

Francesco Carapezza

Il rigo musicale in fondo alla *Bataille d'Annezin* e i dispositivi di chiusura della lassa epica

Abstract: The discovery, made by Ernest Langlois in 1910, of a notated musical staff at the end of a little-known parodic *laisse* probably written within the 13th century by an otherwise unknown Thomas de Bailleul (MS London, BL, Royal 20 A XVII) immediately raised the interest of medieval musicologists, who have debated its function and interpretation until recent times, whereas Romance philologists haven't paid due attention to this intriguing and unique musical evidence, undoubtedly related to an Old French *chanson de geste*. In this paper I shall defend Georg Schläger's forgotten hypothesis that the musical staff could well represent a vocalized 'short line' (*petit vers*), arguing that this question should be brought back to the issues concerning the formal aspects of epic *laisse* and to the field of Romance philology as a whole.

Keywords: Romance philology and literature, French literature in the Middle Ages, Old French epic, music of the *chanson de geste*, metric of the epic *laisse*

Filologia romanza, letteratura francese medievale, epica francese medievale, musica della *chanson de geste*, metrica della lassa epica

Prof. Dr. Francesco Carapezza: Università di Palermo, Dipartimento di Scienze umanistiche, Viale delle Scienze, ed. 12, I-90128 Palermo, E-Mail: francesco.carapezza@unipa.it

1 Premessa

Il problema dell'esecuzione musicale delle *chansons de geste* viene impostato, in seno alla filologia romanza, tra gli ultimi anni del secolo XIX e il primo ventennio del secolo XX, ovvero nel periodo intercorso tra due pubblicazioni che portano emblematicamente lo stesso titolo: *Der musikalische Vortrag der Chansons de geste* di Hermann Suchier apparso sulla *Zeitschrift für romanische Philologie* del 1895, un resoconto essenziale ma ragionato sulle fonti letterarie e musicali relative o riconducibili all'esecuzione cantata della lassa epica, e l'ampio saggio di Friedrich Gennrich, *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen chansons de geste*, pubblicato da Niemeyer nel 1923, che riprende e integra il catalogo tracciato

da Suchier soffermandosi su ciascun documento: questo scritto costituirà il punto d'avvio delle successive esposizioni e indagini sulla musica dell'epica francese che si svolgeranno ormai, come vedremo, quasi esclusivamente sul versante musicologico. Va ricordato, infatti, che allora le due discipline, filologia romanza e musicologia medievale, intrattenevano in Germania un dialogo serrato e fecondo di cui lo stesso Gennrich (1883–1967) – allievo a Strasburgo di Gustav Gröber e dell'illustre musicologo Friedrich Ludwig, poi, a Parigi, di Joseph Bédier – rappresenta una compiuta realizzazione sia sul piano scientifico che professionale.¹

Fra l'intervento apri-pista di Suchier e la trattazione sistematica di Gennrich, ancora oggi di riferimento, si colloca la segnalazione di Ernest Langlois, sulla *Zeitschrift für romanische Philologie* del 1910, del documento che qui ci interessa e che rappresenta, insieme al verso di Audigier citato nel *Jeu de Robin et Marion* e corredato da neumi in due manoscritti,² l'unica «traccia» di musica scritta sicuramente associata a un testo epico medievale che ci sia stata tramandata. Data la rarità e la problematicità del reperto non sorprende che esso abbia suscitato fin da subito e ancora in anni recenti l'interesse dei musicologi, che hanno espresso al suo riguardo una serie d'interpretazioni contrastanti; sorprende invece che i filologi romanzi, e in particolare gli specialisti dell'epica francese, lo abbiano finora sottovalutato se non addirittura trascurato.³ Questa situazione induce a

1 La vasta opera critica ed editoriale di Gennrich si pone essenzialmente sotto il segno di questa congiunzione disciplinare: dallo scritto programmatico *Musikwissenschaft und romanische Philologie. Ein Beitrag zur Bewertung der Musik als Hilfswissenschaft der romanische Philologie* (Halle, Niemeyer, 1918, poi col titolo *Die Musik als Hilfswissenschaft der romanische Philologie*, *Zeitschrift für romanische Philologie* 39 [1919], 330–361), al *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes* (Halle, Niemeyer, 1932), fino a *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters* (Langen bei Frankfurt, Gennrich, 1965). Si vedano la voce del *New Grove* relativa allo studioso e il suo profilo scientifico, con rimandi bibliografici, alla pagina <<http://www.ub.uni-frankfurt.de/musik/gennrich.html>>.

2 Si tratta del decasillabo epico *a maiore* «Audigier, dit Grinberge, bouse vos di!» ('Audigier, dice Grinberge, merda vi dico!') della *chanson de geste* eroicomica tramandata in una redazione del primo Duecento (Paris, BnF, fr. 19152, cc. 65v–69v: cf. ed. Lazzzerini 1985 e 2003, v. 321) che ne racchiude emblematicamente i nomi dei protagonisti e il tema scatologico. Esso è intonato da Gautiers che si vanta di saper «trop bien canter de geste» durante la festa campestre del *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle, databile ai primi anni Ottanta del sec. XIII: «Audigier, dist Raimberge (Haimberghe Pa), bouse vous di» (ed. Langlois 1924, v. 746). La notazione musicale, una formula di recitazione in stile schiettamente sillabico, è identica nei due codici Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanès, 572 (A) e Paris, BnF, fr. 25566 (P), con diversità nella distribuzione fra i neumi *punctum* e *virga* che denuncia possibilmente il carattere non mensurale della notazione: si vedano in part. Gennrich (1923, 10–14; 1932, 41) e Stevens (1986, 224).

3 Non ne fa cenno, per esempio, Rychner (1955, 69ss.), nel suo fondativo *essai* sugli aspetti stilistici e formali dell'epica francese, laddove parla della struttura musicale della lassa sulla scorta essenzialmente di Chailley (1948).

presentare brevemente l'oggetto e quindi a ripercorrere i punti salienti della critica sull'enigmatico rigo musicale, allo scopo di valutare se e in che modo le varie ipotesi che sono state formulate siano riconducibili alle prospettive di studio della filologia romanza, al quale pure il documento appartiene.

2 Posizioni dei musicologi: l'ipotesi Schläger-Räkel

Il testo che Langlois (1910a, 350) volle intitolare *Bataille d'Annezin* è una lassa monorima di cinquanta versi dodecasillabi d'argomento satirico o parodico trascritta sulle ultime due carte del ms. Royal 20 A XVII della British Library (cc. 176v–177r), latore trecentesco di origine piccarda o artesiana del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e della continuazione di Jean de Meun (cc. 2r–175v) esemplato da due mani in elegante *littera textualis* e corredato da quarantatré miniature in colonna.⁴ Anche il testo della *Bataille* è preceduto da una grande miniatura che si estende sopra le due colonne di scrittura e che rappresenta, con dovizia di particolari, lo scontro armato interrotto da un pellegrino narrato nella lassa. Gli alessandrini sono disposti ciascuno su due righe, una per emistichio, ma solo il primo ha l'iniziale maiuscola staccata e incolonnata a sinistra. Nove *letrines*, in oro con filigrane blu e in blu con filigrane rosse, scandiscono le partizioni tematiche del testo. Unità fascicolare, messa in pagina, scrittura e decorazione mostrano che la *Bataille* costituisce un'annessione originaria al *Roman de la Rose*, prodotta nel medesimo *atelier* di copia. Dopo aver trascritto l'ultimo verso della lassa, che contiene il nome dell'autore e il luogo di composizione («Thumas de Bailloel fist | ce bien pres de Seclin»), lo stesso copista si servì delle ultime righe di scrittura della colonna per tracciare un rigo musicale entro il quale annotò, in chiave di Do, una serie di sette *ligature* neumatiche in notazione quadrata, in corrispondenza delle quali sottoscrisse per sette volte la sillaba *in* («In in in in in in in»), ovvero l'uscita rimica dell'ultimo verso e dell'intera lassa.

⁴ Censito da Langlois (1910b, 142 e 238), che gli assegna la sigla *lo* e lo classifica all'interno della cospicua famiglia *L*, il ms. è noto soprattutto per il suo ricco apparato illustrativo (cf. in part. Beart 1989, 190 n. 2; 1994, 111 n. 6; 1996, 495 n. 34 e 504). Esso è ora interamente consultabile sul sito della British Library: <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_20_A_XVII>.



Fig. 1: London, BL, Royal 20 A XVII, c. 177r (part.).

