente, anche il ritmo del verso.

In tal maniera faremo conoscere, nelle seguenti trascrizioni ritmiche i documenti più antichi dimostrativi del modo ritmico musicale dei versi medievali. Istruzioni precise intorno all'importante questione della lettura dei versi ritmici non sono rintracciabili in epoche più antiche di quella a cui risale il materiale delle nostre deduzioni. È la prima volta che ricaviamo dati positivi dai modi, le cui proprietà s'imparano a conoscere esposte teoricamente nei trattati e usate praticamente nei mss. musicali mensurali. Da essi si ricava come si debbano leggere le svariate maniere di versi da due fino a tredici sillabe, e quali valori di durata spettino nello spazio di una battuta a ciascun membro, composto di due, tre o quattro piedi ⁽³⁾. Con piede intendiamo quella parte del verso che, in una canzone costruita modalmente, riempie

⁽¹⁾ Cfr. sopra l'instabilità del significato delle legature nella teoria mensurale prima del tempo di Giovanni de Garlandia (*Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit von Johannes de Garlandia*, Leipzig, 1902, p. 12).

⁽²⁾ *Handbuch der Musikgeschichte*, I, 2, p. 197.

⁽³⁾ Non sarebbe impossibile portar luce in parecchie oscure questioni della metrica dell'antichità per mezzo della ritmica modale; le caratteristiche del secondo modo, di cui parliamo più avanti, s'incontrano anche nella poesia

latina, ad esempio *deos*, la cui naturale accentuazione è *deos*, nel verso diventa $\dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid$ *deos*.

una battuta musicale; notando che il termine piede si riferisce al testo, il modo e la battuta alla divisione ritmica mensurale.

Dalla trasformazione dei segni mensurali musicali nei prosodici, eseguita negli esempi che saranno esposti più innanzi, si ricava la tavola seguente:

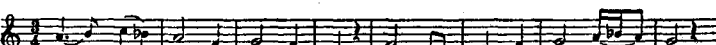
	Manoscritto	Vedi la musica
$\dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid$ Ben uolgra sesser poges camors si gardes daytan	Paris, B. N. 844	Es. 20, p. 88
$\dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid$ Laltrier cuidai aber druda tota la meillor	Paris, B. N. 844	Es. 21, p. 90
$\dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid$ Ave gloriosa virginum regina	Lond., Eg. e Soissons	Es. 24, p. 104
$\dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid$ Pour conforter ma pesance fais un son	Paris, B. N. 12615	V. p. 118
$\dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid$ Hui matin a la journee toute manbleure.	Paris, B. N. 22928	V. p. 119
$\dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid \dot{\text{J}} \mid$ Chascun qui de bien amer cuide avoir non	Paris, B. N. 846	V. p. 122

Nella trascrizione di monumenti musicali dal più remoto medioevo fino al XIII e XIV secolo, sarà bene che al posto della *brevis* (=) si ponga una moderna semiminima ($\dot{\text{J}}$), ed al posto della *longa recta* una minima (J). A seconda però del carattere della melodia questi valori sono riducibili della metà. Coerentemente a quanto abbiamo esposto nella nostra introduzione, che cioè questo lavoro non è destinato soltanto agli storiografi, o a chi è profondamente colto in materia musicale, ma che anche coloro i quali posseggono le più elementari nozioni della musica devono poterne approfittare, abbiamo adottato la chiave di violino per le nostre trascrizioni; la chiave di *do* avrebbe creato della difficoltà, e, secondo il nostro giudizio, la chiave di basso, o di *fa*, è poco adatta, per ragioni soltanto esteriori, a riprodurre i canti dei trovadori e dei trovieri, poichè le loro melodie spesso si muovono nelle regioni acute, e nella chiave di basso avrebbero richiesto troppe linee e note addizionali. Le *plicae* furono corrispondentemente tradotte solo nei casi in cui l'ornamento supposto è precisato da altre versioni della stessa melodia; altrimenti furono riprodotte mediante un ∞ o ∞ , o gruppetti sopra o sotto la nota buona. Nella trascrizione dei gruppi di note, osserveremo il giusto mezzo fra i precetti dei teorici (dall'Anonimo VII fino a Francone) e le deduzioni che possiamo ricavare dalla figurazione loro; la questione se un valore di croma, composto di tre note si deve risolvere in questa figura , oppure in quest'altra

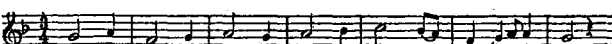
teoricamente può dar luogo a discussione, ma praticamente è indifferente. Lo stesso dicasi per la figurazione delle pause, soprattutto delle pause finali. Poichè noi dobbiamo limitarci a citare qui soltanto i temi delle canzoni, abbiamo creduto opportuno di completare l'ultima misura con una pausa.

Presentiamo anzitutto le sei melodie, la cui trascrizione ritmica fu prontamente eseguibile:

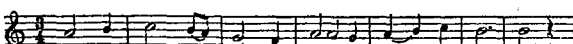
N° 240, es. 20, p. 88.

1.* 
Ben uol - gra ses - ser po - ges, ca - mors si gar - des day - tan,

N° 248, es. 21, p. 90.

2.* 
Lal - trier cui - dai a - ber dru - da to - ta la meil - lor
Ag - mi - na mi - li - ci - e ce - les - tis - om - ni - a.

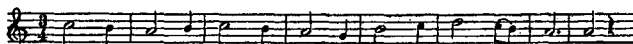
Es. 24, p. 104.

3.* 
A - ue glo - ri - o - sa uir - gi - num re - gi - na
Vir - ge glo - ri - eu - se pu - re nete et mon - de
Lonctens mai te - u et on - cor me ta - roi - e
Lautrier cheu - au - choi - e pen - sant par un ma - tin.

Cfr. p. 118.

4.* 
Pour con - for - ter ma pe - san - ce fais un son.

Cfr. p. 119.

5.* 
Hui ma - tin a la ior - ne - e tou - te man - ble - u - re.

Cfr. p. 122.

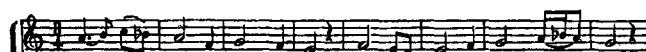
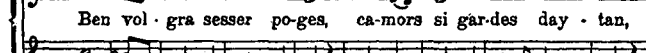
6.* 
Chascun gui de bien a - mer cui - de a - voir non.

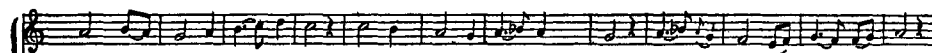
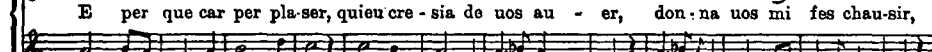
Oltre queste esemplificazioni mensurali del 1° modo, già citate nel nostro lavoro, i mss. tramandatici ne contengono, fra le monodie,

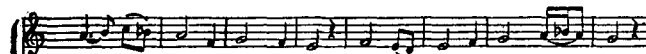
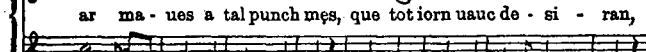
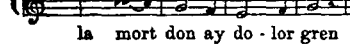
parecchie altre. Noi esporremo prossimamente, per due delle su riportate canzoni, l'intera melodia⁽¹⁾ trasportata in notazione moderna, e quindi faremo seguire una scelta di canzoni provenzali, notate e ritmizzate nel primo modo, trasportate modernamente secondo lo stesso principio, allo scopo di penetrare la maniera dei modi, e di controllare i rapporti correnti fra il ritmo musicale e la costruzione del verso. Ma siccome le melodie trovadoriche notate mensuralmente non sarebbero sufficienti da sole all'esame delle varie forme di versi, così prenderemo degli esempi anche dalle melodie dei trovieri, pure mensurali, togliendole dai diversi mss. e dal *refrain* del *Roman du Renart le Nouvel* scritto mensuralmente, secondo il ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 25566*.

1a.*

N° 240. *Dansa. Melodia-Refrain.*

 (ouvert).
Ben vol - gra sesser po - ges, ca - mors si gar - des day - tan,
 (clos).
que non fe - ses fin ayman, chausir en luec quel pla - ges.


E per que car per pla - ser, queieu cre - sia de uos au - er, don - na uos mi fes chau - sir,

a - mor don a - via es per que mi de - ges - ses va - ler . del ioy don ieu tant sos - pir ,


ar ma - ues a tal punch mes, que totiorn uauc de - si - ran,

la mort don ay do - lor gren car non faitz so ca - mors fes .

A - mors uos mi fes a - mar

Come nel primo sistema di questi esempi, noi troviamo anche nel secondo, anzi ancor più chiaramente, il primo periodo musicale uscente

⁽¹⁾ Talvolta succede che, secondo il diverso numero di sillabe di ciascun verso, appaiono diversi ritmi. Queste irregolarità saranno esaminate in seguito.

in una mezza cadenza (*ouvert*), il ritornello invece in una cadenza intera (*clos*). Dopo che l'intera canzone è stata cantata, il « *Ben uolgra* » è ripreso, come abbiamo già accennato nella nota a pg. 88. Poichè l'abituale notazione mensurale rappresentava il ritmo ♩ e ♩, mediante la trasformazione di una *longa* in due *breves*, mentre essa non poteva ancora riprodurre graficamente coi segni allora in uso e conosciuti la divisione ♩, cioè la punteggiatura, così abbiamo ritenuto conveniente attribuire alla plica il significato di quest'ultima figura (♩). Tale congettura non fu mai affacciata dai teorici, quindi abitualmente non faremo uso nelle nostre traduzioni di questa supposizione, bensì indicheremo le note plicate con un'appoggiatura ascendente o discendente.

Ms. di Parigi, Bibl. Nat. fr., 12615, f. 4 r°. Ctr. p. 118.

4 a. 

Pour con-for-ter ma pe-san-ce fais un son } cil qui con-quist la tui-son
bons iert se il men a-uan-ce car ia-son }

not pas si grief pe-ni-tan-ce e e e e e .

Nel ms. Paris, B. N. fr. 846 le note dell'e risuonante sono scritte in legature (*binariae*).

Trascrizione di melodie notate mensuralmente nel primo modo.

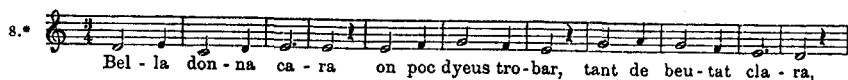
A. Canzoni provenzali.

N° 142. Marcabru.

7. 

Di-re uos uelh ses dup-tan-sa. da-quest uers la co-men-san-sa. usw.

N° 237. Acortz. Anonimo.

8. 

Bel-la don-na ca-ra on poc dyeus tro-bar, tant de beu-tat cla-ra,

I numeri intercorrenti furono omissi.

B. Canzoni francesi.

Parigi, Bibl. Nat. fr. 846. Raynaud (?). N° 1521.

12. 

A en-uiz sent mal qui ne la a-pris.

Rayn. N° 1417.

13. 

Bien cui-dai ga-rir a-mors per fo-ir loing de li

C. Dal Renart le Nouuel.

(Ms. di Par. Bibl. Nat. fr. 25566).

f. 129 a.

31. 

Ja ne se-rai sans a-mour. en tou-te ma vi-e.

f. 129.

32. 

Heu dieus che-le ma tra-i qui ma to-lu mon a-mi

Tutte queste esemplificazioni del primo modo attaccano sul tempo forte della battuta; avviene però che alle volte la melodia entri in levare come nei seguenti esempi:

	Manoscritto	Vedi gli esempi
Tuit cil qui sunt enamourat viegnent dançar li autre non	Montp., foglio 219	Es. 16, p. 86
Si j'ai perdues mes amours diex men redoint unes meillours	Paris, B. N. fr. 25566	Die mod. Interp. p. 102 e 105 (2)

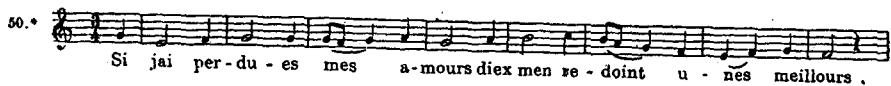
(1) G. RAYNAUD, *Bibliographie des chansonniers français*, tome II (1884).

(2) Noi abbiamo già esposto in forma compilatoria il nostro metodo di trascrizione nella monografia: *Die modale Interpretation der Mittelalterlichen*

N° 250, cfr. es. 16.

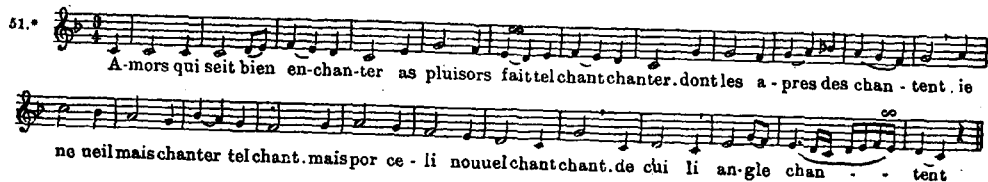


Renart le Nouviel, f. 147 b.



Anche per questa maniera d'attacco noi troviamo nelle melodie mensurali numerosi esempi, fra i quali citiamo i seguenti:

Ms. di Parigi, B. N. 22928, f. 39 a. Rayn. N° 851.



c. s. f. 41a. Rayn. 1677.



Flajolet, Rayn. N° 967.



Melodien besonders der Troubadours und Trouvères (Cäcilie-Strassburg, bei F. X. Le Roux & C., Juli, 1907), e vi rimandiamo il lettore anche per ciò che riguarda questa citazione.

Il secondo modo.

A. Notazione originale.

Mentre nel primo *modus*, tanto cogli attacchi in battere ⁽¹⁾ che con quelli in levare ⁽²⁾, gli accenti (= tempo forte) cadono sul primo elemento del *modus*, cioè sulla *longa*, nel secondo modo avviene il contrario, cioè sulla *brevis* cadono gli accenti e sulla *longa* le sillabe non accentate. A dimostrazione chiara della cosa, esponiamo una serie di esempi, in notazione originale, presi dalle melodie mensurali del secondo modo:

Parigi, B. N. fr. 22543 (R) f. 5 ra



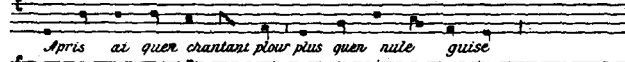
Parigi, B. N. fr. 25566 (R) f. 164 c



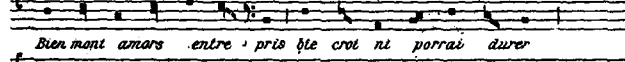
Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 7 a



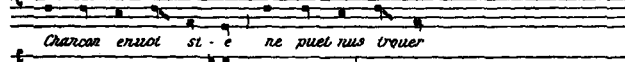
Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 10 c



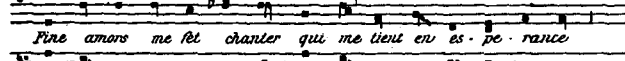
Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 21 b



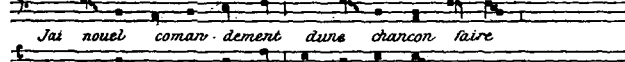
Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 30 b



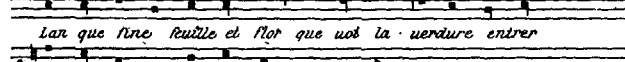
Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 56 a



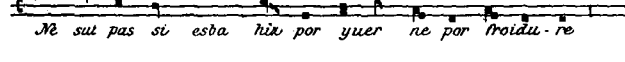
Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 66 c



Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 73 b



Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 89 c



⁽¹⁾ Cfr. le trascrizioni 1*-8*, 12*, 13*, 31*, 32*. Per distinguere i numeri indicanti gli esempi di trascrizioni musicali, da quelli dell'elenco generale delle canzoni, apponiamo una stelletta (*) presso i primi.

⁽²⁾ Cfr. le trascr. 49*-52*, 58*.

Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 95 c

Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 124 d

Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 127 a

Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 128 d

Parigi, B. N. fr. 846 (R) f. 137 b

La divisione ritmica dei testi di queste canzoni, rappresentata con segni prosodici, è la seguente:

Lautrier just'una sebissa | trobei pastora mestissa.
 Auoc tele compaignie | doit on bien ioie mener.
 A une fonteinne | les un bois rame.
 Apris ai quen chantant plour | plus quen nule guise.
 Bien mont amors entrepris | ie croi ni porrai durer.
 Chancon enuoisie | ne puet nus trouver.
 Fine amors me fet chanter | qui me tient en esperance.
 Jai nouel comandement | dune chancon faire.
 Lan que fine fuille et flor | que uoi la uerdure entrer.
 Ne sui pas si esbahiz | por yuer ne por froidure.
 Pour mal temps ne pour gelee | ne pour froide matinee.
 Quant la saisons desirree | est entree | quyers na poir.
 Robert ueez de perron | com il a le cuer felon.

Sopris damours et plains dire | mestuet par effort chanter.
 Telx nuist qui ne puet aidier | bien la proue par ma mie ⁽¹⁾.

Per maggior chiarezza prenderemo degli esempi anche dal ms. di Montpellier, quali paradigmi del secondo modo (dal Couss. A. H.).

Gaude chorus omnium fidelium (Nº IX); Amor vincens omnia
 potentia; Mariae praeconio devocio (Nº XII).

Vogliamo inserire qui un'osservazione, che fece A. Tobler nel suo ottimo libro *Vom französischen Versbau* (p. 4). L'autore, prima ancora che gli studi di filologia romanica avessero dato sentore del secondo

(1) Cfr. anche l'es. 11 β, p. 83; δ. p. 102; e p. 35, 5 a, secondo il manoscritto 846 (*).

(*) La notazione eseguita dall'amanuense del ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 846*, ha presentato difficoltà sostanziali, fino a quando noi potemmo stabilire che si aveva a che fare con un tentativo di trascrizione dalla notazione quadrata nella mensurale. L'analisi ha messo in chiaro che nei punti più difficili, spesso l'amanuense trascurò di figurare il modo colla nota mensurale; che, in quei punti in cui il ritmo (*modus*) si rivelava da sé, egli distinse quasi regolarmente *longae* e *breves*, sicché si può ammettere che egli abbia, per così dire, spontaneamente figurata la divisione ritmica. Nella canzone *Lautrier avint en cel autre pais*, foglio 74 d, i due primi versi sono notati chiaramente coll'alternazione di *longa*, *brevis*, *brevis*, *longa*, ecc., mentre nel ritornello di questi due versi, che è musicalmente identico, la notazione è fatta tutta di *breves*. Lo stesso caso si ripresenta spesso, quasi in una canzone sì, l'altra no; p. es. al foglio 18 b (*Bien me deusse targier*) l'amanuense non ha notato il terzo modo nel primo verso della prima coppia, che però nota regolarmente nel ritornello. Anche nell'esecuzione delle legature egli non è logico. Per es. al foglio 53 b scrive la congiuntura di tre suoni sopra la sillaba *flo[rissent]* secondo la maniera della notazione quadrata, mentre là, dove si trova il corrispondente ritornello, pone invece il giusto raggruppamento di tre semibrevi con codetta a sinistra in giù. Consimili casi si osservano per le canzoni *Quant foillissent li boschaige*, foglio 107 c, *Las por quoi mentremis damer*, foglio 72 b, e *Quant l'erbe muert et uoi fuille cheoir*, che è stata notata due volte dalla stessa mano, la prima a foglio 110 b (v. la musica a p. 35, 3 a, & b) con tutte *breves*, mentre nella seconda al foglio 123 c, senza incertezza, con *longa* e *brevis*. Gli esempi potrebbero aumentare a piacere. In molti casi noi potremmo trovare accennato il modo soltanto alla terza, quarta o quinta linea.

modo, ne aveva intuito la maniera, e l'aveva descritta con queste precise parole:

feror ego veluti | sine nauta navis, | ut per vias aeris |
vaga fertur avis. | non me tenent vincula, | non me tenet clavis; |
quaero mihi similes | et adjungor pravis, |

(Carmina Burana, Stuttgart 1847, p. 67), dove sono segnate con ~ quelle sillabe che malgrado la loro brevità sono accentate, e con - quelle che, nonostante la loro natura o posizione di sillabe lunghe, non sono accentate, anche quando il numero delle sillabe, per ogni maniera di verso, resta sempre eguale (1). La ritmica modale, che è applicabile tanto alla lirica poetica neolatina quanto alla francese ed alla *mittelhochdeutsche*, non bada se la sillaba cadente sul tempo forte è lunga o breve, accentata o senza accento; la caduta contemporanea del tempo forte e dell'accento della sillaba di una parola, era, nell'interno del verso, facoltativa, e soltanto i buoni poeti ne tenevano conto. Noi abbiamo raccolto in una delle pagine che seguiranno un certo numero di questi casi, in cui una parola di più sillabe appare nel verso con tutte le possibili varietà di accentazione dopo di che è da osservare che l'accentazione normale, secondo la lingua, è usata più di frequente dell'altra occasionata dalla posizione della parola, e in disaccordo coll'accentazione dell'uso linguistico.

Alla stessa maniera dei testi latini del ms. di Montpellier si deb-

(1) Non potremmo però sottoscrivere al seguente periodo: « Al contrario, non fu mai regola per la costruzione del verso francese, quello che pel verso latino di questa maniera fu principio fondamentale, cioè l'alternarsi regolare di sillabe accentate e sillabe prive d'accento e l'interpolazione fra due sillabe accentate di almeno una che non abbia accento... », perchè appunto, coll'aiuto delle melodie, possiamo dimostrare come nella lirica antica occidentale il ritmo modale sia stato decisivo, come, cioè, esista una disposizione regolare degli accenti, e come le accentazioni vengano stabilite dagli *ikti* della melodia, senza tener conto dell'accento della parola ad eccezione dell'ultima sillaba accentata del verso. Il ritmo musicale, misurato, nell'antica lirica francese, e specialmente nell'antica provenzale, è, per lo stretto collegamento delle parole e della musica, uno dei principali elementi del verso, così che sotto la denominazione *ritmo del verso* possiamo intendere quello che corrisponde all'andamento ritmico della canzone cantata.

bono leggere anche i mottetti francesi, che sono ritmati nel secondo modo; ne facciamo qui alcune citazioni:

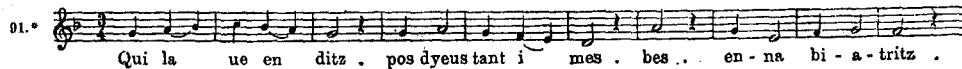
Lautrier mesbanoie | Et tout seus pensoie | A mon gre XV a.
Demenant grant ioie | Lautrier men aloie | Les un pre XV b.
Bien me sui aperceu | Que de vivre en ioie XXXIII.
Diex ou porrai-je trouver merci | XXXV a.
Che sont amouretes | qui me tiennent si XXXV b.
Voz ni dormires jamais | Vilains, tres chetif et las XLVI b.
Biau cuers renvoisies et douz | Tuit mi deduit sont en voz XLVI c.
Trois serors sor rive mer | chantent cler L a, b e c.

B) I seguenti esempi musicali serviranno a dare un'idea della trascrizione del secondo modo e del come esso si dovrebbe eseguire:

R f. 5 a (N° 143). Marcabru.



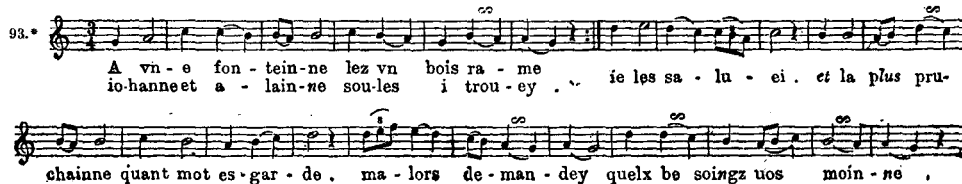
W f. 185 b (N° 6). Aim. de Peguillan.



Parigi, Bibl. Nat. fr. 846, Rayn. N° 1387.



Rayn. N° 137. Pastourelle.



Rayn. N° 1087.



Potremmo continuare alfabeticamente questa esemplificazione, ma ci limiteremo a riportare alcuni altri capoversi, secondo la consueta versione ritmico-musicale:

Rayn. N° 1470 Jai un joli souenir | qui en moi maint et repaire.

Rayn. N° 253 Joliz cuers et souenance | et uolentez dacomplir.

Rayn. N° 414 Jai souent damors chantey encor en chant.

Rayn. N° 591 Il couient quen la chandoile | ait treble sustance,
ecc.

Aggiungiamo ancora alcuni esempi presi dai *refrains* mensurali ritmati nel secondo modo di Renart le Nouvel:

Parigi, B. N. fr. 25566, f. 164 c. (Couss. *Adam de la Halle*, p. 381).



f. 165 c. (Couss. *A. d. l. H.*, p. 220).



c. 8.



C. Le proprietà specifiche del secondo Modo.

Questo secondo modo nella successione | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ - | fu usato frequentemente nella lirica medievale. Esso si adattava assai bene anche alla poesia in lingua romanica. Osserviamo

ad es. la più antica melodia di *pastourelle* del Marcabru. Il primo verso *Lautrier justuna sebissa* dovrebbe leggersi secondo la regolare accentuazione della lingua

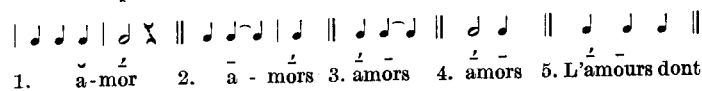
Lautrier justuna sebissa.

Al contrario gli *ikti* della melodia cadono, secondo la trascrizione N° 90*, sopra le sillabe:

Lautrier justuna sebissa,

quindi, ad eccezione della sillaba della rima, cadono sopra le sillabe non accentate o su quelle che stanno vicino alle accentate: in questo caso si realizza l'effetto a compensazione del secondo modo. Le sillabe accentate, che nella loro qualità di portatrici dell'accento della parola dovrebbero cadere naturalmente sul tempo forte della battuta, ma che invece, per la divisione musicale, cadono sul secondo quarto, ossia sopra un tempo debole, vengono in certo qual modo compensate dalla durata del loro suono, lunga il doppio di quello degli *ikti* della misura sotto cui cadono le sillabe non accentate; così, l'inevitabile contrasto che si verifica nella divisione severamente simmetrica e misurata colla sottomissione dell'abituale accento della parola al ritmo modale misurato, se non viene distrutto, è, almeno in parte, attenuato.

Come si sa, nelle lingue romaniche non si deve osservare nè la pura quantità delle sillabe come presso gli antichi, nè l'accentuazione dinamica delle lingue germaniche per l'accentuazione di ciascuna sillaba. Ogni parola francese può nell'interno del verso, portare l'accento sull'ultima o sulla penultima sillaba, nel qual caso anche sillabe non accentate (e *muet*) potrebbero cadere sopra un tempo forte. Così noi incontriamo la parola *amo[u]r[s]*, lat. *amorem*, la cui accentuazione normale dovrebbe essere *amours*, usata in cinque diverse maniere d'accenti e di quantità.



La stessa libertà si osserva nella parola *amer* = *amare*, la cui accentuazione normale dovrebbe essere *amér* e nelle parole *chanson*, *chanter*, *dame*, ecc.

Quindi se noi abbiamo potuto stabilire che in un verso la parola *amors* si presenta dapprima accentuata quale *amors* e subito dopo

come *amors* ⁽¹⁾ e che simili incongruenze si incontrano in quasi tutte le canzoni, ne ricaveremo la conferma dell'ipotesi che già nella più antica lirica francese tanto le sillabe accentate capitali, quanto quelle laterali e le non accentate, potevano cadere sia sopra un tempo forte, sia sopra un tempo debole. E giacchè nella versificazione francese, in conseguenza dell'oscillante accentazione ⁽²⁾ della lingua parlata, venivano evitate le forti accentuazioni dinamiche, così noi siamo tratti ad ammettere che questo *secondo modo* ϵ - rappresenti propriamente il *puro ritmo romanico*, perchè esso, ed esso soltanto, è in grado di assicurare, nell'accentazione delle parole, l'equilibrio della cadenza del verso coi valori degli accenti principali e laterali. Così gli *ikti* ritmici qualitativamente più forti, secondo la loro natura, vengono, sì, a cadere sul tempo forte della battuta, ma non prendono, per contrasto che la durata della *brevis*, mentre le accentuazioni deboli, cadendo sul tempo debole della battuta, vengono quantitativamente compensate, in quanto che esse prendono sul secondo tempo un valore di *longa*, valore doppio, come durata, di quello delle accentuazioni forti.

La quantità delle sillabe non ha qui nulla a che vedere, come ha osservato anche Tobler: « Innanzi tutto è da ritenersi stabilito, dopo quanto si è detto, che soltanto il numero e, sotto certe condizioni, l'accento delle sillabe devono essere presi in considerazione nei versi fran-

cesi, ma mai la quantità; es.: *embrasse* con $\bar{a}$ e *entasse* con $\bar{a}$, per la misura del verso sono assolutamente uguali ».

