

Alexandros Maria Hatzikiriakos

Musiche da una corte effimera:
lo *Chansonnier du Roi* (BnF f. fr. 844)
e la Napoli dei primi angioini



Il presente volume è pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona

Copyright © 2020 - Edizioni Fiorini, Verona

ISBN 978-88-96419-78-6

Impaginazione e cura editoriale del testo
a cura di Cecilia Malatesta

Stampato in Italia - Printed in Italy

Grafiche Baietta - Via Carcirago, 14 - 37022 Fumane (Verona)

ai miei genitori

ad Antonio,
*belhs dous Engles, francx et arditz,
cortes, essenhatz, essernitz,
vos etz de totz mos gaugz conortz,
e quar viu ses vos, fatz esfortz.*

Ringraziamenti

Questo libro conclude, almeno per il momento, una ricerca iniziata nell'ambito del XXIX ciclo del dottorato di Musica e Spettacolo «Storia e analisi delle culture musicali» dell'Università di Roma Sapienza sotto la guida di Emanuele Senici e Davide Daolmi, amici e maestri della cui pazienza ho spesso fin troppo abusato. Le prime conversazioni su *Roi* nascono però negli studi di Anna Radaelli e Stefano Asperti, ai quali, oltre a un sostegno costante negli anni, devo l'origine di una mia pernicioso passione verso gli studi romanzi, che spero non finirà col ritorcersi contro la disciplina stessa. A loro va la mia riconoscenza e il mio affetto.

Tuttavia, molti/e altri/e studiosi/e e amici/che hanno svolto un ruolo fondamentale nel lungo processo di revisione e rielaborazione di questo testo: Anna Maria Babbi e Vincenzo Borghetti sono state le persone che fortemente hanno voluto e permesso che questa ricerca diventasse un libro; la loro fiducia, amicizia e generosità non saranno mai ricambiate abbastanza; il dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università degli Studi di Verona che mi ha concesso il tempo e i mezzi per concludere il mio lavoro; Emma Dillon e Sean Curran, al cui tempo trascorso insieme in varie istituzioni e caffè londinesi devo molto di quel che so, e un diverso modo di vederlo; Francesco Carapezza, che con preziosi suggerimenti ha corretto e arricchito il lavoro della mia tesi; Judith Peraino e John Haines, con i quali ho avuto poche ma preziose occasioni di confrontarmi dal vivo: senza il loro fondamentale lavoro su *Roi*, questo libro, seppur in parte presenti un'interpretazione diversa, non sarebbe stato possibile.

Sia nel corso del lavoro di tesi che di stesura ho poi abusato indebitamente della pazienza e dell'intelligenza di Cecilia Cantalupi, Chiara Concina, Marco Cursi, Giuliano Danieli, Sara Fantini, Nicolò Ferrari, Luca Gatti, Marco Grimaldi, Andrea Improta, Irene Iocca, Sofia Lannutti, Cecilia Malatesta, Francesca Manzari, Stefano Palmieri, Nicolò Premi, Stefano Resconi, Daniele Sabaino, Nina Sietis, Marc Smith, Patricia Stirnemann.

Nei confronti di Maria Teresa Rchetta la mia riconoscenza è di tipo diverso: nonostante l'importanza del mio debito per il suo aiuto costante in questi anni di studio su *Roi*, è forse più grande quello nei confronti dello *Chansonnier* stesso, che ha fornito l'occasione per un'amicizia inestimabile.

Al netto però di tanto senno, le numerose imperizie ed errori che si troveranno nelle pagine seguenti siano da imputarsi soltanto alle innegabili deficienze del suo autore.

Premessa

di Vincenzo Borghetti

Pochi canzonieri e in generale forse pochi manoscritti musicali hanno goduto di un dibattito critico e storiografico tanto ricco e convulso quanto lo *Chansonnier du Roi*. Fin dagli inizi del secolo scorso questo importante monumento della lirica e della musica del Duecento ha attirato l'attenzione di moltissimi studiosi tra cui si contano in particolare musicologi, filologi romanzi, storici dell'arte e storici del Medioevo; *Roi* è stato per questo l'oggetto di numerose ipotesi ricostruttive e interpretative che, se sono state alla base di accese e annose polemiche, hanno però anche sostenuto il progresso delle conoscenze nel campo degli studi medievali. La storia di questo manoscritto come centro dell'interesse di una vasta e variegata comunità scientifica inizia quando la filologia e la musicologia medievale non erano ancora discipline tra loro del tutto distinte, e prosegue poi intrecciandosi con le vicende della loro separazione. Basti pensare, a questo proposito, che Jean Beck, uno degli autori del primo studio complessivo sul codice, si formò a Strasburgo sotto la guida di Gustav Gröber e di Friedrich Ludwig, padre della provenzalista il primo, della musicologia medievale il secondo. Dopo questa prima fase, *Roi* sarebbe stato oggetto di analisi sempre più specializzate, ma al contempo parziali. A più di un secolo di distanza, quando ormai da lungo tempo filologia e storia della musica procedono su strade proprie, Alexandros Maria Hatzikiriakos, musicologo con alle spalle un solido percorso formativo nel campo della filologia romanza, propone il suo lavoro su *Roi* di nuovo con un approccio globale, riportando così le due discipline in dialogo nell'opera di un singolo studioso.

Nonostante la ponderosa bibliografia che lo precede, questo libro riesce a parlare di un canzoniere celeberrimo in modo nuovo, riflettendo sulla sua storia, ricostruita (anche) a partire dagli aspetti materiali che lo caratterizzano. La complessità dell'oggetto fisico, incompleto, menomato da tagli e scompaginazioni, ma arricchito da una miriade di interventi successivi, non ha scoraggiato l'autore del presente volume dal trarre proprio grazie a questo «disordine» una chiara – sebbene ovviamente non lineare – narrativa e originali proposte di lettura, e dal proporre poi nuove possibilità di considerare la scrittura musicale, anche quella più frammentaria e incompleta. Inoltre, le sue conoscenze in ambiti diversi degli studi medievali lo pongono nella condizione privilegiata di superare i numerosi ostacoli posti in genere dall'analisi di testi e di musiche di generi e lingue diverse, che spaziano dalla *chanson* trovierica ai *descortz* e alle liriche da ballo provenzali, dai componenti paraliturgici latini alle danze strumentali.

