

COLLEZIONE DI OPERE INEDITE O RARE

pubblicate dalla

COMMISSIONE PER I TESTI DI LINGUA

VOL. 131



**POESIE MUSICALI
DEL TRECENTO**

a cura di

GIUSEPPE CORSI

BOLOGNA

COMMISSIONE PER I TESTI DI LINGUA

Casa Carducci - Piazza Carducci, 5

1970

metà circa del sec. XV. Notevole è la sua importanza per lo studio della penetrazione in Italia della musica polifonica francese al principio del Quattrocento, mentre esiguo è il numero delle composizioni trecentesche in lingua italiana ⁽⁵²⁾. Secondo il Pirrotta, *CE*, 143, Matteo da Perugia (†1418) sarebbe stato il possessore dei fascicoli più antichi e avrebbe diretto e sorvegliato la redazione dei fascicoli più recenti, dando al cod. la sistemazione definitiva ⁽⁵³⁾.

Cfr. J. Camus, *Notices et extraits des mss. fr. de Modène* in «Revue des langues romances», vol. 35 (1891), 249; Wolf *Geschichte*, Teil I, 335 (la tavola è alle pp. 336-39); *Catalogo delle opere musicali* (Bollettino dell'Associazione dei musicologi italiani), S. 8, puntata 21 (1923), 522-24; Besseler, *St.*, I, 208 e 230; Ludwig, *MM*, IV, 21, 44, 59; VI (1906) 605, 616-18, e G. de Machaud, *Musikalische Werke*, Bd. II (Einleitung) 30 ss.; Pirrotta, *CE*, 101 ss., con la correzione, fatta da lui stesso, alle pp. 135-36 nello studio *Scuole polifoniche italiane del sec. XIV* in *CHM*, 1953, 13; Clercx, *J. Ciconia*, 111-14; Rudolf von Ficker, *The transition on the Continent* in *NOHM*, III, 142-43 (traduz. ital., pp. 159-60); Fano, *Le origini*, Appendice seconda («Fonti manoscritte di composizioni di Matteo da Perugia»), pp. 109-38.

Per l'uso scolastico del ms. e rapporti e differenze con Ch, cfr. Van, *La pédagogie music.*, 87-91.

Le poesie francesi furono edite dal Bertoni, *PF*, 21 ss.; undici erano state già pubbl. dal Cappelli, *Poesie music.*, 45-52; il «virelai» *En ce gracieux temps joli* intonato da Jacob Senleches (sul quale cfr. la n. 73, p. LXX, e Pirrotta, *CE*, 129, n. 1), dal Suttina, *Contribuzione alla storia del costume signorile nel medio evo italiano*, Cividale 1906, 26 (sfuggito al Bertoni); il «debat» dal Jeanrov, *Les origines*, 472 ss. Fcs. del cod. sono in Fano, *Le origini*, tav. XXI; XV-XX; di poesie musicate da Machaut, Anthonellus [Antonello da Caserta] e Jacob Senleches in Ap, N, plate 82, p. 41; 84, p. 415; 87, p. 423; di Anthonellus ancora e di Matteo da Perugia in Ap, F, plate II e I (ivi, alle pp. 23-30, sono trascritte anche 8 composizioni di Antonello).

OXFORD

BOLLEIAN LIBRARY

7. **Ox** Canoniciano Pat. lat. 229 (già Canon. Script. eccles. 229): frammento membranaceo del sec. XV che faceva parte del cod. musicale proveniente dal monastero di S. Giustina di Padova, a cui appartenevano anche Pa³, Pa⁴ e Pad D, tutti comunemente indicati con la sigla Pad A.

Cfr. Besseler, *St.*, II, 223 ss., al quale restò naturalmente sconosciuto Pad. D.

⁽⁵²⁾ Secondo il Pirrotta, *Pt.*, 586 «uno dei tratti più interessanti del cod. è che esso documenta un movimento di restaurazione della forma madrigalesca, della tipica disposizione italiana della polifonia a due parti vocali, e infine dell'altrettanto tipica notazione "ad modum ytalicum". Ciò in un tempo che coincide con la più intensa penetrazione delle influenze stilistiche francesi in Italia».

⁽⁵³⁾ Si veggano su lui Pirrotta, *CE*, 142-54; G. Reaney, *Matteo da Perugia*, in *MGG*, Bd. 5 (1960), coll. 1792-94, e la n. 27, p. XXXV nel presente vol. Le sue opere sono state pubbl. da Fano, *Le origini* e si veggia anche Ap, F, pp. 130, dove sono state trascritte 22 composizioni.