Quando Langlois, che dovette consultare il codice londinese per le sue ricerche sui manoscritti del *Roman de la Rose*, segnalò la presenza del rigo musicale alla comunità scientifica la lassa di Thomas de Bailleul era già nota agli storici dell'Ottocento ma assai poco ai letterati, e la sua sorte è rimasta tale fino ai nostri giorni, fatta eccezione per gli interventi di Badel (1999) e di Haines (2007) di cui diremo in séguito.⁵ Il rigo musicale destò invece immediatamente la curiosità dei musicologi che s'interrogarono sulla sua funzione, ma nessuno di loro – è bene sottolinearlo – ebbe sotto gli occhi il manoscritto e neppure si curò, forse anche a causa della mancanza di studi filologici, degli aspetti letterari della *Bataille*

⁵ Il testo fu pubblicato in epoca pre-scientifica da Sachs (1857, 413ss.) e si trova poi trascritto nel catalogo di Ward (1883, 882s.). In epoca moderna è stato edito, con un glossario minimo, solamente da Badel (1999, 37ss.), e quindi ritrascritto e tradotto in inglese con numerose imprecisioni da Haines (2007, 353ss.). Si vedano le schede relative alla *Bataille d'Annezin* in GRLMA, n° 6296, e nel complemento bibliografico elettronico del DEAF (BatAnnezinW). Spero di procurare a breve una nuova edizione commentata di questo interessante ma poco frequentato componimento epico-parodico.

d'Annezin. Nel breve intervento sulla *Zeitschrift für romanische Philologie* Langlois si limitava ad alcune annotazioni, estemporanee ma sagaci, che contengono in nuce le diverse ipotesi formulate in séguito e che converrà dunque riportare per intero:

«Malgré que nous concevions mal comment le public pouvait supporter pareille monotonie, on admet généralement que les chansons de geste étaient chantées et que le même air était répété pour chaque vers de dix ou de douze syllabes. S'il en est ainsi, les notes qui suivent le poème de Thomas doivent s'adapter à chacun de ses vers. Cela n'empêcherait pas cette mélodie de servir de ritournelle à la fin de la laisse. Dans le cas présent, comme il s'agit d'une bouffonnerie, je me figure volontiers Thomas modulant en comique la syllabe *in*, pendant qu'il joue le finale sur sa vielle. [Cette représentation ne me vient pas de ce que, dans la *Bataille d'Annezin*, c'est la rime du vers qui est placée au dessous des notes; il me semble que pour tout autre poème une voyelle ainsi placée suffisait pour marquer le rapport des notes avec les syllabes d'un vers *ad libitum*. (...)] Mais il est probable que dans les chansons de geste ordinaires, le jongleur, après avoir chanté une laisse, jouait simplement la ritournelle sur son instrument, pendant qu'il reprenait haleine et que l'attention des auditeurs se détendait» (Langlois 1910a, 351).

Come si vede, Langlois ammette senz'altro la possibilità che la melodia annotata vada riferita ai versi della lassa (anche in virtù del fatto, a dire il vero indimostrato, che «une voyelle ainsi placée suffisait pour marquer le rapport des notes avec les syllabes d'un vers *ad libitum*») ma allo stesso tempo insiste sull'idea di una «ritournelle», intonata sull'ultima sillaba del testo o più probabilmente eseguita su uno strumento, con funzione di chiusura o d'intermezzo fra due lasse.⁶

Fu il musicologo Georg Schläger, già autore di una dissertazione sul *Tagelied* (1895) e di una monografia sugli aspetti metrico-musicali delle *Romanzen* francesi (1900), che per primo si soffermò distesamente sulle questioni poste dalla melodia ritrovata da Langlois in apertura di un contributo apparso sulla *Zeitschrift für romanische Philologie* dell'anno successivo e dedicato all'interpretazione ritmica, allora al centro degli studi di musicologia medievale, dei versi dell'epica francese (Schläger 1911, 364ss.). Lo studioso osserva in primo luogo che la calcolata suddivisione della notazione in sette *ligature* neumatiche, ognuna contrassegnata dalla sillaba *in*, è un dato oggettivo da cui non si può prescindere: tale articolazione melodica e sillabica serve a riconoscere l'assetto musicale della frase, che non potrà dunque riferirsi, così com'è stata annotata dal copista, a un verso alessan-

6 Nel resoconto di una conferenza tenuta all'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* sulla musica delle *chansons de gestes*, il musicologo Jean Beck (1911, 42) si limitava ad osservare a proposito del ritrovamento di Langlois: «La phrase musicale d'Audigier est par excellence un thème de récitatif à répétition, tandis que la mélodie de la *Bataille d'Annezin* est plus ornée; celle-ci est aussi beaucoup plus tardive que la première».

drino. Schläger avanza a questo punto l'ipotesi che il rigo possa rappresentare, con terminologia prettamente musicale, un postludio non verbale nel ritmo dell'eptasillabo, ovvero, trasponendo il concetto in termini letterari, un 'piccolo verso' (in accezione tecnica di *petit vers* o *vers orphelin*) musicale con funzione di ritornello: «ein wortloses Nachspiel im Rhythmus des Siebensilbers, einen musikalischen Kurzzeilenrefrain». Ricorda quindi che il piccolo verso che conclude lasse epiche decasillabiche o dodecasillabiche è di solito esasyllabo femminile, mentre nei generi metricamente assimilabili alla lassa epica, come alcune *Romanzen* francesi e lo «chante-fable» di *Aucassin*, si trovano versi brevi finali di altro tipo fra cui anche l'eptasyllabo maschile. In conclusione, parafrasando lo studioso, andrà tenuta seriamente in considerazione la possibilità che il copista della *Bataille d'Annezin* abbia voluto informarci circa un'abitudine diffusa presso i cantori di *chansons de geste* («eine verbreitete Gewohnheit der Spielleute»), se non addirittura un requisito necessario per l'esecuzione musicale della lassa («ein notwendiges Erfordernis des Epenvortrags»); altra questione è poi se il piccolo verso possa essersi sviluppato da questa consuetudine di terminare la lassa con una frase musicale non verbale ma dalla struttura metrica e ritmica definita.⁷

7 Schläger (1911, 364): «Auffälliger ist der von Langlois nicht berücksichtigte Umstand, daß wir die Textandeutung, also den Reimvokal *in*, nur siebenmal untergeschrieben finden, nicht zwölfmal, wie wir erwarten müßten, wenn es sich wirklich um das musikalische Gewand der Verszeile selbst handeln soll; und zwar sieht es völlig aus, als seien die Silben bewußt auf die einzelnen Notengruppen gerechnet; zur Andeutung bloßer Brummstimme ohne silbische Gliederung hätte ja ein einziges *in* genügt, und übrigens ist die Silbenzahl, das dürfen wir nunmehr als festgestellt betrachten, für die Erkenntnis der musikalischen Gliederung unentbehrlich. Die beiden angeführten Umstände sprechen also für ein wortloses Nachspiel im Rhythmus des Siebensilbers, einen musikalischen Kurzzeilenrefrain. Hierbei denkt man sofort an den bekannten Tiradenschluß mancher in Zehn- oder Zwölfsilbern verfaßten Epen durch eine Kurzzeile. Allerdings haben wir in solchen Fällen einen weiblichen Sechssilber; aber in den Romanzen, die wir unbedenklich als epische Gebilde ansprechen mögen, finden wir doch Fünf- und Siebensilber nach episch gebauten, also aus 4 + 6 oder 6 + 4 Silben bestehenden Zehnsilbern, auch einmal einen Dreisilber im Wechsel mit derselben Versart [...], im Aucassin einen weiblichen Viersilber nach Siebensilbern: die Hauptsache wird gewesen sein, daß sich eine befriedigende rhythmische Verbindung der verschiedenen Versarten herstellen ließ. Die Möglichkeit ist nicht von der Hand zu weisen, daß der Schreiber uns somit über eine verbreitete Gewohnheit der Spielleute, vielleicht gar über ein notwendiges Erfordernis des Epenvortrags unterrichtet habe; ob sich aus solcher Gewohnheit die gesungene Kurzzeile entwickelt haben kann, ist freilich eine andere Frage». Schläger osserva inoltre (ib., 365) che la notazione non presenta distinzioni semiologiche di tipo mensurale (breve/lunga), ma che soltanto il prolungamento delle due note dell'ultimo neuma sembra avere valore di durata; fornisce quindi una trascrizione isoritmica della melodia (a ciascuna *ligatura* viene attribuita la stessa durata) che rispecchierebbe il modello ritmico dell'eptasyllabo secondo H. Riemann; e qualifica infine la melodia, forse avendo a mente il «*modulant en comique la syllabe in*» di

Si tratta di una serie di considerazioni a nostro modo di vedere ancora validissime per due motivi fondamentali: esse rendono conto del documento nella forma e nella posizione in cui ci è stato tramandato dal manoscritto e inoltre lo ricollegano a un fenomeno ben noto e a una questione allora centrale negli studi sull'epica francese, ovvero a quella *Kurzversfrage* o *Kurzverskontroverse*, impostata dal filologo svedese Alfred Nordfelt sul finire dell'Ottocento e ampiamente dibattuta durante la prima metà del Novecento, sui problemi di storia letteraria posti dall'insorgenza nella tradizione del piccolo verso (cf. più avanti, §4). Purtroppo né i musicologi né tanto meno i filologi romanzi sembrano essersi avveduti della portata dei ragionamenti preliminari dello Schläger i quali, come vedremo, sono stati offuscati dalle successive speculazioni, favorite dalla temperie ricostruttivista del primo Novecento, sulle modalità di adattamento della melodia in questione al verso dodecasillabo della lassa e sulla sua interpretazione ritmica, a partire proprio dallo stesso Schläger.

Egli prosegue infatti il suo discorso postulando che il verso breve (eptasillabo) dovesse riprodurre in maniera abbreviata la sostanza musicale del verso lungo (alessandrino), e s'intrattiene quindi nel formulare un'ipotesi di adattamento della frase musicale al testo dell'ultimo verso della lassa che comporta indebiti scioglimenti di *ligature* nonché un'aggiustamento dei valori ritmici nel segmento iniziale e l'inserimento di una pausa operati sulla base di criteri essenzialmente estetici (cf. Schläger 1911, 365s.). Non è il caso di scendere nei dettagli: si tratta di un procedimento che appare oggi arbitrario ma che trovava la sua ragion d'essere nei fondamenti epistemologici di quel periodo.