Rispetto agli studi correnti, Hatzikiriakos offre con il proprio lavoro una prospettiva personalissima su *Roi*, sul suo ruolo negli ambienti di produzione e uso. Per fare un esempio tra i tanti possibili, Hatzikiriakos affronta la questione dell'autorialità, spostando la sua attenzione dalla committenza, come è stato finora il caso, al suo contesto culturale e ai suoi diversi spazi, come dimostra l'approfondita riflessione sul rapporto dei copisti degli stadi più recenti del manoscritto con i cenacoli letterario-musicali della Napoli angioina di fine Duecento. La testimonianza che questo studio delle addizioni di *Roi* porta circa la cultura alla corte di Carlo I e di Carlo II d'Angiò è di un'importanza che travalica la storia del codice, e che riguarda la storia e la geografia della musica europea tra Due e Trecento. La presenza di musiche e musicisti di provenienza francese e provenzale a Napoli che emerge dal presente lavoro arricchisce il quadro della produzione e della circolazione della monodia romanza espandendone i confini ben oltre quelli che la storiografia letteraria musicale sul Medioevo ci hanno tradizionalmente trasmesso. Questa ricostruzione dell'esperienza lirico musicale francese nelle corti angioine colma un vuoto di conoscenza su un luogo come Napoli che, all'alba del Trecento, diventerà un centro culturale e musicale di primaria e longeva importanza.

Conclude e arricchisce il lavoro l'edizione delle addizioni, per la prima volta presentate insieme nel medesimo volume e in veste critica, offrendo a chi legge una visione d'insieme dei testi e delle musiche che compongono *Roi* nel suo stato attuale.

Introduzione

Nel 1266, Carlo I d'Angiò, fortunato cadetto di Luigi VIII di Francia, conquista l'Italia meridionale, aggiungendo un tassello centrale al suo ambizioso progetto di dominio sull'Europa mediterranea. Infatti, a partire dall'acquisizione della contea di Provenza nel 1246, fino al conseguimento del principato di Morea nel 1278, Carlo intraprende una instancabile e vittoriosa campagna di conquista a Occidente quanto a Oriente. Al momento della sua morte, nel 1285, Carlo si potrà attribuire, tra possessi effettivi e nominativi, l'Anjou, il Maine, l'Italia meridionale esclusa la Sicilia, la Provenza, l'Albania, la Morea e il regno di Gerusalemme, senza dimenticare l'influenza diretta su molti comuni guelfi della Toscana, sul Piemonte, per un non breve periodo, e indirettamente su Artois e parte delle Fiandre. Si tratta di un vero e proprio impero, la cui espansione a Oriente fu interrotta solo dalla restaurazione paleologa e dalle sanguinose guerre del Vespro.

All'infuori dell'effettiva stabilità politica di questo dominio, la conquista angioina rimescola le acque del turbolento Mediterraneo, mutando in maniera indelebile i suoi equilibri geopolitici ma anche aprendo nuove rotte commerciali e di comunicazione e scambio culturale. Le politiche matrimoniali, militari ed economico-culturali messe in atto da Carlo I lasceranno i loro segni nell'Europa tardo medievale almeno fino a tutto il XV secolo, delimitando uno spazio culturale e politico esteso dalla Francia del Nord, all'Italia, all'Ungheria, e definito dalla storiografia contemporanea come Europa angioina.¹ Sono decenni di forti cambiamenti e soprattutto di mobilità culturale, intesa come spostamenti di persone, ma anche di idee, pratiche, tradizioni e oggetti – siano essi materiali o immateriali – lungo rotte ben precise.

Questo studio si occupa in primo luogo di un oggetto materiale, vale a dire un codice: lo *Chansonnier du Roi* (Parigi, BnF, fonds français 844), canzoniere di fattura pregiata contenente centinaia di liriche, sia in francese che in provenzale, motetti polifonici e musiche strumentali. Compilato nell'estremo Nord della Francia, come lussuoso monumento della tradizione lirica trovadorica e trovierica classica,

¹ Il concetto storiografico di Europa angioina copre ovviamente spazi e tempi più vasti rispetto a quelli considerati in questo libro, che invece si concentra soprattutto su Napoli come crocevia culturale durante Carlo I, Carlo II e il primo regno di Roberto I. La bibliografia generale è pertanto sterminata e non può essere qui riproposta, ma rimando alle esaurienti schede bibliografiche del portale *Studi Angioini*, sito web collaborativo, 2017 @Europange messo online il 31 marzo 2017, <https://angevine-europe.huma-num.fr/ea>, curato dal progetto di ricerca *EUROPANGE* finanziato dall'Agence nationale de la recherche (2014-2018). All'occasione, fornirò indicazioni bibliografiche più specifiche nel corso del volume.

in un secondo momento esso verrà in contatto con nuove esperienze poetico-musicali, ormai decisamente orientate verso lo stile e i generi tipici del primo Trecento, le *formes fixes*. Nella sua storia tardiva diventerà un documento ricchissimo di informazioni sulla circolazione e sui viaggi di oggetti immateriali – come tradizioni poetiche e musicali – lungo uno dei canali di comunicazione più significativi dello spazio angioino di fine Duecento, la rotta che dall'Artois, passando per la contea di Provenza, giungeva fino a Napoli.

Il cosiddetto *Chansonnier du Roi* (da qui in avanti *Roi*), noto agli studiosi di lirica francese con la sigla °M, ai provenzalisti come *W e ai musicologi come ^R, è una delle fonti più antiche del *corpus* trovierico e trovadorico, e una delle più complesse non solo per contenuto e caratteristiche codicologiche, ma soprattutto per significato storico.² Inizialmente concepito come una raccolta di lirica intonata di fondamentale importanza, il codice raccoglie anche mottetti a due e tre voci e quarantaquattro addizioni successive tra le quali si annoverano composizioni monodiche francesi, provenzali e latine di forme e generi diversi, oltre a *estampies* e *ductia* che sono tra le prime attestazioni manoscritte di danze strumentali a noi pervenute. L'incredibile varietà di generi rappresentati rende *Roi* un *unicum* nell'ambito dei canzonieri, se non perfino una *summa* delle forme e degli stili musicali più rappresentativi della lirica e della musica europee del XIII secolo.

Il luogo d'origine di *Roi* è molto probabilmente l'Artois di metà Duecento, all'epoca controllato indirettamente dalla corona capetingia, prima tramite Roberto I d'Artois, e poi da Roberto II, rispettivamente fratello e nipote di Carlo d'Angiò che proprio ad Arras trascorre la sua giovinezza, al seguito del fratello maggiore. Nella sua origine il codice era stato concepito come lussuoso contenitore di lirica e musica, destinato a un committente di alto rango: così almeno suggeriscono il prezioso apparato decorativo, i numerosi capilettera abitati a inizio sezione, ma anche la presenza di una strategia compilativa ben esplicita, che dedica un intero primo fascicolo alle liriche di professionisti delle armi e del governo, soprattutto signori del Nord ed eroi della guerra santa. Il codice inizia quindi con una vera e propria *parade* feudale, anticipata soltanto da tre canzoni alla Vergine di Guillaume le Vinier, noto e prolifico troviero della città di Arras, che svolgono la funzione di proemio devozionale alla sofisticata architettura compilativa del codice.