PADOVA

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

8. **Pa³ C** 658: doppio foglio membr. del sec. XV: cfr. Besseler, *St.*, II, 232 (il recto del f. 1. incollato alla coperta del ms. e contenente il ritornello del m. *Uselletto selvaggio* intonato da Jacopo da Bologna, gli rimase però sconosciuto: cfr. Plamenac, *Pfr* 166, che è da vedere anche per gli altri fram. padovani).

9. **Pa²** 684: fram. costituito da 3 fogli membr. del sec. XV, che fanno di guardia al cod. contenente scritture sacre.

Cfr. Wolf, *MP* e *Geschichte*, Teil I, 258; Besseler, *St.*, I, 229 e II, 235. Le tre ballate intestate al Landini furono pubbl. dal Mazzoni, *Tre ballate*, pp. 9-10, ma non erano inedite come egli supposeva.

10. **Pa⁴ D** 1106: fram. costituito dai fogli membr. di guardia del cod. contenente l'*Expositione del Credo in unum Deum* di D. Cavalca e la *Passio sanctae Catherine virginis et martiris* di anonimo. Faceva parte esso pure del cod. musicale a cui appartiene Pad A, provenendo dallo stesso monastero: cfr. Plamenac, *Pfr*, 165-81. Appartiene al sec. XV.

11. **Pa⁴** 1475: fram. costituito da tre fogli di guardia membr. del sec. XV (due in principio ed uno alla fine) del ms. contenente il *De ordine iudiciorum* di Giovanni Cremonese ⁽⁵⁴⁾.

Cfr. Wolf, *Intorno ad alcune musiche profane del sec. XIV* in *LNM*, Firenze, a. II (1897), n. 23, e *Geschichte*, Teil I, 258; Besseler, *St.*, I, 229; II, 235; Pirrotta, *CE*, 132-34 (anche per gli altri fram. padovani, tranne Pad D). I testi letterari furono pubbl. dal Frati, *FR*, 438-39.

PARIGI

BIBLIOTECA NAZIONALE

12. **PN** Italiano 568 (Supplément 535), membr., scritto con caratteri semigotici nella prima metà del sec. XV ⁽⁵⁵⁾. Meno ampio di FL, comprendendo 199 composizioni, incluse in esse due notate due volte ⁽⁵⁶⁾, contiene un maggior numero di poesie francesi, alcune intere, altre indicate soltanto con l'*incipit* ⁽⁵⁷⁾; 5 composizioni latine di argomento

⁽⁵⁴⁾ Adotto le sigle Pa³ e Pa⁴ per maggiore chiarezza nella bibliografia dei singoli testi letterari.

⁽⁵⁵⁾ Sulla disparità di opinioni riguardo la datazione del ms., v. Fischer, *St.*, 93. Secondo il Carducci, *Musica e poesia*, 298, «fu certamente scritto ne' primi anni del secolo decimoquinto».

⁽⁵⁶⁾ Cfr. Reaney, *MPN*, 37.

⁽⁵⁷⁾ Tra queste ultime è la composizione *Amis dout* (l. *dous*), f. 3v-4r, nota specialmente per l'equivoco cui diede luogo il nome dell'intonatore Pierre des Molins, scambiato come nome comune, «mulino» o «molino», con cui essa si diffuse. *Molendinum de Paris* era intestata nel perduto ms. di Strasburgo M 222. C 22, f. 24r (cfr. Borren, *Str.*, 69-71, n. 33 e, dello stesso, la trascrizione in *La musique pittoresque dans le ms. M 222. C 22 de Strasbourg* in *Bericht ueber der Musikwissenschaft Kongress Basel 1924*, ed. Breitkopf und Härtel, 1925). Col titolo fiammingo *Die molen*

sacro⁽⁵⁸⁾; musiche anonime e nuovi intonatori: uno Scappuccia⁽⁵⁹⁾, un Arrigo⁽⁶⁰⁾, un Gian Toscano⁽⁶¹⁾ e, soprattutto, il maestro Paolo da Firenze, di cui si può dire che PN possiede pressoché tutta la produzione. Questa si trova trascritta quasi interamente in due quinterni, che indicherò con le sigle PN^a e PN^b, provenienti da altro cod. musicale ed inseriti non molto dopo che PN era stato messo insieme. Sono i quinterni sesto ed ottavo, che costituiscono gli odierni fogli 51r-60v e 71r-80v, scritti da un amanuense diverso e precisamente, secondo il Pirrotta, da quello che figura come terzo copista in Lu ed ha trascritte alcune composizioni di Lw⁽⁶²⁾.