Non sorprenderà dunque se dodici anni più tardi Gennrich (1923, 14–17), nel saggio sull'esecuzione musicale dell'epica francese, avanzerà una diversa ma altrettanto arbitraria ipotesi di adattamento della frase musicale al verso alessandrino. Giudicando inconsueta («einigermaßen seltsam») la settuplice ripetizione della sillaba *in*, lo studioso riconduce perentoriamente il rigo musicale della *Bataille* alla notazione quadrata *sine littera*, cioè senza testo verbale sottoscritto, impiegata nel repertorio liturgico dell'Organum a due voci, che conobbe il suo apogeo a Parigi, presso la scuola di Notre-Dame, tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Egli pensa in particolare che la sillaba *in* sia stata qui convenzionalmente utilizzata per indicare l'inizio di una misura modale costituita da breve più lunga (II modo ritmico); procede quindi a una trascrizione ritmica della melodia che non tiene conto della morfologia dei neumi e tanto meno dei gruppi neumatici (*ligature*); propone infine un tentativo di adattamento di tale trascrizione all'ulti-

Langlois, come «una fioritura conclusiva, in questo caso con effetto farsesco» («ein abschließender Schnörkel, hier noch dazu mit possenhafter Wirkung»).

mo verso della lassa che prevede aggiustamenti ritmici in due misure. Molte sono le obiezioni che si potrebbero muovere oggi a questa interpretazione che dipende in larga parte dal ricostruttivismo e dal «mensuralismo» a oltranza di quel tempo: ci limitiamo ad osservare che prima di ipotizzare una scrittura musicale cifrata sulla base di un repertorio storicamente e formalmente alieno rispetto a quello della monodia profana si dovrebbe almeno dimostrare che è tecnicamente inammissibile la frase musicale nella forma in cui ci è stata tramandata, ovvero una intonazione melismatica sull'ultima vocale del testo, dove la ripetizione della sillaba *in* sotto ciascuna *ligatura* servirebbe a definire l'assetto metrico-ritmico della frase. Ciò che importa soprattutto osservare in questo momento è che l'eccessiva fiducia accordata da Gennrich alle sue supposizioni lo portò a liquidare un po' troppo frettolosamente l'intuizione dello Schläger che vedeva nella frase musicale un *Kurzzeilenrefrain* eptasillabico: «Ich möchte in dieser Notenzeile kein Nachspiel im Rhythmus eines Siebensilbners erblicken, sondern die zu der Dichtung gehörende Melodie» (Gennrich 1923, 16). È probabile che questa presa di posizione dell'autorevole romanista-musicologo abbia contribuito a determinare un'autentica rimozione dell'interpretazione di Schläger negli studi successivi, dove il suo intervento non verrà quasi mai citato.⁸

In effetti, la questione relativa al rigo musicale della *Bataille d'Annezin* sarà in séguito ripresa o solamente menzionata all'interno di contributi o di compendii più generali sulla musica dell'epica francese dovuti ai musicologi Théodore Gérold (1932, 82s.), Jacques Chailley (1948, 2s.; 1982, 25s.), Jan van der Veen (1957, 88s.), Ian Parker (1980), Gérard Le Vot (1986, 172 e 187), John Stevens (1986, 224s.) e Paul Bracken (2003, 83s.), che non aggiungono pressoché nulla di nuovo alle considerazioni fatte da Langlois e da Gennrich.⁹ In essi non si esclude l'ipotesi che il rigo musicale possa rappresentare «une petite coda instrumentale» (Gérold

⁸ È oltremodo curioso che Gennrich non faccia menzione del rigo musicale della *Bataille d'Annezin* nel capitolo dedicato alla *chanson de geste* del suo *Grundriß* (1932, 40–45), dove si ragiona peraltro estesamente sulle modalità musicali di chiusura della lassa: ci si potrebbe chiedere se tale esclusione sia dovuta a un ripensamento, indotto dalla problematicità intrinseca del reperto; ma si dovrebbe pure indagare sul rapporto personale fra Gennrich e Schläger, dal momento che i loro rispettivi maestri, F. Ludwig e H. Riemann, avevano assunto posizioni diametralmente opposte riguardo alla «questione del ritmo», come ricorda Haines (2004, 210s.).

⁹ Va almeno ricordato che in Chailley (1982, 25s.), dove il contributo di Schläger (1911) è eccezionalmente citato ma non viene messo a frutto, si sostiene che il rigo musicale sia stato scritto in una «notation instrumentale» (e dunque destinato in primo luogo ad essere «joué sur l'instrument»), facendo questa volta riferimento all'uso di ripetere le ultime due lettere della parola *Tenor* (or or or...), con mera funzione di richiamo dell'indicazione paratestuale, in manoscritti di musica liturgica polifonica. A parte il fatto che questa eventualità non sembra riferibile al caso in esame, dove è l'ultima vocale del testo verbale della lassa ad essere ripetuta, varrà

1932, 83) o «une ritournelle [sempre strumentale] d'interlude ou postlude» (Chailley 1982, 26) oppure «a rounding-off or refrain line such as we meet elsewhere» (Stevens 1986, 225), ma prevale generalmente l'idea che la frase musicale debba o possa essere adattata almeno all'ultimo verso della lassa e che essa costituisca per questo una formula d'intonazione del verso epico, senz'altro accostabile a quella del decasillabo di *Audigier* inserito nel *Jeu de Robin et Marion*.¹⁰ L'unica voce che si distacca dal coro è quella di Hans-Herbert S. Räkel (1995): riassumendo le posizioni degli studiosi egli si mostra finalmente scettico sulla possibilità di adattare la frase musicale della *Bataille* al verso alessandrino e arriva a formulare, indipendentemente da Schläger (1911) che infatti non è citato in bibliografia, un'ipotesi analoga a quella del suo ignoto predecessore:

«Die siebenfache Schreibung der Silbe *in* würde noch am ehesten bedeuten, daß hier eine Schlußsilbe mit einer (Instrumental-)Cauda von der Länge eines weiblichen Sechssilblers nach Art des Laissenschlusses des *Girart de Vienne* versehen werden soll. Trotz der Siebenzahl der Silben *in* und der Notengruppen haben die Herausgeber eine Zwölfsilbermelodie hergestellt und über die rhythmische Organisation dieses Kunstgebildes diskutiert» (Räkel 1995, col. 625).

Ci troviamo insomma, e questo è di per sé un fatto indicativo, al punto da cui si era partiti, con la sola ma importante differenza che Räkel, il quale ragiona al di fuori dei rigidi parametri del 'mensuralismo' in cui era imbrigliato Schläger, individua nell'articolazione metrica (e non ritmica) del verso musicale, dettata dal numero di sillabe ripetute in corrispondenza delle *ligature*, un esassillabo femminile (e non un eptasillabo maschile), ovvero il tipo di piccolo verso più diffuso nel repertorio epico ed esclusivo nelle canzoni con lassa dodecasillabica.¹¹

Prima di procedere sulla pista, che si annuncia come quella più sicura, tracciata indipendentemente da Schläger e da Räkel a più di ottant'anni di distanza, dobbiamo ancora ricordare un contributo recente del musicologo americano John Haines (2007) che ha l'indubbio merito di aver considerato gli aspetti

anche qui quello che è stato detto a proposito dell'accostamento proposto da Gennrich con la notazione *sine littera* dell'*Organum*.

10 Di questa idea è pure, alla stregua di Gérold e di Chailley, il filologo René Louis (1957, 346 e nota), il quale ritiene erroneamente che il verso della *Bataille d'Annezin* sia «un alexandrin *a majori* (8 + 4)» sulla base del solo ultimo verso, dove la cesura metrica separa eccezionalmente il verbo dall'oggetto diretto (*fist | ce*).

11 Un elenco delle *chansons de geste* francesi e provenzali provviste di piccolo verso esassillabico femminile (6'), generalmente irrelato all'assonanza o rima della lassa, si trova in Roncaglia (2012 [1959], 127 n. 2); cf. anche Dembowski (1970, 139ss.) e Heinemann (1993, 201).

storico-letterari e codicologici relativi alla *Bataille d'Annezin* ma che non sembra cogliere nel segno riguardo alla questione del rigo musicale. Dopo aver ragionato sulla possibilità – prospettata dagli eruditi Gervais de La Rue (1834), Arthur Dinaux (1839) e Victor Le Clerc (1856, 412ss.), ripresa da Gröber (1902, 705), e ora riproposta con argomenti non sempre convincenti – che la lassa di Thomas de Bailleul costituisca una parodia della celebre battaglia di Bouvines (1214) o di un evento ad essa collegato, lo studioso pensa che anche nel rigo musicale vada scorto un elemento parodico riconducibile a quell'evento storico. Egli ritiene in particolare che la melodia annotata non rappresenti una singola frase musicale bensì una «loose collection of motives» e che essa sia perciò scomponibile in una serie di segmenti melodici, ciascuno contrassegnato dalla sillaba *in*, che avrebbe richiamato alla mente di un lettore medievale le abbreviazioni musicali dei libri liturgici e nella fattispecie quelle relative ai salmi. La notazione, quasi una «musical footnote» del testo poetico, avrebbe insomma un valore puramente simbolico (come simbolico sarebbe pure il numero delle sette sillabe-*ligature* e dei quarantanove versi della lassa – sette per sette, escludendo però l'ultimo che fungerebbe da *explicit* – in riferimento a una presunta «numerology surrounding Bouvines accounts») ed esprimerebbe l'intenzione di alludere giocosamente alla recitazione salmodica, «the highbrow chanting of the psalms», che secondo alcune cronache avrebbe accompagnato il re Filippo Augusto alla famosa battaglia.¹² Si tratta di una lunga catena di congetture che non trovano, a nostro modo di vedere, sufficiente riscontro documentario. Alle perplessità circa l'unicità e la coerenza della frase musicale si può opporre che il suo andamento spiccatamente melismatico sopra un preciso centro tonale – La, con *finalis* Sol – può essere messo in relazione con la funzione di chiusura, come aveva già pensato Schläger (1911, 365) parlando di fioritura conclusiva, «ein abschließender Schnörkel»: si tratterebbe cioè della formula d'intonazione cadenzale di una lassa epica che sarebbe improprio accostare dal punto di vista stilistico, come pure fa Haines (2007, 372), a un qualsiasi verso melodico di una strofa di canzone lirica.