Quindi per far l'analisi ritmica di un verso come:

amours et ma dame aussi
jointes mains vous proi merchi,

procederemo nel seguente modo:

partendo dalle sillabe finali accentate, segneremo dapprima,

⁽¹⁾ La esemplificazione N° 22*, citata dal Beck, e da lui presa dalla trascrizione della melodia originalmente notata mensuralmente, fu qui omessa per brevità.

⁽²⁾ Che nella lingua francese l'accentuazione forte della sillaba finale, come questa è in uso nella maggior parte delle terre non romaniche, non corrisponda alla proprietà della lingua, risulta già dal fatto, che p. es. la parola *amours* nel verso, come qualsiasi altra parola, può essere accentata *ámours*, ed anche *amóurs*; ciò che sarebbe impossibile nel caso in cui le regole francesi dell'accentazione richiedessero l'accentuazione dinamica o l'elevazione quantitativa-cromatica dell'ultima sillaba. Appunto per questo motivo noi credemmo di usare l'aggettivo oscillante.

andando all'indietro, gli accenti, al fine di limitare ciascuna misura musicale:

Amours | ét ma | dame~aus|sí || jointes mains vous | proi mer|chi.

La notazione mensurale della melodia corrispondente indica ora regolarmente le note brevi (*breves*) rispettivamente sulle sillabe accentate e le lunghe (*longae*) sopra le non accentate; abbiamo dunque innanzi a noi un secondo modo ed esso deve essere trascritto in notazione moderna nella maniera da noi adottata pel N° 116*, a p. 164 ⁽¹⁾.

Si confronti ora la struttura ritmica di un tale secondo modo con quella del primo modo attaccante in levare, e difficilmente avverrà che qualcuno sia tratto a confondere insieme questi due modi. Nel primo modo noi abbiamo lo schema $(\cup) | \cup \cup | \cup \cup | \cup \cup | \cup$ pausa, quindi un'accentuazione di doppia durata; nel secondo modo al contrario $\cup - | \cup - | \cup - | \cup (-) |$ cioè una breve elevazione, compensata da un abbassamento prolungato. Noi crediamo di potere, nel migliore modo possibile, rappresentare questa diversa maniera di comportarsi dei due modi. Scegliamo l'es. N° 51*, p. 158:

Amours qui seit bien enchanter. Rayn. 851.

La divisione ritmica di questo verso è prescritta dalla notazione mensurale (ms. di Parigi, B. N. fr. 22928, foglio 39 a) nel seguente modo:

$\bar{a}|mours \bar{q}ui | \bar{s}eit \bar{b}ien | \bar{e}n\bar{c}h\bar{a}n | \bar{t}er;$

e se noi vi poniamo sopra le note otteniamo un regolare primo modo con attacco in levare:



Supponiamo ora che in luogo di otto sillabe, il verso ne avesse sette, il che si otterrebbe togliendo la sillaba *bien*. Noi avremmo il verso:

Amours qui seit enchanter,

⁽¹⁾ Esporremo in seguito in qual modo avremmo proceduto nel caso che in luogo di una notazione mensurale avessimo dovuto trascrivere una notazione quadrata.

Benvenuto

sillabe del testo, sulle quali può venir eseguito un numero di note a piacere. Ciascun membro può essere musicalmente scomposto in valori più piccoli, sempre che essi non oltrepassino la durata che è stabilita dalla loro posizione nel modo.

I modi di tre elementi con due abbassamenti fra due accentazioni.

Se colla definizione dei modi, e specialmente del secondo, abbiamo rivelata ai romanisti e filologi del medioevo una ritmica finora sconosciuta, l'analisi che ci prepariamo a fare intorno ai modi di tre elementi, nei quali fra due elevazioni stanno due abbassamenti, è destinata a sollevare in misura ancor più grande l'interesse degli scienziati.

Dopo che il fondatore della filologia romanica, Federico Diez, nella sua opera sulla *Poesie der Troubadours* (p. 73) affermò che la poesia romanica conobbe soltanto il verso giambico ed il trocaico, escludendo il dattilo e l'anapesto, quest'opinione fu accettata e diffusa invariabilmente dai suoi discepoli. Per questo motivo le idee fino ad oggi generalmente ammesse intorno alla natura ritmica dei versi romanici, contraddicono quelle regole fondamentali che le notazioni mensurali delle melodie medievali loro contemporanee ci hanno fornito.

La teoria che in generale accetta per le poesie trovadoriche soltanto misure giambiche e trocaiche, si dimostra insostenibile nel caso di numerose melodie mensurali ternarie; noi abbiamo già più sopra nell'es. 14° esposto in due diverse notazioni i «desideri» della canzone di Pistoleta e riportiamo quell'esempio ora qui, ancora una volta:

a) X f. 82 r°

β) Parigi, 846 f. 125 a

Dalla versione β si ricava questo ritmo:

Quar eusse | le cent mil | e mars dar | gent || et autretant de fin | or et just | roax

dove impieghiamo, come abbiamo fatto finora i segni - e v, quali segni prosodici corrispondenti alla *longa* ed alla *brevis* e segniamo le elevazioni degli *ikti* con gli accenti.

Qui noi abbiamo un puro ritmo dattilico di tre elementi, cioè un terzo modo, la cui esistenza può essere dimostrata dai trattati teorici medievali (1°).

Nell'es. 17° abbiamo discusso un altro caso di terzo modo, che ripresentiamo:

a) f. 181

β) f. 151

e la cui versione ritmica dalla variante β:

Mout mabelist lamouros pensement | qui souilment a mon cuer assailli

è fissata con chiarezza, inoppugnabilmente.

Con lo stesso inizio *Mout (Trop) mabelist* troviamo nel ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 846*, foglio 84 b e 139 d, due canzoni, la cui notazione mensurale richiede categoricamente il terzo modo; eccone la notazione originale:

Parigi, B. N. fr. 846, f. 84 b

Parigi, B. N. fr. 846, f. 139 d

(1) Il tratt. «*Discantus positio vulgaris*» (COUSS., *Script.*, I, p. 96) dice:

«*Tertius (modus) ex una longa et duabus brevibus*». Paradigma: *O natio nefandis generis*. FRANCON da Colonia, cita il paradigma: *Eximie pater et regie*, il quale nel ms. di Montpellier, foglio 99, è tramandato quale mottetto sopra il tenore *aptatur* nella stessa notazione mensurale, così: *eximie pater egregie*.

ARISTOTELE, op. cit., p. 280, usa il paradigma: *O maria beata genetriz*. L'ANONIMO III, cita a pag. 324 a un novenario, la cui penultima sillaba è allungata: *O beata virgo Maria*, mentre musicalmente, il ritmo è reso con maggior precisione, ponendo due note sulla sillaba *ri*. In Robert de Handlo si limitano alla definizione citata sopra del «*Discantus positio vulgaris*» (Cfr. p. 182-183, trascriz. 171*-176*).

Colla sostituzione dei segni prosodici, alle note, otteniamo questo schema:

Mout mabelit li chanz des oiseillons
Trop mabelit quant ior au point dou ior,

quindi un ritmo puro dattilico, di tre elementi.

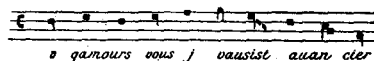
Qui vanno ricordate anche le tre canzoni già citate:



dal ms. *Roy*, foglio 113 b, il cui ritmo si deve riprodurre nel terzo modo, nella maniera seguente:

Dame des | ciuus mout est | vos douz cuers | puis;

così pure il vers:



dal *Jeu parti*:

Adan se | vous amies loiaument;

(Rayn. N° 703) e la canzone di Hugues de Bregi, Rayn. N° 238:



la cui divisione ritmica, secondo la versione di Francoforte, è del terzo modo. Ecco la trascrizione dei primi quattro versi:

Si fas com cil qui cueure sa pesance | por ce que mains men aient en vitance
en son mes chief entre ses anemis | fas bon samblant qant plus sui dire espres

Per convincere anche gli scettici della diffusione e dell'uso del terzo modo nella antica lirica francese, presentiamo qui, prima d'af-

frontare la questione intorno alla maniera di riprodurre questo modo in notazione moderna, una piccola serie di esempi in notazione originale, e i corrispondenti ritmi poetici:

Parigi, B. N. fr. 846, f. 11 a	
Parigi, B. N. fr. 846, f. 12 b	
Parigi, B. N. fr. 846, f. 12 c	
Parigi, B. N. fr. 846, f. 13 d	
Parigi, B. N. fr. 846, f. 14 c	
Parigi, B. N. fr. 846, f. 18 ¹	

Queste prove, che difficilmente potranno venire messe in dubbio anche da quegli scienziati che ammisero finora soltanto ritmi di due elementi, giambici e trocaici, o che non ne ammisero alcuno saldamente definito, potrebbero essere estese a tutte le canzoni notate che possediamo, mentre, per motivi di spazio, ci limiteremo alle prime lettere della serie alfabetica.

foglio 11 a	Av comencier de ma nouele amour	Rayn. N° 1960
» 12 b	Amours qui ma done ie len merci	» » 1062
» 12 c	Av comencier de totes mes chansons	» » 1906
» 13 d	Av tans daoust que fuille de boschet	» » 960
» 14 c	Bons rois thiebaut sire consoilliez moi	» » 1666
» 18 b	Bien me deusse targier de chancon faire et de moz et de chanz	» » 1314

Da questo solo ms. possiamo ricavare più d'un centinaio di canzoni, il cui ritmo, composto di tre elementi, vien cantato accentuando due forti fra cui stanno due deboli. Anche i mss. mensurali di Bam-

berg, Montpellier, Parigi e Darmstadt (framm.) contengono numerosi mottetti ritmati in questo stesso modo. Citiamo dal ms. di Montpellier (secondo Couss. A. H.) i seguenti capoversi:

Couss. N° 4 a *L'estat du monde et la uie* va empirant chascun jour
 » » 5 a *Conditio naturae defuit* In filio quem, virgo genuit
 » » 5 b *O natio nephandi generis* Cur gratiae donis abuteris

Il lettore avrà già osservato che gli esempi poetici finora citati per terzo modo, sono quasi esclusivamente decasillabi; e di fatto questa è anche la sua divisione più naturale e spontanea, perchè in tal maniera il verso, il quale ordinariamente contiene in sé un'idea chiusa, può venir ripartito, come uno scorrevole e bell'andamento musicale, in un periodo di quattro misure. Se poi osserveremo la funzione importante che i metri di tre elementi hanno avuta negli esametri e nei distici dell'arte classica, non ci meraviglierà più che i ritmi di tre elementi abbiano avuto efficacia anche nella ritmica medievale e che i decasillabi siano stati, nel principio, così ritmati.

Un'eccezione a questa regola è fornita dai decasillabi apparenti, che hanno una cesura dopo la quinta sillaba, di modo che il verso viene diviso in due quinari, come nella canzone:

À enuiz sent mal || qui ne la apris (Rayn. N° 1521).

Anche l'esempio seguente è ritmato in un modo di due elementi, perchè deve ritenersi quale la somma di due quinari:

À lentrant desté || que li tans comence.

È notevole che fra i *refrains* di Renart le Nouuel si trovino parecchi decasillabi nel primo modo in levare, quindi ritmati in due elementi.

Ne trascriviamo alcuni:

69*	Nus	na joi-	e sil	na-me	par a-	mour. (4+6 sillabe)
79*	E	diex, si	tres douc	non a	en a-	mi. (6+4 sillabe)
80*	A	boine	da - me	loiaus	sui do-	nes.
82*	He	amou-	re-tes	-mocir-	res vous	done.

dai quali possiamo ricavare dei periodi di cinque e sei battute. Osserviamo inoltre che alcuni di questi decasillabi-*refrains* ritmati a due elementi, sono costruiti senza cesura, e che manca loro anche la pausa usuale dopo la quarta sillaba.

Nel ms. di Montpellier, foglio 275 v°, s'incontra un mottetto in decasillabi di cinque misure completamente periodizzato nel primo modo in levare:

<i>Jé nen puis mais se jé ne chant souent</i>	<i>Car en mon cuer na se tristee non</i>
<i>Amours massaut nuit et jour si grient</i>	<i>Que n'ai espoir confort ne garison.</i>

(Cfr. Coussemaker, A. H. N° XXXIV).

Nell'esempio notato 11, abbiamo già stabilito che per il testo del *descort*: *Qui la ue* di Aimeric de Peguillan ci furono tramandate due melodie senza corrispondenza fra loro; lo stesso caso avviene per la canzone « *Si j'ai chanté sans guerredon avoir* » (Rayn. N° 1789) che in quattro mss. è attribuita a Robert du Chastel. Nei mss. (Rayn.) Pa. 262, Pb.⁴ 128, Pb.⁵ 130, Pb.⁸ 86, Pb.¹⁴ 112, Pb.¹⁷ 178, e S¹ 23, le versioni della melodia corrispondono sostanzialmente fra loro. In Pb.⁵ (Parigi 846) foglio 130 c essa è stesa in modo assai incerto, contraddittorio e dubbio, per cui potremo concludere che il copista, volendola trasportare in notazione modale, non seppe come cominciare, ma che il verso:

Se j'ai chanté sans guerredon avoir

a motivo del *guerredon*, deve avergli offerto un punto d'appoggio per la divisione ritmica in tre elementi. Fra le trascrizioni del ms. 844 (Roy) risalenti al primo quarto del XIV secolo si trova la stessa canzone al foglio 161 c con una melodia che poco ha di comune con le sette melodie ora ricordate; è notata col sistema puro franconico, dal quale ricaviamo la seguente periodizzazione ritmica:

Se iai chanté sans guerredon avoir' tout mon vivant pour ce ne doi ie mie,

la più rara periodizzazione del decasillabo in un modo di due elementi, con cinque periodi, invece dell'abituale modo di tre elementi.

H. Riemann, osservando in diversi manoscritti l'uso delle trattine divisionali dopo la quarta sillaba del decasillabo, afferma che queste trattine servivano a marcare la cesura del verso, ed a dividerlo in due parti, l'una di quattro, l'altra di sei sillabe, e che ciascuna di queste parti deve essere sviluppata in un periodo completo. Per verità avviene

qualche volta, sebbene abbastanza raramente, il caso in cui, dopo la quarta sillaba di un decasillabo, si trovi in questa o quella versione una trattina verticale. Ma poichè abbiamo già posto in evidenza (p. 105) che queste trattine non possono avere l'ufficio di vere e proprie pause, dobbiamo concludere che i copisti, con esse, volevano indicare, che, secondo il loro modo di vedere e la loro interpretazione, in quel punto sarebbe stato conveniente un breve riposo, corrispondente al nostro respiro (*), o fors'anche una pausa più lunga. Preferibilmente queste trattine *potrebbero* trovar posto là dove una cesura limita un pensiero, p. es. 846, foglio 9 a, prima linea:

me fait chanter | et me done puissance,

ed alla riga 8:

sens et honor | lox et pris et uailance,

tuttavia non vi sarebbe necessità assoluta di usarle.

Nell'ultima melodia di cui abbiamo parlato, melodia della canzone di Robert du Chastel, il copista del ms. di Parigi, *Ars. 5198*, pone dopo *chanté*, un segno verticale, al posto della cesura, tuttavia solo nel primo verso, mentre tanto nel decasillabo, quanto nelle altre forme di versi, non usa tali trattine. Il copista del ms. di Siena, riproduce la stessa melodia senza porre una sola trattina, salvo che nei punti tradizionalmente indicati.

La supposizione che tutti i decasillabi fossero divisi in due parti mediante la cesura, e che quindi essi si dovrebbero trascrivere in questo modo:

- | - - - | - ♫ - | ~ ~ ~ ~ | - ovvero - ~ ~ ~ | - ♫ - | ~ ~ ~ ~ | -
ovvero ~ ~ ~ ~ | - ♫ - | - - - | -

(cfr. Riemann, trascrizione nel *Handbuch der Musikgesch.*, I, II)

viene smentita dalle notazioni manoscritte. Come principio ritmico del decasillabo noi abbiamo dimostrato l'uso di un modo di tre elementi, distribuiti in periodi di quattro battute ciascuno, ed eccezionalmente di un modo di due elementi, in levare, in periodi di cinque o sei battute.

Trascrizione del terzo modo in notazione moderna.

Volendo trasportare i membri metrici di questo modo in notazione moderna, si urta contro nuove difficoltà. Nella notazione mensurale il terzo modo è rappresentato da una *longa* e da due successive

breves. Ma i trattatisti ci ammaestrano, senz'eccezione, che la seconda (*altera*) delle due *breves* che seguono la *longa* deve aver doppio valore della prima. Nel terzo modo noi avremmo dunque da porre tre unità di tempo per la *longa*, una per la *brevis* seguente la *longa*, due unità per la seconda *brevis*, ciò che corrisponde alla formula ritmica: $\frac{3}{4} | \text{♩} \text{♩} |$. Joh. de Garlandia, il quale tratta diffusamente dei modi, dice del terzo (*): «Tertius constat ex longa et duabus brevibus; et duae breves equipollent longae; et longa ante longam valet longam et brevem [(2 + 1) tempora] et sic valet tria tempora. Quare longa ante duas breves valet tria tempora, et sic valet longam et brevem, vel brevem et longam» (**). Per questo motivo il terzo modo fu denominato anche *modus obliquus*, od *ultra mensuram*, perchè la seconda metà della misura era divisa, mentre nei *modi recti* la *mensura* scorreva senza suddivisione dei suoi tempi.

I trattati ci forniscono prove sufficienti per stabilire che le composizioni a più voci della teoria mensurale progredita, concepiscono il modo come $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$; tuttavia, prima di ritenere valida questa teoria anche per le monodie del XII e XIII secolo, noi dobbiamo giustificare la ragione per la quale quei teorici presero in considerazione soltanto la musica a più voci.

Secondo Grocheo (op. cit., p. 84) la divisione teorica usata da parecchi dei suoi predecessori, per cui la musica era considerata o quale «*musica plana sive immensurabilis*» (corale gregoriano) o quale «*musica mensurabilis*», non è giusta, perchè una specie di musica che, per quanto mensuralmente notata, venga poi nella pratica (***) eseguita

(*) COUSSEMAKER, *Script.*, I, p. 98.

(**) Walter Odington, il cui trattato risale al primo quarto del XIII secolo, si riferisce probabilmente a questo passo, quando scrive che la *longa* presso i primi *organistas* non valeva che due tempi (Couss., *Script.*, I, 235 b). Se lo stesso Odington cerca di spiegare la predominanza della misura ternaria dicendola *ad similitudinem beatissimae trinitatis* (Couss., *Script.*, I, 235), noi non dobbiamo cercare in questa motivazione null'altro che la smania comune a tutti i teorici del medioevo di coprire sotto il mantello del trascendentale definizioni oscure o incomplete. È un fatto che il medioevo ha prediletta la tripartizione, come vediamo anche nella Divina Commedia di Dante.

(***) La notazione musicale e l'esecuzione sono ritenute dal Grocheo due fattori fra loro indipendenti. Un'occhiata ad un moderno libro di canzoni, basterebbe a stabilire che i raccoglitori poco curarono le regole teoriche, sicchè, se in tempi più tardi dei nostri, qualcuno vorrà confrontare queste canzoni coi nostri libri teorici, arriverà allo stesso nostro risultato, cioè che i monumenti della teoria e della pratica non s'accordano fra loro.

ad libitum, non si può chiamare *immensurabilis*. Ma se si volesse sotto « *immensurabilis* » comprendere la musica non rigorosamente misurata, non sarebbe più possibile una distinzione. Noi osserviamo in questo punto, quanto Grocheo sia confuso, quando si tratti di una nitida divisione della musica. In luogo di questa divisione insostenibile di *musica mensurabilis* ed *immensurabilis* Grocheo propone di dividere la musica in tre specie, come al suo tempo (poco prima del 1300) era in uso a Parigi, cioè:

- a) *Musica vulgaris*, o monodica, profana;
- b) *Musica composita*, cioè quella a più voci, sacra e profana;
- c) *Musica ecclesiastica*, cioè la liturgica o della chiesa.

Noi non prenderemo in esame che la *Musica vulgaris* ⁽¹⁾; essa è « *musica simplex vel civilis, non ita praecise mensurata* », perchè quale canto monodico vien eseguita *ad libitum*, « *ullo modo mensurata, immo totaliter ad libitum dicta* ».

Ora, siccome:

I. in numerosi mss. incontriamo monodie notate modalmente (*modal-gemesene*),

II. le canzoni dei trovieri del ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr. 846* dal quale noi abbiamo tratto gran copia d'esempi, sono scritte, salvo poche eccezioni, in una notazione, alla quale non si può disconoscere, malgrado caratteristiche speciali di scrittura, il carattere modale misurato ⁽²⁾,

⁽¹⁾ Alle altre suddivisioni della *musica vulgaris* nel senso di Grocheo, ed intorno ad alcune specie di canzoni, noi torneremo quando sarà stato pubblicato l'intero « *Corpus delle melodie* », giacchè altrimenti dovremmo rimandare sempre il lettore a citazioni di materiale non ancora pubblicato e difficilmente accessibile (cfr. Riepilogo).

⁽²⁾ Molti descrittori di questo ms. si sono chiesti come mai l'ordine alfabetico in cui sono disposti i vari gruppi di canzoni, divise secondo il loro autore, non sia stato seguito anche nella disposizione delle canzoni entro a ciascun gruppo. E. Schwan crede, nel suo libro, spesso citato, che il frequente riapparire del nome di uno stesso poeta fra le canzoni di uno stesso gruppo, dimostri soltanto che queste canzoni non erano riunite così nell'esemplare. Noi abbiamo potuto scoprire un altro motivo di questa trascuratezza apparente della successione alfabetica nell'orbita dei gruppi succedentisi alfabeticamente, nel fatto interessante che le canzoni sono disposte più che è possibile secondo la loro divisione ritmico-musicale, secondo i modi e la natura della misura. Nel secondo modo noi abbiamo i seguenti gruppi di canzoni: N° 15-18; 22-24; 26, 27; 32, 33; 62, 63; 67-69; 73, 74; 102, 103; 122, 123; 125, 126;

III. ci furono tramandate canzoni monodiche in notazione modale, il cui uso, quali parti di composizioni a più voci misurate modalmente, è con tutta certezza dimostrabile,

IV. il trattato di Grocheo conferma l'uso della misurazione modale nella musica profana monodica, e cita esempi di canzoni note di Thibaut de Champagne e di Châtelain de Coucy,

V. lo stesso tratta ampiamente dei modi secondo i quali, al suo tempo, tutta la musica ⁽¹⁾ [all'infuori del corale gregoriano] veniva misurata e cantata,

VI. i modi, come ritmi principali della musica, nella stessa forma in cui li troviamo verso il 1300 in Grocheo, si incontrano già nei suoi predecessori, quali Francone, Garlandia, già indicati come *antiqui*, in Aristoteles, nell'Anonimo VII, ed anche nel « *Discantus positio vulgaris* », che risale almeno al XII secolo ⁽²⁾, noi batteremo per queste

136-140; 159-164; 175-177; 180, 181; 198-200; 288-298, ecc.; nel terzo modo: N° 20, 21; 28-31; 70, 71; 82-84; 87-101; 107-114; 117, 118; 151, 152; 204-207; 246-251, ecc.; nel primo modo in levare: N° 39-42; 132-135; 165, 166; 177, 179; 233, 234; 321, 322. Tali raggruppamenti non possono attribuirsi a puro caso; essi piuttosto fanno credere che il copista cercasse di ordinare le canzoni anche secondo il loro modo.

⁽¹⁾ « *Plurimi enim modernorum (mondanorum?) adhuc eis [sex modis] utuntur et ad illos omnes suos cantus reducunt* ». (J. WOLF, op. cit., p. 103).

⁽²⁾ La struttura della musica e del testo dei più antichi inni cristiani fino al VII ed VIII secolo, corrisponde completamente alle esigenze modali, con risoluzione facoltativa delle sillabe lunghe in brevi; la « *numerosa scansio* » di Palaemon (v. es., p. 142) è identica col principio modale. L'inno ricordato: « *Ad instar jambici metri* », p. es.: *O rex aeternae domine, rerum creator*

omnium è un modo tipico, di due elementi, in levare. Sotto l'azione del modo ritmico-musicale un canto, anche se non era metricamente costruito, diveniva in certo qual modo metrico-libero, ciò che Palaemon indicava colla definizione « *ad instar* ». Dunque l'inno « *O rex aeternae* » veniva eseguito come se il ritmo musicale dipendesse dal metro pseudo-giambico, mentre in realtà questa apparente costruzione metrico-giambica non può essere altro che il trasporto del ritmo modale della melodia sul testo sottoposto, poichè in queste canzoni non esiste nessun ritmo giambico, nè per la quantità delle sillabe, nè per l'accentazione delle parole. Già il *Micrologus* di Guido d'Arezzo contiene, nel tanto discusso capitolo XV, istruzioni le quali accennano all'esistenza della ritmica modale ed alla parentela di questa coi metri degli antichi. Noi riferiamo alcune citazioni, liberamente tradotte, prese dal GERBERT, *Script.*, II, p. 15: « Il compositore deve riflettere in quale divisione egli vuol eseguire la melodia, allo stesso modo che il poeta metrico (deve riflettere) in quale misura di verso,

ragioni la buona via, se useremo nella loro forma originale i modi, come li troviamo esposti e usati dai teorici nei trattati e dagli amanuensi nei mss. notati modalmente, e se, secondo questi, effettueremo la trascrizione del terzo modo come $\frac{3}{4}$ | J. J. J. | e del sesto modo, o modo di brevi, come $\frac{3}{4}$ | J. J. J. |, modo questo del resto meno usato nella musica a voce sola.

Gli ultimi quattro versi del tenore del mottetto citato a p. 129, nota 1 (Couss. A. H., N° XXXVI) sono ritmati nel seguente modo di di brevi ⁽¹⁾:

Diex, li dous diex que ferai damouretes
 Car ie ne puis en li merci trouer.
 Or du destraindre et du metre en prison,
 Je lamerai quiquen poist ne qui non,

vuol fare la sua poesia ». Nella pagina seguente afferma ancor più recisamente: « Io ritengo canti metrici quelli che, essendo da noi cantati frequentemente, finiscono per farci scandere apparentemente i versi, appunto come se noi cantassimo propri canti metrici ». Ed. Bernouilli ha in questo senso, nel suo *Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen* (1898), raccolto una serie di citazioni, prese dai più antichi teorici, delle quali noi riportiamo le seguenti (p. 112): Di Aribio Scolastico, commentatore di Guido: « Basta che le " distinctiones, periodi, siano uguali; così come noi le troviamo nei canti ben formati, che possiamo chiamare metrici ». Ugualmente e con maggior sicurezza afferma Berno: « Come il verso viene costruito mediante la sicura misurazione dei piedi, così anche il canto è composto mediante il collegamento adatto di suoni lunghi e brevi « *apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus* ». Le definizioni dei modi furono già citate più sopra (p. 150). Confrontate queste definizioni e vedrete che le idee di Berno collimano colla definizione del *modus* dei teorici. — Quale conferma dei rapporti della ritmica modale colla musica profana, noi riportiamo qui il passo già citato di Engelbert d'Admont, ove si dice: « Il modo metrico è quello dei musici (*histriones*) che ai nostri tempi chiamansi cantori (*cantores*) e prima erano chiamati poeti; per solum usum, per pratica (senza preparazione artistica) (la traduzione del Bernouilli non corrisponde) costoro compongono canzoni ritmiche o metriche, per biasimare i costumi, oppure a scopo didattico, oppure per eccitare gli uditori al pianto od alla gioia ». Anche Grocheo dice (J. WOLF, p. 100) che c'era gente che per disposizione naturale e « per usum », per pratica, sapeva comporre e cantare tali canti. Noi crediamo ora di aver fornito prove più che sufficienti per dimostrare che la musica medievale era dominata dai modi derivati dai *Pedes* dell'antica prosodia.

⁽¹⁾ Cfr. FR. LUDWIG, *Die 50 Beispiele Couss.* Op. cit., p. 213; e P. AUBRY, *Tribune de St. Gervais*, 1906, 7, p. 203 e seguenti.

mentre tale melodia, come vedremo nelle prossime trascrizioni, frequentemente fu impiegata nella più movimentata voce soprana, quale secondo modo ($\frac{1}{2}$; resp. $\frac{1}{2} - = \frac{1}{2} \sim \sim$).

Trascriviamo innanzi tutto gli esempi, riprodotti in facsimile, di questo terzo modo, e faremo poi seguire una scelta di quelle canzoni, la cui melodia lascia riconoscere un ritmo di tre elementi.

Parigi, Bibl. Nat. fr. 846, f. 11 a.



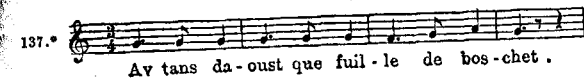
f. 12 b.



f. 12 c.



f. 13 d.



f. 14 c.



f. 18 b.