E difficile distinguere con assoluta certezza l'una mano dall'altra,

van Parisi figura nel cod. dell'Università di Praga XI.E.9, n. 16, donde è stata trascritta da Kammerer, *Pr*, p. 145. Nel nostro cod. è intestata *Demulino* al f. 3v, *Mulino* al 4r, *Mulino Rondello* nella tavola che apre il ms. Nel v. 5 del son. del Saporetto *Con l'organi framegni fé rigotti* si accenna ad essa in questi termini: «El molin de Paris con dolce botti... fecevi»: i «botti» alludono ai suoni prodotti dalle macine in movimento, divenuti, mercé la musica, dolci. E così — commenta Reaney, *MCh*, 72 — «we have one of the earliest examples of realistic imitation outside the *chace*». Sul valore musicale dei riferimenti fatti dal Prudenziati nei sonetti del *Sollazzo*, citiamo, una volta per tutte, Schering, *St*, 102-123.

Non meno diffusa era l'altra composizione di P. des Molins, *De ce que fol pense*, f. 124r, anch'essa in Ch, 53v e in Str (cfr. Borren *Str*, 82-84, n. 52), diffusione attestata anche dal travestimento religioso che se ne fece «Surge, anima». Si trova egualmente in FP, 87r e in PR, 71v.

Tra le poesie anonime va ricordato il «virelai», esso pure molto diffuso, *Je languis d'amere mort*, 132v, che è anche in PR, 70v; FP, 69r; Pra, 6v; Str, 67v.

⁽⁵⁸⁾ Sono un *Credo* di Bartolo, al quale musicista accenna F. Villani, *Liber*, 34, e sul quale si veggano Li Gotti, *B*, 196 e Pirrotta in *RMI*, II (1947), 142; un *Agnus Dei* e un *Gloria* di Gherardello, composizioni pubbl. tutte e tre in notazione moderna dal Pirrotta, *CMM*, 8, I, 1-6, 53 e 55; un *Sanctus* di Lorenzo Masini, edito egualmente dal Pirrotta, *CMM*, 8, III, 1; un *Benedicamus Domino* di anonimo, ma dal Wolf, che ne fece la trascrizione nella *Geschichte*, Teil III, 117, n. 48, ritenuto opera di Gherardello, perché seguiva all'*Agnus Dei* da lui musicato.

⁽⁵⁹⁾ Nulla si sa di lui: avrebbe intonato il madr. *La fiera testa*, 40v, musicato pure da Bartolino, che nel cod. gli è posto a riscontro nel f. 41r: fatto per cui il Gandolfi, *Di una ball.*, parlando di PN e dei compositori che vi figurano, confondendo l'un musicista con l'altro, lo chiama «fra Bartolomeo Scappuccia». In FL il madr. è intonato da Bartolino e da Niccolò del Proposto e a quest'ultimo avrà dovuto alludere l'amanuense di PN. Non può essere accolta l'opinione del Reaney, *MPN*; 38, che dà a «scappuccia» il significato di «francescano» e lo attribuisce a Bartolino, il quale era invece frate carmelitano.

⁽⁶⁰⁾ E il musicista che figura col nome di *Henricus* in PR nella stessa b. *El capo biondo e li capelli d'oro*, trascritta in notazione moderna dal Wolf, *Geschichte*, Teil III, 138, n. 57^a di su PR; 139, n. 57^b di su PN. Il testo trovai pubbl. nel mio studio, *Madrigali e ball.*, 337, nota 41.

⁽⁶¹⁾ Nel cod. è chiamato Gian Toscano (f. 60v) ed avrebbe intonato la b. *Se tu di male in peggio* pubbl. dal Trucchi, II, 158; testo e musica in Pirrotta, *CMM*, 8, V, XVI e 42. E quel *Johannes Horghanista de Florentia* le cui musiche dovevano essere trascritte negli ultimi fogli di FL, che ne dà il ritratto e il nome.

⁽⁶²⁾ Una diversa scrittura comincia già nel f. 50v con la b. data a Paolo (da notare che il nome è stato accomodato), *Doglia continua per la suo paritia*; ma non è della stessa mano che trascrive PN^a e PN^b: la si ritrova a ricopiare la b. del Ciconia *Con lagrime bagnandome nel*

quando sono usati caratteri gotici o semigotici; ma nel caso nostro alcuni fatti, che mi sembra non siano stati attentamente considerati, accertano l'inserzione. Ad indicare il luogo preciso, dove i fascicoli dovevano essere posti, furono usati segni particolari, che non compaiono in nessun'altra parte del ms. Nel centro del margine inferiore del f. 50v di PN fu scritto *Lasso*, che è la parola con cui comincia, nel foglio successivo 51r, la b. intonata da Paolo, *Lasso, greve è l'partire*, prima composizione di PN^a. Al termine del quinterno (f. 60v) fu scritto, nel solito margine inferiore, *Amado*, che fa riferimento alla b. *Amadonna, chi t'ama* intonata dal Landini, con la quale PN riprende, al f. 61r, la trascrizione che era stata interrotta.