² Onde evitare possibili confusioni, nel corso di questo lavoro farò riferimento a *Roi* con nomi e nomenclature diverse, distinguendo il codice dalle raccolte di cui è composto. Pertanto, userò *Roi* solo ed esclusivamente per indicare l'oggetto materiale nel suo complesso, mentre °M indicherà la collezione trovierica, °M' il *Liederbuch* di Thibaut de Champagne, *W la silloge provenzale francesizzata, includendo anche i *lais* comuni in parte a °T, e ^R la raccolta polifonica. Le aggiunte, soprattutto in apparato, sono raccolte per praticità sotto la sigla *W^{add} utilizzata per le liriche provenzali, °M^{add} per quelle francesi e latine. Seppur questa possa sembrare un'ulteriore complicazione, è necessario tenere distinti, tanto in apparato all'edizione quanto nella discussione, *corpora* che hanno caratteristiche e tradizioni testuali tra loro molto diverse.

Della sua prima fase artesiana il canzoniere mostra tracce ben evidenti, in particolare nella scelta degli autori della sezione francese in cui accosta il grande canone di metà Duecento a trovieri piccoli e grandi della borghesia artesiana, nonché a esponenti dell'altissima aristocrazia settentrionale. Orientata al canone locale è anche la sezione polifonica, condivisa in parte solo con un altro codice artesiano, o meglio arrasiano, ossia lo *Chansonnier de Noailles* (°T), strettamente legato alla *Carité de Notre Dame des Ardents* di Arras.³ È tra l'altro di compilazione settentrionale anche la sezione occitanica, la cui *scripta* è fortemente francesizzata, e rappresenta un'importante testimonianza della ricezione dei trovatori nel Nord della Francia, se non più propriamente ad Arras.⁴

Nonostante l'indubbia provenienza del codice da un luogo legato alla biografia di Carlo I e la presenza dello stesso tra i trovieri nobili del primo fascicolo, *Roi* non è un codice originariamente angioino; vale a dire che non è possibile ricondurne con certezza la committenza a Carlo I, come ha invece convintamente asserito la critica primo novecentesca. Si tratta piuttosto, come sostiene Stefano Asperti, di «un codice entrato materialmente, “fisicamente”, in contatto con ambienti angioini in un momento particolare della sua storia».⁵ Il fine di questo libro è quello di indagare proprio questo «momento particolare» in cui il codice entra in relazione con materiali, persone e contesti che appartengono allo spazio letterario, musicale, e culturale angioino. Non si tratta però di individuare le caratteristiche specifiche di una vera e propria committenza da parte di Carlo I, ma piuttosto di identificare nella storia del codice quegli elementi mobili e instabili, e quindi spesso anche estremamente effimeri, propri dell'ambiente fervente di tumulti e cambiamenti della Napoli francofona e occitanofona dei primi decenni dopo la conquista.⁶

Nel caso di *Roi*, tali elementi effimeri si riscontrano soprattutto durante una fase successiva alla compilazione del suo nucleo antico, durante la quale un gruppo disomogeneo di una ventina di scribi aggiunge negli spazi lasciati in bianco dai copisti

³ La collezione di mottetti ^AR si trova copiata anche in ^AN (sezione polifonica di °T), con le medesime caratteristiche e in molti casi anche con gli stessi errori. Pertanto, Gaël Saint-Cricq ritiene che le due raccolte abbiano utilizzato le stesse fonti, cfr. Gaël SAINT-CRICQ, Eglal DOSS-QUINBY, Samuel N. ROSENBERG (edd.), *Motets from the Chansonnier de Noailles*, Middleton, Wisconsin, A-R editions, 2017, pp. xv-xlii.

⁴ Sulla lingua di *W rimando a Manfred RAUPACH e Margaret RAUPACH, *Französierte Trobadoryrik: zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Niemeyer, 1979 e a Maria Carla BATELLI, *La ricezione della lirica provenzale nei codici M (BNfr. 844) e U (BNfr. 20050): alcune considerazioni*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, III^e congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, 20-26 septembre 1990, communications recueillies par Gérard Gouiran, 3 voll., Montpellier, Centre d'Études Occitanes de l'Université de Montpellier et la SFAIEO, 1992, II, pp. 595-606.

⁵ Stefano ASPERTI, *Carlo I d'Angiò e i trovatori: componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995, p. 131.

⁶ *Ibid.*, p. 215.

precedenti più di quaranta brani, tra liriche in francese, provenzale e latino, e danze strumentali, quasi tutti forniti di notazione musicale mensurale. La presenza di un sistema di notazione mensurale rappresenta sicuramente un elemento innovativo o quantomeno inconsueto per un genere come la canzone monodica tendenzialmente trådito senza esplicite indicazioni sul ritmo, tuttavia non è questo l'aspetto più peculiare delle addizioni. Stupisce, e sicuramente disorienta, non solo l'attività frenetica di un numero inaspettatamente ampio di copisti all'interno di uno stesso codice, ma soprattutto la varietà degli oggetti trascritti: *dansas*, *descortz*, canzoni latine, danze strumentali, canzoni francesi e occitaniche di diversa forma, *rondeaux* e voci singole di mottetti, in buona parte copiati parzialmente, spesso una o due strofe soltanto. In un tale coacervo di generi, lingue e melodie è stato però possibile rintracciare alcuni fili conduttori e così, sulla scorta dei non pochi studi precedenti a questo, ho provato a ipotizzare un ordine possibile, una plausibile stratigrafia delle aggiunte.

Le addizioni successive assomigliano in tutto e per tutto a delle tracce, più che a dei testimoni ufficiali e formati. Tuttavia, come cercherò di dimostrare, la presenza di questi testi non è né casuale in sé, né priva di relazione con l'organismo librario che li ospita; e anzi, se affrontata nel suo insieme, è possibile leggerli, almeno in filigrana, una propria narrativa e la presenza di una precisa strategia documentaria. Le addizioni sono quindi «tracce» non solo nel senso petrucciano di forme documentarie avventizie, ma anche col significato di indizi dei diversi gruppi provenzali e artesiani, che sappiamo essere le componenti più marcate del *milieu* culturale della Napoli dei primi angioini, con il quale questo manoscritto ha avuto legami tardivi ma diretti.⁷ Tutto porta a pensare, così come sostiene anche la critica più recente, che tali legami siano stati realmente fisici, ossia che il manoscritto sia stato portato davvero a Napoli; così penso che gli indizi da me analizzati possano costituire un ulteriore sistema di prove abbastanza convincente da confermare l'ipotesi. Ma se anche il rapporto del codice con Napoli fosse stato meno fisico, ipotizzando, se pur con difficoltà, che esso sia rimasto nel suo luogo d'origine e che le addizioni siano quindi opera di copisti di ritorno o forse legati in maniera meno diretta al Regno, l'origine e la modalità di circolazione e fruizione di queste liriche e musiche non può essere dissociata dalle sue componenti prettamente angioine, di cui la corte di Napoli era, almeno fino al regno di Roberto I, il centro primario.