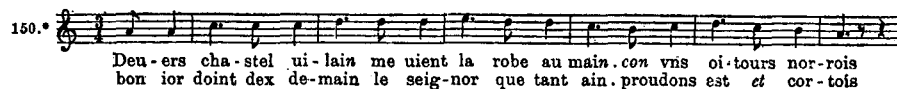
f. 21 d.



f. 36 c.



f. 44 d.



f. 123 b.



f. 131 d.



Gli esempi dal 134* fino al 170* rappresentano l'interpretazione modale delle melodie secondo l'amanuense del ms. di Parigi, *B. N. 846*. Una conferma della esattezza di queste ritmizzazioni ci è fornita dai paradigmi presi dai trattati dei teorici, citati più sopra a p. 171, nota 1, che trascriviamo qui in notazione moderna:

Secondo Franccone da Col., cfr. Couss., *Script.*, I, p. 120.



come esempio del terzo modo. L'intero mottetto ci è conservato nel ms. di Montpellier, foglio 99, Couss. *A. H.* N° 18 (cfr. la trascrizione 177*).



quale paradigma del quinto (altrove sesto) modo; così pure in Aristotele, p. 290; quale *triplum* nel ms. di Montpellier, foglio 88 v°, pel mottetto: « *O Maria maris stella* » (Couss. N° 8).

Secondo Aristotele (c. s., p. 271).



il quale ritorna a p. 280 a, una quarta più acuto.

L'Anonimo II, cita (p. 307) questo capoverso.

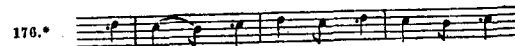


Il testo è incompleto o guasto.

Nel trattato di Robert de Handlo la seguente citazione vien posta in bocca a Franccone, quale paradigmata del terzo modo:



Infine l'Anonimo III, rammenta la melodia:



attribuendola al testo: « *O beata Virgo Maria* », nel quale la penultima sillaba *ri* ha la durata delle due *breves*.

Poichè le trascrizioni fatte finora dai musicologi sono spesso errate ⁽¹⁾ riteniamo utile riprodurre qui i citati esempi del terzo modo

⁽¹⁾ Coussemaker, nella trascrizione del ms. di Montpellier, III e IV fascicolo, il quale è scritto colla notazione più antica, ed anche là ove tratta della maniera dei modi e del loro uso, non raggiunse sufficiente chiarezza, ed a questa circostanza si devono attribuire i difetti delle sue trascrizioni in notazione moderna. H. E. Wooldrighes, nella sua *Oxford History of Music*, s'avvicina nelle trascrizioni al principio modale, ma troppo liberamente; inoltre, dall'uso della minima come unità di tempo, il lettore riceve un'impressione falsa della figura e del movimento d'esecuzione. Ciò che nella notazione originale del ms. può esser posto sopra una linea, nella trascrizione del Wooldrighes occupa una pagina. Anche le trascrizioni del Niemann, presentate come « senz'errori » nei suoi studi sopra la notazione avanti Garlandia, non sono interamente riuscite. Niemann trascrive nel primo modo tanto il tenore « *Angelus* », che forma la voce più grave del mottetto *Gaude chorus* scritto nel secondo modo, quanto il *triplum*: *Povre secors* ritmato a tre elementi (sesto modo). Il movimento parallelo di un primo periodo con un secondo è assolutamente impossibile. Il

del ms. di Montpellier, secondo il nostro sistema d'interpretazione modale, disponendoli il più possibile in ordine cronologico ⁽¹⁾.

Couss., *Art. harm.* N° XVIII.

(*)

177.*

Psal-lat cho-rus in no-vo car-mi-ne, or-ga-ni-co cum mo-du-la-mi-na
Ex-i-mi-e pa-ter e-gre-gi-e, Rec-tor pi-e doc-tor e-gre-gi-e,
Aptatur.

A. H. N° V.

178.*

Con-di-ci-o na-tu-re de-fu-it, In fi-li-o quem vir-go ge-nu
O na-ti-o ne-phan-di ge-ne-ris, Cur gra-ti-e do-nis ab-u-te-ris

A. H. N° XXVI.

184.*

He! Me-re Diu re-gar-dez men pi-tie, Qui vos servanz gardes da-ne-mi
La Vir-ge Ma-ri-e loi-al est a-mi-e. Qui a li sa-li-e si com ie croi

Aptatur (cfr. N° 177* b).

tenore *Angelus* in Couss. A. H., IX si deve trascrivere nel secondo modo. Le trascrizioni di questi mottetti, che il Riemann (*Handbuch*, I, II) ci ha dato, sono ottime: soltanto in alcuni particolari, quali la diminuzione sistematica del valore delle note corrispondentemente al tipo modale fondamentale, si distinguono dalle nostre trascrizioni di composizioni a più voci.

(1) Secondo FR. LUDWIG, *Monografia* nelle *S. B. der I. M. G.*, V, 1904, p. 177.

(2) Nel facsimile del Couss. la *longa* non sembra giusta, giacchè nella terza linea la stessa figura ritmica, corrispondente al modo, si presenta con una *brevis*.

A. H. N° XLIV. Cfr. H. Riemann, *Handb. d. Mus. Gesch.*, I, 2, p. 291.

186.*

Jo-li-e-menten dou-ce de-si-re-e Quit tant ma souspris; J'ai la blonde-te dou
Quantuoi la flo-re-teNaistre en la pree Et joi la lo-ete A la ma-ti-nè-e
Je sui jo-li-e-te sa-de-te, pleisans; Joi-ne pu-ce-le-te Nai pas quinze-ans

Aptatur (cfr. N° 177* e 184*).

A. H. N° XLIII b.

187.*

Cer-tes mout est bo-ne vi-e, Des-tréen bo-ne com-paig-ni-e

A. H. N° XXXVI.

188.*

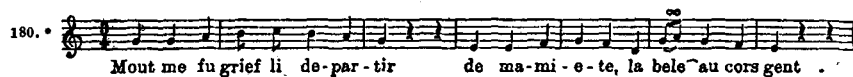
Qui a-mors veut main-te-nir, Et ser-vir loi-au-ment sans faus-ser, Bien se doit sus
Li douz pen-ser qui me vient de ce-li Que j'aim de cuer, quartous
Cis a cui je suis a-mi-e⁽¹⁾, est coin-teet gai;

tou-tes riens gar-der De vi-la-ni-e Qui tant a fait blas-mer,
jours l'ai ser-vi-e sans gui-ler, Et bons es-poirs que j'ai da-voir mër
Por s'a-mors se-rai jo-li-e tant com viv-rai.

(1) Abbiamo trasportato anche il tenore in chiave di violino, poichè sembra scritto per voce di soprano, in contrasto coi tenori liturgici senza testo, i quali sono scritti per la maggior parte in chiave di basso.

Nelle trascrizioni dei N° 172* e 187* noi troviamo esempi del sesto modo nella forma semplice $\text{u} \sim \text{u}$. Con una irregolare disposizione di uno dei suoi elementi, noi l'incontriamo anche nel seguente esempio:

A. H. N° VII, a.



Mout, me fu | gries li depar | tir

nel quale quattro sillabe, invece di tre, trovano posto nella seconda battuta; altrettanto in:

A. H. N° IX, a.



Pov-re se|cors ai en|core reco|vre,

alla terza battuta.

Nei N° 184* b, e 186* b & c, osserviamo una deformazione del terzo modo regolare, nella quale anche la prima *longa* del primo quarto viene spezzata, in maniera che ne risulta in ogni battuta un doppio secondo modo. Per mezzo della (*Spaltung*) del tempo accentato del sesto modo, abbiamo nel N° 188* a, una misura di verso peonico:

Qui amours veüt | maintenir et | servir loiau- | ment,

quindi quattro sillabe per ogni misura. Contemporaneamente nella voce centrale risuonano tre sillabe per misura, e nella voce grave due. Noi rappresentiamo qui, sovrapponendo i testi, le tre voci moventesi parallelamente in tre ritmi diversi:

188*a)	Qui amours veüt	maintenir et	servir loiau-	ment
188*b)	Li douz pen-	ser qui me	vient de ce-	li
188*c)	Cis a	cui je	suis a-	mie

Il modo regolare delle *brevi*, che ci sta innanzi nel N° 188* b, corrisponde come $\text{u} \sim \text{u}$, ritmicamente, allo scioglimento di un primo ($\text{u} \sim \text{u} = \text{u} \sim \text{u}$) o di un secondo ($\text{u} \sim \text{u} = \text{u} \sim \text{u}$) modo. Con questa proprietà esso appare spesso come parte superiore nelle composizioni a più voci, o sovrapposto ad un modo di due elementi, come per esempio nei mottetti del ms. di Montpellier:

Coussemaker:

VI modo, sopra il mottetto:

N° 8. O Maria virgo davidica.	O Maria maris stella.	I. mod.
N° 17. Ave virgo regia	Ave gloriosa.	I. mod.
N° 7. Mout me fu gries	In omni fratre tuo	II. mod.
N° 9. Povre secors	Gaude chorus	II. mod.

Avvicinando schematicamente questi esempi, avremo ancor più chiara la rappresentazione dei rapporti del modo delle *brevi* cogli altri due modi. Prendiamo la trascrizione N° 188*:

a)	$\text{u} \sim \text{u} \sim \text{u}$	$\text{u} \sim \text{u} \sim \text{u}$	$\text{u} \sim \text{u} \sim \text{u}$	u
b)	$\text{u} \sim \text{u}$	$\text{u} \sim \text{u}$	$\text{u} \sim \text{u}$	u
c)	u	u	u	u

Al posto c) potrebbe trovarsi anche un secondo modo, nel qual caso, come nei N. 7, 9, 47 e 28 del Coussemaker, e nelle trascrizioni N° 180* e 181*, si avrebbe lo schema seguente:

b)	$\text{u} \sim \text{u}$	$\text{u} \sim \text{u}$	$\text{u} \sim \text{u}$	u
c)	u	u	u	u

In caso di finale (*weiblich*) al posto dell'ultima *breve* dell'es. c) si dovrebbe leggere una *lunga*. Questi scambi di rapporti si osservano largamente nelle composizioni a più voci del XII e XIII secolo, e ciò perchè ciascun membro metrico del modo poteva, musicalmente, esser

suddiviso in più piccoli valori ⁽¹⁾. La *longa* del primo e del secondo modo, può venir suddivisa in due brevi, ciascuna delle quali rappresenta un tempo = 1 quarto; ogni breve può essere alla sua volta suddivisa in due, tre, quattro e più note di minor valore, la cui durata, sommata insieme, corrisponde all'originale tempo della breve; queste note di piccolo valore chiamansi *currentes*.

Noi rappresenteremo nella seguente tabella le più importanti e le più usate suddivisioni ⁽²⁾ dei modi discussi, e per dare un'idea più intelligibile della loro maniera, vi aggiungeremo in numeri l'espressione della durata, e trascriveremo le note mensurali, che al profano appaiono sempre incomprensibili, in note moderne.

⁽¹⁾ L'ANONIMO VII (COUSS., *Script.*, I, p. 379) scrive diffusamente sopra questo soggetto così:

Equipollentia enim intelligenda est in omnibus modis. Equipollentia dico, ut si non sequantur post unam longam duae breves per ordinem, accipiat illud quod loco duarum brevium invenitur, quia quandoque pro duabus brevibus ponuntur tres breves, vel quatuor; vel si post duas non sequatur longa trium temporum, accipiat suum equipollens, quia aliquando pro una longa trium temporum ponitur brevis et longa, quae valent unam longam.

In tutti i modi è pertanto ammissibile l'equipollenza dei valori. Se, per es., dopo una *longa* non succedono due *breves*, come dovrebbe essere, si può considerar buono anche ciò che si trova al loro posto, perchè spesso in luogo di due, si pongono tre o quattro *brevi*; oppure se a due brevi non segue una *longa* di tre tempi, si può prendere una figura che rappresenti lo stesso valore, perchè talvolta in luogo di una *longa* di tre tempi, vien posta una *longa* + una *brevis*, le quali insieme possono valere anche una *longa* (di tre tempi).

⁽²⁾ La suddivisione dei valori delle note sarebbe possibile all'infinito, come già GROCHEO osservò: « *Nos autem dicimus mensuram in infinitum divisibilem, eo quod rationem continui participat. Quoniam tamen sonis et vocibus applicatur, dicimus autem divisibilem usque ad hoc, quod auditus discretionem percipere possit* ».

Suddivisioni ritmico-musicali dei modi.

Primo Modo ⁽¹⁾		=	(2 + 1)	=		
Tempo $\frac{2}{4}$		=	(1 + 1) + 1	=		
I numeri esprimono le unità di tempo.		=	(1 + 1) + $\left(\frac{2}{2}\right)$	=		
		=	(1 + 1) + $\left(\frac{3}{3}\right)$	=		ovvero
		=	(1 + 1) + $\left(\frac{4}{4}\right)$	=		
		=	2 + $\left(\frac{2}{2}\right)$	=		
		=	2 + $\left(\frac{3}{3}\right)$	=		
		=	$\left(\frac{2}{2} + 1\right) + 1$	=		
		=	$\left(\frac{2}{2} + 1\right) + \left(\frac{2}{2}\right)$	=		
		=	$\left(\frac{3}{3} + 1\right) + 1$	=		
Secondo Modo		=	(1 + 2)	=		
		=	1 + (1 + 1)	=		
		=	1 + $\left(\frac{2}{2} + 1\right)$	=		
		=	1 + $\left(\frac{3}{3} + 1\right)$	=		
		=	$\left(\frac{2}{2}\right) + 2$	=		
		=	$\left(\frac{3}{3}\right) + 2$	=		
		=	$\left(\frac{2}{2}\right) + (1 + 1)$	=		

Couss. A. H. 9.

⁽¹⁾ Le soluzioni segnate col + sono le più usate.

⁽²⁾ « Quando duae notae ponuntur pro una longa, aequaliter sive uniformiter dici debent tam in primo modo, quam in secundo ». (Abbiamo corretto l'interpunzione del Couss., in *Script.*, I, Anon. VII, 378 b, che non aveva senso).

⁽³⁾ « Quocienscunque tres notulae in primo modo ponuntur pro una longa,

$$\begin{aligned} \text{---} \text{---} &= \left(\frac{3}{3}\right) + (1 + 1) = | \text{---} \text{---} \text{---} | \\ \text{---} \text{---} &= \left(\frac{2}{2}\right) + \left(\frac{2}{2} + 1\right) = | \text{---} \text{---} \text{---} | \\ \text{---} \text{---} &= \left(\frac{3}{3}\right) + \left(\frac{3}{3} + 1\right) = | \text{---} \text{---} \text{---} | \end{aligned}$$

Terzo Modo,

$\text{---} \text{---}$	$= 3 + (1 + 2)$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	senza (iktus) accento sul quarto ottavo
$\text{---} \text{---}$	$= 3 + (1 + (1 + 1))$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	
$\text{---} \text{---}$	$= 3 + \left(\frac{2}{2} + (1 + 1)\right)$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	
$\text{---} \text{---}$	$= 3 + \left(1 + \left(\frac{3}{3} + 1\right)\right)$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	
$\text{---} \text{---}$	$= 3 + \left(\frac{2}{2} + 2\right)$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	
$\text{---} \text{---}$	$= 3 + \left(\frac{3}{3} + 2\right)$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	
$\text{---} \text{---}$	$= 3 + \left(\frac{2}{2} + (1 + 1)\right)$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	
$\text{---} \text{---}$	$= 3 + \left(\frac{3}{3} + (1 + 1)\right)$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	
$\text{---} \text{---}$	$= (1 + 2) + (1 + 2)$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	
$\text{---} \text{---}$	$= (1 + (1 + 1)) + (1 + 2)$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	
$\text{---} \text{---}$	$= \left(1 + \left(\frac{2}{2} + 1\right)\right) + (1 + 2)$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	rispett.
$\text{---} \text{---}$	$= (1 + 2) + (1 + (1 + 1))$	$= \text{---} \text{---} \text{---} $	

primae duae valent unam brevem et ultima valet tunc sicut duae praecedentes » (c. s.).

(4) ANON. VII, COUSS., *Script.*, I, p. 379: *ultima (abitualem. altera) brevis valet duo tempora*.

(5) Teoricamente, lo dice lo stesso Anon. VII, se al posto di due *breves* si trovano tre o quattro note, le ultime due, e tutte le precedenti insieme, devono valere soltanto un *tempus*. Questo caso è però poco frequente; comunemente anche l'ultima *brevis* è risolta.

Il terzo modo si può considerare risultante dalla somma di due secondi modi (1), ma in ogni caso soltanto la prima nota del primo membro possiede un accento (*iktus*), per cui la trascrizione in note moderne può aver luogo nella forma $| \text{---} \text{---} \text{---} | = | \frac{3}{4} \text{---} \text{---} \text{---} |$ ma non mai nell'altra: $| \text{---} \text{---} \text{---} |$.

Il sesto modo-di-*brevi* (2), raro nella musica monodica, contiene le sottodivisioni del primo modo $| \text{---} \text{---} | = | \text{---} \text{---} \text{---} |$ ecc., perciò anche del secondo $| \text{---} \text{---} | = | \text{---} \text{---} \text{---} |$ ecc., dalla *brevis*, come più grande valore, in giù.

Il trattato del Pseudo-Aristotele dà così la descrizione del VI modo e delle due sottodivisioni (Couss. *Script.* I, 280 a):

Sextus modus figurarum	non caret senario,
Sed perfectae sunt earum	duae sine dubio.
Nec non quatuor illarum	ponuntur in medio,
Duas quoque primas harum	semibreves facio.
Si quaruncunque sequendarum	rectam brevem nuntio.

O | $\text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$ | $\text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$ | $\text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$ |

Facciamo ben osservare che, nei monumenti dei trovadori e trovieri che fanno al caso nostro, questa suddivisione dei singoli elementi del modo, entro ad un piede del modo stesso (quarto di battuta) ha luogo comunemente soltanto nella musica. Il testo non s'associa a questa suddivisione, bensì esso si svolge con due sillabe per ogni tempo nel primo modo, e con tre sillabe nel terzo e sesto modo. La canzone cantata del medioevo è quindi un regolare, strettamente simmetrico, scandimento eseguito melodicamente (3).

(1) « *Secundus modus convenientiam habet cum tertio, quia post unam longam in tertio modo sive post duas breves potest sequi immediate una brevis et altera longa. Et sic de tertio modo et de secundo potest fieri unus modus per equipollentiam et per convenientiam talem* ». (Anon., VII, 379 b).

(2) Cfr. quanto abbiamo detto poc'anzi intorno alla trascrizione dell'esempio No 188*.

(3) Sarebbe erroneo affermare che la ritmica modale rappresenta una proprietà esclusiva del medioevo. Come già notammo, la legge della regolare successione e scambio delle accentazioni e degli abbassamenti musicali colla corrispondente divisione del testo, è osservabile già nelle più antiche poesie («numerosen») della bassa latinità e della liturgia cristiana; la stessa legge riappare attraverso i secoli seguenti, e giunge fino ai nostri giorni nei corali e nelle canzoni popolari colla medesima regolarità e la medesima logica.

Ne possiamo dare alcuni esempi. Per l'antichità e la continuità dell'uso

Accanto a questi modi, entrambi in battere, abbiamo già citato esempi del primo modo in levare. Fra questi se ne trovano alcuni, i quali in luogo della forma regolare in levare $\sim | \dot{\sim} \sim | \dot{\sim} \dots$ pongono l'elemento in levare nel corpo della battuta seguente, sicchè dal ritmo $\sim | \dot{\sim} \sim | \dot{\sim}$ deriva il ritmo $| \dot{\sim} \sim \sim | \dot{\sim}$; e con questo spostamento che fa entrare in battuta la sillaba del levare, la prima misura riceve tre sillabe, in luogo di due, del valore di un tempo ciascuna, mentre nel corso seguente della melodia, le misure non ricevono più di due sillabe. Citiamo come paradigma del primo modo irregolare, il verso seguente:

Quant $\dot{\sim}$ je $\dot{\sim}$ voi | le $\dot{\sim}$ douz $\dot{\sim}$ temps $\dot{\sim}$ ve | nir.

Questo *Quant je voi* si presta assai bene quale esempio, perchè in una versione, probabilmente più antica, è segnato senza il pronome personale *je*, sicchè il verso settenario corrisponde perfettamente al primo modo in battere:

Quant $\dot{\sim}$ uoi | le $\dot{\sim}$ douz | tans $\dot{\sim}$ ve | nir.

Coll'aggiunta del *je*, gli amanuensi delle versioni Pa 337 e Pb⁵ 108 (Rayn. N° 1486) trasformarono il modo in battere in uno in levare, ciò che — sia osservato soltanto incidentalmente — doveva giovare a dar vita al ritmo.

Anche nei versi brevi, composti di tre o quattro sillabe, poté verificarsi questa attrazione del membro in levare nella battuta seguente, come per es. nel *refrain* di Renart le Nouuel (foglio 167 a):

Dous $\dot{\sim}$ a $\dot{\sim}$ mis (pausa)
 a $\dot{\sim}$ vous $\dot{\sim}$ le $\dot{\sim}$ di (pausa)
 mes $\dot{\sim}$ disant $\dot{\sim}$ sont (senza pausa)
 mi $\dot{\sim}$ enne- $\dot{\sim}$ mi.

Dal ms. di mottetti di Montpellier, prendiamo la canzone d'amore (ottonaria) pubblicata dal Couss. A. H. quale N° XXIV b:

Puisque $\dot{\sim}$ da $\dot{\sim}$ mer $\dot{\sim}$ sui $\dot{\sim}$ de- $\dot{\sim}$ si- $\dot{\sim}$ rans (pausa)
 Et $\dot{\sim}$ amours $\dot{\sim}$ de $\dot{\sim}$ dame $\dot{\sim}$ aten- $\dot{\sim}$ dans (senza pause, regolarmente
 Je | doi $\dot{\sim}$ bien $\dot{\sim}$ estre $\dot{\sim}$ o $\dot{\sim}$ beis- $\dot{\sim}$ sans in battere)
 Sa- $\dot{\sim}$ ges, $\dot{\sim}$ cour- $\dot{\sim}$ tois $\dot{\sim}$ et $\dot{\sim}$ bien $\dot{\sim}$ ce- $\dot{\sim}$ lans

Se osserviamo bene questi due distici, troviamo che fra la disposizione ritmica e la costruzione logico-sintattica esiste un certo rapporto.

Puisque dāmer suona meglio che *puisque dāmer*; lo stesso dicasi di: *et amours* e di: *et amours*. Nel terzo verso tuttavia la sillaba *doi* è già accentata nel linguaggio parlato, certamente più accentata che

il *je*, per cui si nota anche il ritmo *je doi*. Nel 4° verso, fra gli aggettivi *sages* e *courtois* esiste una virgola, corrispondente ad una pausa divisoria, la quale diventa possibile perchè a disposizione della sillaba

ges sono posti due tempi; se fosse stato: *sāges courtois*, difficilmente la pausa avrebbe potuto trovar posto. Noi osserviamo in questo esempio, quello che potremmo dire quasi per ogni altra canzone, cioè, che malgrado la severità della ritmica modale, nella esecuzione pratica delle melodie si teneva conto della giusta accentazione del testo, e che i ritmi cacofonici o contrari al senso, erano evitati col cambiamento del modo, cioè dei rapporti di accentazione e di quantità.

Il terzo modo regolare si compone, per quanto concerne il testo, della successione obbligatoria di tre sillabe ogni misura:

Cfr. N° 178*, p. 184.

Ô $\dot{\sim}$ nati- $\dot{\sim}$ o $\dot{\sim}$ nephan $\dot{\sim}$ di $\dot{\sim}$ gene- $\dot{\sim}$ ris (pausa) = $\dot{\sim}$. $\dot{\sim}$. $\dot{\sim}$ | $\dot{\sim}$. $\dot{\sim}$. $\dot{\sim}$ | $\dot{\sim}$. $\dot{\sim}$. $\dot{\sim}$ | $\dot{\sim}$. $\dot{\sim}$. $\dot{\sim}$ |
 Mout mabe- $\dot{\sim}$ list $\dot{\sim}$ lamou- $\dot{\sim}$ ros $\dot{\sim}$ pense- $\dot{\sim}$ ment (pausa) »
 Au $\dot{\sim}$ comen- $\dot{\sim}$ cier de tou- $\dot{\sim}$ tes mes chan- $\dot{\sim}$ cons (pausa) »
 Si $\dot{\sim}$ fas $\dot{\sim}$ con- $\dot{\sim}$ cil qui cueure $\dot{\sim}$ sa $\dot{\sim}$ pe- $\dot{\sim}$ sance | »

Nei versi inferiori alle dieci sillabe il terzo modo è usato anche in levare, come la traser. 150*, p. 182:

Dēvers | Chastelvi|lain
 mē vient | la robe|au | main ecc.

Un'altra deformazione del terzo modo, che abbiamo più sopra ricordata, ci è fatta conoscere meglio dal trattato del Pseudo-Aristotele. In questa la prima *longa*, che contiene tre tempi, vien divisa in due parti, perciò il terzo modo originale $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} = | \dot{\sim} . \dot{\sim} . \dot{\sim} |$ vien tra-

mutato nella somma di due secondi modi: $\square \uparrow \square \square = | \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow |$; la prima battuta riceve così (come nel primo modo in levare) una sillaba di più di quelle richieste dal modo. Noi abbiamo già trascritto parecchi di questi esempi, N° 184*b, p. 184, N° 186*b & c, p. 185 (1), ma nessuno appartiene alle monodie; in cambio lo scrittore del ms. 846 ci offre altre specialità.

Nella canzone « *Qui or uoudroit leal amant trouver* » (foglio 117 c) egli ritmizza il primo verso così: $\sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim$; il terzo verso parallelo invece suona:

$\begin{array}{ccccccc} \uparrow & \sim & \sim & \uparrow & \sim & \uparrow & \sim \\ \text{mais} & \text{bien} & \text{se} & \text{doit} & \text{bele} & \text{dame} & \text{garder}, \end{array}$

mentre i due versi seguenti sono regolarmente notati nel terzo modo. Lo stesso caso torna al foglio 122 b:

Verso 1°: $\begin{array}{ccccccc} \uparrow & \sim & \sim & \uparrow & \sim & \sim & \sim \\ \text{Quant} & \text{uoi} & \text{le} & \text{tens} & \text{en} & \text{froidure} & \text{changer.} \end{array} |$
 » 2°: $\begin{array}{ccccccc} \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \\ \text{Lerbe} & \text{matir} & \text{et} & \text{iur} & \text{dou} & \text{ciel} & \text{descandre.} \end{array} |$
 » 3°: $\begin{array}{ccccccc} \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \\ \text{noif} & \text{et} & \text{gresil} & | & \text{et} & \text{les} & \text{douz} & \text{chans} & \text{baissier.} \end{array} |$
 » 4°: $\begin{array}{ccccccc} \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \\ \text{des} & \text{oiseillons} & \text{qui} & \text{ne} & \text{puent} & \text{contendre.} \end{array} |$

Il primo e terzo verso attaccano in tre, il secondo ed il quarto invece in levare. Quindi, se il copista scrivesse chiaramente una *longa* in principio del terzo verso, può voler significare che questa sillaba deve essere la prima di un modo di tre elementi, ma potrebbe anche essere che si volesse nel 3° verso, con la notazione $\square \square \square$ indicare un secondo modo in levare. Un'altra versione sarebbe quella che il ritmo di questa canzone dovesse essere soprattutto di tre elementi, e che: $\begin{array}{ccccccc} \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \\ \text{des} & \text{oiseillons}, & \text{che} & \text{appartiene} & \text{al} & \text{verso} & \text{precedente} \end{array}$ (*enjambement*)

(1) Fra gli altri casi, incontriamo il terzo modo in questa forma nel tenore: *Vilain, lieve sus*, presentato nel trattato del Pseudo-Aristotele, come paradigma per distinguere la *longa perfecta* di 3 tempi, dalla *longa recta* di 2. Dopo quanto abbiamo detto più sopra, a p. 190, la trascrizione dell'Aubry nelle sue *Recherches*, p. 31, come $\frac{1}{2} | \uparrow \uparrow | \uparrow \uparrow |$ è da mutarsi in $\frac{1}{2} | \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow |$ oppure anche $\frac{1}{2} | \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow |$, ma senza divisione in mezzo. Anche l'Anon. VII (COUSS., *Script.*, I, p. 379) ricorda questa deformazione del terzo modo, colle parole: *aliquando pro una longa trium temporum ponitur brevis et longa valent unam longam.*

gli si attaccasse immediatamente, il che gli è possibile, soltanto in questa maniera.