La stessa cosa avviene per PN^b: il posto in cui esso doveva essere inserito è fatto conoscere dalle parole *Noncerimasa*, che occupano il margine inferiore del f. 70v. Esse alludono alla b. intonata da Paolo, *Non c'è rimasa fé*, con cui comincia PN^b nel f. 71r; nell'ultimo foglio (80v) furono collocate nel solito luogo le parole *Donna perche*, che rimandano alla b. *Donna perché mi veggio altra mirare*, musicata pure da Paolo, con la quale PN ricomincia la serie delle sue proprie composizioni (f. 81r).

Si aggiunga: 1) mentre in PN il nome del musicista è dato tre volte in forma abbreviata con le sigle *D.P.* (f. 37v), *Don Pa* (f. 38v), *Pa* (f. 50v) e poi sempre per disteso *Don Paolo* (ff. 35v, 36v, 81r-84v), in PN^a e in PN^b è adoperata esclusivamente la sigla *Pl*; 2) l'amanuense di PN^a e PN^b usa con molta frequenza i segni tachigrafici, adoperati con grandissima parsimonia dal copista di PN; 3) se bene si osservano i fogli inseriti, appare che dovettero essere rifilati per uniformarli alla misura di quelli della restante compagine del ms.: nel centro del margine superiore dell'odierno f. 73r s'intravede ancora la traccia della numerazione originaria scomparsa.

L'inserzione fu fatta con molta abilità: le composizioni di Paolo contenute in PN^a, seguendo alla ballata a lui intestata, fosse o no nel primitivo codice, *Doglia continua*, venivano a formare con essa un gruppo compatto, e un gruppo non meno compatto costituivano quelle di PN^b, che andavano a fondersi con le ballate intonate da Paolo, che si susseguivano nei ff. 81r-84v e con le quali PN riprendeva la trascrizione sua propria. L'inserzione non si avvertiva per la lingua, essendo anch'essa fiorentina⁽⁶³⁾, né per la notazione, posta sopra un sistema di 6 linee, come era quella di PN.

viso, riempiendo con essa lo spazio, che era probabilmente rimasto vuoto, dei ff. 52v-53r, spazio vuoto che si continua ancora nel 53v e nel 54r. Probabilmente vuoto era anche il foglio 50v, dove fu collocata la b. *Doglia continua*, ball. che la stessa mano ricopiava, ma adespota (si badi), in Lw (v. Pirrotta, *Pt*, 584-85 e *Pf*, 55-56). Chi voglia accertarsi della identità della stessa mano che trascrive PN^a e PN^b e gli ultimi fogli di Lu («il terzo amanuense di Lu è una sola persona con lo scrittore che al fiorentino cod. PN apportò le considerevoli aggiunte che riguardano in particolar modo l'opera di Paolo», Pirrotta, *Pt*, 585) può vedere per PN^a e PN^b i fcs. dati da Apel, *N*, 379, 394, 409; per i secondi, MD, III (1949), p. 138.

⁽⁶³⁾ Il Carducci, che ebbe in mano il cod. e poté «svolgerlo comodamente e minutamente studiarlo» e non sospettava l'inserzione dei due quinterni, sebbene avvertisse che «non era tutto d'una mano», lo disse «fiorentino»: fiorentinità, soggiungeva, che «raccogliessi dalla grafia delle parole che rappresenta fedelmente la pronunzia».

Il cod. si apre con una miniatura ad oro e colori, che occupa l'intero primo foglio e rappresenta la Musica nella figura di una fanciulla seduta entro un tabernacolo, in atto di suonare l'organetto. Ai suoi piedi siede Tubalcain, che il medioevo riteneva inventore della musica (64), rappresentato con lunghi capelli e lunga barba: batte il maglio sopra l'incudine e lo sospende in alto per studiare di essa gli effetti sonori.

A differenza di FL i musicisti non formano sezioni particolari: le composizioni sono disposte secondo il loro genere: madrigali, cacce, ballate; ordine che non è seguito, però, rigorosamente, tanto che, per citare un esempio, tra i madrigali intonati da Jacopo da Bologna compaiono ballate musicate dal Landini e da Guglielmo di Francia; è probabile però che esse siano state aggiunte a colmare gli spazi rimasti vuoti, che si cercava di utilizzare specialmente nei mss. pergamenei, assai costosi: la scrittura è, infatti, più minuta e serrata. Anche in PN, come in FL e FP, il Landini occupa un posto cospicuo: gli appartiene il 36% delle opere contenute nel ms. (65).