¹² Haines (2007, 371–378). Lo studioso ha poi sintetizzato la sua posizione nel seguente modo: «As I have recently argued, however, the *Anesin* melody was probably not intended for performance. It merely reaffirms the poem's parodic spirit by mimicking the musical performance of the Psalms mentioned in histories of the Battle of Bouvines and its winner, the French king Philip II Augustus. By extension, it associates the music of the liturgy, and especially Psalm recitation, with epic song» (Haines 2010, 94).

3 Versicoli lirici «ad eco»

Sgomberato il campo dalle interpretazioni meno plausibili perché non informate da un criterio di economia logico-formale o non sorrette da sufficienti riscontri documentari, vorremmo a questo punto concentrarci sull'ipotesi Schläger-Räkel, che vede nel rigo musicale in fondo alla lunga e articolata lassa della *Bataille d'Annezin* un piccolo verso epico non verbale e che merita per questo l'attenzione dei filologi romanzzi. La maggiore obiezione che è stata mossa da parte dei musicologi riguarda la ripetizione della sillaba *in*, giudicata inconsueta o persino inammissibile, come indicazione del suono vocalico da intonare e allo stesso tempo come indicazione dell'assetto prosodico del presunto piccolo verso musicale. Se ammettiamo, come è lecito fare (e come è stato fatto da alcuni studiosi a partire dallo stesso Langlois), che la sillaba *in* rappresenti qui l'ultimo fonema vocalico del testo poetico, ovvero una *i* nasalizzata (/ĩ/), allora andrà ricordato che nella notazione del repertorio liturgico medievale esiste la possibilità di ripetere una o più volte una vocale del testo da intonare in corrispondenza di porzioni melismatiche estese per indicare il punto di ripresa del fiato: tipicamente la *a-* di un *amen* conclusivo, oppure la vocale finale del versetto di un salmo.¹³ Ma naturalmente in questi casi la ripetizione della vocale non ha valore prosodico.

Un esempio in cui la ripetizione dell'ultima vocale del testo sembra costituire un'indicazione di tipo metrico s'incontra invece nel repertorio lirico dei trovieri e in particolare nella canzone *Pour conforter ma pesance* di Thibaut de Champagne (RS 237), trådita da otto canzonieri con musica e segnalata a proposito del nostro rigo musicale da Gérold.¹⁴ Si tratta, come ha mostrato Burger (1957, 65–81), di un tipo strofico assai antico – nella forma base: due versi endecasillabi (7' + 3 o 7 + 4) seguiti da un verso di quindici sillabe (7' + 7) – impiegato per la prima volta da Guglielmo IX nei cosiddetti *vers* ai *companhos* e presente in diverse tradizioni liriche medievali, quasi sempre associato a registri mediocri o a generi coreografici. Anche la canzone (autodefinita *son*) di Thibaut rientra, come è stato osservato

¹³ Cf. ad es. Palermo, Archivio Storico Diocesano, ms. 1 (sec. XII), Messale Antifonario, c. 6r: «Conturbata sunt omnia ossa me-a-a»; Frate Bartholino, Messa polifonica (tardo sec. XIV), Amen finale del *Credo* (Paris, BnF, it. 568, cc. 135v–136r): «A-a-a-a-a-amen».

¹⁴ Gérold (1932, 83): «dans certaines chansons de troubadours et de trouvères on remarque aussi à la fin de la mélodie quelques notes sous lesquelles une simple voyelle est répétée. Ainsi la voyelle *a* dans la chanson de Jaufré Rudel *No sap chantar qui so no di*, la voyelle *e* à la fin de la chanson de Thibaut de Navarre *Pour conforter ma pesance fais un son*. Ici c'est évidemment une petite coda instrumentale».

da più parti, in questa categoria.¹⁵ La strofa è qui composta da due endecasillabi con rima interna femminile (a7' + b3) che costituiscono i piedi musicali (fronte), seguiti da due eptasillabi che configurano la *cauda*: il primo di questi, ossitono, riprende la rima esterna degli endecasillabi (-on), mentre il secondo, parossitono, riprende la rima interna degli endecasillabi (-ance) ed è seguito, in tutti i manoscritti tranne V, da tre *e* separate dal punto metrico («e-e-e») regolarmente corredate dalla notazione musicale.

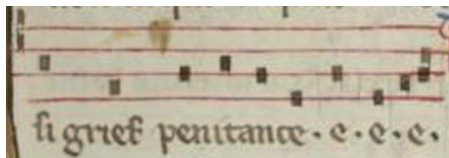


Fig. 2: Paris, BnF, fr. 844 (*Mt*), c. 61r (part.).

Ecco la prima strofa nel testo fissato da Wallensköld (ed. 1925, 1) ma disposta secondo l'interpretazione metrica di Burger (1957, 69), accompagnata da schema metrico e formula musicale:

1-2	Por conforter ma pesance	faz un son:	a7' + b3	A B
3-4	bons ert se il m'en avance	car Jason,	a7' + b3	A B
5-6	cil qui conquist la toison,	n'ot pas si grief penitance,	b7 + a7'	C D
7	e, e, e.		3	E

Sia i filologi che i musicologi hanno considerato la triplice ripetizione della vocale *e* dopo ciascuna delle cinque strofe e dopo l'*envoi* di due versi (il collegamento è a *coblas unissonans* e dunque l'ultima rima sempre -*ance*) come un verso trisillabo con funzione di ritornello, eventualmente non verbale.¹⁶ A nostro avviso è improprio parlare in questo caso di ritornello: è più probabile che il trisillabo intonato con effetto di prolungamento o di eco sull'ultima vocale (atona) di ogni strofa rappresenti un dispositivo ritmico-musicale di chiusura e che esso costituisca

¹⁵ Già Paris (1912, 552 n. 1) definiva la canzone «bien courtoise, mais très légère de forme». Si vedano poi almeno Arens (1980, 438s.), che parla di «Minnelied» trasposto «in die Nachbarschaft eines einfaches Tanzlied», e Stevens (1986, 42s.).

¹⁶ Wallensköld (ed. 1925, XLIV–XLV) considerava senz'altro *Por conforter* una «chanson à refrain» (alla stregua di RS 523, 884, 1467) e interpretava la vocale ripetuta come una triplice interiezione: «*E! é! é!*». RS 237: «der Refrain lautet e, e, e»; Burger (1957, 69 n. 2): «*Suit le refrain: E! e! e!*»; Arens (1980, 436): «Refrain»; Stevens (1986, 42 e 468): «non-verbal refrain-line» e «vocalized refrain».

perciò una parte organica della strofa, sebbene esso non rientri nel computo sillabico dell'ultimo verso. In effetti la musica dell'ultimo eptasillabo (v. 6: D) risulterebbe incompleta senza quella, ornata da *ligature* in *MtOZT*, del trisillabo vocalico (v. 7: E), che riconduce la linea melodica al tono fondamentale (Sol in *KNXMt*, Fa in *OZT*).¹⁷

L'esempio di *Pour conforter* induce a riflettere sull'altro caso di ripetizione vocalica nel repertorio lirico segnalato da Gérold, che riguarda la famosa canzone *No sap chantar* di Jaufre Rudel (BdT 262.3, Frank 470:5). Com'è noto, dei sei latori *CM-R / Ea¹-e* (stemma ed. Chiarini 1985, I, 55) soltanto *M* presenta in chiusura di ciascuna *cobla* (*unissonans*, con schema 8 ab ba ab) e della *tornada* di due versi la duplice ripetizione, dopo un punto metrico, dell'ultima vocale tonica -a (v. 6: «con plus l'ausires mais valra. a a.»). Gruber (1983, 87), seguito da altri studiosi, riteneva tale ripetizione un'indebita aggiunta del copista indotta da una segmentazione errata del melisma di sette suoni annotato in *R* sotto l'ultima sillaba della prima strofa, e condannava perciò gli editori che avevano accolto a testo la lezione di *M* come una sorta di ritornello bisillabico.¹⁸ A nostro avviso non si può escludere una spiegazione inversa e cioè che il canzoniere *M*, di cui Asperti (1995, 86) ha dimostrato le ascendenze musicali, abbia conservato la traccia di un dispositivo metrico-melodico di chiusura in tutto analogo a quello di *Pour conforter* lasciato cadere nel resto della tradizione (la stessa cosa accade, come abbiamo visto, nel ms. *V* della canzone di Thibaut), e che sia stato invece il copista musicale di *R* a inglobare in un unico e inconsueto gruppo melismatico i neumi originariamente disposti sopra il bisillabo vocalico «a a». In questo caso gli editori di Jaufre Rudel non avrebbero avuto torto ad accettare la lezione di *M*, che

17 La melodia associata al testo poetico è unica nella tradizione manoscritta, dove s'individuano i due gruppi *KNX V Mt* e *OZT* in ragione del fatto che nel primo la melodia è annotata in modo di Sol, nel secondo in modo di Fa; *T* è l'unico ad adottare una notazione nettamente mensurale (I modo: *longa-brevis*): cf. in proposito Stevens (1986, 469s.) e Haines (2004, 7s. e 227) con riferimenti alla letteratura musicologica pregressa. Interessante è che le maggiori discrepanze notazionali fra i mss. si osservano, oltre che nel punto di attacco della *cauda* (v. 5: C), proprio nella melodia del trisillabo vocalico (v. 7: E), dove i neumi di un solo suono in *KNX* subiscono arricchimenti melismatici di vario tipo in *Mt*, *OT*, e soprattutto *Z*, mentre in *V* il trisillabo è assente. Si veda la sinossi in van der Werf (ed. 1979, 11–17), dove la melodia di *VMtK(NX)* è trasposta in riferimento ad *O* e la notazione mensurale di *T* è indebitamente occultata, con conseguente errore di trascrizione nella melodia del trisillabo vocalico finale. Si veda anche la lettura musicale di Stevens (1986, 42s. e 469s.).