Dall'analisi comparativa della canzone *Si j'ai chanté sans guerredon avoir* (cfr. p. 175) il cui ritmo di due elementi, secondo la versione mensurale del ms. W (*Roy*), ci vien nascosto nel primo modo in levare, noi comprendiamo che il copista del ms. 846 o non seppe cavarsi d'impaccio nella trascrizione modale di tali decasillabi, giacchè nulla di preciso si può ricavare dalle sue trascrizioni di decasillabi, indubbiamente ritmati con tre elementi, oppure che ritenne inutile in questi casi distinguere sistematicamente la *longa* dalla *brevis*. Se così è, tutti i decasillabi non notati secondo la formula $\square \square \square \square \square \square \square \square \square \square$ (ad eccezione dei pochi del sesto modo) si dovrebbero leggere in un modo di due elementi in levare, nella stessa maniera che noi abbiamo dimostrata (p. 174) per tutti i decasillabi mensuralmente notati di Renart le Nouvel e del mottetto di Montpellier (COUSS. A. H. XXXIV), cioè nella versione ritmica di periodi composti di cinque misure di due elementi ciascuna.

Caratteristiche del terzo modo sono la preferenza accordata alle parole di tre e più sillabe, e l'apparizione della rima interna sopra gli *ikti* delle misure. Noi abbiamo intenzionalmente posto l'una sotto le altre le tre canzoni comincianti *Mout (Trop) mabelit* (p. 171); il primo *molt mabelist lamoros pensamens* è tipico per la successione di parole di molte sillabe. Le rime interne (*Binnenreim*) o l'assonanza delle sillabe poste sull'*iktus*, si trovano, quasi esclusivamente, nelle poesie medievali latine (*mittellateinischen*) a ritmi dattilici o anapestici, soprattutto nei modi composti di tre elementi. Rammentiamo a questo proposito il mottetto già citato (COUSS. A. H. N° V b):

$\begin{array}{ccccccc} \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \\ \text{O} & \text{natio} & \text{nephandi} & \text{generis} & \dots; \end{array}$

in cui le assonanze cadono una dopo l'altra nella seconda parte:

$\begin{array}{ccccccc} \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \\ \text{Considera} & \text{misera} & \text{quare} & \text{damnaberis} & (5 \text{ volte } a) \end{array}$

$\begin{array}{ccccccc} \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \\ \text{Quod} & \text{litteram} & \text{properam} & \text{interpretaveris} & (3 \text{ volte } a) \end{array}$

$\begin{array}{ccccccc} \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \\ \text{Convertere} & \text{propere} & \text{nam} & \text{si} & \text{converteris} & (7 \text{ volte } e) \end{array}$

$\begin{array}{ccccccc} \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \\ \text{Per} & \text{gratiam} & \text{veniam} & \text{culpe} & \text{mereberis} & (3 \text{ volte } a, 6 \text{ volte } e) \end{array}$

Le stesse osservazioni si possono fare anche nei mottetti:

Couss. N° XVIII. *Eximie pater egregie* (6 volte e)

VIII. *Ô Maria virgo davidica* (4 volte a)

XXVI. *La virge Marie loial est amie* } (7 volte l'i)
qui a li salie si com je croi

XXIV *Je sui joliete sadete pleisans*
joine pucelete nai pas quinze~ans, ecc.

Dal *Roman de Fauvel*, ricaviamo questa composizione:

Ad solitum vomitum | *ne redeas paveas* (4 + 3 sillabe)

Interitum meritum | *Preteritum doleas*

Propositum foveas | *Ad ganeas nec eas ecc.*

Già alla prima lettura di questo testo, le rime interne e le assonanze sugli *ikti*, risuonano abbastanza chiare all'orecchio, per cui non riteniamo necessario di soffermarci più a lungo su questo punto.

Anche nelle monodie s'incontrano talvolta delle rime interne, ma non così numerose come nei mottetti. Citiamo alcuni esempi:

Elenco: N° 254. Molt mabelist l'amoros pensament
qui soutilment (V. p. 86 e la trascrizione [1]).

Elenco: N° 15. Sim destrenhetz dona vos et amors
Camar vos aus

Necessariamente queste ultime caratteristiche non s'incontrano in quella lirica trovadorica nella quale il testo preesisteva, e la sua ritmica divisione ricevette una fissa e decisa forma soltanto per l'azione

(1) Montp., foglio 151.



del modo scelto. Se queste caratteristiche appaiono regolarmente nella produzione del tempo in cui fioriva la composizione mottettistica, lo si deve al fatto che, in molti casi dimostrabili, una melodia spiccatamente ritmica era originale, mentre il testo le era soltanto adattato. E nulla di più naturale, che il poeta, in mancanza di una differenziazione delle sillabe per mezzo di valori dinamici o quantitativi, elevasse forse inavvertitamente, sotto l'azione di certe associazioni, alcune rime interne, alcune assonanze, insieme agli *ikti* dinamici della misura, oppure, al contrario, che alla divisione di questi *ikti* venisse condotto dal ritmo di versi con rime interne o con tre o quattro sillabe soltanto, per cui ne venne nel primo caso, quel movimento saltellante dei ternari e quaternari rimanti fra loro, che abbiamo già incontrato nel testo:

ad solitum | *vomitum* || *ne redeas paveas.*

Il ritmo di tali versi, corrispondente alle quantità metriche, non era certamente da escludere a priori; prendiamo ad esempio la composizione trascritta N° 178*, p. 184: *O Natio nephandi generis*, che appartiene ai più antichi mottetti. La divisione in due elementi:

o natio nephandi generis cur gratiae donis abuteris

appare giustificata quanto la divisione ritmica in tre elementi data sopra; proseguiamo però con lo stesso testo fino al punto in cui il ritmo del verso passa dal giambico al dattilico:

Considera misera quare damnaberis;

ora, se noi volessimo continuare a leggere con ritmo giambico, dovremmo introdurre delle pause, e il verso si sbriciolerebbe in questi versi brevi:

Considera (pausa)

misera (pausa)

quare damnaberis,

di un ritmo molto lontano dal dattilico procedere della melodia. La stessa osservazione noi potremmo fare per il citato:

ad solitum vomitum

contro al ritmo:

ad solitum (pausa)
vomitum

e per versi d'eguale specie.

Riepilogando, affermiamo che soltanto musicalmente nei primi monumenti dei primi trovadori e trovieri ha luogo l'uso delle forme suddivisionali di ciascun modo e degli elementi di modo esposti nella tabella a pag. 189, 190 e che il testo non segue questa divisione bensì procede scandendo, per così dire, membro per membro. Il ritmo dello scandimento è rappresentato dal modo prescelto, per la qual cosa nell'interno del verso l'accento della parola e l'*iktus* della misura non sono collegati fra loro da alcuna norma. Non sono gli accenti del verso che determinano il ritmo modale della musica, ma, al contrario, è il modo che decide della divisione degli *ikti* della misura, indifferentemente se questi cadono o no contemporaneamente alle sillabe accentate delle parole. Soltanto è legge fondamentale che la sillaba della rima finale (*Endreimsilbe*) e la cesura, ove questa esista, cadano senza eccezione sopra un tempo forte ⁽¹⁾; che sopra a ciascun membro nor-

⁽¹⁾ Una delle poche eccezioni a questa legge si vede nel *refrain*: « *Dum joli dart damours sui navree*, dal Renart le Nouvel, Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 25566, foglio 168 b. Una fedele trascrizione della notazione originale, ci darebbe il ritmo seguente:

| Dun joli | dart damours | sui navree par | son re/gart.

La melodia di questo *refrain* ci venne tramandata anche dal ms. di Montpellier, foglio 371, in notazione quadrata, quindi in uno dei primi fascicoli, quale tenore, con l'indicazione *Defors Compiègne*, che l'Aubry, op. cit., p. 13, ha identificato colla *Pastourelle* del ms. di canzoni di Oxford, foglio 213 (BART., *Rom. und Past.*, II, 87). Il ritmo vivace di questo tenore (sesto e primo modo) corrisponde piuttosto ad una voce *triplum* (soprana) che al consueto tenore.

L'irregolarità sovraccennata nell'accentazione della sillaba finale [*nav*] *ree* trova la sua giustificazione nel fatto che la melodia, come essa ci venne tramandata senza testo, e quindi in notazione legata dal ms. di Mont., rappresenta probabilmente un'originale melisma, alla quale venne poscia aggiunto il testo, come abbiamo cercato di dimostrare per l'es. 21^o, p. 90. Un elemento di prova per ammettere l'esecuzione strumentale di quel tenore *sine littera* in notazione legata, ci è offerto dal fatto che noi possiamo stabilire una somiglianza che colpisce, fra uno dei pezzi strumentali a ballo, citati a p. 29, il

male del modo cada una sillaba. Quindi in un modo di due elementi vi sono due sillabe per misura, e tre sillabe in un modo di tre, mentre il numero delle note, risultanti dalle suddivisioni delle lunghe e delle brevi, è sopra ciascuna sillaba facoltativo ⁽¹⁾.

quale si ripresenta come primo tempo (*punctum*) del pezzo a ballo notato mensuralmente detto: *La quarte estampie* nel ms. di Parigi, *Bibl. Nat. fr.* 844 (*Roy*) foglio 104 b, linea 4, dall'alto, e la quarta distinzione del tenore cominciante col *refrain*: « *He dame jolie* » del ms. di Montpellier, foglio 328-329. La melodia dell'*estampie* strumentale è:



l'altra, quasi identica del tenore del mottetto di Montpellier, è:



Nonostante la struttura ritmica identica, queste due citazioni mostrano, nella notazione originale, legature assai diverse. Il ms. *Roy*, lega 2 + 2 + 5; il ms. di Montpellier scrive al contrario 2 + 1 + 1 + 3 + 2. Se le legature fossero state, in entrambe le lezioni, identiche, noi avremmo raggiunta l'irrefutabile prova, che i tenori in notazione legata erano eseguiti strumentalmente; ma, anche se non abbiamo potuto riscontrare nulla più dell'identità della melodia, possiamo almeno far convergere questa identità a favore della nostra supposizione. Non è inverosimile che numerose melodie, tanto di romanze che di *pastourelles*, come anche parti isolate di composizioni a più voci, siano state originalmente *melodie di danza senza testo o cantate*, alle quali venne poi adattato un testo; l'indicazione *motet*, diminutivo di *mot*, per tali adattamenti di parole ad una maniera data, è una parola francese di formazione popolare, e questa denominazione appoggia la congettura dell'origine popolare del mottetto, contro l'opinione di W. Meyer, il quale lo fece discendere dalla colta letteratura liturgica. *Motetus* può soltanto essere la forma latina della parola francese *motet*. (Cfr. GRÜBER, *Gr. der rom. Phil.*, II, 1, p. 492).

⁽¹⁾ Noi abbiamo già dimostrato più sopra che la stessa apparazione si può osservare anche nella musica d'oggi, e specialmente nei canti popolari e religiosi. Nella musica artistica, invece, il testo può esser trattato indipendentemente dagli *ikti* della misura, sicchè, ad es., sopra un tempo forte può venir cantata una nota, su uno debole due, tre, e più note; e la ritmica modale si distingue dalla moderna libera ritmica, anche perchè nella prima il periodo musicale ed il verso si muovono fin che è possibile paralleli, mentre in questa, entrambi i fattori possono venir condotti indipendentemente l'uno dall'altro.

Quasi in ogni poesia noi possiamo sottolineare il caso, in cui una medesima parola si deve leggere con accenti diversi. Nella disposizione dei *Leys d'amors*, l'osservanza degli accenti della parola appare, in certi casi, fissata. Questo scritto dedica all'importanza dell'accento nella poesia, 14 capitoli che noi metteremo a profitto del nostro studio.

Ogni parola parlata possiede un accento principale, *accens principalis*, il quale corrisponde ad un tempo quantitativamente lungo, mentre gli accenti laterali rappresentano soltanto un tempo breve, perchè la sillaba che porta l'accento principale è lunga il doppio delle

altre. Nella parola *tēmensa* la sillaba accentata *men* richiede per essere pronunciata tanto tempo quanto le due sillabe *te* e *sa* insieme. La sillaba accentata vale dunque due tempi, la non accentata: uno ⁽¹⁾. La lingua provenzale distingue tre accenti:

- I. *accens loncs* = natura ovvero *positione* sillaba lunga senza accento obbligato.
- II. *accens agutz* = sillaba che porta l'accento della parola.
- III. *accens greus* = sillaba breve, non accentata o meno accentata.

Nella lingua provenzale l'accento della parola nei versi tronchi cade sull'ultima sillaba:

senh'or, salvador, tener, conoish, adimans, alegrans;

nei versi in cui la penultima è accentata, l'accento è naturalmente sulla penultima:

fina, regina, paire, bruna,

Per *uzatge*, cioè dall'uso della lingua, ciascuno deve conoscere il valore ed i rapporti d'accento di una sillaba o di una parola. I *Leys* danno grande importanza anche al *compas*, cioè alla giusta misura, *dreyturièra mezura*, di una poesia. Ognuna deve essere divisa con precisione in membri, le rime devono attenersi, per quanto concerne l'ordine delle sillabe, ad una norma definita. Continuamente viene ricordato il *compas*. Il romanzo del Graal, ad esempio, non si può arrogare la qualifica di poesia, *dictatz*, perchè non vi si osserva la *mezura de sillabas* (*Silbenwertung*) e non vi si applica il *compas*.

⁽¹⁾ Molinier giudica l'accentazione dal punto di vista quantitativo; musicalmente l'accentuazione dinamica si può realizzare cogli *ikti* della misura, o coi prolungamenti di durata.

Quali esempi dell'uso ed importanza del *compas* citiamo i seguenti punti:

Bordo principal son aquel per los quals hom prosequish lo compas de son dictat (I, 122). Versi principali sono quelli che applicano il *compas*. *Bordo bioccat* (*biow*) possono avere uguale o diverso numero di sillabe in confronto degli altri versi, a patto però, che essi non disturbino o mutino il *compas* originale del poeta. Il *rims* ⁽¹⁾ è un certo numero di sillabe, il quale corrisponde a quello del verso seguente, colla stessa rima, con bell'accentazione e con un regolare e stabilito *compas*. Una serie di sillabe si chiama « vers » solo quando una « *bela cazensa e cert compas fayt amb escien de far rim* ». Nel concepire una poesia si deve prima di tutto scegliere il *compas* da applicare, quindi: *qui pren cert compas e no-l continua, vicis est*, cioè è errato abbandonare il *compas* con cui si è cominciato. L'esecuzione del *compas* è assolutamente necessaria in quelle poesie che per loro natura richiedono la melodia.

Si deve osservare anche l'uso triplice delle pause, cioè:

- I. *Pauza suspensiva*, breve fiato nell'interno del verso, pausa della cesura o chiusa di serie.
- II. *Pauza plana*, pausa alla fine del verso o pausa della rima.
- III. *Pauza finalis*, pausa alla chiusa della strofa, o pausa di chiusa.

I quinari ed i settenari non hanno alcuna *pauza suspensiva*, mentre i decasillabi, endecasillabi ed i dodecasillabi la richiedono sempre. Innanzi a qualsiasi pausa deve sempre cadere una sillaba accentata.

Noi troviamo, dunque, nella poesia provenzale anche secondo i *Leys*, obbligatoria l'osservanza dell'accento della parola nei luoghi della cesura e della rima, mentre nell'interno del verso è soltanto facoltativa.

Secondo Grocheo (op. cit., p. 95) una melodia vien composta come forma, *loco formae*, dopo che è stato stabilito il testo della poesia, cioè in maniera corrispondente alla specie e al carattere di questa. Il testo è la *materia*, alla quale vien data la *forma* soltanto dalla struttura della melodia. Le poesie, versi, non posseggono, come tali, un ritmo definito, ma questo vien piuttosto realizzato dallo scandere musicalmente, cioè dal modo della melodia. I modi nei quali sono ritmate le più antiche monodie liriche medievali, fino alla seconda metà del XIII secolo, cioè:

⁽¹⁾ Vedi sopra, p. 143, la definizione di *rithimus* nel trattato di Admont.

	= $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ovvero $\frac{3}{8}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$	pel I modo in battere
	= $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ anche $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	pel I modo in levare
	= $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$	pel II modo
	= $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	pel III modo regolare
	= $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	pel III modo irregolare
	= $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	pel III modo in levare
	= $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ovvero $\frac{3}{8}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	pel VI modo regolare
	= $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ovvero $\frac{3}{8}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	pel VI modo irregolare

non sono altro, in fondo, che i metri fondamentali dell'antica prosodia, che continuano a vivere nella musica quali norme ritmiche ⁽¹⁾.

L'arte poetica romanica, subendo le conseguenze del passaggio del latino volgare dalla misurazione delle quantità delle sillabe all'accentazione, quindi alla qualità delle parole, e sviluppandosi parallelamente alle poesie spirituali latine dell'alto medioevo, costruite collo stesso principio degli accenti, abbandonò le artificiose, antinaturali antiche quantità del testo, e sviluppò la più comoda, libera ed indipendente osservanza degli accenti della parola. La musica che l'accompagnava si consolidò quale continuatrice del sentimento del ritmo profondamente radicato nella natura umana, cioè della successione simmetrica di eguali formole di tempo. La questione quindi, se nella lirica antica il ritmo del testo era o non era decisivo per il ritmo musicale, deve rimanere aperta. La canzone medievale mantiene nei modi della melodia gli elementi e le qualità dei piedi antichi, e, nei testi poetici facoltativamente accentati, presenta il vantaggio, in confronto degli antichi, di un verso emancipato, al quale soltanto l'azione del modo musicale imprime una forma ritmica definitiva.

Nella stretta colleganza della melodia e della poesia, e nel carattere prevalentemente, anzi esclusivamente musicale della poesia trovadorica medievale, i modi poterono tenere in freno la ritmica dei più antichi testi lirici, con l'inevitabile artificiosità della forma, messa in vigore soprattutto dai teorici, fino a tanto che la tendenza delle composizioni a più voci, sempre più accesa verso il nuovo, fiancheggiata dallo sviluppo della musica strumentale, rimpiazzò quell'artificiosità

⁽¹⁾ Nei tenori delle composizioni a più voci, oltre a questi modi normali, si combinavano altre formole ritmiche, le quali non erano che il collegamento o la spezzatura delle formole stabilite.

ritmica con una forma più libera, sciolta in più piccoli elementi, sia poeticamente, che musicalmente, e lasciò sopravvivere gli antichi modi soltanto nella musica non artistica, nel canto popolare, colla maniera normale originale, sotto la quale noi possiamo ancor oggi osservarli nelle canzoni citate a p. 191 e seg. ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ I riformatori dell'arte poetica francese, risalirono sempre alle regole del XII e XIII secolo; così Baif, nel programma della sua Accademia si propone: « *de remettre en usage la musique selon la perfection... renouvelant l'ancienne façon de composer vers mesurés pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'art métrique* » (J. GUILLAUME, *Les vers français*, Paris, 1888). Le questioni poste dai nuovi decadentisti, intorno al principio del verso francese, stanno sull'altro terreno, perchè costoro non trattano che della struttura del verso, senza tener conto del ritmo musicale, mentre nella lirica medievale testo e melodia sono intimamente collegati come corpo ed anima, e si muovono senza sforzo secondo il modo musicale. Giustamente riconosce anche Scoppa, in *Les beautés poétiques de toutes les langues considérées sous le rapport de l'accent et du rythme*, Paris, 1815, nel piede del verso: *une combinaison de deux ou de trois syllabes dans chacune desquelles l'accent — le frappé dans la musique (tempo forte) — fait sentir son coup, soit au commencement, soit à la fin*. Sotto l'influenza di questo principio ritmico musicale del verso, si svolge anche l'egregio lavoro di J. A. DUCONDUTS: *Essai de Rhythmique Française*, Parigi, 1856. Duconduts riconosce in ogni verso francese una successione di battute musicali, composte di due, tre o quattro elementi; « *édifions notre prosodie* (scrive egli a p. 85) *sur la base de l'accent national, et notre système de versification, sur la régularité des syllabes accentuées et inaccentuées... et alors notre poésie, véritablement lyrique, de fait comme de nom, sera tout ensemble agréablement cadencée pour l'oreille, à la récitation, et mesurée pour le chant* ». I desideri di Duconduts non si sono però avverati malgrado che essi fossero giustificati tanto dal punto di vista storico che glottologico. Egli distingue ritmicamente: giambo — trocheo —, dattilo —, anapesto —, amfibraco —, amfibraco —, peonio —, peonio —, e coriambio —, secondo i quali schemi potrebbe venir ritmata qualunque maniera di verso.

CAPITOLO III

METODO DI TRASCRIZIONE DELLE MONODIE MEDIEVALI

Fatta astrazione dall'espressione del motivo e dal colore della melodia, corrispondenti al carattere ed al senso del testo, il compositore del medioevo, quando s'accingeva a porre in musica una poesia, doveva scegliere un modo, che corrispondesse alle esigenze poste dal *compas* della poesia; queste consistevano, come dicemmo, nella concomitanza obbligata dell'accento della parola nella rima e nelle cesure, coi tempi forti della misura, e nella libera osservanza dell'accento della parola e nella combinazione facoltativa delle sillabe accentate coll'*iktus* della misura, nell'interno del verso.

Nell'esecuzione di una melodia modalmente notata il cantore non poteva sbagliarsi, perchè contando all'indietro, a partire dall'ultima sillaba, egli poteva stabilire, col numero delle sillabe del verso, quali fra esse dovevano cadere sui tempi forti della misura; dalla forma esterna delle note poteva riconoscere immediatamente se il modo era prescritto di due o di tre elementi, in altre parole se fra due elevazioni, coincidenti cogli *ikti* della misura, si dovevano porre una o due sillabe non accentate, oppure, con mezzo puramente meccanico, se fra due *longae* si trovavano una oppure due *breves*, a ciascuna delle quali doveva appartenere una sillaba. Nel primo caso si trattava di un modo di due elementi, nel secondo di un modo di tre.

Perciò in una canzone, ritmata in un modo di due elementi, noi porremo gli accenti nel testo in maniera che, procedendo all'indietro dall'ultima sillaba accentata del verso, ciascuna seconda sillaba sarà accentata; con tale sistema stabiliremo subito la divisione della musica in battute; nel caso in cui le accentazioni coincidano colle *longae*, il modo che ne risulterà sarà il primo ($\text{♩} \text{♩}$), e si trasporterà in quarti, oppure in ottavi ($\text{♩} \text{♩}$); dato invece che le elevazioni cadano sulle *breves*,

il modo risultante sarà il secondo, cioè $\frac{3}{4}$ | $\dot{J}$ $\dot{J}$ | , ovvero in ottavi: $\frac{3}{8}$ | $\dot{J}$ $\dot{J}$ | . Con questo metodo si farà anche la trascrizione di una melodia ritmata in un modo di tre elementi.

Tanto nell'uno che nell'altro caso, le note raggruppate appartenenti a ciascuna sillaba come membri di un piede di modo (misura) devono venir distribuite, corrispondentemente al loro posto nel modo (= misura), secondo le trascrizioni date nella tabella a p. 189, senza badare se nella melodia è conservata la forma normale del modo, o se invece in luogo di un semplice elemento, trovino posto degli abbellimenti di due, tre, quattro o più note.

Era bensì regola che il poeta dovesse applicare il *compas* nell'intera poesia, e quindi il compositore potesse servirsi del modo prescelto, senza interruzione. L'Anonimo VII, nel Couss. *Script.* I, 378, dice chiaramente: *Quarta regula est quod in omnibus modis ordo debet teneri*. Ma l'artificiosità della costruzione delle strofe, giunta fino all'esagerazione, portò necessariamente, soprattutto nella lirica provenzale, ad una più difficile esecuzione del ritmo. Per evitare l'impressione antiestetica prodotta, nei versi non regolarmente costruiti, dal combinarsi di sillabe non accentate col tempo forte, oppure di sillabe accentate col tempo debole, i compositori ed i cantori adottavano l'espedito del cambiamento di modo. Questo poteva anche verificarsi se nel testo si succedevano versi disuguali.

Noi possiamo qui produrre i seguenti esempi:

N° 242, anonimo.

10. 
Don - na pos uos ai chau - si - - da faz me bel sem - blan .

$\begin{array}{l} \dot{D} \dot{o} m n a \quad | \quad \dot{p} \dot{o} s \quad \dot{v} \dot{o} s \quad | \quad \dot{a} i \quad \dot{c} h a u | \dot{s} i d a \\ \dot{f} a z \quad \dot{m} e \quad | \quad \dot{b} e l \quad \dot{s} e m | \dot{b} l a n \end{array} \quad \left. \vphantom{\begin{array}{l} \dot{D} \dot{o} m n a \quad | \quad \dot{p} \dot{o} s \quad \dot{v} \dot{o} s \quad | \quad \dot{a} i \quad \dot{c} h a u | \dot{s} i d a \\ \dot{f} a z \quad \dot{m} e \quad | \quad \dot{b} e l \quad \dot{s} e m | \dot{b} l a n \end{array}} \right\} \text{I e II modo}$

N° 258, anonimo.

11. 
Tant es gay es s - ui - nentz mi donz que sui pres am - pa - ra .

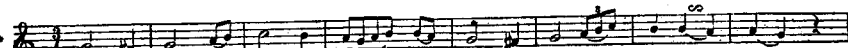
$\dot{T} a n t \quad \dot{e} s \quad | \quad \dot{g} a y \quad \dot{e} s \quad | \quad \dot{a} v i | n e n t z , \quad \text{I, e nella penultima misura II modo.}$

Rayn. 2056.

23. 
Qvant li ois - seil - lon me - nu chantent par le gaut foil - lu .

$\begin{array}{l} \dot{Q} u a n t \quad \dot{l} i \quad | \quad \dot{o} i s s \quad \dot{e} i | \dot{l} l o n \quad \dot{m} e | \dot{n} u \\ \dot{c} h a n t e n t \quad | \quad \dot{p} a r \quad \dot{l} e \quad | \quad \dot{g} a u t \quad \dot{f} o i l | \dot{l} u \end{array} \quad \left. \vphantom{\begin{array}{l} \dot{Q} u a n t \quad \dot{l} i \quad | \quad \dot{o} i s s \quad \dot{e} i | \dot{l} l o n \quad \dot{m} e | \dot{n} u \\ \dot{c} h a n t e n t \quad | \quad \dot{p} a r \quad \dot{l} e \quad | \quad \dot{g} a u t \quad \dot{f} o i l | \dot{l} u \end{array}} \right\} \begin{array}{l} \text{I} \\ \text{II} \end{array} \quad \left. \vphantom{\begin{array}{l} \dot{Q} u a n t \quad \dot{l} i \quad | \quad \dot{o} i s s \quad \dot{e} i | \dot{l} l o n \quad \dot{m} e | \dot{n} u \\ \dot{c} h a n t e n t \quad | \quad \dot{p} a r \quad \dot{l} e \quad | \quad \dot{g} a u t \quad \dot{f} o i l | \dot{l} u \end{array}} \right\} \text{modo}$

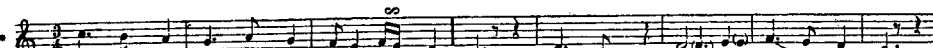
Rayn. N° 244.

25. 
Qui da - mors a re - mem - bran - ce bien doit de ioi - e chan - ter .

$\dot{B} i e n \quad \dot{d} o i t \quad | \quad \dot{d} e \quad \dot{j} o i | \dot{e} \quad \dot{c} h a n | \dot{t} e r \quad \text{I e II modo.}$

Per il passaggio da un terzo modo in uno di due elementi vediamo:

846 f. 139 d.

131. 
Trop ma - be - lit qant ioi au point - dou ior le ros - sig - nol qui cri - - e .

$\dot{M} o l t \quad \dot{m} a b e | \dot{l} i s t \quad \dot{q} a n t \quad \dot{j} o i | \dot{a} u \quad \dot{p} o i n t \quad \dot{d} o u | \dot{j} o r \quad \text{III modo}$
 $\dot{l} e \quad \dot{r} o s s i g \quad | \quad \dot{n} o l \quad \dot{q} u i \quad | \quad \dot{c} r i \quad \dots \quad | \quad \dot{e} : \quad \text{nella seconda misura soltanto due sillabe.}$

Nel caso in cui il numero delle sillabe del verso nelle strofe rimanesse regolare, tutto si limitava ad un passaggio transitorio dal primo o dal secondo modo, col quale il cantore voleva evitare una cattiva accentazione, e per mezzo del capovolgimento dei rapporti di quantità ottenere una miglior concordanza fra l'accento della parola e quello della musica. Ma quando fra due versi esisteva una differenza di una, tre o cinque sillabe, o, in maniera più generale, un verso aveva un numero di sillabe pari, un altro un numero dispari, il modo in battere passava in levare, o viceversa. Ecco qui alcuni casi:

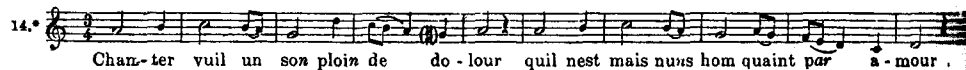
Cfr. p. 122.

6. 
Chascun qui de bien a - mer cui - de - a - voir non.

Chascūn qui de bien amer 7 sillabe, I modo in battere, 4 batt.

cuide avoir non 4 sillabe, I modo in levare, 2 batt.