*

Sembrerà evidente a chi legge, soprattutto al lettore di studi romanzi, che questo libro segue almeno idealmente, l'interpretazione «provenzale» e angioina di

⁷ Mi riferisco al concetto di traccia, come enunciato da Armando Petrucci in *Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale* in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1999, pp. 981-1010.

Roi data da Asperti in *Carlo I d'Angiò e i trovatori*.⁸ Il titolo stesso di questo mio studio si richiama, senza mistero, al capitolo conclusivo del libro, in cui meglio si definiscono e riassumono i caratteri prettamente effimeri e instabili della cultura manoscritta trobadorica nello spazio angioino. Sebbene l'ipotesi della presenza di *Roi* a Napoli sia già stata proposta da Francesco Sabatini nel suo libro dedicato alla Napoli angioina,⁹ solo con lo studio di Asperti viene formulata una più articolata lettura delle addizioni all'interno di un contesto di circolazione della lirica trobadorica che vede Carlo I come motore politico, piuttosto che diretto promotore, delle vicende culturali e sociali alla base della circolazione e della produzione di testi, non soltanto occitanici, tra Napoli, la Provenza angioina e l'Artois.

Oltre allo studio di Asperti, questo canzoniere gode di una ricca letteratura e di animate controversie, che fin dalla prima metà del secolo scorso hanno interessato sia la musicologia che la filologia romanza. La prima e finora unica edizione facsimile di *Roi* risale al 1938, a opera di due filologi e musicologi Jean Beck e sua moglie Louise.¹⁰ Jean Beck fu uno dei principali protagonisti della prima grande fase di ricerca musicologica sul *corpus* trovadorico e trovierico a cavallo tra Otto e Novecento. Insieme a Pierre Aubry e Friedrich Ludwig, egli fu anche noto per essere stato uno dei promotori della discussa teoria dei modi ritmici e della loro applicazione alla monodia profana.¹¹ La sua edizione di *Roi* faceva parte di un ambizioso progetto scientifico, il *Monumentum cantilenarum lyricorum Franciae medii aevii*, che prevedeva la pubblicazione in otto volumi delle principali fonti della monodia medievale in francese con annesse trascrizioni. Il progetto, dopo molte modifiche e difficoltà materiali, si fermò all'edizione di due soli canzonieri, *Cangé* (°O) e, per l'appunto, *Roi*.¹²

L'approccio degli editori al codice è noto poi anche per una particolare scelta ecdotica: i Beck non si limitarono a presentare il codice in edizione fotografica, corredato da un ricco apparato critico, ma pubblicarono piuttosto un vero e pro-

⁸ Stefano ASPERTI, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, cit., in particolare il capitolo 6, *Canzoni per ballo e musica nuova: il canzoniere W (= canz. franc. M)*, pp. 121-133.

⁹ Francesco SABATINI, *Napoli Angioina: cultura e società*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1975.

¹⁰ Jean BECK, Louise BECK (edd.), *Les chansonniers des troubadours et des trouvères: le Manuscrit du Roi: fonds français n. 844 de la Bibliothèque Nationale*, 2 voll., *Corpus cantilenarum medii aevii*, série. 1, n. 2, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938. Sulle ipotesi dei Beck e in generale sulla questione della committenza del codice vedi *infra*: Parte I, *Il canzoniere §Per un colophon immaginario*.

¹¹ Sull'annosa questione della paternità della teoria modale, cfr. John HAINES, *The «Modal Theory», Fencing, and the Death of Pierre Aubry*, «Plainsong and Medieval Music», 6, 1997, pp. 143-150; ID., *The Footnote Quarrels of the Modal Theory: A Remarkable Episode in the Reception of Medieval Music*, «Early Music History», 20, 2001, pp. 87-120.

¹² Jean BECK (ed.), *Les chansonniers des troubadours et des trouvères: Chansonnier Cangé*, Paris-Philadelphia, Honoré Champion-University of Pennsylvania Press, 1927.

prio «restauro» del manoscritto, disponendo la sequenza delle immagini secondo l'ordine della fascicolazione originaria da loro ipotizzata. Tale operazione, sicuramente molto lontana dalla concezione ecdotica moderna, trovava la sua origine nell'interpretazione del codice esposta dagli studiosi in apparato. Difatti, i Beck erano convinti che il manoscritto fosse stato espressamente commissionato e posseduto da Carlo d'Angiò in persona. Tale opinione si basava su alcune considerazioni di tipo materiale, tra cui la collocazione in terza posizione delle canzoni dell'Angioino all'interno della rigida gerarchia che caratterizza l'ordine per autore del canzoniere, il numero rilevante di canzoni provenzali e la presenza di alcune aggiunte adesposte, da loro ritenute opere autografe del re di Napoli.

Le tesi dei Beck vennero fortemente contestate già all'indomani della pubblicazione del volume: una delle prime e più rilevanti risposte all'edizione dello *Chansonnier du Roi* fu quella di Hans Spanke, importante filologo tedesco e compagno di studi dello stesso Beck.¹³ Nel suo lungo articolo-recensione del 1943, Spanke criticava severamente alcuni dei punti più importanti dell'operazione dei Beck sia sotto l'aspetto testuale che musicale, contestando in particolar modo il legame con Carlo d'Angiò e le attribuzioni delle canzoni cosiddette «autografe». Spanke era poi molto scettico a proposito del particolare restauro effettuato dai Beck, in particolare riguardo all'ordine di fascicolazione, e riproponeva l'uso della cartulazione attuale del manoscritto. Oltre alla stroncatura dei Beck, l'articolo di Spanke è utile soprattutto per la sua parte *costruens*, un'ampia e accurata descrizione e interpretazione paleografica del manoscritto.