L'ultimo foglio, aggiunto posteriormente, ha la mano Guidoniana, il che potrebbe indurre il sospetto che il cod. potesse venire utilizzato a scopo pratico (66).

Cfr. G. Reaney, *MPN*; A. Marsand, *I mss. ital. d. R. Bibl. Parigina descritti e illustrati*, Parigi 1835, I, 579; G. Mazzatinti, *Inventario dei mss. ital. delle Bibl. di Francia*, Roma 1886, I, 111; Wolf, *Geschichte*, Teil I, 250 (la tavola a p. 252-58); Li Gotti, *La poesia music.*, 62-63.

(64) Cfr. Isidoro di Siviglia, *Etym.*, tomus I, III, XVI, 1: «Moyses dicit repertorem musicae fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluivium». Per la divulgazione che le *Etimologie* ebbero nella cultura musicale del m. ev. cfr. H. Hueschen, *Der Einfluss Isidors von Sevilla auf die Musikanschauung des Mittelalters in Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, I, Barcelona 1958-1961, 397-406.

La figura di Tubalcain è anche nello splendido cod. Banco Rari 229 (Mgl. XIX.59) della Bibl. Naz. di Firenze, le cui miniature sono attribuite a Monte di Giovanni (v. Becherini, *Catalogo*, 22-23). Ricorda la rappresentazione di PN la silografia della c. 18r della *Theorica musice* di Franchinus Gafurius (il sacerdote Francesco Gafurio era nativo di Lodi e fu maestro di cappella nel Duomo di Milano e soggiornò a Napoli dal 1478 al 1480), edita a Milano, Filippo Mantegazza, a spese di Gio. Pietro Lomazzo, 15 dicembre 1492, della quale esiste il facsimile: Franchinus Gafurius, *Theorica Musice. A Facsimile of the 1492 Milan Edition nei Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, Second Series: Music Literature, XXI, New York 1967: nella prima delle quattro parti, in cui la silografia è divisa, sei uomini battono col martello sull'incudine, mentre Tubal in piedi li osserva.

Diversamente, invece, il Carducci: «Così ... Tubalcain e Cecilia, l'officina e il paradiso, concorrono a simboleggiare, nell'arte mistica del medio ev., il reale e l'ideale della musica» (*Musica e poesia*, 299). Ma è difficile sostenere l'illusione a S. Cecilia: si veggia la nota al m. 5 del Landini, p. 130.

(65) Cfr. Fischer, *St*, 92-93: il numero delle ball. andrebbe però elevato da 58 a 59, appartenendo, a mio parere, al Landini, e non a Ser Feo, la b. *Omè al cor dolente*. Si veggia anche per Ser Feo, la descrizione di FP.

(66) La mano Guidoniana o armonica era impiegata per leggere o ricordare note o gruppi di note segnate di solito sulla mano sinistra, perché gli allievi potessero indicarle con la destra. Un'altra con note marginali italiane, aggiunte però posteriormente, è nel ms. Fonds Hebrueu 1037 della Bibl. Naz. di Parigi, riprodotta in MD, IV (1950), fasc. I, p. 57.

13. PN¹ Nouv. acquis. fr. 4917, sec. XV: alla prima parte, che comprende 24 composizioni francesi, segue una seconda con 8 italiane (7 ballate e 1 madrigale): cfr. Ph. Möller, *Die französischen Lieder der Handschrift Paris Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4917*, Frankfurt 1944.

14. PR Nouv. acquis. fr. 6771, cart., prima metà del sec. XV. Fu acquistato a Milano nella vendita della Bibl. Reina il 15 ottobre 1834 e dal Reina gli deriva il nome che tuttora conserva. Risulta di tre raccolte formatesi successivamente: la prima (PR I, cc. 1-62) contiene composizioni italiane del Trecento e, dalla c. 53r, ininterrottamente, francesi. La seconda (PR II, cc. 63-85) comprende opere quasi esclusivamente francesi, ad eccezione, nella c. 71r, della b. *Convienzi a fede fé*, intonata dal Landini, e, nella c. 85r, della ball., musicata pure da lui, *Questa fanciulla*, ma come adattamento per due voci destinato all'organo (67). Questa seconda parte del cod. è contemporanea a Mod., col quale offre analogie (cfr. Pirrotta, *CE*, 135-36). La terza (PR III, cc. 89-118) è quasi interamente del tempo del Dufay.