Rayn. N° 1901.



Chan-ter vail un son ploid de do-lour quil nest mais nuns hom quaint par a-mour.

Chanter vail un son 5 sillabe, I modo in battere, 3 batt.

ploid de dolour 4 sillabe, I modo in levare, 2 batt.

quil nest mais nuns hom 5 sillabe, I modo in battere, 3 batt.

quaint par a-mour 4 sillabe, I modo in levare, 2 batt.

Ne risulta quindi stabilmente che in un modo di due elementi, quando un verso possiede un numero di sillabe pari, è da attaccare in levare, quando lo possiede dispari si deve attaccare in battere.

Se la melodia era stesa in notazione quadrata spettava al lettore decidere se il modo con attacco in levare si accordava coll'accentazione del testo ad essa appartenente, nella maniera regolare $\sim | \sim \sim | \sim$, oppure nella forma secondaria $| \sim \sim \sim | \sim$; la qualcosa non costituiva un difficile lavoro, ed il cantore medievale deve essersi cavato d'impiccio colla stessa facilità colla quale noi, cantando una canzone popolare, poniamo un abbassamento fra due accenti d'un verso, mentre, senza accorgercene, al posto corrispondente del verso o della strofa seguente, ne poniamo due.

In una poesia con ritmo di tre elementi, la scelta dell'attacco in battere od in levare è anch'essa relativa al verso.

La canzone N° 960 Rayn. (cfr. Bartsch, *Romanzen und Pastourelles*, p. 199) è del seguente ritmo (V. trascr. N° 137*, p. 181):

Au tans daoust que fuille de boschet 10 sill., in battere

chiet et matist a petit de venter 10 sill. in battere

flours na duree 4⁽¹⁾ sill., in battere

(1) La vocale e, aggiunta al numero delle sillabe, indica che l'accento, in luogo di cadere sull'ultima, cade sulla penultima.

verdure est passee 5° sill., in levare

remaid chant doisel 5 sill., in levare

blanche ialee (con *hiatus*) 4° sill., in battere

a la matinee 5° sill., in levare

sapert ou prael 5 sill., in levare

Nell'es. 150* (p. 182) abbiamo trascritto il senario quale terzo modo, con due sillabe in levare.

Nell'es. 139* (p. 181) troviamo il settenario che attacca in battere. Dunque versi di quattro, sette e dieci sillabe, attaccano in battere, se sono ritmati nel terzo modo; le altre forme attaccano con una o due sillabe in levare.

Il genere del verso, piano o tronco, non esercita alcuna azione sul modo, perchè la sillaba finale accentata deve cadere sul tempo forte, al quale segue una pausa nel caso che il verso seguente non richieda l'attacco in levare. Quando il verso è tronco (catalettico), la sillaba finale copre il posto che le spetta nel modo, se invece è accentata sulla penultima (acatalettico) le due sillabe finali possono essere disposte, corrispondentemente ai valori normali degli elementi del modo, in maniera da riempire soltanto la durata dell'ultima sillaba del verso sdrucciolo. L'ultima sillaba può anche coprire il posto della *pausa plana*, ma in caso che si tratti di certe forme di versi brevi (dei quali parleremo fra poco) le due sillabe finali vengono estese al di là della misura normale stabilita dal modo.

Settenari tronchi ed accentati sulla penultima si scambiano negli esempi seguenti:

N° 258, anonimo.



Tant es gay es s- ui - nentz mi donz que sui pres am - pa - ra .

Tant es | gay es | a-vi- | nentz (pausa) I modo, periodo di 4 batt., catalettico

mi donz | que sui | pres am | -para I modo, periodo di 4 batt., acatalettico.

Rayn. N° 566.



$\dot{\text{A}}$ - mours | $\dot{\text{e}}$ st u - | $\dot{\text{n}}$ e mer - | $\dot{\text{u}}$ oille II modo, acatalettico
 dont $\dot{\text{o}}$ n | $\dot{\text{s}}$ e doit | $\dot{\text{m}}$ eruil - | $\dot{\text{l}}$ ier (pausa) II modo, catalettico.

Egualemente è per il N° 115* a pag. 164.

A certe forme di versi possono essere attribuiti diversi modi; il decasillabo ad es., può, come abbiamo già dimostrato, venir ritmato nel primo modo in levare, come somma di cinque misure, e, come somma di quattro, nel terzo modo regolare. Trattandosi di melodie notate mensuralmente non è difficile sapere se ci si deve attenere alla divisione in due od in tre elementi; assai più difficile invece si presenta la soluzione del problema quando la melodia da interpretarsi, invece che nella notazione modale, è stesa in note quadrate, è composta soltanto di uniformi *longae*, perchè in questo caso manca il criterio grafico-musicale per il riconoscimento del modo. Ciò che i cantori medievali sapevano ricavare per pratica, *per usum*, dalla loro *routine*, noi lo dobbiamo ricostruire, almeno in parte, coll'aiuto delle analogie tra le diverse figure. Stabiliremo quindi, in seguito, in quali modi sono ritmate le varie forme di versi negli esempi citati, ed applicheremo alla lirica medievale i risultati ottenuti, collegandoli con certe caratteristiche che osserveremo nel corso delle melodie. Non ritorneremo più sulle proprietà specifiche di ciascun modo, giacchè su questo punto ci siamo già intrattenuti sufficientemente. Ripeteremo soltanto brevemente che il secondo modo | z - | z - | z - | z , coll'*iktus* sulle *breves*, deve prendere il posto del primo modo | z - | z . . . , nei casi in cui la sillaba accentata della parola non coincida cogli *ikti* della misura.

Partendo dalla *continuità obbligata del ritmo iniziale* prescritta nei trattati dei teorici e confermata dalle melodie notate mensuralmente, cioè dalla simmetrica successione di misure composte con gli stessi elementi nella forma dei modi finora descritti, e tenendo conto della legge fondamentale, la quale, senza eccezione, vuole che nella musica monodica le sillabe finali accentate cadano sui tempi forti, noi potremo stabilire il ritmo secondo il quale si deve leggere ciascuna maniera di versi, poichè esso regge le melodie loro appartenenti. Dopo di ciò, facendo la trascrizione delle melodie, non ci resterà che disporre meccanicamente le note od i raggruppamenti di note appartenenti a ciascuna sillaba, secondo le risoluzioni del modo date nella tabella a p. 189.

La divisione ritmica interna delle varie maniere di versi nella lirica medievale.

Versi di una sola sillaba appaiono soltanto come *versetz biocat* e come tali devono cadere sul primo elemento della misura, cioè sul tempo forte, sia che il *compas* della poesia richieda un modo di due elementi od uno di tre. Incontriamo frequentemente tale specie di versi nei giuochi artificiosi, come p. es. nell'esempio 11, citato a p. 83, nel *descort*: « *Qui la ve en ditz* » ⁽¹⁾ di Aimeric de Peguillan, trascritto a p. 163, N° 91*, e nel corpo dell'*acort* anonimo (elenco N° 237) a pagina 156, N° 8*:

$\dot{\text{s}}$ os gay $\dot{\text{c}}$ ors $\dot{\text{p}}$ lasens $\dot{\text{g}}$ ens
 $\dot{\text{e}}$ l $\dot{\text{s}}$ yei $\dot{\text{b}}$ el $\dot{\text{s}}$ emblan, $\dot{\text{m}}$ an, ecc.

Nel caso in cui questo verso fosse seguito da una sillaba debole, essa costituiva il secondo elemento del modo, cioè il tempo debole:

| $\dot{\text{b}}$ runa | $\dot{\text{b}}$ ela (pausa) | .

Lo stesso si dica per i versi di due sillabe, i quali però potevano venir usati anche come *versetz enpeutat* ⁽²⁾; per questi era indicato specialmente il primo modo in levare, z | z perchè la seconda sillaba doveva cadere sul tempo forte. Così troviamo ritmati i seguenti versi, concepiti quali bisillabi:

Renart le Nouviell, Parigi, B. N. fr. 25566, f. 128 d.



$\dot{\text{n}}$ e | $\dot{\text{v}}$ ous (pausa, perchè il verso seguente è di numero dispari ed
 attacca quindi in battere) .

I versi trisillabi si devono leggere in battere nel ritmo di due elementi, in levare nel ritmo di tre elementi, perchè l'ultima sillaba deve cadere sul tempo forte.

⁽¹⁾ Testo ristampato in DIEZ, *Poesie*, p. 305.

⁽²⁾ Cfr. *Lays*, I, p. 128.

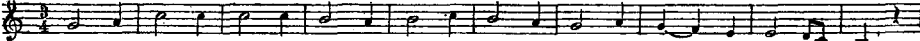
Noi possiamo citare trisillabi di questo tipo collegato con quinari, dalla canzone anonima, Rayn. N° 1417, nel primo modo in battere, la cui prima strofa, secondo il ms. 846 foglio 18 b, mensuralmente notata, si presenta come segue:

[˘] Bien [˘] cuido [˘] [˘] garir (pausa)	[˘] men [˘] torne
[˘] amors [˘] per [˘] foir	[˘] que [˘] ne [˘] truis [˘] contree.
[˘] loing [˘] de [˘] li	[˘] ou [˘] ie [˘] ma [˘] pensee
[˘] mais [˘] mi [˘] douz [˘] sopir	[˘] poisse [˘] guerp [˘] ir
[˘] arrier [˘] au [˘] languir	[˘] pour [˘] morir.

L'ultimo verso può considerarsi saldato direttamente al precedente come primo modo dissolto (*aufgelöst*) oppure come sesto modo in levare:

[˘] poisse [˘] guerp[˘]ir [˘] pour [˘] morir.

Quale *biox*, noi incontriamo un trisillabo nel primo modo, anche nella canzone di conforto tramandataci soltanto dal ms. 846, foglio 89, Rayn. N° 1131,

21. 

Ne lai - rai que ie ne di - e de mes maux u - ne par - ti e con i - roux

[˘] Ne [˘] lairai [˘] que [˘] ie [˘] ne [˘] die (senza pausa)	[˘] fause [˘] plus [˘] uaire [˘] que [˘] pye
[˘] de [˘] mes [˘] maux [˘] une [˘] partie	[˘] qui [˘] menuoia [˘] en [˘] sulie.
[˘] con [˘] iroux	[˘] ia [˘] por [˘] uos
[˘] dahi [˘] zait [˘] cuers [˘] conoitoux	[˘] naurai [˘] mais [˘] les [˘] eulz [˘] ploroux ecc.

Anche il terzo verso della canzone « *Dirai vos senes doptansa* » di Marcabru (*elenco*: N° 142) e il terz'ultimo *répentir* nella *chanson* di Thibaut de Blazon (Rayn. 1477) « *Quânt je uoi este uenir o sa uerdour* » (p. 233) si devono considerare come *biox*.

Nella sua forma normale $\dot{\sim} \sim \dot{\sim}$ possiamo scorgere un trisillabo anche nell'endecasillabo *Pour conforter ma pesance fais un son*, in cui la scrittura modale del ms. *Noailles* (12615) ⁽¹⁾ nasconde il movimento ritmico delle tre sillabe *fais un son* senz'alcun prolungamento.

Un trisillabo nel secondo modo collegato normalmente con quinario o senario, si trova nel lamento amoroso del ms. 846, foglio 116 a, Rayn., N° 1453:

[˘] Quant [˘] uoi [˘] renuerdir (pausa)	[˘] quant [˘] ne [˘] me [˘] puis [˘] estoir
[˘] vergiers [˘] au [˘] douz [˘] mois [˘] de [˘] mai	[˘] de [˘] rien [˘] que [˘] voie [˘] a [˘] uenir
[˘] de [˘] ioie [˘] esbaudir	[˘] tel [˘] mal [˘] traî
[˘] chascun [˘] contre [˘] le [˘] tens [˘] gay	[˘] de [˘] la [˘] grant [˘] dolor [˘] que [˘] iai.
[˘] halas [˘] et [˘] je [˘] que [˘] ferai	

Su questo trisillabo *tel mal traî* cadono gli stessi valori che stanno sulle tre sillabe finali di qualsiasi altro verso ritmato nel secondo modo, e sarebbe un disconoscere la tradizione pretendere di completare i trisillabi aumentandoli ad un periodo di quattro misure ⁽²⁾, sebbene in qualche caso isolato si possa riscontrare anche il prolungamento del trisillabo, per esempio nel mottetto: « *Demenant grant joie* », Couss. A. H. XV, il quale è ritmato nella deformazione del terzo modo, corrispondente alla somma di due secondi modi.

⁽¹⁾ Cfr. il facsimile a p. 118, e la trascrizione N° 4* a, p. 154 e 156.

⁽²⁾ Un tal prolungamento, esteso a tutti i versi inferiori alle otto sillabe, è così studiato dal RIEMANN nel suo *Handbuch der Musikgeschichte*, I, II, p. 229: « In tutti i versi composti di meno di otto sillabe il metro (cioè quattro elevazioni = quattro misure) viene completato mediante il prolungamento dell'ultima o di tutte le sillabe ». Questo è un postulato che corrisponde alla nostra moderna estetica; ma nella ritmica medievale la periodizzazione data da quattro misure non aveva ancor raggiunto un assoluto dominio; come spiegheremo fra poco, il metro, nei versi inferiori ad otto sillabe, non deve sempre venir completato, estendendolo ad un periodo completo di quattro battute, perchè i versi brevi, fino ai senari, possono formare dei piedi musicali di una, due o tre battute; mentre versi superiori ad otto sillabe possono riempire da cinque ad otto misure, senza per questo dover essere spezzati in due o più versi minori.

Motet		Triplum	
[˘] De [˘] men [˘] ant	[˘] grant [˘] ioie [˘] (pausa).	[˘] Lautrier [˘] mes [˘] ba [˘] noie [˘]	
[˘] Lautrier [˘]	[˘] mēn [˘] aloie [˘]	[˘] Et [˘] tous [˘] seus [˘] pen [˘] soi [˘] ē	
[˘] Les [˘]	[˘] un [˘] pre [˘]	[˘] À [˘] mon [˘] gre [˘] .	

Le sillabe $\overset{1}{L} \overset{2}{e} s \overset{1}{u} n$ | $\overset{1}{p} r e$, e $\overset{1}{a} \overset{2}{m} o n$ | $\overset{1}{g} r e$, valgono tre tempi ciascuna, perchè il terzo modo (3 + [1 + 3]) per la contrazione del secondo membro, passa nel cosiddetto quinto modo, composto dalla successione di tutte *longae* di tre tempi ciascuna.

Noi avremmo qui un esempio di prolungamento di versi corti fino al periodo di quattro elevazioni, raggiunto col prolungamento di tutte le sillabe. Tuttavia la forma normale del trisillabo $\bar{\text{u}} \text{ } \bar{\text{u}} \text{ } \bar{\text{u}}$, che abbiamo stabilita per le monodie, si ritrova anche nella musica a più voci, accanto alla suddetta forma prolungata. Esponiamo ora il grazioso trio delle *Trois sœurs, sor rive mer*, pubblicato dal Couss. nella sua *Art. Harm.* come N° L.

L'aisnée	La moiene	La jonete
^{é - é - é - é} Trois serors, sor rive mer (pauza)	^{é - é - é - é} Trois serors, sor rive mer	^{é - é - é - é} Trois serors, sor rive mer
^{é - é} chantent cler	^{é - é} chantent cler.	^{é - é} chantent cler.
^{é - é - é - é} Laisnée dit a :	^{é - é - é - é} La moiene a apele	^{é - é - é - é} La jonete
^{é - é - é - é} on doit bien	^{é - é - é - é} Robin son ami	^{é - é - é - é} fu brunete
^{é - é - é - é} bele dame amer	^{é (2) é (2) é (2) é (2)} « Priee maves el bois rame	^{é - é - é - é} de brun ami sahati :
^{é - é} et samours	^{é (2) é} reportes mi ».	^{é - é - é - é} Je sui brune,
^{é - é - é - é} garder cil qui la		^{é - é - é - é} j'avrai brun ami
		^{é - é} aussi.

Nessuno fra tutti i trisillabi di quest'esempio, accentati sull'ultima e sulla penultima sillaba, dà luogo al prolungamento di quattro misure; ciascun verso si limita a riempire la durata che gli spetta nel modo. Veramente nel *refrain* della *moiene* il testo passa dal secondo nel primo modo in levare, che noi abbiamo rappresentato coll'accento posto fra parentesi, perchè, come abbiamo già osservato più sopra, un movi-

mento parallelo nel primo e secondo, oppure nel primo e terzo modo, è, nella composizione mottettistica, impossibile. L'*ordinare* della melodia del mottetto distoglieva e conduceva a tali urti degli accenti; per assicurare l'esecuzione del modo musicale, e rendere possibile la coincidenza delle consonanze sul tempo forte della misura, il compositore del mottetto non calcolava se un *refrain*, costruito ed accentato regolarmente nella sua forma originale monodica, veniva ad esser cantato con accentazione buona o falsa; nel canto simultaneo di tre o quattro testi diversi, sarebbe stato impossibile seguire e comprendere ciascuna parte, mentre l'interesse principale consisteva appunto nell'effetto contemporaneo musicale di tutte le voci (2).

Nel quaternario abbiamo innanzi tutto la versione regolare in modi di due elementi in levare, come $\vee \mid \angle \vee \mid \angle$, nel primo ed anche nel secondo modo.

Rimandiamo il lettore alla trascrizione a p. 209 (Rayn. N° 759) della canzone « *Chascun qui de bien amer* » di Richard de Fornival. Abbiamo già osservato a p. 122 che questa canzone è conservata in notazione quadrata quale mottetto sopra il tenore *Et florebit* nel ms. di mottetti di Wolfenbüttel ed ora riproduciamo il testo secondo il ms. 846, foglio 31 a, colla divisione ritmica (*):

(1) I segni ritmici del terzetto delle tre sorelle, citato sopra, sono ricavati dalla periodizzazione musicale; quanto sia poi pericoloso, in certe circostanze, dividere simili testi di mottetti senza rifarsi alla musica, può essere dimostrato dal confronto della nostra coll'accentazione proposta dal RAYNAUD nel suo *Recueil de Motets*, I, 16. Raynaud costruisce la prima voce: er^e er^a a⁵ er^e er^a a⁵, mentre invece secondo la struttura musicale questa strofa va divisa: er^e er^a a⁵ ien^s er^s ours^s a⁵, perchè la parola *garder*, che secondo Raynaud deve fungere da rima, non lo può essere, data l'accentazione *gârdér*. Nella terza strofa (*La jonete*) Raynaud divide: er^e er^s ete^se ete^se i⁴ i³ i² mentre la struttura vera determinata dalla musica è la seguente: er^e er^s ete^se ete^se i⁴ i³ une^se i² i²; Raynaud, a motivo dell'i rimante, spezza la frase: *de brun ami s'âhati* in un quaternario: *De brun ami* e in un ternario: *s'âhati*, ciò che non può essere, perchè l'accentazione musicale di *ami* come *âmi* rende impossibile concepire questa parola come facente rima con *s'âhati*. La costruzione di quest'intera composizione, del resto, è oscura, soprattutto la ritmizzazione del *refrain* della *motene*, il quale è una diretta negazione del principio del verso regolare. Questo *refrain* della *motene* concepito come monodia, si deve trascrivere nel primo modo in levare, con rima normalmente accentata, mentre, considerata come *triplum*, deve esser trattata colla falsa accentuazione del secondo modo. Cfr. anche avanti la canz. «*Quant ce vient en mai*», p. 228.

(2) Cfr. anche STIMMING, *Altfr. Motette*, p. 83.

Chascuns qui de bien amer	que pucele pour amer
cuide avoir non.	mais ie ⁽¹⁾ di que non.
ne set ou moins a damer	chascuns a droite achoison
ne ou moins non.	sil juge le ieu a bon
li vns dit et vuet prouer	qual esproue.
et par raison.	queque nuns i ait trouei.
quassez fait mieuz a loer	iai mis mon cuer en ione damoi[se]le
dame a baron.	dont ia ne partirai mon gre.

In questo esempio i quaternari in levare, si collegano tanto strettamente, senza pausa, ai precedenti settenari, che siamo costretti a considerarli uniti quali endecasillabi.

Nella canzone « *Chanter vail* » (Rayn. N° 1901) ogni gruppo composto di un quinario e di un quaternario si assomma in un novenario, nel primo modo.

Rayn. N° 1901.



Facciamo seguire la strofa (unica) tramandataci dal ms. 846:

Chanter vail un son' ploin de dolour ⁽²⁾
 quil nest mais muns hom' quaint par amour
 ploin de traïson' et guileor
 font damors lor bon' et nuit et ior.
 et cil qui sont de grant ualour

⁽¹⁾ La sillaba in levare.

⁽²⁾ Poichè il lettore si sarà già abbastanza abituato alla lettura ritmica, crediamo opportuno di porre i segni ritmici soltanto sul primo verso, nel caso che il modo prosegua regolarmente.

sont arrier mis au chief dou tour.
 a blasmer fait dame datour
 quant a mauuais done samour

Il lai spirituale del Re di Navarra « Comencerai »:

Paris, B. N. fr. 846. Rayn. N° 84.



si apre con un distico, ciascun verso del quale è composto di tre quaternarie:

Comencerai' a faire vn lay' de la moillour.
 forment mesmai' que trop par ai fait de dolour.

Nello stesso ritmo, primo modo, si devono leggere tutti gli altri quaternari di questo *lais*.

Anche la canzone « *Pour froidure* » dello stesso poeta, unisce i quaternari in un decasillabo ritmato nel primo modo in levare:

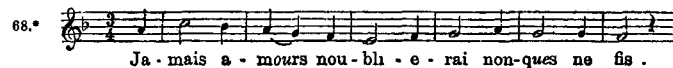
Rayn. N° 1865.



Pour froidure ne pour yuer felon
 ne laisserai
 que ne facé damours une chancón.
 et si dirai.

Non traduciamo il refrain: « *Jamais amours* », il quale è composto da 8 + 4 sillabe da leggersi nel primo modo in levare, così:

Dal « Renart le Nouviel », Parigi, B. N. fr. 25566, f. 122 d.



Jamais amours noublierai nonques ne fis,

senza pausa fra i due membri, perchè alla prima parte del verso, segue immediatamente una sillaba in levare appartenente alla seconda parte.

Collegato ad un settenario nel secondo modo, noi incontriamo un quaternario nel primo modo in levare, nella canzone « *Jaloie* » (Rayn. N° 342) del Re di Navarra:



Jaloie lautrier errant' sanz compaignon.

I quaternari finora presi in esame sono tronchi. Nella trascrizione della canzone « *Car me consoilliez* » noi troviamo un quaternario con l'accento sulle due ultime sillabe:

Rayn. N° 1775.



Car me consoilliez iehan se dex uos uoie (7 + 4° sill.).

La sillaba finale *uoie* riempie un'intera battuta; essa si prolunga in modo che la seconda sillaba non accentata cade nella battuta seguente, ed in luogo di un periodo di due battute ne origina uno di tre.

Anche in questo caso il regolare primo modo in levare $\dot{\cup} \dot{\cup} \dot{\cup} \dot{\cup}$, può trasformarsi nella forma secondaria $\dot{\cup} \dot{\cup} \dot{\cup} \dot{\cup}$, che si trova nel *rondeau* di Adam de la Hale (Couss. A. H. N° XIX):

Prendes i | garde | son nous re|garde | son uous re|garde, ecc.

Nella stessa forma è composto il *refrain* in Renart le Nouvel, ms. 25566, foglio 165 a.

Due quaternari ritmati nel terzo modo furono riportati nei versi terzo e sesto della canzone « *Au tans daoust* », pag. 210-211 (Rayn. N° 960, cfr. trascr. N° 137* a p. 181):

floirs na duree
e blanche jalee,

attaccanti in battere, senza prolungamento della penultima sillaba. Potremmo citare numerosi esempi consimili, prendendoli dalle composizioni di mottetti, perchè, come abbiamo già stabilito nel precedente capitolo, molto spesso si osservano delle rime interne sugli *ikti* della misura, e soprattutto sulla quarta sillaba dei settenari e dei deca-sillabi.

I quinari sono, secondo la regola, ritmati nel secondo modo, in battere, ed occupano, come tali, un periodo musicale di tre battute nel caso in cui essi siano tronchi; se invece portano l'accento sulla penultima, la sillaba accentata viene tenuta, e l'ultima va a cadere sulla quarta battuta.

Quale esempio di quinario tronco, ritmato nel primo modo, citiamo la canzone « *Chanter vùil un son* », trascritto a p. 218.

Più spesso il quinario è collegato con un altro quinario accentato sulla penultima, come nell'*acort* (cfr. trascr. 8* a p. 156):

Bela donna cara
on poc dyeus trobar.

La ritmizzazione in tre battute del quinario accentato sulla penultima, è ancor più frequente nel secondo modo, che nel primo (Cfr.

la trascr. 91* a p. 163 della canzone: « *Qui la ue en ditz* »).

Abbiamo osservato, per l'es. 93* (p. 163), che il quinario accentato sulla penultima si deve leggere senza prolungare la sillaba accentata, e che deve occupare un periodo di tre battute soltanto; invece nel seguente esempio:

Rayn. N° 1143.



il prolungamento produce una quarta misura. Nella regola, il prolungamento della penultima sillaba del quinario è da osservarsi solo nei casi in cui questi versi brevi stiano vicino ad altri versi normali di

quattro battute; sarebbe tuttavia errato il credere che essi siano sempre da prolungare di là dal numero di misura relativo, sia al numero delle loro sillabe che al modo. Periodi da due fino a sei misure si usano nella ritmica modale, tanto nelle monodie, quanto, ed in più gran quantità, nella composizione del mottetto.

Quali esempi per tali quinari accentati sulla penultima, che pel prolungamento della sillaba accentata ricevono quattro battute, segnaliamo le seguenti trascrizioni:

- 8* (p. 156) ^ˆBela ^ˆdonna ^ˆcara
 31* (p. 157) ^ˆJa ne ^ˆserai ^ˆsans amour
 ^ˆen toute ^ˆma uie

Possiamo riconoscere se un quinario accentato sulla penultima si deve leggere con o senza prolungamento, osservando se al punto corrispondente della seguente strofa in luogo del verso piano ve n'è uno tronco, nel qual caso la rima finale, sebbene di due sillabe, riempie il tempo di una sillaba sola, come se fosse tronca, cioè una battuta colla *pauza plana*.

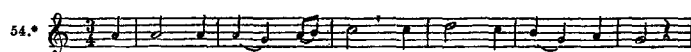
I quinari ritmati nel terzo modo corrispondono alle trascrizioni 184* (p. 184) e 186* (p. 185); essi formano periodi di due battute ciascuno: | ˆ - - - | ˆ - .

Noi avremo presto occasione di ritornare sul collegamento dei quinari, quando parleremo del decasillabo. Nelle composizioni mottettistiche del periodo posteriore a quello dei nostri studi furono possibili anche periodizzazioni del sesto modo corrispondenti ad una derivazione dal peonio, quali ˆ - - - | ˆ, oppure | ˆ - - - | ˆ, ovvero | ˆ - - - | ˆ; tuttavia questa maniera di ritmi del mottetto, assai tardi, non entra nei limiti del nostro lavoro.

I versi senari sono assai rari nella canzone medievale; essi possono venir letti o nel modo di due unità, con una sillaba in levare, oppure in un modo di tre unità, con due sillabe in levare.

Per la prima maniera serva d'esempio:

Parigi, B. N. fr. 844 (Roi), f. 142 v°. Rayn. N° 1953.



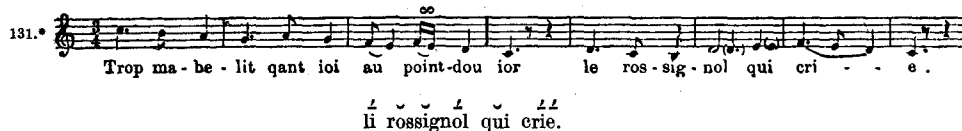
^ˆDe ^ˆla plus ^ˆdouce ^ˆamour
 me couuient a chanter

In misura di tre elementi i senari accentati sulla penultima, formano un periodo di quattro misure, mediante il prolungamento della sillaba accentata. Ecco un esempio:

- 51* (p. 158) ^ˆde ^ˆcui ^ˆli ^ˆangle ^ˆchantent.

Il seguente verso comincia con una misura divisa nel terzo modo, mentre la seconda non contiene che due sillabe:

846, f. 139 d.



Regolare è la canzone « *Deverschastelvilain* » (cfr. 150* a p. 182) nel terzo modo in levare:

^ˆDevers ^ˆchastelvilain
^ˆmē ^ˆuient ^ˆla ^ˆrobe ^ˆau ^ˆmain
^ˆcon ^ˆvns ^ˆoitours ^ˆnorrois
^ˆbon ^ˆior ^ˆdoint ^ˆdex ^ˆdemain
^ˆle ^ˆseignor ^ˆque ^ˆtant ^ˆain.