È importante poi citare, almeno brevemente, un'altra risposta all'edizione dei Beck, vale a dire la recensione dello storico Jean Longnon, *Le prince de Morée chansonnier*, apparsa nel 1939.¹⁴ Oltre a negare il coinvolgimento diretto di Carlo nella compilazione del codice, Longnon proponeva di identificare il committente e primo proprietario del codice col signore crociato Guglielmo II di Villehardouin, principe di Morea dal 1245 al 1278 e autore che apre la raccolta. Il codice sarebbe invece passato a Carlo solo nel 1267 quando, in seguito al trattato di Viterbo, Guglielmo diviene vassallo del re di Sicilia; oppure alla sua morte, nel 1278.

Dopo il 1943 troviamo una cesura di rilievo nella storia degli studi dello *Chansonnier du Roi*: l'articolo di Spanke non solo costituisce l'ultimo lavoro importante su questo codice fino alla metà degli anni Novanta, ma rappresenta anche l'ultimo momento di dialogo sul tema tra filologia romanza e musicologia. Tutti i contributi successivi sono infatti frutto di lavori specialistici, svolti separatamente all'inter-

¹³ Hans SPANKE, *Der Chansonnier du Roi*, «Romanische Forschungen», 57, 1943, pp. 38-104. Le prime, ma più sintetiche, recensioni ad apparire furono quelle di Mario ROQUES in «Romania», 65, 1939, pp. 143-144, e di Artur LANGFORS in «Neuphilologische Mitteilungen», 40, 1939, pp. 350-352.

¹⁴ Jean LONGNON, *Le prince de Morée chansonnier*, «Romania», 65, 1939, pp. 95-100.

no di ciascuna delle due discipline, utilizzando quasi esclusivamente le proprie metodologie di ricerca. Gli studi su *Roi* conoscono una seconda e più recente fortuna solo a partire dall'ultimo decennio del secolo scorso. A richiamare per prima l'attenzione sulle sue peculiarità codicologiche è la filologa romanza Maria Carla Battelli.¹⁵ In un contributo del 1992, Battelli parte dal constatare il carattere estremamente caotico dello stato attuale del codice, riscontrabile soprattutto nel confronto tra la tavola posta in apertura del manoscritto e il contenuto effettivo del canzoniere. Il suo contributo, di natura sostanzialmente codicologica, contribuisce a chiarire molti dei problemi di lettura del codice, e ne evidenzia le caratteristiche compilative, altrimenti indecifrabili.¹⁶

Diverse prospettive di interpretazione vengono invece da due tesi dottorali in musicologia della metà degli anni Novanta, poi pubblicate in contributi di tipo diverso. La prima, *New Music, Notions of Genre, and the «Manuscrit du Roi» circa 1300*, discussa da Judith Peraino nel 1995, tratta quasi esclusivamente delle addizioni successive; la seconda, *The Musicography of the «Manuscrit du Roi»*, discussa da John Haines nel 1998, si concentra invece su questioni di filologia materiale sotto una prospettiva musicologica. Peraino rielabora il suo lavoro dottorale nell'articolo, pubblicato nel 2001, *Re-placing Medieval Music* in cui propone un'interpretazione delle addizioni di *Roi* alla luce di due importanti trattati sulla lirica e sulla musica del primo Trecento, il *De vulgari eloquentia* e il *De musica* di Johannes de Grocheio.¹⁷ Il punto fondamentale del suo intervento è la visione dichiaratamente post-moderna che Peraino offre delle addizioni, o meglio del rapporto tra le liriche aggiunte e il *corpus* originario. Le operazioni di aggiunta che riguardano sia il

¹⁵ Maria Carla BATELLI, *Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr 844: un canzoniere disordinato?* in *Filologia romanza e i codici*, atti del convegno, Messina, Università degli Studi-Facoltà di Lettere e Filosofia (19-22 Dicembre 1991), a cura di Saverio Guida e Francesca Latella, 2 voll., Messina, 1993, I, pp. 273-308.

¹⁶ Altri articoli di Battelli che trattano di *Roi*, se pur non in maniera esclusiva, sono: EAD., *La ricezione della lirica provenzale*, cit.; EAD. *Le antologie poetiche in antico francese*, «Critica del testo», 2, 1999, pp. 141-180; EAD., *Ancora sui testi trobadorici a tradizione francese: variazioni sul vocabolario cortese*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, VI^e congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes (12-19 settembre 1999), actes réunis et édités par Georg Kremnitz, et al., Praesens, Wien 2001, pp. 157-170. Ancora sulla compilazione di *Roi*, in particolare sul primo fascicolo della sezione francese, la discussione è stata recentemente arricchita da Stefano RESCONI, *Canoni, gerarchie, luoghi, tradizioni: le strategie compilative del canzoniere francese M (BnF, fr. 844)*, in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, a cura di Alessio Decaria e Claudio Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 167-192. Segnalo inoltre, sebbene inedita e di difficile reperibilità, la tesi di dottorato di Lucia BETTETINI, *Studio per l'edizione del canzoniere francese M (fr. 844)*, tesi di dottorato, Università di Firenze, 1998, incentrata soprattutto sulla tradizione testuale delle sole liriche francesi.

¹⁷ Judith PERAINO, *Re-placing Medieval Music*, «Journal of American Musicological Society», II, 54, 2001, pp. 209-264.

riempimento di spazi bianchi, sia quello dei tetragrammi vuoti ma con un testo già copiato, rappresentano per la studiosa delle scritture «al margine», il cui centro è costituito dalle liriche più antiche. Esiste quindi un rapporto dialogico, una tensione, tra il *corpus* originario e la sua alterità, le addizioni. Si tratta nello specifico di un'alterità di generi: Peraino mette in risalto le differenze metriche e melodiche delle addizioni, che si rivelano quali forme e strutture orientate verso una tradizione poetico-musicale ormai lontana dalla canzone dei secoli XII e XIII, e più prossima allo stile del primo Trecento. Una nuova prospettiva si trova anche nel suo contributo più recente, il volume *Giving Voice to Love: Song and Self-expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut* del 2011.¹⁸ L'operazione che la studiosa cerca di compiere consiste nel ripercorrere l'espressione della soggettività nella lirica della Francia medievale attraverso la riflessione e l'analisi dei suoi testi e delle sue musiche. Nei capitoli centrali del libro, in particolare il terzo (*Changing the Subject of the «Chanson d'amour»*), Peraino ritorna su *Roi*, questa volta considerandolo nella sua integrità. La studiosa propone di leggere i canzonieri medievali come espressione della soggettività dello scrivente, che viene elevato dal ruolo di semplice esecutore materiale a vera e propria individualità autonoma, impressa sulla pagina del manoscritto. Tale lettura prende spunto dalla possibile esistenza di *booklets*, come quelli di Thibaut de Champagne o Gace Brulé, ossia di fascicoli di un singolo autore che circolavano sciolti e costituivano una parte importante del materiale necessario alla compilazione di un canzoniere. In questo senso anche le addizioni posteriori vengono lette da Peraino come espressioni di soggettività. Gli scribi delle nuove musiche rielaborerebbero le *chansons* trovieriche, ormai appartenenti a un'estetica precedente, con forme e linguaggi nuovi e più vicini alla loro sensibilità individuale.