18 Più neutrale la formulazione di Asperti (1995, 86 n. 127), che rimanda a Gruber (1983, 87): «questa lezione, pur accettata da molte edizioni critiche, va spiegata come residuo di un'esecuzione cantata, che doveva prevedere il mantenimento della vocale conclusiva (cf. Gruber [...]; si veda il ricco melisma che caratterizza la fine della strofa nella notazione preservata da *R*, qui prossimo stemmaticamente a *M*)». La melodia di *R* (c. 63b) si legge in van der Werf (1984, 220*).

costituirebbe un altro esempio lirico di versicolo conclusivo «ad eco», intonato sull'ultima vocale del testo della strofa. Si tratterebbe cioè del medesimo dispositivo formale di chiusura, associato in entrambi i casi a forme strofiche e a tonalità poetiche mediocri, che sopravvive comprensibilmente in una tradizione manoscritta a dominanza musicale come quella trovierica mentre tende a scomparire, per il suo carattere non verbale ed extra-strofico, in una tradizione prevalentemente testuale come quella dei trovatori.

Ciò che interessa soprattutto al nostro discorso è che i versicoli vocalici finali di Thibaut e forse di Jaufre e la loro rappresentazione nei canzonieri costituiscono un significativo parallelo formale, in ambito lirico, del rigo in fondo alla *Bataille d'Annezin* inteso appunto come dispositivo ritmico-musicale di chiusura. Da un punto di vista strettamente musicale sia i versicoli lirici che il presunto piccolo verso vocalizzato della lassa parodica realizzano in effetti delle cadenze conclusive (distinte dal materiale melodico della strofa) dal carattere più o meno accentuatamente melismatico. Essi corrispondono in ciò esattamente all'idea che gli studiosi, in mancanza di esempi concreti, si erano fatti della melodia associata al piccolo verso epico rispetto alla melopea sillabica, attestata indirettamente solo per *Audigier*, che si doveva ripetere per ogni verso della lassa epica secondo la testimonianza di Johannes de Grocheo («Idem etiam cantus debet in omnibus versiculis reitarari»).¹⁹ Si vedano in particolare Suchier (1895, 374): «In vielen Volksepen war das Ende der Laisse metrisch, also auch musikalisch, differenziert. Wo die Laisse bis zum Schluß aus lauter gleichmäßigen Versen bestand, wird wenigstens die Melodie des letzten Verses den bevorstehenden Ruhepunkt durch eine besondere Kadenz markiert haben. Doch ist uns ein Beispiel dieser Art nicht erhalten»; Gennrich (1932, 40):

«Die Tonreihe ging deshalb in einen Halbschluß aus, und man war genötigt, entweder die letzte Wiederholung mit einem Ganzschluß zu versehen oder aber – was bedeutend wirkungsvoller war – eine besondere, kadenzierende Tonreihe anzufügen. [...] Es kann wohl angenommen werden, daß diese Kadenz in vielen Fällen ein instrumentales Nachspiel gewesen ist, und als solches fand es in den nur Text überliefernden Handschriften natürlich keine Erwähnung. Deshalb lassen viele ältere wie jüngere Chanson de Geste-Laissen keinerlei Abschlußkadenz erkennen»;

Roncaglia (2012 [1959], 127 n. 2): «Il s'agit, en somme, d'une cadence conclusive, dont la mesure est égale à celle de la cadence suspensive représentée par le

¹⁹ Il passo di Grocheo sull'esecuzione del *cantus gestualis*, contenuto nel *De musica* (ca. 1300) e citato in ogni contributo sulla musica dell'epica francese, si legge nell'ed. Rohloff (1972); si veda anche la traduzione di Page (1993, 28).

deuxième hémistiche de chaque vers de la laisse, mais la mélodie est différente»; Chailley (1982, 31): «si timbre du vers orphelin il y avait, les deux seuls exemples de timbre conclusif conservés, celui du *Tu autem* et celui d'*Aucassin*, concordent pour nous avertir qu'il s'agissait d'un timbre indépendant, rendant par là aléatoire tout essai de reconstitution». Sul versante divulgativo si può ancora citare Zink (1992, 75), che a proposito della *chanson de geste* parla «d'une mélodie très simple, d'une psalmodie répétée, toujours identique, vers après vers, avec tout juste la variation d'une cadence sur l'hémistiche finale de la laisse ou sur son dernier vers plus court. A vrai dire, ces mélodies ne nous sont pas directement parvenues».

4 Dispositivi vocalici di chiusura

Ci potremmo chiedere a questo punto come mai il copista della *Bataille* abbia inteso rappresentare in maniera compiuta un dispositivo ritmico-musicale di chiusura che non risulta attestato per altre *chansons de geste* ma che si può ragionevolmente accostare dal punto di vista formale e strutturale al ben noto istituto metrico del piccolo verso epico. Per tentare di rispondere a questo quesito bisognerà prendere in considerazione gli aspetti letterari della lassa, trascurati dalla schiera di musicologi che si sono interrogati sul rigo musicale, e in particolare la sua funzione parodica, segnalata fin dalla prima edizione di Carl Sachs,²⁰ ma analizzata solo in tempi recenti da Badel (1999) in un breve contributo. Dopo aver riscontrato nella *Bataille* una serie di formule che ricorrono in altre *chansons de geste* e individuato una sequenza di motivi tipici del genere epico o di quello lirico-pastorale – nella fattispecie: esordio stagionale con elementi caratteristici della pastorella (vv. 1–19), elenco degli eserciti schierati (vv. 20–32) e preparativi al combattimento (vv. 43–46), preoccupazione delle dame e lamentazione della regina (vv. 33–42), miracolo del pellegrino che interrompe lo scontro (con messa in scena dell'io narrante in un quadro naturale) (vv. 47–49) –, lo studioso arriva a descrivere la lassa di Thomas de Bailleul come un «pastiche» squisitamente letterario e come una «fantaisie en marge des chansons des geste» (Badel 1999, 40 e 43). Il ribaltamento parodico non avrebbe dunque di mira un preciso ipotesto né tanto meno un evento realmente accaduto, come pure si era pensato, bensì un'intera classe di testi, e agirebbe attraverso l'imitazione in chiave ironica di

²⁰ Sachs (1857, 413): «eine *sotte chanson*»; Ward (1883, 881): «[chanson] perhaps intended to ridicule some real event»; Langlois (1910a, 350): «une parodie des chansons de geste»; Warner/Gilson (1921, 358): «burlesque chanson».

alcuni suoi *clichés* stilistici e tematici, secondo una prassi diffusa nella poesia romanza medievale.²¹ Se questa interpretazione, che meriterebbe di essere approfondita,²² è esatta, allora si potrà ipotizzare che anche l'esibita presenza della frase musicale (non verbale) come elemento organico del testo poetico intenda rappresentare, come già aveva intuito lo Schläger, un dispositivo formale di chiusura caratteristico della lassa epica, che proprio per la sua natura puramente musicale e per la sua funzione performativa non risulta attestato altrove.

Questa possibilità è suggerita fra l'altro dalle imitazioni satiriche della lassa epica che s'incontrano nel repertorio lirico provenzale e galego-portoghese. Mi riferisco in particolare allo scambio di due lasse monorime dodecasillabiche fra i trovatori Peire Bremon Ricas Novas e Gui de Cavaillon, *Un vers voill començar el so de ser Gui* (BdT 330.20 = 192.1),²³ tramandato dal solo canzoniere *H* e databile al 1230 circa, e alla cd. «gesta de maldizer» composta prima del 1253 da Afonso Lopez de Baian, *Seiaxi Don Belpelho en ũa sa maison* (LPGP 6.9), presente nei canzonieri portoghesi *B* e *V*, che consta di tre lasse monorime a base decasillabica con vistose oscillazioni metriche. Come ha mostrato Di Luca (2008a, 45), entrambi i testi costituiscono degli adattamenti della lassa epica ai contenuti dell'invettiva satirica attraverso «la reprise de tous les stylèmes de base de l'épopée», ed entrambi condividono la particolarità di chiudere ogni singola lassa con una formula vocalica extra-strofica – «Oi» nel primo caso, «Eoy» nel secondo – che andrà messa in relazione con l'enigmatico «Aoi» trascritto in fondo a numerose lasse della *Chanson de Roland* nel manoscritto di Oxford. Se è indubbio che tali formule vocaliche erano sentite dagli autori lirici come un elemento caratterizzante del genere epico, meno certo è che esse rappresentino una «derivazione» o «mutuazione» diretta dall'*Aoi* rolandiano, come è stato sostenuto soprattutto per

21 Si pensi ad es. alle *coblas* oscene o scatologiche del repertorio trobadorico che vengono costruite su modelli eminenti riconoscibili (in part. di Bernart de Ventadorn o Folquet de Marseilla) ma che mirano evidentemente a parodiare l'intero genere della canzone d'amore (cf. Carapezza 2001); o ancora alla *cantiga* su Pedro de Marsella che costituirebbe una parodia del genere delle *cantigas* mariane secondo Lappin (1997), menzionato da Haines (2007, 348).