I versi brevi finora trattati erano, di solito, usati nelle monodie, ed anche nei mottetti, soltanto per varietà, insieme ad altre forme di versi più lunghi; la più antica lirica trovadorica preferiva versi di sette od otto sillabe, ritmati in un modo composto di due elementi; i settenari comincianti con la misura in battere, gli ottonari con quella in levare. Il decasillabo senza cesura era nel terzo modo. Tanto l'uno quanto gli altri, nella loro forma normale, seguivano la legge fondamentale dei quattro accenti, indifferentemente se la finale era di una o più sillabe.

Come abbiamo detto, i settenari si devono, di regola, leggere nel primo o nel secondo modo, in battere. Esempi del I modo:

- 1* (p. 154) ^ˆBen ^ˆuol-gra ^ˆses-ser ^ˆpō-ges (tronco)
 7* (p. 156) ^ˆDīrai ^ˆuōs ^ˆsenēs ^ˆdoptānsa (accento sulla penultima)

31* (p. 157) J'a ne se-rai sans amour

32* (p. 157) Hé dieus che-le ma-tra-i

Esempi del II modo:

90* (p. 163) Lau-trier ju-stu-na se-bissa (accento sulla penultima)

92* (p. 163) Á len-tránt dou douz termine (accento sulla penultima)

94* (p. 164) Á ma dame-ai pris con-gie (tronco)

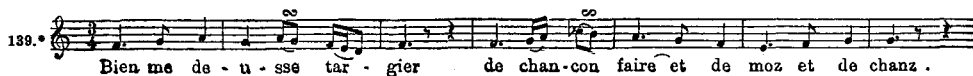
115* (p. 164) Ánoec te-le con-paig-nié (accento sulla penultima)

116* (p. 164) Ámours ét madame aussi (tronco)

III. Settenari nel III e VI modo.

Diamo la trascrizione della canzone « *Bien me deusse targier* »:

Ms. 846, f. 18 b.



nella quale le strofe sono costituite da un settenario e da un decasillabo. Anche nella canzone « *Qui or uoudroit leal amant trouer* » (Rayn. N° 875) si scambiano settenari e decasillabi; essa appartiene alle composizioni più recenti (fine del XIII secolo), giacchè a seconda della notazione della melodia anche il modo si trasforma da un verso all'altro:

Qui or uoudroit leal amant trouer (pausa) decasill., I e III modo
si uoingne a moi por choisir » setten., VI e III modo
mais bien se doit bele dame garder » decasill., VI e III modo
ecc.

Queste evidentemente sono le conseguenze dell'azione della composizione mottettistica liberamente sviluppata; esse non appaiono, nè potevano apparire, nella monodia prima dell'ultimo quarto del XIII secolo.

Anche fra le composizioni a più voci possiamo osservare dei settenari ritmati nel terzo oppure nel sesto modo ⁽¹⁾, come ad esempio la trascrizione 187* (cfr. p. 185).

Diffuso quasi quanto il settenario, è nella lirica trovadorica e dei trovieri, l'ottonario, nel primo modo con levare, i cui periodi musicali occupano spontaneamente quattro misure. Citiamo le seguenti trascrizioni:

49* (p. 158) Tout cil qui sunt enamourat

50* (p. 158) Si j'ai perdues mes amours

51* (p. 158) Amors qui seit bien enchanter

58* (p. 158) En mai quant li rossignolet

ecc.

I versi citati sono tutti tronchi. L'ottonario, coll'accento sulla penultima, può essere usato in ritmi di due elementi, se attacca colla forma contratta di tre sillabe nella prima misura, oppure se è seguito da un verso attaccante in battere, comè:

Renart le Nouviel, B. N. fr. 25566, f. 167 d.



..... brūnetes' | les plus jolietes

La possibilità di disporre le sillabe sovrabbondanti, sorge in questo caso dal fatto che mentre il verso possiede otto sillabe, si deve considerare quale settenario che porti lo scioglimento di una lunga in due

brevi | *sades brū* |, e come tale attaccante in battere.

Teoricamente sarebbe stato possibile l'uso del modo di tre elementi in levare nella forma $\cup | \cup \cup | \cup \cup | \cup$, oppure nella forma secondaria $| \cup - \cup - | \cup \cup - | \cup$, e, in realtà, queste maniere s'in-

⁽¹⁾ Il *triplum* del mottetto XXXVI (Couss., A. H.) (RAYN., *Motets*, I, 243) usa per esempio il peonico sesto modo risolto: | « Qui amours veut | maintenir et | servir loiaument sans faus | ser », in cui sedici sillabe formano un periodo di cinque misure senza pausa, e le sillabe finali accentate cadono indifferentemente su un tempo forte o su uno debole.

contrano in qualche composizione a più voci; fra le monodie non ci fu possibile ritrovarne nessun esempio. Il primo modo in levare rimane il ritmo specifico dell'ottonario tronco lirico ed epico.

Il novenario s'incontra di rado; secondo i *Leys* ⁽¹⁾ gli antichi (trovadori) non l'usarono perchè non può avere una regolare accentazione, anche diviso in due parti, l'una di quattro e l'altra di cinque sillabe. Soltanto nei casi in cui era possibile risolverlo in un insieme di ternari (modo di tre elementi) poteva avere buona cadenza, come p. es. nel

verso: *Lō mōn vĕg māl ādreg ē destreg*, del terzo modo in levare. Da questo esempio possiamo anche affermare che i *Leys d'amors* conoscevano i piedi di tre elementi. Nel suo insieme il verso citato può sembrare di tre elementi, ma se noi volessimo leggere i versi corti come *cretici* - - -, dovremmo assolutamente completare ciascuna misura, in cui cadrebbe la sillaba accentata finale, con una *pauza plana*, così:

lō mōn | vĕg (pauza) māl ādreg (pauza) | ē des|treg (pauza),

la quale forma si potrebbe ammettere per una successione di ternari, ma non per un vero e proprio novenario. Quindi se i *Leys* dicono « *ab rimas multiplicadas*, cioè con rime interne, esso può bene esistere ed avere anche buone cadenze » ⁽²⁾, dobbiamo considerare quest'affermazione come una conferma dell'uso dei modi o piedi di tre elementi nella lirica provenzale. Il paradigma dei *Leys*, per questi versi da leggersi divisi in tre parti, consiste nei due citati novenari:

Lō mōn vĕg māl ādreg ē destreg
quar āpleg franh hom dreg per naleg,

i quali, per le rime interne cadenti sugli *ikti*, possono venir considerati una successione di sei trisillabi, oppure di tre senari.

Nelle nostre trascrizioni noi c'incontriamo soltanto con dei novenari nel secondo modo, attaccanti in battere, e formanti dei periodi di 5 misure. Esempio:

117* (p. 164) *Honnis soit qui v̄rais āmans dēpart.*

⁽¹⁾ « Bordo de IX sillabas no podem trobar am bela cazensa per que no trobaretz que degus dels antiez haian pauzat aytal bordo. e que haia aytals bordos laia cazensa, appar per aquest yeshemple » (I, 113).

⁽²⁾ C. s., p. 114.

Esempio di novenario risultante dalla congiunzione di un quinario con un quaternario, può essere il seguente:

Rayn. N° 1901.



Chanter vail un son plein de douleur ecc.

Ci siamo già occupati delle proprietà ritmiche del decasillabo (p. 170 e segg.), ed abbiamo stabilito che la forma più usata di questo verso, è la dattilica, di tre elementi: | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ pausa | con o senza cesura dopo la quarta sillaba. Ma se noi sostituiamo con pause i due abbassamenti della seconda battuta vediamo che la cesura alla quarta sillaba forma il centro del verso, e che quindi questa forma può essere fatta derivare dal doppio *coriambo*

| ˘ ˘ ˘ | ˘ [˘ ˘] | ˘ ˘ ˘ | ˘ [˘ ˘] | .

Ci risparmiamo di riprodurre i decasillabi del ms. 846, già citati a p. 173 indubbiamente ritmati nel terzo modo.

Oltre questa, che è la forma principale del decasillabo, ve ne sono altre da indicare; così, p. es., Tobler ha accennato, nel suo trattato, al decasillabo senza cesura, e a quello con cesura dopo la quinta o sesta sillaba accentata ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ All'opinione di Tobler che, nel seguente esempio: « *Et a Lengres seroie malbaillis* », vede la terza sillaba del primo membro accentata, e la quarta no, crediamo di potere, in seguito all'osservazione del ritmo musicale che l'accompagna, contrapporre la nostra. In tale verso, la quarta sillaba deve, suo malgrado, sopportare l'*iktus* così: *et a Lengres seroie malbaillis*, appunto come abbiamo dimostrato nelle numerose trascrizioni nel terzo modo, nelle quali anche le sillabe non accentate possono cadere sul tempo forte della misura. Citiamo soltanto: *Douce dame tout autre pensement; De grant ioie me sui touz esmeuz; Empereres ne rois nont nul pooir*, ecc. Così richiede il ritmo nei versi a « cesura femminile » colla quarta sillaba accentata (A. TOBLER, p. 99): *Qu'encor ne die je ma desirance; Selonc maniere de loial ami*, ecc. Invece ci accordiamo col Tobler, dicendo che si farebbe meglio a « considerare tali versi semplicemente come decasillabi senza cesura, che si attengono alla legge del decasillabo soltanto per l'accentazione della quarta sillaba ».

La questione se un decasillabo possa o debba avere la cesura dopo la terza, quarta, quinta o sesta sillaba, oppure non ne debba avere alcuna, dipende direttamente dalla divisione ritmica della musica. Così se il decasillabo è diviso ternariamente, nel sesto o terzo modo, la cesura può cadere soltanto sulla quarta sillaba, ma se invece è ritmato nel primo modo in levare, la cesura può cadere sulla quarta o sulla sesta sillaba, sia che lo schema ritmico sia il principale $\underline{\text{u}} \text{ } \underline{\text{u}} \text{ } | \text{ } \underline{\text{u}} \text{ } \underline{\text{u}} \text{ } \underline{\text{u}}$, sia che lo sostituisca lo schema secondario $\underline{\text{u}} \text{ } \underline{\text{u}} \text{ } | \text{ } \underline{\text{u}}$. Nel caso che una sillaba non accentata cada sotto un'accentazione musicale, essa diviene *eo ipso* accentata perchè il testo è subordinato al ritmo modale della musica.

Se la cesura, in un apparente decasillabo, si trovasse dopo la quinta sillaba accentata, noi non potremmo ammettere un tale verso se non come la somma di due quinari; la denominazione « decasillabo » sarebbe in questo caso erronea, perchè il verso di questa forma non può essere sottoposto ad alcuno dei ritmi appartenenti al decasillabo. Tobler, cita come esempio dell'uso di questo verso, la romanza di carattere popolare: *Quant ce vient en mai, | ke rose est panie* (Rayn. 1156). La divisione ritmica di questo verso non può essere a priori che questa:

Quant ce vient en mai (pausa) *Ke rose est pa nie*. Al posto della pausa dopo *mai* potrebbe trovarsi, con ugual diritto, una sillaba appartenente ad un primo verso accentato sulla penultima, oppure una sillaba appartenente in levare al secondo verso, sicchè ne risulterebbe il ritmo seguente: $\acute{\text{ }} - \acute{\text{ }} - \acute{\text{ }} (-) \acute{\text{ }} - \acute{\text{ }} - \acute{\text{ }} - (\acute{\text{ }})$, la quale successione corrisponderebbe ad un regolare endecasillabo composto di $5 + 6$. Nel corpo della poesia capita effettivamente due volte il primo caso, cioè l'aggiunta di una sillaba finale al primo quinario troneo:

k'il me vaigne querre || en ceste-abaie;
| et vint | a la | porte || de cel-le-aba-|ie|,

e come noi vedremo prossimamente, è possibile anche una specializzazione del secondo caso, in cui il secondo quinario, accentato sulla penultima, attacca in levare. Che poi la romanza, ora citata, non si debba considerare composta di decasillabi, bensì di quinari, vien dimostrato anche dal seguente fatto. Il ms. di Montpellier contiene al foglio 55 v. una composizione a quattro voci (Cousc. A. H. N° XLIV) col tenore *aptatur. Il motelus*, come già Fr. Ludwig ha stabilito (1), è il lamento

(¹) *S. B. I. M. G.*, V, p. 198. Il testo, secondo il ms. di Bamberg, è ristampato in Stimming, *Altfr. Mot.*, p. 38; anche in questa versione, il primo verso del refrain: « *Je sans les dous maus desous ma ceinturete* », ha 11 sillabe.

di una giovane, fatta monaca contro sua voglia, quindi di soggetto identico alla romanza (Bartsch, Chr. 335). Ora è del più grande interesse osservare come entrambe le composizioni, cioè la voce del motetto di Montpellier e la romanza monodica, nascano dallo stesso *refrain* (*), il quale nei mss. trovieri di Berna 389, e di Parigi 20050 (*St. Germain*) suona:

Je sent les dous mas a ma senturete
malois soit de deu ki me fist monnete,

mentre nel mottetto del ms. di Montpellier il secondo verso breve (quinario) riceve una sillaba d'attacco in levare, la quale fa diventare endecasillabo il verso a cui appartiene; secondo questo ms. il *refrain* suona così:

Je sens les doz maus desoz ma ceinturete
Honnis soit de diu qui me fist nonete.

Questo *refrain* ci dà una prova inversa di quella deviazione del terzo modo che abbiamo vista risultare dalla combinazione di due secondi modi previa la divisione del primo elemento:

$$2^3 = 3 + (1 + 2) = 2^2 = (1 + 2) + (1 + 2).$$

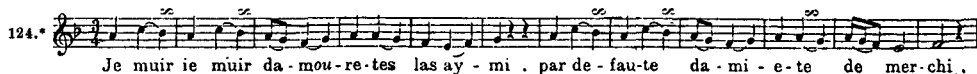
La ritmizzazione che noi abbiamo data, è la precisa riproduzione del ritmo musicale secondo le notazioni mensurali delle versioni di Montpellier e del codice Aristotile di Parigi (?), *B. N. lat. 11266*. Non c'è quindi alcun dubbio che questa divisione nel modo disciolto non può essere altro che una trasformazione del secondo modo. Il compositore⁵ dovea *amplius ordinare* le sue voci, così egli potè trasformare l'originale ritmico:

| Je sent | les douz | mas (de) | souz ma | sentu|rete |

nel terzo modo, con l'unificazione delle due prime battute.

(¹) Numerosi capiversi delle composizioni del ms. di Montpellier (secondo l'elenco del Couss. nell'*Art. Harm.*) si combinano con capiversi di canzoni di trovieri. Finora non abbiamo potuto confrontare che pochi esempi, pubblicati dal Coussemaker, dai quali però è possibile stabilire che tanto dal punto di vista del testo che da quello della musica, l'accordo non esiste se non per primo e per l'ultimo verso, mentre quanto è nel centro è diverso.

(²) Comunicato gentilmente dal dr. Fr. Ludwig. Variante di questa versione: *de dé soit honi qui me fist nonette* (RAYN., *Motets*, I, App., p. 329).

Parigi, B. N. fr. 25566, f. 167 d; Couss., *Ad.* p. 207

Je muir je muir damouretes las aymi
Par defaute damiete de merchi.

Un endecasillabo può dunque avere nella lirica più antica le seguenti ritmizzazioni:

- I modo: | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ (˘) } 6 misure
 II modo: | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ (˘) }
 III modo: | ˘ - | (˘) - | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ (˘) } 5 misure (ritmo di mottetto).

con pausa (cesura) facoltativa dopo qualunque sillaba, ma, nel maggior numero dei casi, dopo la quinta o la settima sillaba accentata, oppure dopo la sesta o l'ottava sillaba non accentata. Ma quando alla quinta sillaba accentata segue una pausa, oppure, il che è lo stesso, quando la quinta sillaba accentata riempie da sola una misura, noi non possiamo più parlare di endecasillabo nel significato preciso della parola, giacchè davanti a noi stanno propriamente due quinari autonomi. Quando il primo quinario ha l'accento sulla penultima, oppure quando il secondo quinario si trasforma in senario per l'aggiunta di una sillaba in principio che gli permette l'attacco in levare, come l'abbiamo provato nel *refrain*: « *Je sent les dous mas* », è indifferente considerare l'endecasillabo come risultato della somma di due quinari, il primo dei quali coll'accento sulla penultima sillaba, oppure come unità indivisibile, ovvero come l'unione di un quinario con un senario.

Come abbiamo osservato per gli endecasillabi, accade spesso che due o più versi siano disposti in modo che ad un primo, accentato sulla penultima sillaba, ne segua uno attaccante in battere, oppure che ad un primo verso tronco, ne segua uno in levare nel secondo modo, per cui i periodi siano combinati esattamente senza interpolazione di pause. Questa forma s'incontra specialmente nei mottetti, e da essa dipende il fatto che spesso era data una melodia il cui testo, come abbiamo dimostrato nell'es. 21, p. 90, od appariva formato di due versi (7 + 6)

da cui risultava un tredecasillabo, come nel latino: « *Agmina militiæ celestis omnia* »; oppure di un primo settenario tronco, a cui seguiva

un senario attaccante in levare, come nel francese: « *Quant froidure trait a fin encontre la saison* », mentre il tredecasillabo apparente provenzale doveva essere costruito da un settenario accentato sulla penultima, e da un quinario saldato direttamente al primo, ed attaccante in battere:

[Lautrier cuidai aber druda] tota la meillor.

Noi indichiamo tali versi come tredecasillabi apparenti, giacchè, in luogo della sillaba finale non accentata, potrebbe invece trovarsi una pausa subito dopo alla finale tronca, la quale pausa limiterebbe chiaramente i due versi, il primo come settenario, il secondo come quinario. Lo mostra la trascrizione seguente:

Parigi, B. N. fr. 22928 (Cfr. p. 119).

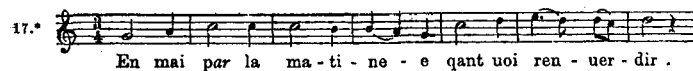


I due versi: « *Hui matin a la jornee toute manbleure* » formano un periodo che occupa precisamente lo stesso spazio di un tredecasillabo; immaginiamo che scompaia la sillaba finale non accentata del primo settenario e avremo per questo periodo la successione ritmica:

| ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ (pausa) | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ |,

cioè la successione di due versi indipendenti fra loro, sebbene capaci musicalmente di riunirsi in un più lungo periodo. Questo vale anche per la seguente trascrizione:

Rayn. N° 530.



e per tutti gli altri collegamenti di settenari, accentati sulla penultima sillaba, coi quinari loro seguenti.

Allo stesso modo si deve procedere coi quindicenari; regolarmente essi si compongono di due serie di sillabe, delle quali o la prima ha un numero dispari di sillabe e la finale (*Klingend*) non accentata, oppure la seconda è pari, ed attacca in levare congiungendosi direttamente

dotti a p. 75 e segg., non discuteremo la ricostruzione critica dei testi, perchè ci riserviamo di trattarne dopo la pubblicazione delle melodie trovadoriche.

I α⁽¹⁾. Per pro-ar si pro pri-vatz . mes mos sa-bers men - ta - gutz .

1 β). Obs ma-gra que mos uo-lers sa-cor - des ab men-ten-den - sa .

II α). Can uei la lau-ze-ta mo - uer de ioi sas a-las con - tral rai .

III α). Fortchosaioatz e tot lo ma-ior dan . et ma-ior dol las que anc-mais a-ues .

IV α). Ab joi muou lo uers el co-mens . et ab joi re-man e fe - nis .

V α). Chant e de-port ioi dom-ney e so - latz .

VI α). Lai can li jorn son lonc e may . mes bel dos chans dau-zels de lono .

VII α). At-res-si con lo-li-fanz . qe qan chai non pot le-uar .

VIII α). Co-nortz a - ras say yeu be que uos de me non pen-satz

IX α). Non es me-ra ueil-la seu chan meil de nul au-tre chan-ta - dor

X α). Son pog-ues par-tir son uo-ler de cho dunt plus al cor uo-lon .

(¹) Le trattine verticali nel facsimile a p. 75, dopo *sabers* e *acordes* nel ms. servono soltanto ad indicare le sillabe appartenenti alle note, perchè il testo era stato scritto troppo stretto pel giusto collocamento dei lunghi gruppi di note.

XII α. La dos-sa uotz ay au-zi - da . del ros-sin-ho-let sal - uat-ge .

XIII α). Rei glo-ri-os ve-ray lums e clar - tatz .

XV. Dreg de na-tu-ra co-man - da dont a-mors pren nay-che - men .

XVIII α). Dia-ble gua - ras non tor-men-tes Cest ar-ma que tout a uos es

XIX. A-mors mart con fuoc am fla-ma, e nueg e iorn plus ma - pren .

XXI α). Lal-trier cui-dai a - ber dru-da to-ta la meil-lor .

XXII α). Au-si com lu-ni-cor-ne sui qui ses-ba-hist en res-gar-dant quant la pu-
ce-le ua mi-rant tant est li - e de son en-nui . pas-me - e chiet en son gi -
ron lors lo-cit on en tra-i - son . et moi ont mort dau-tel sem-blant
ritard.)
a - mors et ma da - me pour uoir mon cuer ont nen puis point ra - uoir

(¹) Il *ritardando* è indicato nel ms. 846 per mezzo dell'ingrossamento dell'ultima nota della *ternaria* appartenente alla sillaba *ra*. Questa melodia, nel ms. 846, si trova al primo posto; essa è notata in una delle numerose notazioni miste ed inconseguenti, intorno alle quali abbiamo già discusso a p. 161, nota 1.

RIEPILOGO

La ricerca intorno alle questioni musicali e ritmiche dei più antichi monumenti di lirica occitanica, ricerca che da più di un secolo è attesa dalla scienza, e che noi per la prima volta abbiamo esaurita passandola alla pubblicità, si estende fino al volgere dal XIII al XIV secolo. Ciò che noi presentammo e stabilimmo qui, non sono opinioni soggettive, oppure modi di vedere poggiati soltanto sul nudo consiglio, ma piuttosto sono i risultati positivi ottenuti dalla comparazione analitica e metodica dei mss. originali e dallo studio dei trattati dei teorici medievali. Tali risultati, ottenuti direttamente dalla tradizione scritta, sono, per quanto riguarda il loro valore scientifico, indiscutibilmente da preferirsi anche alle più acute speculazioni. Qualunque sistema, che sia logicamente ordinato e sviluppato, può certamente riuscire a possedere l'apparenza della verità, senza essere intrinsecamente vero; l'affermazione e la garanzia del metodo critico viene anzitutto fornita dal consenso di tutti i monumenti presi in considerazione.

Soltanto alla mancanza di un esame obbiettivo, esteso a tutto il materiale, può essere imputata l'insufficienza dei metodi di trascrizione finora usati, e il fatto che alcuni critici si siano trovati in contraddizione tanto fra loro quanto colla tradizione. Gli esempi isolati di melodie trovadoriche che furono talvolta offerti al pubblico, soprattutto innanzi ai lavori di H. Riemann, non erano veramente idonei a sollevare l'interesse generale, e perciò non si può rimproverare ai filologi se per sì lungo tempo essi ignorarono la musica medievale.

Dobbiamo ammettere che i *tentativi di trascrizione* di melodie appartenenti a trovadori e trovieri che noi, fino a poco tempo fa, imparammo a conoscere, erano uniformi, di scarso valore e di fredda ispirazione, mentre ora siamo ben lungi dal credere che quelle canzoni autentiche, piene di passione e di spirito, fossero veramente state,

nella loro forma originale, tanto goffe e antinaturali, quanto ci vollero dimostrare le suddette trascrizioni. A. Guesnon di Parigi, ha colpito giusto allorché, discutendo del nostro articolo *Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien* (Cäcilia-Strassburg, Luglio 1907) nella rivista *Le Moyen-Age* (XI, Luglio-Agosto 1907), osserva: «Cet étrange désaccord s'explique aujourd'hui, non par une différence d'acoustique ou un manque de goût chez les compositeurs anciens, mais surtout par l'erreur de leurs modernes interprètes, qui les lisent mal».

Lette e comprese giustamente, le melodie dei trovadori e trovieri rappresentano nel loro insieme una collezione di canzoni, la quale, malgrado i mezzi primitivi d'espressione ed i limiti imposti al materiale sonoro, per la frequente meravigliosa naturalezza e spontanea cantabilità, per la sana melodicità, per l'intima congruenza della lingua musicale coi testi ad essa appartenenti, per l'individualità spesso tanto vivacemente scolpita, si può ritenere fino ad oggi unica. Ad essa, la Francia con orgoglio, e le altre nazioni con ammirazione, si possono rivolgere guardando al passato.

Quale compositore avrebbe saputo scegliere per la canzone: «*Apris ai qu'en chantant plour*», una melodia più attraente di questa?

Rayn. N° 2010.



Semplice e naturalmente costruita è la canzone «*Flajolet*», ma quanto caratteristica e coloratamente mossa nella sua breve melodia, composta di due periodetti soltanto!

Rayn. N° 967.



L'analisi estetico-musicale delle melodie trovadoriche porta, per la massima parte di esse, a queste e ad altre ancor più meraviglianti scoperte. Talora una melodia sveglia in noi delle sensazioni vivaci e balde, specialmente con le romanze e le canzoni a ballo, talvolta ne risveglia delle severe e melanconiche, soprattutto con i lamenti e con le canzoni di contenuto serio. Il colore caratteristico delle melodie è qualche cosa di universalmente comprensibile, e tanto più penetra nel sentimento quanto più fedelmente esso riesce a ritrarre le condizioni psichiche del compositore. Le *poesie dei trovadori* sviluppano in gran parte motivi d'amore; esse non sono altro che sensazioni affettive espresse in forma poetica: rappresentandoci quindi le condizioni interne dell'animo dell'autore ed i fattori esterni che le hanno provocate, esse rendono possibile che le melodie loro appartenenti, risveglino in noi degli stati psichici generali, dei sentimenti e delle disposizioni d'animo individuali. Fino a tanto che la musica di queste canzoni non fu apprezzata, non poté neanche venir raggiunta una sufficiente comprensione della lirica trovadorica, perchè i testi poetici raggiungono un'organica unità soltanto coll'associazione delle melodie.

Data l'ampiezza e la qualità del materiale compulsato, potranno forse, malgrado tutte le nostre cure ed attenzioni, essere scoperte nel nostro lavoro delle imperfezioni, imperfezioni che noi ci proponiamo di togliere tenendo possibilmente conto delle osservazioni che ci verranno fatte. Avevamo dapprima l'intenzione di aggiungere a questo primo volume uno studio intorno alla tonalità, alla melodia ed all'estetica delle melodie trovadoriche e dei trovieri, come pure di estendere l'esame alle diverse forme di canzone, ed ai rapporti della metrica del testo colla costruzione musicale, ma abbiamo dovuto rinunciarvi, perchè al lettore sarebbe mancato ogni controllo, almeno fino a tanto che non sia pubblicato il «*Korpus der Troubadoursmelodien*».

Questa collezione completa di tutte le melodie trovadoriche conosciute, è già pronta per la stampa; le diverse versioni vi sono ordinate ed i periodi musicali vi sono distribuiti secondo lo stesso metodo che noi abbiamo usato per gli esempi citati nel presente lavoro.

L'ordine delle canzoni corrisponderà all'elenco da noi dato, e questo secondo volume, collegandosi organicamente al primo, lo completerà e potrà presto uscire alla luce.

Qualora questo secondo volume trovasse sufficiente diffusione, noi, quali fondatori dell'interpretazione modale per la trascrizione delle melodie medievali, avremmo l'intenzione, dopo la pubblicazione del «*Korpus der Troubadoursmelodien*» di pubblicare anche il «*Korpus*» di tutte le melodie dei Trovieri, opera che comprenderà circa otto grossi

volumi in quarto, col titolo:

**MONUMENTA CANTILENARUM LYRICORUM
FRANCIAE MEDII AEVI**

La pubblicazione avverrà per sottoscrizione, per la quale noi invieremo una circolare particolareggiata.

L'importanza universale di queste pubblicazioni generali si dimostra da sé, senza bisogno d'altre parole, chè, se ciò fosse già stato fatto per i testi poetici, dispersi invece in monografie frammentarie, noi avremmo potuto sviluppare lo studio dei lirici medievali in ben altro modo, e con ben altra ampiezza.

Per la corrispondenza assoluta delle melodie con la notazione originale manoscritta, noi ci addossiamo la più illimitata responsabilità, poichè sorvegliaremo personalmente in Parigi il disegno e la stampa, cose che, purtroppo, non abbiamo potuto fare pel presente volume. Preferiamo il principio ed i procedimenti da noi seguiti a quelli dell'abituale riproduzione fotografica di facsimili, perchè, nella nostra rappresentazione, possiamo eseguire ugualmente la divisione delle melodie ed al tempo stesso possiamo porre, le une sotto le altre, le diverse versioni nel modo più comodo ed evidente, vantaggio questo che non si può raggiungere colla riproduzione fotografica.