Appare diverso l'approccio adottato da Haines: in un primo articolo, *The Transformations of the «Manuscrit du Roi»*, egli offre un'analisi materiale del manoscritto e ne propone un inedito profilo storico, soprattutto riguardante le sue vicende in età moderna e la sua ricezione critica nel Novecento. Uno dei punti focali del lavoro di Haines risiede inoltre nella sua proposta di lettura della compilazione del *corpus* principale. Lo studioso riprende l'ipotesi, già avanzata da Longnon, riguardo alla commissione del codice da parte del signore crociato Guglielmo II di Villehardouin. Il codice sarebbe quindi appartenuto al principe di Morea, e rappresenterebbe l'unico manufatto materiale superstite della circolazione della lirica francese e provenzale nell'Oriente crociato. Haines presenta una lettura alternativa della sua storia, corroborando e ampliando l'ipotesi iniziale di Longnon, sulla quale tornerò più diffusamente nel corso di questo libro.¹⁹

¹⁸ EAD., *Giving Voice to Love: Song and Self-expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

¹⁹ John HAINES, *The Transformations of the «Manuscrit du Roi»*, «Musica Disciplina», 52,

Il dibattito e la ricerca su *Roi* si sono estesi per quasi un secolo, appassionando studiosi di ambiti diversi, seppur non sempre in dialogo tra loro. Una tale ricchezza e varietà di letteratura critica è rara per un singolo testimone della lirica del Duecento, eppure molto ancora rimane da dire riguardo alla sua storia e al suo significato. Questo lavoro si concentra soprattutto su una fase relativamente tarda del codice, ossia sulla sua funzione di testimone quasi informale di una storia effimera, quella della tradizione lirico-musicale degli ambienti francesi e occitanici della Napoli tra Due e Trecento. A questo scopo, il volume offre una edizione critica completa, secondo la forma e le particolarità proprie della versione del manoscritto, delle quarantaquattro addizioni, riconducibili a questa fase della sua storia. Tuttavia la finalità non è solo quella di fornirne una versione il più utile possibile sia allo/a studioso/a che all'esecutore/trice, tenendo ovviamente conto della difficoltà intrinseca nel coniugare i due diversi approcci ai testi, ma anche e soprattutto di evidenziare le particolarità della loro trasmissione, nel caso delle (poche) addizioni trādate già da altri testimoni.

Questo lavoro si concentra però anche sul codice nel suo complesso. Sarebbe impossibile, o quanto meno poco fruttuoso, affrontare lo studio delle addizioni come oggetti indipendenti dal codice ospite, senza cercare di comprendere la dialettica che intercorre tra il manoscritto, come organismo librario, e le successive aggiunte. A tale proposito, la prima parte del libro (*Il codice*) si concentra sul codice inteso integralmente, offrendo una descrizione dell'intero manoscritto sia nei suoi aspetti codicologici e materiali, sia contenutistici, soprattutto sull'ordinamento e sulle strategie compilative. Nella prima parte ho inserito inoltre un'inedita tavola critica dei contenuti dell'intero codice. La seconda parte (*Musiche da una corte effimera*) è invece dedicata a una lettura e contestualizzazione delle addizioni come oggetti culturali angioini, intesi non necessariamente come brani e liriche composti in ambiente napoletano, ipotesi forse valida solo per alcuni numeri, bensì come casi di ricezione e ricomposizione in luogo di liriche provenienti da contesti diversi, lontani geograficamente, ma non del tutto distanti culturalmente.

1998-2002, pp. 5-43; ID., *The Songbook for Willian of Villehardouin, Prince of the Morea* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Français 844): *A Crucial Case in the History of Vernacular Song Collections*, in *Viewing the Morea: Land and People in the Late Medieval Peloponnese*, edited by Sharon E.J. Gerstel, Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia, Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013, pp. 57-109; ID., *Aristocratic Patronage and the Cosmopolitan Vernacular Songbook: the Chansonniere du Roi (M-trouv.) and the French Mediterranean*, in *Musical Culture in the World of Adam de la Halle*, edited by Jennifer Saltzstein, Boston, Brill, 2019, pp. 95-120.

PARTE I

Lo «Chansonnier du Roi»

Il codice

Il codice francese 844 della Bibliothèque Nationale de France è un manoscritto estremamente complesso, sia per via dell'articolata struttura codicologica, sia per l'eterogeneità delle fonti e dei diversi *corpora* che lo compongono.¹ A questa situazione di complessità si interseca un fattore di caoticità sostanziale derivato dalle numerose perturbazioni che la fascicolazione del manoscritto ha subito a numerosi livelli nel corso della sua storia, ma anche dallo stato di parziale incompletezza con il quale il codice ha lasciato l'*atelier*. Va da sé che la complessità della materia componente il codice, unita alla caoticità della forma generata dalla stratificazione di aggiunte, sottrazioni e importanti alterazioni dell'ordine e della *facies* del manufatto, ne ha complicato sempre più la lettura critica. È oggi, al lettore moderno, estremamente faticoso orientarsi al suo interno, evitando il rumore di informazioni ed elementi disordinati che si generano sfogliandone anche solo velocemente le carte. Non vi è tuttavia la presunzione di poter risalire al vero e proprio stadio originale del codice, dato che questo sembrerebbe non aver mai avuto una forma compiuta e definitiva. Il manoscritto ha sicuramente lasciato l'*atelier* privo di alcune decorazioni e di legatura definitiva, come si deduce anche dall'usura delle carte all'inizio e alla fine di alcuni fascicoli o unità codicologiche più ampie.