22 Il ribaltamento parodico del genere epico sembra investire anche le strutture retoriche (come, in esordio, la lunga serie di temporali giustapposte prima della reggente, che si trova al v. 24) e alcuni espedienti formali (come la scelta della rima – *in* e la firma finale).

23 Il secondo emistichio dell'incipit è ipometro ed è stato sanato in vari modi. L'ultimo editore mette a testo «en lo so de ser Gui» (cf. ed. Di Luca 2008, XV, 233 n. 1), ma la formula *el so de* per indicare il modello metrico-melodico è stabile nel corpus trobadorico (cf. Carapezza 2008, 6 e n. 7). Il modello musicale, il *so de ser Gui*, era già stato identificato con la *chanson de geste* Gui de Nanteuil in contemporanea da M. de Riquer (1975, 1187) e da A. Ziino (1975, 174; cf. Ziino 1991, 150), sfuggiti a Di Luca (2008a, 45ss.; poi ed. 2008b, 234), che pure adduce osservazioni pertinenti (cf. in proposito la recensione di Zinelli 2010, 449).

la *cantiga* satirica di Afonso Lopez de Baian.²⁴ In effetti, per quanto ne sappiamo, il *Roland* di Oxford costituisce soltanto l'esempio più antico della clausola vocalica, ma è difficile supporre che esso sia stato il prototipo diretto delle due attestazioni di ambito lirico databili al pieno Duecento: nel caso di Ricas Novas sappiamo anzi che il modello epico dichiarato era il *Gui de Nanteuil*, nella cui tradizione la clausola non è naturalmente attestata. Si aggiunga che al manipolo di esempi epico-lirici si può ancora accostare la formula vocalica affine «Aei» che compare in fondo alle cinque *coblas* della canzone di donna anonima *Quan vei les praz verdesir* (BdT 461.206, Frank 302:12) presente nella sezione provenzale *W* (c. 198v) del canzoniere francese *M* con rigo musicale vuoto: si tratta di un componimento lirico di ambito non cortese del tutto estraneo alle forme e ai temi della *chanson de geste*.²⁵ Come si vede, le alterazioni della formula vocalica in chiusura di lassa epica o epico-lirica (*Aoi ~ Oi ~ Eoy*) e di strofa lirica (*Aei*) lasciano pensare a un comune dispositivo ritmico-musicale, mettendo fortemente in dubbio l'idea di un «prototipo rolandiano» rappresentato dalla formula fissa AOI, che pure è stata interpretata come un *siglum* (abbreviazione o acrostico) o come una parola vera e propria da molti studiosi.²⁶

24 Cf. ed. Di Luca (2008b, 237, nota al v. 13). La bibliografia, ormai cospicua, sulla *gesta de maldizerdi* Afonso Lopez de Baian è ora raccolta da Beckmann (2008, 199 e n. 4), il quale dubita fortemente di un collegamento diretto fra la *cantiga* satirica e il *Roland* di Oxford.

25 Anche in questo caso la formula trivocalica «Aei» è stata interpretata dagli editori come un «mot-refrain» o un «ritornello interstrofico»: cf. in part. Mölk (1991, 381); ed. Gambino (2003, XXI, 210), che la traduce con un'interiezione: 'Ahi!'. A questo preciso riguardo ammoniva H. Spanke, nel contributo di cui diremo subito nel testo, di non cadere nella tentazione di interpretare l'*Aei* come il sospiro lamentoso della donna innamorata: «So werden wir auch bei einem weiteren Liebeslied, das wieder einer volkstümlichen Gattung angehört, der Versuchung nicht folgen dürfen, in dem Strophenabschluß den Klageruf der sehnenenden Frau zu erblicken» (1931, 177). L'affinità fra *Aoi* rolandiano e *Aei* di *Quan vei les praz* è segnalata anche da Gennrich (1932, 42 n. 5).

26 Rimando di nuovo alla recente rassegna di Beckmann (2008) che tenta di catalogare le più di trenta ipotesi emesse fino ad oggi sulla funzione e il significato dell'*Aoi* rolandiano. All'imponente dossier si deve ora aggiungere la glossa *Promisimus* alle *Institutiones* di Prisciano contenuta in un ms. del sec. XII (Oxford, Bodleian Library, Laud. Lat. 67, c. 77v), dove si trova la seguente spiegazione etimologica del nome Adonis: «In hoc nomine <d> litterari debet cum vocali sequente, cum non Helinando sit compositum. Quidam dicunt quod sic derivatur ab <ado> quod est <canto>. Unde versus de Rolando sic incipiunt: Adoi. Haut sunt li mur etc.»: si veda in proposito Villa (2013, 120 e n. 33), con ulteriore bibliografia. La citazione inesatta sia della formula (*Adoi* invece che *Aoi*) che dell'emistichio (*li mur* invece che *li pui*) ricorrenti nel *Roland* del ms. *O* (Oxford, Bodleian Library, Digby 23), possibile fonte del glossatore, lasciano dubitare sul grado di attendibilità dell'informazione; essa è comunque interessantissima in prospettiva storica in quanto costituisce il più antico tentativo di decifrazione della formula, di non molto posteriore alla redazione del ms. *O*.

In realtà di questo parere era già Hans Spanke (1884–1944), un altro importante fautore di quell'apertura interdisciplinare della romanistica tedesca cui accennavamo all'inizio dell'articolo, che ha affrontato la più ampia questione delle sequenze vocaliche che compaiono nella poesia medievale destinata al canto in un contributo dal titolo significativo, *Klangspielereien* (appunto: 'espedienti o dispositivi musicali') *im mittelalterlichen Liede*, apparso nel 1931 in una miscellanea di studi mediolatini e forse per questo poco frequentato dai filologi romanzi, per lo meno al di fuori del dibattito sull'Aoi rolandiano.²⁷ Lo studioso osserva nella fattispecie che le serie vocaliche con funzione di chiusura o di passaggio assimilabili all'Aoi – ovvero le formule «ha ha he» e «hei hei hei» (o «hez hez hez») presenti in due *conductus* mediolatini, accanto alla tripla *e* di *Pour conforter* e all'Aei di *Quan vei les praz* discussi sopra – non sembrano legate a forme metriche o a generi poetici particolari,²⁸ e le descrive come una «appendice (*Anhängung*) di un'esclamazione (*Ausruf*) formata di norma da tre vocali, per lo più diverse fra loro, a sezioni musicali più ampie» (Spanke 1931, 177). Per questa categoria e per quella affine che riguarda le appendici vocaliche «ad eco» di singoli versi, osservabili soprattutto in ambito mediolatino,²⁹ Spanke propone quindi una spiegazione non solo musicale che chiama in causa l'inadeguatezza ritmica delle lingue romanze e del latino medievale, ovvero l'impossibilità di ottenere una figura ritmica composta da tre sillabe accentate consecutive senza forzare il sistema accentuativo naturale.³⁰ Lo studioso constata inoltre che il ricorso a «ritornelli» formati da serie di vocali denuncia a volte un carattere decisamente folclorico, «etwas entschieden Volkstümliches» (182).

A prescindere da alcune questioni di fondo o di dettaglio che andrebbero approfondite, come il possibile rapporto tra i versi formati interamente o parzialmente da serie vocaliche e i processi di tropatura o la stessa interpretazione

²⁷ Il contributo di Spanke è ad es. citato, e liquidato un po' troppo sbrigativamente, da Louis (1957, 351s.). Si veda ora in proposito Beckmann (2008, 209).

²⁸ «Bemerkenswert ist, daß solche musikalischen Schlüsse anscheinend nicht an bestimmte Formen gebunden sind, da sie in lai-artigen Gebilden, in Strophengedichten und nach Lassen zu beobachten sind» (Spanke 1931, 175).

²⁹ Ad es. «Nostra est redemptio, o o / Cuius resurrectio» nel «rondeau» *Filii Calvarie* della scuola di Notre-Dame, oppure il ritornello decasillabico «O o o, pro populo, o o o» di un componimento musicale contenuto nell'*Hortus deliciarum* di Herrad von Landsberg: cf. Spanke (1931, 178–181).