Crediamo dunque che la prossima pubblicazione dell'opera annunciata meriti, non soltanto l'interesse degli scienziati, dei romanisti, degli storici della musica e dei filologi del medioevo, ma anche l'attenzione dei Conservatori e di tutti i veri amici della musica e dell'arte, i quali, dalla conoscenza di queste antichissime canzoni, sapranno ricavare insegnamenti, godimenti, ed eccitamenti preziosi.

Coll'aiuto cordiale degli studiosi interessati alla materia, tanto all'interno che all'estero, soprattutto col concorso delle Università francesi e delle scuole musicali, noi speriamo e desideriamo di richiamare in vita i tesori nascosti della lirica medievale, e ringraziamo anticipatamente tutti coloro che col consiglio e coll'opera ci assisteranno in questa grande impresa.

Dr. JOH. BAPT. BECK

Geweiler, in Alsazia, il 1° Maggio 1908.

ELENCO ALFABETICO DELLE CANZONI

E RELATIVI CAPOVERSI

A. Canzoni provenzali

Indice dei capoversi	Autori	Numero corrispondente all'elenco di pag. 41	Notazione originale		Trascrizione in notazione moderna	
			Esempli mus. N°	Pagina	Trascrizione N°	Pagina
Ab joi mou lo vers el comens	Bern. de Ventad.	25	4	79	IV	238
Amors m'art con fuoc am flama	Anonimo <i>Dansa</i>	236	19	88	XIX	239
Ar agues eu mil marcs de fin argent	Pistoleta	186	14	84.170	128*	—
Atressi cum l'olifanz	Rich. de Berb.	226	7	80	VII	238
Bella donna cara	Anonimo <i>Acortz</i>	237	—	—	8*	156
Ben fora contra l'afan	Gauc. Faidit	64	—	—	—	—
Ben volgra s'esser poges	Anonimo <i>Dansa</i>	240	20	88	1*	154.155
Can vei l'aloete mover	Bern. de Ventad.	42	2	77	II	238
Chant e deport, joi, domney e solatz	Gauc. Faidit	61	5	79	V	238
Conortz era sai eu be	Bern. de Ventad.	31	8	81	VIII	238
Diable guaras non tormentes	Anonimo <i>planctus</i>	—	18	87	XVIII	239
Dire vos vuelh ses duptansa	Marcabru	142	—	—	7*	156
Donna pos vos ai chausida	Anonimo	242	—	—	10*	208
Dregz de natura comanda	Matfre Ermeng.	145	15	85	XV	239
Filla de dieu ben as obrat	Anonimo <i>planctus</i>	—	18	87	—	—
Fortz causa es que tot lo maior dan	Gauc. Faidit	63	3	78	III	238
La doussa votz ai auzida	Bern. de Ventad.	34	12	83	XII	239
Lanquan li jorn son lone en mai	Jaufre Rudel	136	6	80	VI	238
Lautrier cuidai aber druda	Anonimo	248	21	90	2*	154
Lautrier just'una sebissa	Marcabru	143	—	159	90*	103
Molt mabellist l'amoros pensament	Anonimo <i>Motet</i>	254	17	86.171	129*	103

Indice dei capoversi	Autori	Numero corrispondente all'elenco di pag. 41	Notazione originale		Trascrizione in notazione moderna	
			Esempi mus. N°	Pagina	Trascrizione N°	Pagina
Non es meravilla seu chan	Bern. de Ventad.	37	9	82	IX	238
Obs m'agra que mos volers	Guiraut Riquier	119	1	75	1β	238
Per proar si pro privatz	Guiraut Riquier	120	1	75	1α	238
Pos quieu vei la fualla	Anonimo	256	—	—	9*	191*
Qui la ve en ditz	Aim. de Peg.	6	11	83	91*	163
Rei glorios verais lums e clartatz	G. de Borneill	86	13	84	XIII	239
S'om pogues partir son voler	Gauc. Faidit	72	10	82	X	238
Tant es gay es avinentz	Anonimo	258	—	—	11*	208, 211
Tout cil qui sont enamourat	Anonimo	250	16	86	49*	158

B 1. Canzoni di trovadori e Refrains

Indice dei capoversi	Autori o genere delle Canzoni	Notazione orig. pag.	Trascriz. in notaz. moderna N°	Pagina N°	Raynaud N°
Amours et ma dame aussi	Refrain	120	116*	164	—
Amours qui m'a done je l'en merci	Anonimo	173	135*	181	1062
Apris ai qu'en chantant plour	Anonimo	159	96*	242	2010
Au comencier de ma nouele amour	J. d'Esp.	173	134*	181	1960
Au comencier de totes mes chancons	Anonimo	173	136*	181	1906
A une fonteinne	Past.	159	93*	163	137
Ausi com unicorne sui	R. de N.	100	XXII	239	2075
Au tans d'aoust que feuille de boschet	Past.	173	137*	181	960
Avoc tele compaignie	Refrain	159	115*	164	—
Bien me deusse targier	C. de Beth.	173	139*	181, 224	1314
Bien m'ont amors entrepris	Anonimo	159	—	—	1532
Bons rois thiebaut sire consoilliez moi	R. de N.	173	138*	181	1666
Chancon envoisie	Guill. le Vin.	159	104*	221	1143

Indice dei capoversi	Autori o genere delle Canzoni	Notazione orig. pag.	Trascriz. in notaz. moderna N°	Pagina (?) N°	Raynaud N°
Chancon ferai que talanz m'en est pris	R. de N.	—	140*	181	1596
Chanter me plait que de joie est norriz	G. B.	—	—	—	1572
Chascun qui de bien amer	R. de Forn.	122	6*	154	759
Costume est bien quant on tient · I · prison	R. de N.	—	—	—	1880
Dame des cieus	Guill. le Vin.	118 } 172 }	—	—	1353
De bone amour et de leaul amie	G. B.	—	—	—	1102
Dex est ausi comme li pellicans	R. de N.	—	—	—	273
Dou tres douc nom a la virge Marie	R. de N.	—	143*	182	1181
Ensi com cil qui cueure sa pesance	H. de Br.	119 } 172 }	—	—	238
Fin amors me fet chanter	Anonimo	159	—	—	815
Hui matin a l'enjornée	Gaut. de C.	119	5*	154, 235	526
J'ai nouel comandement	Anonimo	159	—	(160)	651
Lan que fine feuille et flor	G. B.	159	—	(160)	1977
Lautrier chevauchioie	Lai	104	3*d	154	1695
Lonc tens ai mon tens usé	M. de P.	102	127*	168	475
Lonc tens m'ai tēu	Lai	104	3*c	154	2060
Mout m'abelit li chanz des oiseillons	Anonimo	171	—	—	1910
Ne sui pas si esbahiz	P. d'A.	159	—	(160)	1538
Pleine d'ire et de desconfort	Anonimo	77	—	—	1934
Pour conforter ma pesance	R. de N.	112	4*a	156	237
Pour mal temps ne pour gelée	R. de N.	160	—	(160)	523
Quant la saisons desirée	Anonimo	160	—	(160)	505
Robert veez de Pierron	R. de N.	160	—	(160)	1878
Si j'ai perdues mes amours	Refrain	169	50*	158	—
Sopris d'amours et ploins d'ire	G. B.	160	—	(161)	1501
Telx nuit qui ne puet aidier	Anonimo	160	—	(161)	1250
Trop m'abelit qant j'oi au point du jour	Anonimo	171	131*	209, 223	1993
Virge glorieuse	Rel. Lai	104	3*b	154	—

(1) I numeri fra parentesi indicano le pagine in cui sono le divisioni ritmiche dei rispettivi versi.

B 2. Canzoni di trovadori

Indice dei capoversi	Autori	Trascriz. in notaz. mo- derna N°	Pagina	Raynaud N°
A enuiz sent mal	R. de N.	12*	157	1521
A l'entrant dou douz termine	G. B.	92*	163	1387
A l'entrant dou tens nouvel	Anon.	—	—	581
A ma dame ai pris congie	M. d'A.	94*	164	1087
Amours est une meruoille	Cuv. ?	99*	212	566
Amors qui seit bien enchanter	G. de Coincy	51*	158	851
Au besoin voit on l'ami	G. de Bern.	—	—	1028
Au douz mois de mai jolis	Past. à refr.	—	—	1050
Ben cuidai garir	Anon.	13*	157	1417
Bone amors qui son repaire	J. E.	—	—	180
Car me consolliez jehan	Jeu parti	15*	220	1775
Chanterai por mon coraige	D. du F. ?	—	—	21
Chanter vuil d'amour certainne	Anon.	—	—	132
Chanter vuil un son	Anon.	14*	210. 218	1901
Comencerai a faire un lai	R. de N.	55*	219	84
Dame cis vostre fins amis	R. de N.	—	—	1516
Dame je verroie	Anon.	—	—	1769
Dame merci une rien vos demant	R. de N.	—	—	335
De bone amour vient seance et beauté	R. de N.	—	—	407
Dedanz mon cuer naist une ante	Anon.	—	—	373
De la plus douce amour	Bl.	54*	222	1953
De la procession	Anon.	—	—	1881
De touz max n'est nus pleisans	R. de N.	—	—	275
Devers Chastelvilain	Anon.	150*	182	123
Dex com m'ont mort norrices et enfant	Anon.	—	—	341
Dites seignor que devroit on jugier	Anon.	—	—	1283
En chantant plaing et sopir	Anon.	—	—	1464
En douz tens et en bone hore	G. B.	—	—	1011
En douce dolour	Anon.	—	—	1972
En esmai et en confort	Anon.	—	—	1929
En la douce saison d'esté	Anon.	—	—	441
En mai par la matinée	Anon.	17*	235	530
En mai quant florissent pré	Anon.	—	—	469
En mai quant li rossignolet	Anon.	58*	158. 242	967

Indice dei capoversi	Autori	Trascriz. in notaz. mo- derna N°	Pagina	Raynaud N°
Ennuiz et desesperance	Cuv.	—	—	214
Haute chose a en amour	G. de Bern.	—	—	1954
J'ai oblié poinne et travaus	G. B. ou R. de F.	—	—	389
J'aloie l'autrier errant	R. de N.	114*	220. 232	342
Je chantasse volentiers liement	Ch. de C.	—	—	700
Je ne tieng mie a sage	Anon.	—	—	37
Joie et solaz mi fait chanter	Anon.	—	—	817
L'amours dont sui espris	Bl. de N.	—	—	1545
Lautrier auint en cel autre pais	Rich. de F. ?	—	—	1574
Li ioliz maux que je sent ne doit mie	Ad. le B.	—	—	1186
Li jolis mais ne la flors qui blanchioie	P. d'A.	—	—	1692
Li joli tems d'esté	Anon.	—	—	452
Ma dame me fet chanter	Anon.	—	—	816
Ma douce dame on ne me croit	Anon.	—	—	1839
Mauvais arbres ne puet florir	R. de N.	—	—	1410
Merci clamanz de mon fol errement	R. de N.	—	—	671
Ne lairai que je ne die	Anon.	21*	214	1131
Ne me donne pas talant	Moniot	—	—	739
Ne me sont pas achoison de chanter	G. B. ?	—	—	787
Nouele amors qui m'est au cuer entrée	J. de Cys	—	—	513
Onques d'amors n'oi nule si grief poinne	G. de Bern.	—	—	138
On voit souvent en chantant amendir	P. d'A.	—	—	1391
Pansis d'amors joianz et corroucies	J. de Br.	—	—	1345
Par deu sire de champaigne et de Brie	R. de N.	—	—	1111
Pluie ne venz gelée ne froidure	G. de V. M.	—	—	2105
Pour froidure ne pour yver felon	R. de N.	66*	219	1865
Quant ces floretes florir voi	Gaut. de C.	52*	158	1677
Quant fine amors me prie que je chant	R. de N.	—	—	306
Quant je voi este venir	T. d. B.	—	—	1477
Quant je voi le douz tens venir	Anon.	—	—	1486
Quant l'erbe muert et uoi fuille cheoir	G. B.	—	—	1795
Quant li oiseillon menu	Anon.	23*	209	2056
Quant voi este et le tens revenir	Ch. d. C.	—	—	1450
Quant voi renverdir l'arbroie	Anon.	—	—	1690
Qui bien veut amors descrivre	Ch. ou R. de R.	—	—	1655
Qui d'amors a remembrance	R. de M. ?	25*	209	244
Qui porroit un guierredon	Anon.	—	—	1808
Qui seit pourquoi amors a non amours	R. de N.	167*	182	2026

Indice dei capoversi	Autori	Trascriz. in notaz. mo- derna N°	Pagina	Raynaud N°
Seignor sachiez qui or ne s'en ira	R. de N.	—	—	6
Se valors vient de mener bone vie	Anon.	169*	182	1218
Sire ne me celez mie	R. de N.	—	—	1185
Sour cest rivage a ceste crois	Gaut. de C.	—	—	1831
Tant ai en chantant proié	Bl. de N.	—	—	1095
Tant ma mene force de seignorage	G. B.	—	—	42
Vuiz de joie ploins d'ennoi	Anon.	—	—	1657

B 3. Refrains

dal Renart le Nouuel

Indice dei capoversi	Trascrizione in notazione moderna N°	Pagina
A boine dame loiaus	—	—
Ades sont ces sades brunetes	47*	225
A ma dame servir	—	—
A mes dames li tans en va	—	—
Amours et ma dame aussi	116*	164
Amours ne se donne	38*	232
Avoec tele compaignie	115*	164
Batue sui pour amer	—	—
Chapelet de venque	—	—
Dame et amours liement	—	—
Dame or sui trahis	—	—
Dame qui men cuer aves pris	—	—
De no compaignie	—	—

Indice dei capoversi	Trascrizione in notazione moderna N°	Pagina
De tout mon cuer boine amour	—	—
Diex comment durer porrai	—	—
Diex donnés a mon ami	—	—
Diex je me mariai trop tos	—	—
Diex, trop demeure	—	—
Dont vient li maus d'amer	—	—
En non dieu j'ai bel ami	—	—
Fausse amour je vous doins congié	—	—
Fi mari de vostr'amour	—	—
Hareus li maus d'amer m'ochist	—	—
He amouretes m'occires vous donc?	—	—
He dame jolie	—	—
He dieus, cele m'a trai	32*	157
He diex qui men garira	—	—
He diex, si tres dous non	—	—
Honis soit qui vrais amans depart	117*	164
J'ai ame et tous jours amerei	—	—
J'ai joie ramenée chi	—	—
J'ai pensée a tel ia	—	—
Jamais amours n'oublierai	68*	219
Ja ne lairai pour mon mari	—	—
Ja ne serai sans amour	31*	157
Je muir, je muir d'amouretes	124*	234
Maris pourquoi n'ameroie	—	—
Ne me mokies mie	—	—
Ne sui pas les mon ami	35*	232
Ne sui point les mon ami (Variante).	—	—
Nus n'a joie	—	—
Onques pour amer loiaument	—	—
Or sai je bien	—	—
Pities et amours pour mi	—	—
Pour toi ne crie jou hai hai	—	—
Pour vous dame de haut pris	41*	232
Prendes ce garchon	—	—
Souspris sui d'amouretes	—	—
Vous ares le singnourie	40*	232
Vous le mi deffendes	—	—
Vous n'ales mie tout ensi que je fais	71*	218

C. Trascrizione di composizioni a più voci

dal 12° fino al 14° secolo con testi latini e francesi

1. Testo latino

Indice dei capoversi	Trascrizione in notazione moderna N°	Pagina	Couss. A. H. N°
Agmina militiae	2*	154	—
Ave virgo regia	179*	—	XVIIa
Conditio naturae defuit	178*a	184	V
Eximie pater et regie	171* } 177*b }	182	XVIII
Eximium decus	174*	183	—
O beata virgo Maria	176*	183	—
O Maria virgo davidica	172*	182	—
O natio nephandi generis	178*b	184	V
Psallat chorus	177*a	184	XVIII
Quid miraris	175*	183	—
Salve virgo nobilis	—	—	XIII
Verbum caro factum est	—	—	XIII

2. Testo francese

Indice dei capoversi	Trascrizione in notazione moderna N°	Pagina	Couss. A. H. N°
Certes mout est bone vie	187*	185	XLIII
Cis a cui je suis amie	188*c	185	XXXVI
He, Mère diu	184*a	184	XXVI
Je sens les dous maus	—	230	XLIV
Je sui joliete	186*c	185	XLIV
Joliement en douce désirée	186*a	185	XLIV
La virge Marie	184*b	184	XXVI
L'estat du monde	—	—	IVa
Li douz penser	188*b	185	XXXVI
Mout me fu grief	180*	186	VIIa
Par un matin me leva	—	—	XLVII
Povre secors	181*	186	IXa
Quant se depart	—	—	XXXa
Quant uoi la florete	186*b	185	XLIV
Qui amours veut maintenir	188*a	185	XXXVI

INDICE DEI NOMI E DELLE MATERIE

(I numeri arabi indicano le pagine; quelli più piccoli, pure arabi, in cima, le note rispettive in calce alla pagina)

- Abbassamenti brevi 168.
— prolungati 168.
Abbellimenti 192, 208, 237 (Vedi: Ornamenti melismatici).
Abbreviature del testo 17, 29, 68.
Accentazioni brevi 168.
— lunghe 168.
— dinamiche 134, 165 e segg., 199 e segg.
— facoltative 166*, 203 e segg.
— irregolari 200¹, 217¹, 228 e seg.
— delle poesie del medio evo 162 e segg., 195, 204.
Accento laterale 202.
— del latino volgare 204.
— della parola 134, 202, 207.
— con preferenza alle parole di tre e più sillabe, caratteristica del III modo 197.
— secondario della parola 96, 134, 165 e segg., 179², 200, 212.
— provenzale (principalis, longs, a-gutz, greus) 202.
Acort 156, 213, 221.
Adam de la Hale 3, 38, 113, 184 e segg., 220.
Adattamento di melodie diverse a un testo preesistente 82, 237.
— di testi diversi a una melodia preesistente 91 e segg., 103, 199.
- Admont 143 e segg., 203.
Aimeric de Belenoi 139.
— de Peguillan 41, 53, 56, 83, 140, 163, 175, 213.
Alba 84, 105², 140.
Albert de Sestaro 42, 53.
Albertet 141.
Alfonso X il Saggio 105², 112², 150.
Alleluja 89, 129, 145¹.
Alteria brevis 177.
Amanieu de Sescas 12.
Amanuensi (Vedi: Copisti).
Ambros 37.
Ambrosius 143.
Amfibracio (piede di 3 sillabe) 205¹.
Amfimaero (cretico) 205¹, 226.
Amplius determinare 130.
Analogie (Chiave delle) 135, 212.
Anapesto (verso) 170, 197, 205¹.
Annotazioni originali 95 e segg., 116, 183¹.
Anonimo II (Coussemaker) 183.
— III (Coussemaker) 171¹, 183.
— IV (Coussemaker) 145¹, 147, 149, 150⁴.
— VII (Coussemaker) 128, 145¹, 150⁴, 179, 188¹, 189², 190⁴, 191¹, 196¹, 208.
Antifone 87¹, 132².
Antiqui 106², 179.

- Apostrofo 107³.
 Appel C. 2, 12, 20, 236¹.
 Appoggiatura 156.
 Aribio Scolastico 179².
 Aristotele (Pseudo) 132, 145¹, 150⁴,
 171¹, 179, 182 e seg., 191, 195,
 196¹, 229 e seg.
 Armi di parecchi trovieri 26.
 — (Cigno nelle) 21.
 Arnaut Daniel 42, 53, 138.
 — de Maroill (Maruël) 15, 42, 53,
 56, 138, 141.
 Ars rithmicandi 144.
 Arte poetica romanica 204.
 Artificiosa esposizione intorno alla
 rima 143.
 Artificiosità della costruzione delle
 strofe 208.
 — ritmica 204.
 Associazione dell'assonanza e della
 sillaba dinamica ikt 197 e segg.
 Aubry P. 5, 29¹, 38², 94, 103⁴, 104¹,
 113 e segg., 115⁴, 131, 132⁵, 180¹,
 196¹, 200¹.
 Audefrois li Bastars 121.
 Aureliano Reomensis 143.
 B quadratum e rotundum 69.
 Baif Du 134, 205¹.
 Bamberg (Vedi: Notazione mensu-
 rale).
 Bartsch K. 11¹, 21, 28, 32, 41 e seg.,
 58, 210, 229.
 Battuta 70, 72, 96, 151, 193 e segg.
 (Vedi: Ikti, iktus).
 Battute (Divisione delle) (Vedi: Trat-
 tine verticali).
 Bauerntanz (Ballo campestre) 191².
 Beatritz de Dia (Beatrice di Dia) 42,
 53, 141.
 Beck J.-B. 115⁴, 166, 242.
 Becker Ph. A. 6¹, 85², 142¹.
 Beda 142.
 Bequadro 69.
 Berenguer de Palazol 42, 53.
 Bernart de Ventadorn 25, 31, 42, 53
 e seg. 56, 63, 76, 78 e seg., 81 e
 segg., 137.
 Bernhard W. 12.
 Berno (Bernone) 143, 179².
 Bernouilli Ed. 4⁵, 130¹, 142, 179².
 Bertran d'Alamano 41².
 — de Born 14, 43, 53, 76, 138.
 Binaria 67 e seg., 77 e seg., 82, 91.
 Biografie dei trovadori 41², 137 e segg.
 Biox 203, 214.
 Bivirga 84.
 Bizet G. (L'Arlésienne) 191².
 Blacasset 10.
 Blakesmit 150.
 Blondiau de Nesle 121, 231.
 Blumenlesen (Antologia) 55², 58.
 Böhme Fr. 133¹.
 Bohn E. 84¹.
 Brandin L. 113².
 Breviari d'amor 36.
 Brevis 66, 72 e segg., 83, 118, 151,
 153, 167, 177.
 Burgundia (de) 149.
 Cécilia (Le-Roux, Strassburg) 115⁴,
 157², 242.
 Cadenet 43, 53, 141.
 Cadenza (mezza) (*ouvert*) 156.
 — intera (*clos*) 156.
 Canso redonta 70.
 Cantilena 137.
 Canti metrici 180.
 Cantiones 103.
 Canto popolare 191², 201¹, 205.
 — religioso 201¹.
 Cantori (cantadors, cantores) 130¹,
 138, 150, 179², 207.
 — medievali (Formazione dei) 4¹,
 72², 137, 210, 212.
 — dell'Inghilterra 150.
 — di Tolosa 61.
 Cantus 128.
 — coronatus 132².
 — planus (fermo) 65.

- Cantus prius factus 92.
 Canzo 45, 137, 140 e seg.
 — rotunda 45.
 Canzone a ballo 88, 200¹, 243.
 — medievale 204.
 — notata come monodia, o come
 parte di una composizione a più
 voci 121.
 Canzoni occasionali per i divertimenti
 che accompagnavano le feste re-
 ligiose 91.
 — (Paternità controversa di) uguali,
 attribuite a poeti diversi, 2, 16.
 — spirituali 105².
 — trovadoriche, loro diffusione 34,
 55, 116
 — — loro diffusione secondo gli e-
 semplari 34, 85 e seg.
 — (Mss. pervenuti di) 11, e segg.;
 autenticità, originalità, valore 20,
 58.
 — di trovieri (Mss. di) pervenuti
 98 e segg.
 — (Antologie, Canzonieri, Florilegi,
 Quaderni, Raccolte) 54 e seg., 99¹.
 — (Libro moderno di) 177².
 Carmina Burana 162.
 Cauda (coda di nota) 66 e seg., 73,
 161¹.
 — (epilogo) 132².
 Caudati consoni, caudati dissoni 144.
 Cephalicus 67.
 Cernita di canzoni trovadoriche 20, 58.
 Cesura del verso 174 e segg., 200, 207,
 227 e segg., 233 e seg.
 — femminile 227¹.
 Chabaneau C. 41, 52², 55².
 Châtelain de Coucy 69, 113, 121, 179.
 Chevalier U. 103².
 Chiavi 66, 88, 100.
 — casuali indicanti i trasporti 59, 69.
 — (Cambiamenti di) 70.
 — (Errori di posizione delle) 87.
 — espresse mediante il nome della
 nota rispettiva 66.
 Chiavi (Forme di) 62.
 Clausula 144.
 Climacus 67.
 Clivis 67.
 Clos (cadenza intera) 155 e segg.
 Cobla (strofa) 70, 139 e segg.
 Coda delle note 65 (Vedi: Cauda).
 Collezioni di manoscritti 130.
 Colmar (Manoscritto di) 4, 133.
 Colorature melodiche 142.
 — delle note 79.
 Compas (metro del verso) 202 e seg.,
 208, 213.
 Compianto 37.
 Compilatori di manoscritti 61 e seg.
 Composizioni profane e sacre a più
 voci del XII e XIII secolo 109,
 127 e segg.
 Concetti di alcuni trattati del medio
 evo 141 e segg.
 Conductus 128, 132 e seg., 145¹.
 Congiunture (*conjuncturae*) 66 e segg.,
 72, 75, 77, 95, 109, 115.
 Conon de Béthune 121.
 Consonanza delle monodie con le voci
 dei mottetti (Vedi: Monodie).
 Conte di Poitu (Poitiers) 44, 53, 116,
 130¹, 137.
 Copisti del medio evo 20 e segg., 109
 e segg., 116, 139, 161¹, 178², 196.
 — — — (Calligrafia musicale dei)
 87.
 — — — (Capacità dei) 20, 88, 109.
 — — — (Conoscenza della musi-
 ca dei) 20, 96².
 — — — (Conseguenza della ma-
 niera di scrivere dei) 68,
 110 e segg.
 — — — (Disattenzione, imperi-
 zia 25 e seg., 81, lapsus,
 trascuratezza dei) 41,
 161¹, 237.
 — — — (Formazione dei) 4¹,
 79², 137 e segg.
 — — — (Penna dei) 109.

- Copisti del medio evo (Sistema di notazione dei) 73, 88.
 Corale gregoriano 178 e seg.
 Corali (Forme) comuni 116.
 Coriambo (verso) 205¹, 227.
 Corpora recta 110.
 Corti di principi 145.
 Costruzione armonica di una composizione a più voci 144.
 — dei testi 131.
 — del verso 152.
 Court de Paradis 36 e segg., 54, 86.
 Courville 134.
 Coussemaker (Ed. de) 3, 38², 89², 91¹, 103, 105², 113, 116, 120¹, 129 e segg., 132¹, 144 e segg., 150⁴, 168, 177¹, 182, 183¹, 184, 187, 216, 225, 228, 229¹, 230.
 Cretico (verso) 226.
 Crotta 14.
 Currentes 188.
 Custos 70.
 Da Capo 70, 88¹, 170.
 Dalphin d'Auvergne (d'Alvernhe) 140.
 Dante 58, 142, 177².
 Danza (Dansa) 88, 155.
 Danza saltata (Farandola) 191².
 Danze strumentali 29, 131, 200¹.
 Darmstad (Vedi: Notazione mensurale).
 Dattilico (verso) 133, 143 e seg., 171 e segg., 197, 199, 205¹, 227.
 Daude de Pradas 43, 53, 139.
 Decadentisti 205¹.
 Decasillabo (verso), suo ritmo 174 e segg., 197, 203, 212, 223, 227 e seg., 236.
 Declamazione delle canzoni dei trovatori 134¹.
 De diversitate versuum 144.
 De la Rue, Abate 3.
 Descort 138 e segg., 175, 213.
 Desplazer 139.
 Diapason delle melodie 65.
 Diapente 128.
 Diez Fr. I, 6, 52², 116⁴, 170, 213¹.
 Dipendenza del ritmo musicale dal metro del testo 133.
 Diptongus (dittongo) 144.
 Discantor 147.
 Discantus positio vulgaris 145¹, 151, 171¹, 179.
 Distico 135.
 Distinctio 134¹, 144, 179², 201¹.
 Divina Commedia 177².
 Divisione della musica in battute 70, 207.
 — della musica del medio evo 178.
 — interna dei membri del verso 135.
 — musicale per le sillabe accentate 165.
 — ritmica interna delle varie maniere di versi nella lirica medievale 213.
 — — mensurale 153.
 — — dei testi 160.
 Dizione ritmico-musicale 144.
 Doctrina de compendre dictaz 61⁴, 141 e seg.
 Dodecasillabo (verso) 203, 236.
 Donato 141.
 Donatz provensals 141.
 Dorica (Tonalità) 88.
 Drèves G. 39¹, 92², 103².
 Duconduts J. A. 205¹.
 Duplex-longa 66 (Vedi: Longa).
 Durata dei valori delle note, figurazione 63, 72 e seg., 110, 113, 118, 131, 177, 236.
 Ebolus 137.
 Ecclesiastico autore di un trattato 143 e segg.
 Elias de Barjols 139.
 — Cairel 139.
 — Fontanals 139.
 Endecasillabo (verso) 203, 231, 234.
 Engelbert d'Admont 130¹, 179², 150¹.
 Enjambement 196.