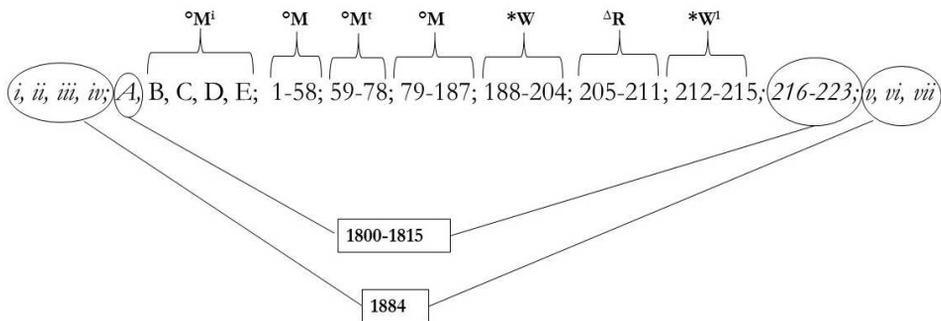
Descrizione

Consistenza. Il manoscritto consta di 213 carte membranacee, sebbene alla cartulazione se ne contino erroneamente 215.² Queste carte costituiscono lo *Chansonnier du Roi*, che è composto da una tavola descrittiva del suo contenuto, detta °Mⁱ, una sezione di lirica francese, chiamata °M, il *Liederbuch* di Thibaut de Champagne denominato °Mⁱ, la sezione provenzale *W, una collezione di mottetti, siglata ^AR da Friedrich Ludwig, una breve sezione di *lais* (*W¹) in lingua ibrida francese-provenzale e la sua tavola antica. Prima e dopo il canzoniere antico si trovano anche otto fogli di guardia cartacei (A e 216-223) che proseguono la numerazione del codice

¹ Il codice è completamente digitalizzato sul portale Gallica della BnF: si possono visionare sia le immagini a colori successive al restauro, sia le precedenti in bianco e nero su <https://gallica.bnf.fr>.

² Chi ha numerato le carte, probabilmente la stessa mano primo ottocentesca che ha ricopiato la tavola °Mⁱ alle cc. 216-221, ha saltato erroneamente la c. 11 e fuso nel conteggio la c. 154 alla 153, per segnalare una carta caduta in quella posizione.

fino a c. 223, sebbene il *recto* degli ultimi due riporti la cifra barrata, probabilmente dalla stessa mano che li ha numerati.³ Tale numerazione è stata forse applicata contemporaneamente alla legatura attuale, che sui piatti riporta la sigla di età napoleonica RF (*République Française*); sia numerazione che sigla risalgono al primo quindicennio dell'Ottocento.⁴ Il manoscritto mostra tracce di un'operazione di restauro più recente, come si nota dall'aggiunta di una serie di carte di guardia (numerata in numeri romani corsivi) chiaramente meno usurate e di qualità diversa. A c. *iv*, una nota non sottoscritta datata 31 Luglio 1884, evidentemente di un conservatore, riporta un conteggio delle carte e presenta un censimento delle carte mancanti e danneggiate, e ci permette, con molta probabilità, di ricondurre quest'ultima operazione d'aggiunta alla data riportata. Lo schema seguente rende quindi in forma grafica il manoscritto allo stato attuale.



Nel 1970 il manoscritto ha inoltre subito un restauro, finalizzato soprattutto a rinforzare i fogli danneggiati e a fissare alcune carte non più solidali. In questa occasione sono stati anche coperti i tagli causati dall'asportazione delle miniature con delle toppe di pergamena moderna. Tale operazione ha però coperto necessariamente alcuni millimetri di pergamena originale, rendendo difficile in alcuni casi la lettura di testo, soprattutto musicale.

Luogo e datazione: °M, *W, ΔR, *W¹: Artois, seconda metà del XIII secolo; il termine *post quem* più attendibile è la canzone RS 1522, attribuita al conte di Bar in cui l'autore fa riferimento alla sua prigionia in seguito alla battaglia di Walcheren del 1253.⁵ La rubrica di Carlo d'Angiò, dove è nominato ancora come Conte, permette

³ Alle cc. 216-219 si trovano anche due copie moderne della tavola antica.

⁴ L'identificazione del digramma RF come *chiffre de Napoléon* risale a Paulin Paris. Cfr. Paulin PARIS, *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi: leur bistoire et celle des textes allemands, anglois, hollandois, italiens, espagnols*, 6 voll., Paris, Teichner, 1836-1848, VI, p. 450.

⁵ Cfr. John HAINES, *The Transformation*, cit. p. 8, che riprende la notizia da Paulin PARIS, *Fin du treizième siècle: Trouvères in Histoire littéraire de la France*, 38 voll., Paris, 1733-1898, XXIII, pp. 760-763.

di ipotizzare che il codice sia stato confezionato prima del 1266, anno in cui si compie, almeno formalmente, la conquista del regno di Sicilia.⁶ L'uso della notazione modale nei mottetti e l'assenza della distinzione tra *longa* e *brevis* nelle voci superiori collocherebbe la compilazione del codice in un periodo di tempo anteriore agli anni Settanta del Duecento, in cui si assesta l'uso di notazioni pre e franconiane per la polifonia. Per quanto riguarda °M̄, che rappresenta un'aggiunta forse di poco successiva, l'utilizzo di una *textualis rotunda* spinge a ipotizzare che il *libellum* sia stato copiato in un luogo diverso, sicuramente fuori dalla Francia del Nord.

È poi poco certa la storia dei copisti in età moderna; una possibile indicazione sui possessori successivi si potrebbe dedurre dalla c. 58r, dove si legge una breve nota, scritta due volte e capovolta, datata al 1484:

lan mil quatrecent | quatre vint et quatre fust corone charles enfant | sans rien an rabatrel
en le iour de saint piere | dedans paris fist son <...> | an l'an desus dit | ainsi com avons dit
| Piere Boyjeau | deLaPhinya.

Si tratta di un appunto, plausibilmente autografo, di Pierre Beaujeu, reggente di Carlo VIII, insieme alla moglie Anne, durante la sua minorità: pur non trattandosi di una vera e propria nota di possesso, può comunque testimoniare che il manoscritto si trovava, alla fine del XV secolo, in ambienti vicini alla Corona. Successivamente il codice è appartenuto alla biblioteca di Mazarino dove vi è entrato probabilmente negli anni Quaranta del Seicento, per poi passare alla Biblioteca Reale, insieme al resto della collezione del cardinale nel 1668.⁷ La denominazione consueta di *Manuscrit/Chansonnier du Roi* deriva invece da Jean-Benjamin Laborde, che lo descrive con il nome della biblioteca dove era conservato (Bibliothèque du Roi, e poi Bibliothèque Nationale, dopo la rivoluzione).⁸

Supporto. Pergamena di buona fattura e di dimensioni 320x220 mm. La mancanza di fori guida visibili suggerisce una rifilatura già in fase antica. La presenza di molte rubriche tagliate sul margine esterno della carta indica invece una seconda rifilatura in fase di rilegatura, non necessariamente coeva a quella attuale. Le carte

⁶ Ma si consideri che la rubrica *Comte d'Anjou* si trova ancora in codici completati presumibilmente dopo il 1266 come °N°P°X. La datazione 1253-1266/70 è accettata anche in altri studi recenti o descrizioni del codice: Mark EVERIST, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France: Aspects of Sources and Distribution*, New York-London, Garland, 1989, p. 186; Elizabeth AUBREY, *The Music of the Troubadours*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1996, p. 40; EAD, *Sources, MS*, §111, 4, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, rev. ed., London, Macmillan, 2001.