La prima parte, che delle tre è quella che particolarmente ci interessa e che indicheremo con la semplice sigla PR, comprende 102 composizioni, nel qual numero figura un madr. ripetuto due volte. E costituita da due sesterni, un quinterno e due setterni: nel primo e nel secondo sesterno si leggono complessivamente 44 opere; nel primo predomina Jacopo da Bologna con 17 composizioni, nel secondo Bartolino da Padova con 22: la parte preponderante, che quest'ultimo ha sugli altri musicisti, ha fatto sospettare che PR I potesse provenire da un circolo vicino al maestro (68): si pensi però che Bartolino rappresenta nella musica settentrionale della seconda metà del secolo quello che il Landini nella musica fiorentina: nessuna meraviglia, quindi, che un ms. di origine settentrionale facesse larga parte (e tuttavia assai inferiore a quella che gli consacra FL!) alle sue composizioni.

Bianche sono le carte 41v-42; la cartolazione in numeri arabi, inesatta, sostituisce l'originale in numeri romani non sempre visibile.

Le musiche italiane terminano con 17 ball. del Landini. Le opere sono generalmente adespote: sono indicati soltanto l'Henricus, c. 25v, che conosciamo da PN; Jacobello Bianchi (69) e un Dompnus Paulus,

(67) Si veggia l'apparato alla b. 114 intonata dal Landini, p. 216, e cfr. NOHM (traduz. ital.), III, 473.

(68) Fischer, *St*, 83.

(69) Di Jacobello si leggono due ball. solo in questo cod.: una, *Chi ama ne la lengua*, c. 25v-26r, svolge il tema dell'amicizia, allora trattato frequentemente; l'altra, *L'ochi mie piangne sença alcun rispetto*, c. 26v, è frammentaria: non restano che la ripresa e la prima mutazione della str. La prima ball. fu trascritta dal Wolf, *Geschichte*, Teil III, 140, n. 58, ma con testo poco esatto. Crediamo che valga la pena di ripubblicarla con lezione migliorata:

Chi ama ne la lengua e chi nel petto;
m'a mi per certo piace
colui che tace amando con effetto.

Colui che ama de bon cuor con fede
e çela nel so dire
d'amar l'amico, mentre che non vede
de poterlo servire,
costui mi piace, che con bon dextire,
sença parlar mençoigne,
a le besogne se mostra perfetto.

c. 25r, che non pare possa affatto identificarsi col maestro Paolo da Firenze (70). L'intestazione «Maestro Jacopo da Bologna» apposta al matr. del maestro Soto l'imperio del posente prince è di mano superiore. Pa' offre poi la possibilità di attribuire a «Johannes Bagus Correarius de Bononia» la b. Se questa dea de virtù e d'onestate, che PR dà anonima e frammentaria (71). Alla c. 29v è riprodotta la musica della prima strofa, lacunosa e rimaneggiata, del canto di separazione *Dolze meo drudo e vai, che è una delle più note canzoni della Scuola siciliana* (72).

Tra le poesie francesi vanno ricordate le ballate anonime *Phiton, Phiton beste tres venimeus*, c. 56r, *Fuyons de chi, finons povre compagne*, c. 61v, *Courtois et sages et a tous doit plaistr*, la quale ultima abbiamo ricordata parlando di Egidio di Francia (73).

— I testi non son privi di errori, né i versi hanno sempre la misura esatta o esatte le rime; non mancano lacune. Non è possibile precisare l'area linguistica di questa prima parte del cod., sia perché, come ha osservato il Migliorini, «i testi dell'Italia padana di questo periodo assai difficilmente si possono attribuire a un preciso luogo di origine, ma tutt'al più a una certa area relativamente vasta, perché gli scrittori tendono a eliminare le caratteristiche più salienti del loro dialetto locale, e se mai mantengono di esso alcuni tratti conservativi» (74), sia perché i codici musicali derivano talora le partiture — e questo può accadere anche in uno stesso componimento a seconda delle diverse

(70) Lo ha ritenuto identico il Pirrotta, *Pt*, 578, ma cfr. Fischer, *St*, 95. Avrebbe intonato la b. *Perchi' non sepi passar ch'a un tal varco*, che sembra prender lo spunto dai versi Petrarqueschi *Fa' ch'i ti trovi al varco Onde senza tornar passò il mio core* (CCLXX, 48-49). La pubblicazione nell'*Excursus* su Paolo da Firenze, p. 285.

(71) Fu pubbl. dal Carducci, *Cantilene*, 325, col nome di Matteo Griffoni, ma gli sfuggirono entrambi i mss. musicali. Secondo il Frati, *Fr*, 438, apparterebbe con maggior probabilità a Giovanni Correggiaio. Sui Correggiai di Bologna, cfr. i miei *Rimatori*, 141, n. 1.

(72) Cfr. N. Pirrotta, *Per un testo attribuito a Federico II*, in *ANP*, 97-108; ivi, alle pp. 109-112, la trascrizione musicale.