- Enneccerius F. 142.
 Ephiphonus 67.
 Equipollentia (equipollenza) 132, 188, 191¹.
 Esametro (verso) 144, 174.
 Esecuzione pratica 72, 177, 195.
 — strumentale 200¹.
 Esempiani, modelli (Vedi: Canzoni trovadoriche, loro diffusione).
 Estampie 29¹, 200¹.
 Età delle notazioni 62, 116.
 Fabre d'Uzest 15.
 Fauvel (Roman de) 121, 130, 198.
 Ferrari 55, 141.
 Fétis Fr. 3.
 Figure musicali delle melodie trovadoriche 108, 133.
 — neumatiche (forme regolari) 109 (Vedi: Legature e Congiunture).
 Figuræ obliquæ 110.
 Filippo di Grève 103.
 Finis punctorum 106.
 Fioriture 33.
 Flajolet 158, 242.
 Folquet de Marseilla 43, 53, 56, 58, 141.
 Fonti originali dei mss. dei trovatori 60.
 Forme artificiose delle monodie liriche medievali nel sec. XIII 203 e segg.
 — di scrittura musicale 95 e segg.
 — vocali profane 146.
 — vocali profane dei trovieri 149.
 Franco (Franccone) da Colonia 116, 145¹, 147, 149, 150⁴, 171¹, 179, 182 e seg.
 — da Parigi 147, 149.
 Gaces Brulez 121.
 Garin d'Aphier 140.
 Garlandia, Johannes de 116, 129, 132, 145¹, 147 e segg., 150⁴, 152¹, 177, 179.
 Gastoué A., 38⁴, 191².
 Gatién-Arnoult 61², 142¹.
 Gancelm Faidit 37, 44, 53, 56, 59, 79 e seg., 82, 138.
 Gauchat L., 21¹, 26¹, 29, 31, 89¹.
 Gausbert Amiel 139.
 — de Pugibot 139.
 Gautier de Coincy 26, 94¹, 99, 103, 122² e seg.
 Gelzer H., 6¹, 92, 100.
 Gerbert 3, 143 e seg., 179².
 Giambico (verso), 142 e segg., 170 e segg., 173, 199, 205¹.
 Giraut de Salignac 138.
 Gotiche (Note) 65.
 Graduale 129.
 Graf von Poitu (Vedi: Conte di Poitu).
 Gregor Bechada 137.
 Gregoriano (Corale) 178 e seg.
 Grillet L. 14².
 Gröber G. 2¹, 8, 12, 14¹, 16², 54, 59¹, 60², 62², 85², 116², 200¹.
 Grocheo, Johannes de 99, 106, 112¹, 120, 128 e segg., 132², 144 e segg., 151, 177 e segg., 188², 203.
 Gruppetti 153.
 Gruppi di suoni (Tongruppen). (Vedi: Note, Gruppi di note).
 Grützmacher 21.
 Guesnon A. 6¹, 115⁴, 242.
 Guido d'Arezzo 143, 179².
 Gui d'Uissel 44, 53, 56, 58 e seg., 138.
 Guillem Ademar 44, 53, 140.
 — Augier 14, 44, 53.
 — Figueira 15, 140.
 — Magret 44, 53, 141.
 — Rainol 141.
 — de St. Leidier (Didier) 44, 53, 140.
 — de la Tor, 139.
 Guillaume J. 205¹.
 Guiraut de Bornell 45, 53 e seg., 76, 84, 138.
 — de Cabreira 141.
 — de Calanson 139.
 — Riquier 12, 15 e seg., 20, 45, 58, 63, 70, 75, 110, 140.

- Hermin 103.
Hispanorum (libri) 150.
Histriones 130¹, 179², 180.
Holz G. 4⁵.
Houdoy J. 120¹.
Hugues de Bregi 172.
Hymnen (Inni) 87, 142, 179².
Hymnen u. Sequenzen 130¹, 142, 179².

Ikti, iktus 133, 151 e segg., 162, 165 e seg., 170, 197 e segg., 200, 201¹, 207, 212, 227¹, 231, 236.
Iniziali (Ornamenti delle) 62.
Instituta patrum 143.
Intensità dinamica (Cambiamenti di) 72.
Interpretazione modale nelle trascriz. in notazione moderna delle melodie dei trovadori e dei trovieri (Vedi: Notazione, Ritmica, Trascrizione).
Intervalli (Successione di) 91.
Intonazioni delle pastorelle sulle danze 131.

Jakobsthal G. 38², 73¹, 83¹.
Jaufre Rudel 46, 53, 80, 116, 137.
Jeanroy A. 113².
Jena (Manoscritto di) 4⁵.
Jeu parti 172.
Johannes filius Dei 150 (Jehan deu 150²).
— le Fauconer 149.
Joglar, jugular 14 e segg., 137 e segg., 140.
Jongleurs 3.
Jordan Bonel 46, 53, 56, 138.

Kehrli 21¹.
Koller O. 38⁴.
Kolmar (Vedi: Colmar).

La Curne de St.^e Palaje 1.
Lai 28, 38, 50², 103 e segg., 113, 219.

Lamento (planh) 15, 33, 59, 215, 243.
Leoninus 147.
Leys d'amors 61, 142, 202 e segg., 213², 226, 236.
Legature, forme regolari e varietà 62, 66 e segg., 72 e segg., 88 e segg., 95, 109, 115, 131 e segg., 150, 152, 200¹.
Licenze nell'esecuzione monodica 130.
Ligatura descendes (binaria, ternaria) 75, 77.
Lilienkron R. v. 133¹.
Lingua (Uso della) 131.
Lingue romaniche 164 e segg.
Liquescenti 67.
Lirica musicale profana monodica del medio evo 4.
— poetica neolatina, francese e mittelhochdeutsche 162, 197, 204.
— romanica 134.
Liriche trovadoriche (Trascuranza della parte musicale delle) 2, 54, 241.
Littera, cum & sine 132 e segg., 200¹.
Liturgia cristiana 191².
Liturgica (Musica) 32, 178.
Longa 66 e segg., 72 e segg., 77 e segg., 81 e segg., 89, 91, 102, 118, 151, 159, 167, 177.
— duplex 66.
Lorena 147.
Ludwig Fr. 6¹, 38², 93, 103², 123¹, 129², 145¹, 147¹, 180¹, 184¹, 228, 229².

Makeblite 150.
Manoscritti (Collezioni di) 130.
— di canzoni di trovadori 11 e segg., e di trovieri 98 e segg.
— (Comparazione analitica e metodica dei) originali di canzoni 241.
— di Mondsee 4.
— di Parigi, B. N. 846, 34.
— di Parigi, B. N. 846: Indice alfabetico 178².
— di Parigi, R., 12; Indice 13.

- Manoscritti (Stesura di alcuni passi dei) di canzoni in luoghi e tempi diversi 109 e segg., 116.
Marcabrun 15, 46, 53, 114¹, 116, 137, 156, 163, 165, 214.
Markiol & Nompas 28, 38, 50².
Matfre Ermengau 36, 46, 53, 85.
Mazurka (Ritmo di) 191².
Melisma 38, 92, 200¹.
Melodie (Diapason delle) 65.
— trovadoriche pervenuteci 11 e segg.
— — — (Colore caratteristico delle) 207, 243.
— — — composte sillabicam. 237.
— — — (Estetica delle) 242 e segg.
— — — (Giudizio sopra le) 58, 131.
— — — (Ritmo delle) 63.
— — — senza testo 131, 200¹.
— — — (Diversità della scrittura delle) con e senza testo 131.
— dei trovieri 146.
Mensura 128, 177.
— tripla 116, 150.
Mensurale (Teoria) 108, 121, 146 (Vedi: Notazione).
Metodi di trascrizione delle monodie medievali (Vedi: Trascrizione).
Metrica romanica 134, 204, 210 e segg., 234.
Metro del testo 96, 113, 133.
— del verso 130¹, 179².
Metronomo 72.
Metrum (metro poetico) 93, 96, 133, 179².
Metz (Scuola vescovile e monastero di) 147.
Meyer P. 12 e segg., 29², 61, 61⁵, 62², 86¹, 103², 122², 141¹, 146.
— W. 39¹, 129², 142¹, 200¹.
Michel Fr. 113.
Micrologus 179².
Millot, Abate 1.
Miniature ed ornamenti delle iniziali 14 e segg., 35 e segg., 62, 137 e segg.

Minnelieder (Canzoni d'amore) 65, 241.
Mistero di S.^a Agnese, 32 e segg., 52, 66, 70, 84, 87, 111².
Mittelhochdeutsch 134.
Modale (Die) Interpretation der Mittelalterlichen Melodien besonders der Troubadours u. Trouvères (Vedi: Cäcilia etc. 115⁴, 157², 242, Notazione, Ritmica, Trascrizione).
Modelli originali 95.
Modi 85¹, 86 e segg., 91², 95 e segg., 119 e segg., 130, 149 e segg., 179, 192, 203.
— (Rapporto fra i) 186 e segg.
— (Suddivisione dei) 95 e segg., 170, 179², 189, 200.
— (Tabella delle suddivisioni ritmico-musicali dei) 189 e segg., 207.
— recti 177.
Modo I. 91, 132, 151 e segg., 156, 167 e segg., 187, 189 e segg., 191², 193, 207 e segg.
— II. 102, 132 e segg., 151 e segg., 159 e segg., 164, 166 e segg., 168, 183¹, 187, 189 e segg., 193, 207 e segg., 212, 215.
— — (Effetto a compensazione del) 165 e segg.
— III. 85 e segg., 170 e segg., 176 e segg., 181 e segg., 190 e segg., 195 e segg., 211.
— V. 182, 216.
— VI. 182, 183¹, 186 e segg., 191, 197.
— (Cambiamento di) 195, 208.
— (Piede di) 96, 191, 208.
Modus 86, 96, 106, 120, 128, 150 e segg., 192, 236 (cognitio), 150⁴.
— obliquus (ultra mensuram) 177.
Molinier 142, 202¹.
Monaci E. 32².
Monathongus 144.
Monaco di (Mönch von) Montaudou 47, 53, 76, 140.

- Mondae (Manoscritto di) 4.
 Moniot de Paris 101¹.
 Monodie (Consonanze delle) con le voci dei mottetti 121 e seg., 229¹.
 — notate mensuralmente 130.
 Montpellier (Vedi: Notazione mensurale).
 Motetus (motellus) 50², 128, 130 e seg., 228.
 Mots (testi) 140.
 Mottetto 38, 54, 115, 129¹, 130, 145¹, 163, 175, 182 e seg., 187, 194, 197 e seg., 200¹, 216 e seg., 234.
 — (Origine del) 200¹.
 — (Parte del tenore del) eseguita strumentalmente 133.
 — (Richiamo del tenore del) 129.
 — (Tenore del) 29, 38², 128 e segg., 133, 168, 180.
 Müller H. 99.
 — K. K. 4⁵.
 Musica composita 178 e seg.
 — ecclesiastica 178 e seg.
 — mensurabilis e immensurabilis 178 e seg.
 — profana 32, 92, 145 e seg., 179, 179² (Vedi: Lai, Pastorelle ecc.).
 — strumentale 29, 204.
 — dei trovadori 14, 137 e segg.
 — — — (Notazione ed esecuzione della) 146, 177³.
 — — — (Strumenti di) 14, 137 e segg.
 — vulgaris 178 e seg.
 Musici 179² (Vedi: Histriones).
 Mussafia 36.
 N'at de Mons 12.
 Neumata 132⁴.
 Neu(p)ma 132 e seg.
 Neume (neumi) 72, 83, 96, 104, 108, 117, 132, 142.
 — di Metz. Neumazione di Metz 32, 67, 85, 97, 112, 115, 147.
 Niemann W. 152¹, 183¹.
 Nostradamus G. 1.
 Nota = Accento 141.
 Nota di chiusa (Raddoppiamento della) 84.
 Notazione legata 94.
 — dei mss. delle canzoni 20 e seg., 34, 62, 96.
 — di una stessa melodia su testi differenti 91 e segg., 103.
 — mensurale 73 e segg., 79², 116 e segg., 83, 94, 96, 105, 112, 120, 150 e segg.
 — — di composizioni a più voci 127 e seg.
 — — di Bamberg, Darmstadt, Montpellier 130.
 — — francaconica 88 e segg., 117, 120, 130, 175.
 — — (Monodie scritte in) 112 e segg., 117, 130.
 — di Metz 85.
 — modale 96, 112.
 — moderna 72, 117.
 — dei monumenti musicali medievali 116.
 — neumatica 73, 105, 116.
 — quadrata 65 e segg., 72 e seg., 79², 91, 96 e seg., 109, 112 e segg., 115 e segg., 127, 132 e seg., 167¹, 212.
 — — (Composizioni a più voci in) 109, 127, 131.
 — — con legature 91, 132 e seg.
 — — forme regolari 67, 109, 132.
 — — (Monodie scritte in) 96.
 — (Sistema di) di ciascun annotatore 73.
 — stesa per pratica 84.
 — di transizione 118 e seg.
 Note-chiavi 100.
 Note (Divisioni delle) 73.
 — (Figure delle) 65 e segg., 113, 127 e segg., 145 e segg., 149.
 — (Forme di) 95.

- Note gotiche, o in forma di borchie 65.
 — (Gruppi di) 20, 34, 67 e segg., 73, 76, 82 e seg., 87, 108 e seg., 131, 133, 153, 192, 212, 237, 238¹.
 — (Valore delle) (Vedi: Durata dei valori delle note).
 Nôtre-Dame (Scuola di) 147 e seg.
 Novenario (verso) 226 e seg. 171¹.
 Obliqua 75, 100.
 Odington W. 129¹, 132², 150⁴, 177².
 O filii et filiae (canto di Pasqua) 191².
 Ordericus Vitalis 130¹.
 Ordinare della melodia del mottetto 217.
 Organum 128.
 Ornamenti melismatici 17, 85, 109, 153 (Vedi: Abbellimenti).
 — miniati dei mss. 15, 21, 36.
 Ortografia musicale 110.
 Ottonario (verso) 168, 223, 225.
 Ouver (mezza cadenza) 155 e seg.
 Palaemon 179².
 Papiol, cantore di Bertr. de Born. 138.
 Paralelo (Movimento) delle diverse voci 183¹, 186 e seg., 201¹.
 Parentele melodiche 94, 104¹, 128¹, 229.
 Parigi, punto centrale della cultura occidentale 117, 146, 178.
 Paris G. 31.
 Pastorelle spirituali e profane 94, 122, 131. Pastorellas 140. Pastourelle 104. Pastourelle(s) 163, 165, 200¹.
 — (Contatto delle) con le danze strumentali 131.
 Pausa della rima 154, 222.
 Pause 73, 83, 88 e seg., 106, 116, 154, 175, 203, 211 e segg., 236.
 Peire d'Alvergne (d'Alvernhe) 47, 53 e seg., 139.
 — de Bussignac 138.
 — Cardenal 15, 47, 53, 76, 140.
 Peire Raimon de Toloza 47, 53, 57, 140.
 — Rogier 140.
 — de Valeira 137.
 — Vidal 47, 53, 57 e seg., 140.
 Peirol 15, 47, 53, 57 e seg., 140.
 Peonio (verso) 186, 205¹, 222, 225, 231.
 Perdigo 48, 53, 57 e seg., 140.
 Perfectio (perfetto), perfectiones 150 e seg.
 Periodi musicali 201¹, 233.
 Perne 113.
 Perotini (Perotinus) 147, 149.
 Petrus de Cruce 132², 147, 149.
 — Trothun 149.
 Pezzi strumentali a ballo 200¹.
 Piede di modo = Battuta 96, 207.
 Piedi (pedes o versus) 110, 152 e seg., 179², 204.
 Pistoleta 35, 48, 53, 84, 141, 170.
 Planh (lamento) 33, 45, 77.
 Plica 67, 79, 81, 101, 109, 153 e seg., 156.
 Podatus 67.
 Poesia germanica 134.
 — latina con metro libero 179².
 — medievale latina (mittellateinisch) 197.
 — romanica medievale 107, 164, 168.
 — trovadorica 243.
 Polonese (Ritmo di) 191².
 Pompilonensium (libri) 150.
 Pons de Capdoill 48, 53, 57, 140.
 — d'Ortafas 48.
 Poquet, Abate 103¹.
 Porrectus 67.
 Posizioni di sillabe lunghe 162.
 Pothier, Dom 87.
 Probus di Picardia 149.
 Prolungamento (facoltativo) di versi brevi 215 e segg.
 Proprietate, cum o sine, cum opposita, perfecta o imperfecta 73, 150.
 Prosniz A. 5¹, 42.

- Punctum = Melodia di danza 200¹.
 — = Note 67.
 Purezza della scrittura delle melodie del medio evo 28, 58.
 Quadrata (Vedi: Notazione).
 Quantità metriche 133 e seg., 165 e segg., 179², 199 e segg.
 Quaternaria 67, 77, 80.
 Quaternario (verso) 199, 219.
 Querela Edipi 143.
 Quinario (verso) 203, 214, 221 e seg., 228.
 Quindicenario (verso) 235.
 Quinta 88.
 Raillard A. 32.
 Raimbaut d'Aurenga 48, 53, 140.
 — de Vaqueiras 48, 53, 57, 141.
 Raimon Jordan 48, 53, 57, 76, 139.
 — de Miraval 15, 20, 49, 53, 57 e seg., 110, 140.
 — Vidal 141.
 Rapporti fra le musiche dei parigini (trovieri) e dei provenzali (trovadori) 146.
 Rapporto della metrica del testo con la costruzione musicale 59, 131, 243.
 Raynaud G. 26¹, 29³, 33, 37¹, 38¹, 93 e segg., 99, 118, 157¹, 158, 217, 225¹, 229².
 Raynouard M. 1.
 Razos 138, 140.
 — de trobar 141.
 Re di Navarra (Vedi: Thibaut IV).
 Refrain 36, 38, 70, 89, 94¹, 121, 128 e seg., 154 e seg., 164, 174, 200, 216, 217¹, 228, 229, 230¹, 232.
 Regulae de Rithmis 143.
 Renart le Nouvel 120 e seg., 128, 129¹, 148, 155, 157 e seg., 164, 174, 194, 197, 200¹, 213, 219 e seg.
 Religioso (Vedi: Ecclesiastico).
 Respiro (Segno del) 176.
 Responsorio 129.
 Restori A. 2¹, 4, 11¹, 26¹, 31², 36², 41, 75.
 Retrohena 45, 140 e seg.
 Riccardo Cuor di Leone 41, 59.
 Richart de Berbezill 49, 53, 80, 139.
 — de Fornival 93, 122¹, 217.
 — de Semilli 121.
 Riemann H. 4, 7, 32, 39¹, 66, 83¹, 107, 114², 115², 116, 121, 133, 152², 175 e seg., 183¹, 215¹, 241.
 Riforme dei mensuralisti 131.
 Rigo musicale (Linee del) 12¹, 20 e segg., 34, 37, 62, 65, 73, 88, 100.
 — — rimasto vuoto 20, 24, 26, 29 e seg., 36, 59 e segg., 100¹.
 — — (Spazio del) rimasto vuoto 24, 30, 38, 62, 98.
 Rima 144 e seg.
 — acatalettica 211, catalettica 211.
 — cara 138.
 — (Genere della) 152 e seg., 211.
 — interna 197 e segg., 213, 221, 226.
 — muta 144.
 — (Pausa della) 154, 222.
 — finale (Sillaba della) 165, 200, 222.
 — sonora 144.
 Rims 203.
 Ritardando 239¹.
 Rithmus = strofa 143, 203¹.
 Ritmica modale 162, 179², 191², 195, 200, 201¹.
 — — antica e suo impiego 152², 179, 191².
 — — (Continuità dell'uso della) 191², 200, 207, 212.
 Ritmo 63, 72, 85 e segg., 108, 111², 117, 123, 125 e segg.
 — latente delle canzoni dei trovadori e dei trovieri dell'alto medio evo 129, 131, 142 (Vedi: Costruzione dei testi. Rapporti del testo con la melodia. Uso della lingua).

- Ritmo musicale e ritmo del testo 204.
 — romanico puro 166.
 Robert du Chastel 175 e seg.
 — du Handlo 17, 171, 183.
 Roberto de Sabilone 147, 149.
 Rocheude 1.
 Roman de Fauvel 121, 130, 198.
 — de la rose (Guillaume de Dôle) 31, 147.
 — de la violette 31.
 — du Renart le Nouvel 120, 128, 148, 155.
 Romanze 228, 243. Romanzen u. Pastourellen 210. Romanza-refrain 230.
 Rombo 66.
 Rondeau 220.
 Rondel-refrain 36, 129.
 Rose (Roman de la) (Dôle) 31, 147.
 Rotundellus 38.
 Routine dei cantori del medio evo 179², 212.
 Runge P. 4, 133.
 Sacra (Musica) 32.
 Sammelhandschriften (Vedi: Collezioni, Raccolte di mss.) 130.
 Sânger (Vedi: Cantores, Cantori) 137 e seg., 179².
 Sarans F. 4.
 Sardou J. 32.
 Savaric 15.
 Scambio di longa e di brevis 73, 83, 102, 113, 161¹.
 Scandicus 67.
 Scandimento delle poesie del medio evo eseguito melodicamente 191.
 Schlâger G. 4, 114².
 Schwan E. 16, 26¹, 30¹, 33, 37¹, 100¹, 113, 116², 118, 119¹, 178².
 Scuola enchiriadis 143.
 Scoppa 205¹.
 Scrittura musicale (Forme di) 34, 95.
 — — (Arte della) dall'XI al XIII secolo 73.
 Scuole di conventi, posti di cura, di arte e sapienza 147 (Vedi: Nôtre Dame, Metz, Tolosa).
 Semibrevis 66, 72 e seg., 113.
 Senario (verso) 211, 222 e seg.
 Sequenza mariana 102 e seg.
 Settenario (verso) 168, 203, 207, 211, 223, 225.
 Sillabas (Mezura de) 202.
 Sillabe accentate 96, 165 e segg., 200, 212.
 — (Alternarsi di) accentate e non accentate 162¹.
 — in battere e in levare:
 1 sillaba 213
 2 » 213
 3 » 213 e seg.
 4 » 218 »
 5 » 221 »
 6 » 222 »
 7 » 223 »
 8 » 225
 9 » 226 »
 10 » 227 »
 11 » 231
 12 » 236
 13 » 234
 15 » 235
 — finali 212.
 — (Numero delle) 96, 130¹, 134, 207 e segg.
 — (Valore delle) 134, 168 e segg., 203, 209 e segg.
 Melodie composte sillabicamente 237.
 Preferenza alle parole di 3 e più sillabe.
 Simone de Sacalia 149.
 Sirventesi 76, 137 e segg., 237.
 Sistema puro francoconico 175.
 Solisti 105¹.
 Soprana (Voce) 181, 187.
 Sordello 15, 54.
 Spaltung 186.
 Spontaneo (verso) 144.

- Stantipes (canzone a ballo) 132².
 Stengel E. 55, 134.
 Stimming A. 39¹, 93⁴, 94¹, 122, 217², 228¹.
 Strofa medievale (Costruzione della).
 — (Sviluppo della) 236¹.
 Strumenti musicali dei trovadori (Vedi: Crotta, Vièle).
 Struttura interiore dei piedi di verso 135, 153 e segg., 160, 213 e segg.
 — delle melodie trovadoriche 2, 172².
 — dei versi 213 e segg.
 Suddivisione dei modi 95 e seg., 170, 179², 189, 200.
 Suddivisioni delle lunghe e delle brevi 201.
 Suonatori 14 e segg., 72, 137 e segg., 145, 179² (Vedi: Joglar, Viellator).
 Suoni (Altezza dei) 73.
 Tempo 3, 72¹.
 — debole (in levare); forte (in battere) 157, 159, 167, 193, 209 e segg.
 Tempus = Unità di tempo 83, 117, 150, 190².
 Tenore 38, 70, 115, 128 e segg., 133, 183¹, 185¹, 196¹, 200¹, 204¹ (Vedi: Mottetto).
 Tenzione (tenzo) 61, 138 e segg., 141.
 Teobaldo Gallico 149.
 Terminologia dei trattati 66.
 Ternaria 67 e segg., 75, 77 e segg., 80 e segg., 91, 239.
 Ternario (verso) 199.
 Testo (Abbreviature del) 17, 29, 68.
 — (Costruzione del) 96, 131, 152, 191², 200.
 — (Melodie senza) 131, 200¹.
 — profano 84, 94, 103.
 Thibaut de Blazon 121, 214.
 — IV, Conte di Champagne e di Brie, Re di Navarra 35, 99 e segg., 101, 121, 150, 179, 219.
 Thomas de Sancto Juliano 149.
 Tiersot J. 4.
 Tobler A. 29, 161, 166, 227 e segg.
 Tolosa (Maestri cantori di) 61, 142.
 Tonalità ecclesiastiche 132².
 Torculus 67.
 Tradizione orale 131.
 Trascrizione delle composizioni a più voci 184 e segg.
 — di melodie notate mensuralmente nel I modo 156.
 — delle monodie medievali (Metodi di) 207.
 — — (Insufficienza dei metodi di) 241.
 — modale delle melodie dei trovadori e dei trovieri 148, 236.
 — del I modo in battere 156 e segg.
 — — — — levare 157 e segg.
 — del II modo 159 e segg.
 — del III modo 176 e segg.
 — dei monumenti musicali medievali 95, 153, 207 e segg.
 — di note quadrate in note mensurali 79², 96, 104, 112, 116, 161¹, 183¹, 241.
 Trasposizione 59, 69, 81 e segg., 111¹.
 Trattati musicali del medio evo 66, 89, 106, 129, 141 e segg., 171, 177, 181, 212, 241.
 Trattina trasversale 106.
 Trattine divisionali verticali (segni di respirazione) 70 e segg., 77, 85, 92, 100, 105 e segg., 175 e segg., 151, 207, 238¹.
 Tredecasillabo (verso) 235.
 Triplum 50², 86, 90, 91¹, 103, 182, 183¹, 200¹, 216, 225¹.
 Triptongus 144.
 Trisillabo (verso) 215 e segg.
 Trocaico (verso) 142, 170, 173, 205¹.
 Trovadori (Cultura dei) secondo le notizie della vita 137 e segg.
 — (Strumenti musicali dei) 14, 137 e segg.
 Trovieri 98 e segg., 155 e segg.

- Uc de la Bachelaria 139.
 — Brunet 2, 49, 53, 57, 138, 236.
 — Faidit 141.
 — de la Penna 139.
 — de St. Circ 49, 53, 57, 139.
 Vadurie 101¹.
 Valore delle note (Vedi: Durata dei valori delle note).
 Valor integer o duplex 105².
 Vers (genere di canzone provenzale) 45, 137 e segg.
 Versetz biocatz 213.
 — enpeutatz 213.
 Versi brevi 194, 197, 214-223.
 — — con prolungamento facoltativo 215 e segg.
 — — senza prolungamento 215 e segg.
 — (Giuochi artificiosi di) 213.
 Verso (Genere del) 211.
 — (Interno del) 162.
 — (Piede di) = Piede di modo = Battuta 152, 191, 208.
 Verso (Ritmo del) 162¹.
 Versus o pedes 110.
 Vièle, viella, viola 14, 36, 132², 139 e segg.
 Viellator 132².
 Vignette grottesche 15, 36.
 Violette (Roman de la) 31.
 Virelai 191².
 Virga 67 e segg., 105.
 Vocali (Forme) profane 146.
 Vulgari (de) eloquentia 58¹, 142.
 Walter Odington 129¹, 132², 150⁴, 177².
 Walzer (Ritmo di), I modo 191².
 Weinmann C. 5².
 Wolf Johannes 39¹, 73¹, 99, 106, 131¹, 145 e segg., 120², 150², 151¹, 179, 179².
 Wooldrige H. E. 39¹, 183¹.
 Zarncke Fr. 143 e segg.

ERRATA-CORRIGE

		ERRATO	CORRETTO
Pag.	46, N. 119	Ops	Obs
»	52, linea 31	sett enon	sette non
»	59, » 21	Uc Brunec	Uc Brunet
»	74, Es. 15, versione	W ¹ (α), W ² (β)	V ¹ (α), V ² (β)
»	80, » 6, variante 3. ^a (γ)	sunt	sont
»	82, » 10, » 2. ^a	sonr	som
»	84, » 13, » 2. ^a	nasqiei	nasqiei
		fa sol fa fa	la si la la
»	107, linea 21	7	4
»	143, » 13	Admonter	Admont
»	226 ¹ , » 1	cazensa	cazena.
»	132, 133, 151: le note avrebbero dovuto essere più quadrate, come negli altri esempi.		

FINITO DI STAMPARE IL 27 APRILE 1939-XVII
NELLA TIPOGRAFIA U. ALLEGRETTI DI CAMPI
IN VIA ORTI 2, MILANO