³⁰ «Wollen wir den Sinn [...] dieser Erscheinung zu erfassen suchen, so dürften von vornherein alle nicht auf rein musikalischem Gebiet liegenden Versuche auszuschalten sein. Ich möchte annehmen, daß hier eine rhythmische Unzulänglichkeit der romanischen Sprachen (und dazu gehört – im Munde der Romanen – auch die lateinische Sprache) im Spiele ist: die Unmöglichkeit, ohne Vergewaltigung der natürlichen Akzentgesetze das rhythmische Gebilde ' ' ' herzustellen» (Spanke 1931, 177).

ritmica delle serie trivocaliche finali, credo che il quadro di riferimento tracciato a suo tempo da Spanke sulla base di una ricca documentazione mediolatina e romanza, conservi ancora oggi la sua validità teorica, e debba essere tenuto seriamente in conto per la questione che ci riguarda. Nella fattispecie, il rigo musicale della *Bataille d'Annezin*, che comporta la ripetizione dell'ultimo fonema vocalico della lassa in corrispondenza di un lungo melisma cadenzale eptapartito, s'inserirebbe a pieno titolo nella fenomenologia individuata da Spanke delle appendici vocaliche con valore ritmico-musicale e con funzione di chiusura, insieme ai casi di versicoli bi- o trivocalici «ad eco» in fondo alle strofe dei lirici (Thibaut de Champagne e Jaufre Rudel) e ai casi di formule bi- o trivocaliche in fondo a lasse epiche (*Roland: Aoi*) o epico-liriche (Ricas Novas: *Oi*; Lopez de Baian: *Eoy*) ma anche a strofe liriche di ambito non cortese (*Quan vei les praz: Aei*). Che l'*Aoi* rolandiano, cui vanno ormai affiancate le formule affini delle lasse epico-liriche, costituisca l'indicazione di un dispositivo musicale di chiusura è del resto opinione condivisa dalla maggioranza degli studiosi che se ne sono occupati, e non è naturalmente mancato chi lo ha messo in relazione col piccolo verso eptasilabico irrelato.

5 Un 'piccolo verso' non verbale

Alla luce di quanto si è detto, l'ipotesi formulata indipendentemente da Schläger (1911) e da Räkel (1995) circa il rigo annotato della *Bataille d'Annezin* dovrebbe risultare avvalorata. Dalla parte della filologia romanza, l'esistenza materiale di un 'piccolo verso' non verbale che realizza una cadenza melismatica sull'ultima vocale della lassa costituirebbe un importante riscontro dell'idea espressa da uno dei maggiori studiosi che si sono occupati del piccolo verso a proposito della sua natura essenzialmente ritmico-musicale. Nel contributo di Philipp August Becker che fu decisivo per la risoluzione dell'annosa *Kurzversfrage*,³¹ il filologo tedesco scriveva:

«Der Wert der laissenschließenden Kurzzeilen liegt ja weniger in ihrem Inhalt als in ihrer klanglich rhythmischen Wirkung. Sie dienen dazu, dem Satz oder der Satzreihe eine markierte Schlußkadenz zu geben; und ihre Aufgabe ist reichlich erfüllt, wenn Sinn und Klang

31 Cf. Roncaglia (2012 [1959], 128s.); Dembowski (1970, 141ss.). Il dibattito, cui presero parte oltre a Nordfelt e Becker anche Runeberg, Cloetta, Schultz-Gora e Terracher, si consumò fra il 1891 e il 1912 soprattutto sulle pagine della *Zeitschrift für romanische Philologie*, ma la scoperta di Langlois (1910a) e le potenziali implicazioni della proposta interpretativa di Schläger (1911), ospitate entrambe dalla rivista tedesca, non furono evidentemente raccolte da Becker quando tornò sulla questione al principio degli anni Quaranta.

in innigem Verein auf dieses gefällige Ausklingen des Gedankens und der Stimme eingestellt sind. Das kann man aber nur akustisch erfassen, und dazu gehört das entsprechende rhythmische Empfinden» (Becker 1943–1944, 262).

Questa luminosa formulazione del valore e della funzione prima di tutto ritmica e musicale del piccolo verso epico, inteso come una esibita cadenza della frase verbale dove senso e suono si trovano intimamente congiunti allo scopo di condurre con disegno ritmico adeguato il pensiero e la voce verso la loro conclusione, proviene, non dimentichiamolo, da un filologo che ragionava su attestazioni verbali del dispositivo formale.³² Cinquant'anni più tardi il metricista canadese Edward A. Heinemann (1993, 202s.) proporrà delle riflessioni analoghe sottolineando gli effetti del cambiamento ritmico prodotto dal *vers orphelin* in una poesia in cui «le rythme est sémantique»; parlando di «compression sémantico-rythmique» cui si accompagna un «effet de résumé thématique»; e descrivendo il piccolo verso come «succession immédiate de deux seconds hémistiches» che costituisce «un écho consécutif assez particulier; il boucle le rythme de la phrase métrique». L'acuta percezione della natura e del funzionamento ritmico-musicale del piccolo verso (verbale) da parte della critica troverebbe dunque un'ideale conferma e una compiuta realizzazione nel presunto piccolo verso musicale della *Bataille d'Annezin*.

Senza diminuire l'importanza del reperto, il suo isolamento e la sua relativa tardità aprirebbero una serie d'interrogativi riguardo l'apparizione e l'evoluzione del piccolo verso all'interno della tradizione epica francese e provenzale. In particolare si dovrà continuare a riflettere da un lato sulla possibilità che simili dispositivi ritmico-musicali di chiusura – ad eco sull'ultima vocale della lassa o su formule vocaliche diverse – siano stati più diffusi di quanto la tradizione manoscritta lasci sospettare, e, dall'altro, sul rapporto di contiguità o eventualmente genetico fra questo tipo di dispositivi musicali e il piccolo verso eptasillabico verbale, ritenuto tradizionalmente una «innovation artistique» del dodicesimo secolo che s'impose soprattutto fra 1170 e 1250.³³ Il pregevole contributo di

32 L'attenzione verso gli aspetti musicali del piccolo verso epico non era certo inedita nella tradizione di studi filologici. Si veda per es. quanto scriveva Karl Bartsch nella recensione del primo tomo delle *épopées françaises* di Léon Gautier (1865): «On sait que dans plusieurs poèmes la tirade se termine par un vers de six syllabes. M. [Gautier] aurait dû remarquer que ce vers est toujours féminin: ce n'est pas là un hasard. Dans le chant la voix s'arrêtait sur l'avant-dernière syllabe de ce petit vers, sur la syllabe accentuée qui précède la terminaison féminine, plus longtemps que sur les autres, et donnait ainsi à la fin de la tirade une sorte de solennité et d'éclat» (Bartsch 1866, 411).

33 Cf. Roncaglia (2012 [1959], 128s.).

Dembowski (1970), che dopo la stagione delle tesi evoluzioniste legate alla *Kurzversfrage* e dopo l'ipotesi prospettata da Roncaglia (2012 [1959]) di una derivazione del piccolo verso epico da un *refrain* primigenio elude le questioni di origini per concentrarsi sugli aspetti sintattici e semantici del dispositivo nelle canzoni della cd. *Geste de Blaye*, permette già di constatare che la stessa varietà di tipologie individuate – e in particolare quella dei piccoli versi che non prevedono una «suite syntaxique avec la phrase précédente», i numerosi casi in cui essi assumono la funzione di *refrain*, le formule esclamative *passe-partout* ovvero senza rapporto tematico cogente con la lassa – troverebbe un'esauriente spiegazione postulando l'esistenza di un corrispettivo musicale del dispositivo di chiusura, che si sarebbe diffuso parallelamente alle sue molteplici manifestazioni verbali. A rigore, non si dovrebbe nemmeno escludere la possibilità di una derivazione del piccolo verso verbale da un analogo dispositivo ritmico-musicale tendenzialmente melismatico, avvenuta per un processo assimilabile a quello della tropatura dei melismi alleluiatici osservato in ambito liturgico, ma che allo stato attuale non è possibile dimostrare.

Al di là delle questioni specifiche poste dal rigo musicale della *Bataille d'Annezin* e dei risultati raggiunti, credo che questa indagine abbia mostrato l'utilità di un'interazione fra la filologia romanza e le altre discipline storiche di ambito medievale. Si tratta di un compito oneroso, perché costringe il filologo a muoversi in territori poco familiari e a confrontarsi con metodi e tradizioni di studi diversi, ma che è imprescindibile per la risoluzione di alcuni nodi critici della nostra disciplina.

6 Bibliografia

- Arens, Arnold, *Traditionelles und Originelles bei Thibaut IV. von Champagne: die Kanzone «Por conforter ma pesance»*, in: Oroz Arizcuren, Francisco J. (ed.), *Romania cantat. Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen, literarischen und musikwissenschaftlichen Interpretationen (Gerhard Rohlfs zum 85. Geburtstag gewidmet)*, vol. 2, Tübingen, Narr, 1980, 435–447.
- Asperti, Stefano, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995.
- Badel, Pierre-Yves, *La «Bataille d'Annezin»: une parodie de chanson de geste*, in: Boutet, Dominique, et al. (edd.), *«Plaist vos oïr bone cançon vallant?»*. *Mélanges offerts à François Suard*, vol. 1, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 1999, 35–44.
- Bartsch, Karl, [Rec. di Gautier, Léon, *Les épopées françaises. Études sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, vol. 1, Paris, V. Palmé, 1865], *Revue critique d'histoire et de littérature* 1 (1866), 406–414.