(73) La prima, che segue pedissequamente la b. *Phyton, le merveilleus serpent* di Machaut (*Musikalische Werke*, I, ball. 34; Machabey, *G. de Machault*, II, p. 52, n. 38) fu a torto attribuita al Landini, essendo intestata in Ch ad un *Magister Franciscus* che il Reaney, *MCh*, 66-67, vorrebbe invece identificare con Francesco Andrieu, che è il musicista noto per avere intonato la ballata di Eustachio Deschamps sulla morte di Machaut (cfr. Machaut, *Musikalische Werke*, I, b. 41, pp. 49-51; Machabey, *G. de Machault*, I, 71; fcs. in Gennrich, *Abriss*, Tafel XVI). Il Reaney ne dà la trascrizione alle pp. 98-99 e il testo a p. 100; il fcs. di Ch, f. 20v, si può vedere in *MGG*, Bd. 4 (1955), tav. 28, e in Gennrich, *Abriss*, Tafel X. La ballata era stata dedicata a Gaston Phebus, conte di Foix (1331-1391), «le tres bel Qui siet en haut au gent corps tres ysnel» (sul quale si veggia la n. 25, p. LVII).

La seconda si lascia datare al 1382. Va letta *Fuyons de ci, finons povre compaignie* ed è un lamento sulla morte di Eleonora d'Aragona, che avvenne in quell'anno. In Mod ha il nome di *Iacopinus Selasses*, in Ch di *Sentlech Jacob*, c. 17r. Si tratta di Jacomus di Sentluch (St. Luke), sul quale cfr. Reaney, *MCh* ed ivi, pp. 74-76, la bibliografia. Di sul Mod è stata pubbl. dal Bertoni, *PF*, n. XIII, p. 32.

Sulla serie di *ballades* francesi di PR II, cfr. NOHM, III, trad. it., p. 161.

(74) *Storia d. lingua ital.*, 218.

voci — da aree linguistiche diverse da quelle in cui essi codici furono messi insieme. Per citare un es., alle cc. 40v-41r, è trascritto il m. *La nobil scala*, dove gli idiotismi suo per suoi («grandi suo») e mie per mio («mie signor») attestano la provenienza da un cod. toscano. L'amanuense profitto probabilmente del fatto che le due carte erano rimaste vuote, come sono le successive 41v e la 42, per inserirvi, in un secondo tempo, il madrigale: la scrittura non è infatti la stessa delle altre parti del codice.

Le rime di autori toscani sono settentrionalizzate: questo avviene, per citare alcuni esempi, per il m. I intonato da Giovanni da Firenze, che Prm attribuisce al Sacchetti; per il m. 13 musicato da Jacopo da Bologna, dato, sia pure erroneamente, al Cavalcanti, e nella lezione del quale concordano, con i codd. music. toscani, i mss. FL², FN², FN⁴, RV che non sono musicali; per il m. del Petrarca, *Non al suo amante*, intonato dallo stesso Jacopo; per le rime cui diede il suono il Landini.

Cfr. K. v. Fischer, *MPR*; Wolf, *Geschichte*, Teil I, 260 (la tavola è alle pp. 261-65); Li Gotti, *La poesia musicale*, 59-60; Pirrotta, *CE*, 135-36.

PISTOIA

ARCHIVIO CAPITOLARE DEL DUOMO

15. **Pist** Framm. costituito da 4 fogli membranacei molto guasti e da due mutili, contenenti 9 composizioni anonime. Sec. XV. Cfr. Ghisi, *Fr*, 162-68 e *IANM*, 180-81; Bonaccorsi, *NC*, 607.

PRAGA

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

16. **Pra** XI.E.9: cfr. Wolf, *Geschichte*, Teil I, 188; Kammerer, *Pr* (sulla trascrizione della composizione *Talent m'est pris de chanter*, p. 137, si veggia però Pirrotta, *Caccia e matr.*, I, 318, n. 25).

ROMA

BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA

17. **VR** Rossiano 215, membr., in carattere semigotico con notazione nera su sistema di 6 linee rosse, sec. XIV ex. (75). È mutilo: restano il primo quinterno (ff. 1r-8v) e i ff. 18r-23v del terzo, come è indicato dalla cartolazione originaria. Contiene 29 composizioni tutte adespote, nelle quali è possibile riconoscere due matr. intonati da Giovanni da Firenze e due dal maestro Piero.

(75) Le composizioni databili del cod. sono date dai matr. 4 e 5 riportati nell'*Appendice*: il primo fu composto dopo il 1378, in cui Antonio della Scala sposò Samaritana da Polenta; il secondo ci porta ad un periodo tra il 1362, in cui Niccolò d'Este sposò Verde della Scala, e il 1388 anno della sua morte.