- BdT = Pillet, Alfred, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und hg. von H. Carstens, Halle, Niemeyer, 1933 [versione elettronica: *Bibliografia elettronica dei trovatori* (BEdT), a cura di Stefano Asperti: <www.bedt.it>].
- Beart, Herman, *Der Roman der Rose: Raum im Blick*, in: Paravicini Bagliani, Agostino/Stabile, Giorgio (edd.), *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, Stuttgart, Belser, 1989, 183–192.
- Beart, Herman, *Aux sources du «Roman de la Rose»*, in: Rolfe Monks, Peter/Owen, Douglas D. R. (edd.), *Medieval Codicology, Iconography, Literature, and Translation. Studies for Keith Val Sinclair*, Leiden, Brill, 1994, 110–116.
- Beart, Herman, *L'illustration de l'illustration: l'exemple de l'image dans le «Roman de la Rose»*, in: Rossi, Luciano (ed.), *«Ensi firent li ancessor». Mélanges de philologie médiévale offert à Marc-René Jung*, vol. 2, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, 491–504.
- Beck, Jean, *La musique des chansons de geste*, in: *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1911*, Paris, Picard, 1911, 39–45.
- Becker, Philipp August, *Die Kurzverslaiser*, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 65 (1943–1944), 257–277.
- Beckmann, Gustav Adolf, *«Aoi» und kein Ende?*, Zeitschrift für romanische Philologie 124 (2008), 199–223.
- Bracken, Paul, *«Halt sunt li puis»: Towards a Performance of the «Chanson de Roland»*, Nottingham Medieval Studies 57 (2003), 73–106.
- Burger, Michel, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève, Droz, 1957.
- Carapezza, Francesco, *Una «cobla» oscena di G (BdT 461.57) e il suo modello ritrovato*, Rivista di studi testuali 3 (2001), 97–111.
- Carapezza, Francesco, *À propos du «son desviat» de Marcabru*, Revue des Langues Romanes 112 (2008), 5–22.
- Chailley, Jacques, *Études musicales sur la chanson de geste et ses origines*, Revue de Musicologie 30 (1948), 1–27.
- Chailley, Jacques, *Du «Tu autem» de «Horn» à la musique des chansons de geste*, in: *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, vol. 1, Saint-Père-sous-Vézelay, Musée Archéologique Régional, 1982, 21–32.
- Chiarini, Giorgio (ed.), *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, edizione critica con introduzione, note e glossario, L'Aquila, Japadre, 1985 (rist. Jaufré Rudel, *L'amore di lontano*, Roma, Carocci, 2003).
- DEAF = *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, dirigé par T. Städtler, <www.deaf-page.de/fr/index.php>.
- Dembowski, Peter F., *Le vers orphelin dans les chansons de geste et son emploi dans la «Geste de Blaye»*, Kentucky Romance Quarterly 17 (1970), 139–148.
- Di Luca, Paolo, *Épopée et poésie lyrique: de quelques «contrafacta» occitans sur le «son» de chansons de geste*, Revue des Langues Romanes 112 (2008), 33–60 (= 2008a).
- Di Luca, Paolo (ed.), *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena, Mucchi, 2008 (= 2008b).
- Dinaux, Arthur, *Thomas de Bailleul*, in: id., *Trouvères, jongleurs et ménestrels du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, vol. 2: *Les trouvères de la Flandre et du Tournaisis*, Paris, Técherer, 1839, 369–372.
- Frank = Frank, István, *Répertoire métrique de la poesie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion, 1953–1957.
- Gambino, Francesca (ed.), *Canzoni anonime di trovatori e «trobairitz»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

- Gautier, Léon, *Les épopées françaises. Études sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, 3 vol., Paris, V. Palmé, 1865–1868.
- Gennrich, Friedrich, *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen chansons de geste. Eine literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie*, Halle, Niemeyer, 1923.
- Gennrich, Friedrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, Niemeyer, 1932.
- Gennrich, Friedrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt, Gennrich, 1965.
- Gérolde, Théodore, *La musique au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1932.
- GRLMA = Jauss, Hans Robert/Köhler, Erich (edd.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 6/2: *La littérature didactique, allégorique et satirique. Partie documentaire*, Heidelberg, Winter, 1970.
- Gröber, Gustav (ed.), *Grundriss der romanischen Philologie*, vol. 2/1, Strassburg, Trübner, 1902.
- Gruber, Jörn, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983.
- Haines, John, *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing Identity of Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Haines, John, «The Battle of Anesin». A Parody of Songs in Praise of War, *Speculum* 82 (2007), 348–380.
- Haines, John, *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Heinemann, Edward A., *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993.
- Langlois, Ernest, *Une mélodie de chanson de geste*, *Zeitschrift für romanische Philologie* 34 (1910), 349ss. (= 1910a).
- Langlois, Ernest, *Les manuscrits du Roman de la Rose: description et classement*, Lille-Paris, Tallandier-Champion, 1910 (= 1910b).
- Langlois, Ernest (ed.), *Adam le Bossu, trouvère artésien du XIII^e siècle, Le Jeu de Robin et Marion, suivi du Jeu du Pèlerin*, Paris, Champion, 1924.
- Lappin, Anthony, *A Parody in the Cantigas de Santa María*, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María* 9 (1997), 71–75.
- La Rue, Gervais de, *Thomas de Bailleul*, in: id., *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, vol. 3, Caen, Mancel, 1834, 41–44.
- Lazzerini, Lucia (ed.), *Audigier*, poema eroicomico antico-francese in edizione critica, con versione a fronte, introduzione e commento, Firenze, Sansoni, 1985.
- Lazzerini, Lucia (ed.), *Audigier. Il cavaliere sul letamaio*, Roma, Carocci, 2003.
- Le Clerc, Victor (ed.), *Histoire littéraire de la France*, vol. 23: *Fin du treizième siècle*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1856.
- Le Vot, Gérard, *À propos des jongleurs de geste. Conjectures sur quelques procédés musicaux utilisés dans les compositions épiques médiévales*, *Revue de Musicologie* 72 (1986), 171–200.
- Louis, René, *Le refrain dans les plus anciennes chansons de geste et le sigle AOI dans le Roland d'Oxford*, in: *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, Saarbrücken, Universität des Saarlandes, 1957, 330–360.
- LPGP = Brea, Mercedes (ed.), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais*, 2 voll., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1996.

- Mölk, Ulrich, «*Quan vei les praz verdesir*», in: *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Université de Poitiers – CESC, 1991, 377–384.
- New Grove = Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., London, Macmillan, 1980 (second edition: 29 voll., 2001).
- Page, Christopher, *Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and a new translation*, *Plainsong and Medieval Music* 2 (1993), 17–41.
- Paris, Gaston, *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, publiés par Mario Roques, Paris, Champion, 1912 (rist. 1966).
- Parker, Ian R., *Chanson de geste*, in: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., London, Macmillan, 1980.
- Räkel, Hans-Herbert S., *Chanson de geste*, in: Finscher, Ludwig (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, vol. 2: *Bolero-Encyclopedie*, Kassel, Bärenreiter, 1995.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Planeta, 1975.
- Rohloff, Ernst (ed.), *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat Johannes de Grocheo*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1972.
- Roncaglia, Aurelio, *Petit vers et refrain dans les chansons de geste*, in: id., *Epica francese medievale*, a cura di Anna Ferrari e Madeleine Tyssens, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, 127–140 (rist. di: id., *Petit vers et refrain dans les chansons de geste*, in: *La technique littéraire des Chansons de geste. Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, 141–159).
- RS = G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.
- Rychner, Jean, *La chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.
- Sachs, Carl, *Mittheilungen aus Handschriften (Schluß)*, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 22 (1857), 413–423.
- Schläger, Georg, *Studien über das Tagelied. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Mittelalters*, Inaugural-Dissertation, Jena, Frommann, 1895.
- Schläger, Georg, *Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen, mit einem musikalischen Anhang*, Halle, Niemeyer, 1900.
- Schläger, Georg, *Zur Rhythmik des altfranzösischen epischen Verses*, *Zeitschrift für romanische Philologie* 35 (1911), 364–375.
- Spanke, Hans, *Klangspielereien im mittelalterlichen Liede*, in: Stach, Walter/Walther, Hans (ed.), *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters. Ehrengabe für Karl Strecker zum 4. September 1931*, Dresden, Baensch Stiftung, 1931, 171–183.
- Stevens, John, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Suchier, Hermann, *Der musikalische Vortrag der Chansons de geste*, *Zeitschrift für romanische Philologie* 19 (1895), 370–374.
- Veen, Jan van der, *Les aspects musicaux des chansons de geste*, *Neophilologus* 41 (1957), 82–100.
- Villa, Claudia, *Paladini in paradiso e origini della «chanson de geste»*, in: Lo Monaco, Francesco (ed.), *Rolando in paradiso. Il «Frammento de L'Aia» e le origini dell'epica romanza*, Firenze, Sismel, 2013, 97–126.
- Wallensköld, Axel (ed.), *Les chansons de Thibaut de Champagne*, édition critique, Paris, Champion, 1925.
- Ward, Harry L. D., *Royal 20 A. xvii*, in: *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts of the British Museum*, vol. 1, London, British Museum, 1883, 880–884.

- Warner, George F./Gilson, Julius P., *Catalogue of Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collections*, vol. 2, London, British Museum, 1921.
- Werf, Hendrik van der (ed.), *Trouvères-Melodien II: Thibaut de Navarre, Moniot d'Arras, Moniot de Paris, Colin Muset, Audefrois le Bastard, Adam de la Halle*, Kassel, Bärenreiter, 1979.
- Werf, Hendrik van der, *The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Gerald A. Bond text editor, Rochester (NY), Hendrik van der Werf, 1984.
- Ziino, Agostino, *Aspetti della tradizione orale nella musica medioevale*, in: Carpitella, Diego (ed.), *L'etnomusicologia in Italia*, Palermo, Flaccovio, 1975, 169–187.
- Ziino, Agostino, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in: Tyssens, Madeleine (ed.), *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, 85–218.
- Zinelli, Fabio, [Rec. di Di Luca, Paolo (ed.), *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena, Mucchi, 2008], *Medioevo romanzo* 34 (2010), 447–449.
- Zink, Michel, *Littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF, 1992.