TAVOLA DELLE SIGLE DEI MANOSCRITTI

I. MANOSCRITTI MUSICALI

1. **FC** FIRENZE, Biblioteca del Conservatorio musicale «L. Cherubini»: D 1175, sec. XV, framm.
2. **FL** FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana: Palatino 87, prima metà sec. XV.
3. **FP** FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale: Panciatichiano 26, fine sec. XIV - prima metà del XV.
4. **Gro** GROTTAFERRATA, Biblioteca dell'Abbazia, sec. XV, framm.
5. **Lo** LONDRA, British Museum: Additional 29987, prima metà sec. XV.
6. **Lu** LUCCA, Archivio di Stato: sec. XV, framm.
7. **Mod** MODENA, Biblioteca Nazionale Estense: α.M.5.24 (già Lat. 568), sec. XV.
8. **Ox** OXFORD, Bodleian Library: Canon. Pat. lat. 229 (già Canon. Script. eccles. 229), sec. XV, framm.
9. **Pad C** PADOVA, Biblioteca Universitaria: 658, sec. XV, framm.
10. **Pa²** PADOVA, Biblioteca Universitaria: 684, sec. XV, framm.
11. **Pad D** PADOVA, Biblioteca Universitaria: 1106, sec. XV, framm.
12. **Pa¹** PADOVA, Biblioteca Universitaria: 1475, sec. XV, framm.
13. **PN** PARIGI, Biblioteca Nazionale: Ital. 568, sec. XV.
14. **PN¹** PARIGI, Biblioteca Nazionale: Nouv. acquis. fr. 4917, sec. XV.
15. **PR** PARIGI, Biblioteca Nazionale: Nouv. acquis. fr. 6771, sec. XV.
16. **Plst** PISTOIA, Archivio Capitolare del Duomo: sec. XV, framm.
17. **Pra** PRAGA, Biblioteca Universitaria: XI.E.9, sec. XV.
18. **VR** ROMA, Biblioteca Apostolica Vaticana: Rossiano 215, sec. XV, framm.
19. **VO** ROMA, Biblioteca Apostolica Vaticana: Ottoboniano 1790, sec. XV.
20. **E** Frammento Egidi, sec. XIV ex.
21. **LW** Frammento Lowinsky, sec. XV (1).

(1) Aggiungo **Fa**, FAENZA, Biblioteca Comunale: 117, sec. XIV ex.: è ms. di musica strumentale e non contiene testi letterari, ma alcuni *incipit* di essi.

II. MANOSCRITTI NON MUSICALI

1. **BU** BOLOGNA, Biblioteca Universitaria: 1072¹¹, sec. XV.
2. **FM** FIRENZE, Biblioteca Marucelliana: C.155, sec. XV.
3. **FL¹** FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana: PL.XL.43, sec. XV.
4. **FL²** FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana: Palatino 105, sec. XV.
5. **FL³** FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana: Rediano 184, sec. XV.
6. **FN¹** FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale: Magliabechiano VII, 1040, cc. 48-57, sec. XIV ex-XV in.
7. **FN²** FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale: Magliabechiano VII, 1041, sec. XVI.
8. **FN³** FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale: Magliabechiano VII, 1078, sec. XV.
9. **FN⁴** FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale: Palatino 315, sec. XV.
10. **FN⁵** FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale: II.II.61, sec. XV.
11. **FR¹** FIRENZE, Biblioteca Riccardiana: 2735, sec. XV (1433).
12. **FR²** FIRENZE, Biblioteca Riccardiana: 2871, sec. XV.
13. **MA** MILANO, Biblioteca Ambrosiana: E.56 sup., sec. XV (1408).
14. **P_{rm}** PARMA, Biblioteca Palatina: Parmense 1081, sec. XIV ex-XV in.
15. **RV** ROMA, Biblioteca Apostolica Vaticana: Chigiano L.IV.131, sec. XVI ex-XVII in.
16. **Tr** TREVISO, Biblioteca Comunale: 43, sec. XV.

INTRODUZIONE

Sono inoltre citati i seguenti codici: **Ch**, CHANTILLY, Musée Condé, ms. 1047, sec. XV: v. Reaney, *MCh*; **Ox²**, OXFORD, Bodleian Library, Canonici Misc. 213, sec. XV: v. Reaney, *MO*; **Pe**, PERUGIA, Bibl. Com., ms. 3065, sec. XV, fr.: v. Ghisi, *IANM*; **Str**, STRASBURGO, Stadtbibl., M 222. C 22: v. Borren, *Sira e L'apport italien*.