⁷ Vedi John HAINES, *The Transformation*, cit., p. 32, che ricava la notizia da Alfred FRANKLIN, *Histoire de la Bibliothèque Mazarine depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Paris, Aubry, 1860, p. 21.

⁸ Jean-Benjamin DE LABORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 voll., Paris, Pierre, 1780, II, pp. 309-343.

non mostrano particolari danni, se non segni di usura, spesso accentuati in corrispondenza di posizioni esterne di fascicolo o di gruppi di fascicolo corrispondenti a *booklets* autoriali più o meno organici. Ciò è evidente soprattutto nelle carte iniziali o finali di fascicolo, laddove queste si siano conservate, ad esempio: le cc. 22v (fine fasc. IV), le cc. 23r e 38v (fasc. V e VI, sezione di Gace Brulé), c. 51v (fine fasc. VIII), c. 52r (inizio del fasc. IX, sezione dello Chastelain de Coucy, ma la parte finale dell'unità è andata perduta), cc. 58r-74v (estremi del *libellum* di Thibaut de Champagne, fasc. X-XII), c. 105r (inizio del fasc. XVI, sezione di Guillaume le Vinier), cc. 145r-152v (estremi del fasc. XXI, sezione di Audrefroi le Bastart e inizio di Richart de Fournival); cc. 188r-204v (fasc. XXVI-XXVII, sezione occitanica *W); cc. 205r-211v (fasc. XXVIII, raccolta di mottetti ^ΔR). Questo elemento suggerisce che il manoscritto deve essere rimasto per molto tempo sciolto o comunque privo di una legatura fissa.

Specchio di scrittura, rigatura. In tutto il codice è presente lo stesso tipo di rigatura a mina di piombo con 42 retrici formanti 41 linee di scrittura di 5,2 mm circa.

Mise en page. Su due colonne di 75 mm con intercolumnio di 12 mm, margine interno 20 mm, esterno 30 mm, inferiore 85 mm e superiore 20 mm. L'unica evasione alla griglia di rigatura avviene a c. B, dove il titolo della prima canzone *Glorieuse virgine* è copiato sopra la prima retrice. Un *unicum* giustificabile per motivi probabilmente estetici, come segnala anche la *g* capitale ornata a filigrana rossa e turchina, che indica l'inizio della tavola.

Mise en texte. In ^oM la disposizione del testo rispetta la divisione in strofe. A ogni strofe si alternano spesso i colori delle iniziali interne: blu e rosso/oro e turchino. L'alinea è decorato con *bout-de-ligne* policromi a motivo geometrico. Sono presenti alcuni *bout-de-ligne* turchini zoomorfi (maschere ornitomorfe o ittioromorfe, o pesce a figura intera), spesso ripresi anche attorno ad alcune rubriche e attribuibili a una mano successiva. Nei fascicoli di ^oM^t la disposizione del testo è invece «in prosa», con capilettere annegati a colori alterni.

Rigo musicale. Tetragramma, ± 7-8 mm in totale, ± 2-3 mm di spaziatura tracciato senza *rastrum*.

Inchiostro. Sia su ^oM, che su ^oM^t l'inchiostro utilizzato è nero, mentre su ^oM^t è marrone rossastro. Per le mani successive vedi l'apposito paragrafo.

Apparato decorativo: capilettera con figura d'inizio sezione. Presenti solo in ^oM e *W. Per almeno 55 delle 81 sezioni autoriali è stato previsto un capolettera istoriato con la raffigurazione del troviero, rappresentato secondo un progetto iconografico che riflette la gerarchia sociale dell'autore. Di questi capilettera, gran parte è stata asportata e rubata in età moderna, ma almeno sedici capilettera rimasti permettono di leggere la retorica espressa dall'apparato decorativo.⁹ Alison Stones riconduce

⁹ Una lista delle miniature presenti e assenti, divise tra miniature asportate parzialmente o integralmente, o perse per caduta dell'intera carta, si legge nelle ultime pagine di Jean BECK, Louise BECK, *Les chansonniers des troubadours et des trouvères*, cit., II, pp. 207-209.

le miniature di *Roi* al complesso di codici decorati ad Arras nella seconda metà del Duecento, in particolare i canzonieri °A e °a.¹⁰ In questi codici i trovieri nobili vengono rappresentati a cavallo, e riconoscibili nell'impresa araldica dipinta su scudi e armature. I trovieri borghesi vengono invece rappresentati in abiti cittadini, in piedi oppure intronati. Rispetto ai due altri canzonieri artesiani, *Roi* si differenzia solo per una maggiore semplicità ornamentale nei capilettera: mancano i pinnacoli e gli elementi architettonici che racchiudono i ritratti e le antenne sono evidentemente meno elaborate. Le antenne dei capilettera abitati di *Roi* mostano comunque elementi zoomorfi e antropomorfi simili a quelli dei due canzonieri artesiani. Le sedici miniature conservate rappresentano i seguenti trovieri: *Li cuens d'Angou*, c. 4ra; *Li cuens de Bar*, c. 5ra; *Li dux de Brabant*, c. 6ra; *Li vidames de Chartres*, c. 7ra; *Me sire Morisses de Creon*, c. 49ra; *Me sire Gilles de Beaumont*, 49vb; *Me sire Hues d'Oisy*, c. 49va; *Me sire Jehans de Louvois*, c. 51va; *Me sire Bouchars de Malli*, c. 57rb; *Mon signeur Gilon de Vies Maisons*, c. 80ra; *Me sire Pieres de Creon*, c. 86rb; *Mon signeur Gautiers d'Argies*, c. 87ra; *Maistre Willeaumes li Viniers*, c. 105ra; *Colars li Boutelliers*, c. 126va; *Roberts de le Piere*, c. 160ra; *Pierekins de la Coupele*, c. 163ra.

Apparato decorativo: iniziali di testo. In °M i capilettera sono color turchino, rosso chiaro e oro pallido, con dei decori fitomorfi in bianco e oro e frequente disposizione dei colori a chiasmo. Iniziali interne sono filigranate e a colori alternati blu e rosso/oro e turchino. Se l'apparato iconografico è praticamente identico a quello dei maggiori canzonieri artesiani, tuttavia lo stile delle iniziali intarsiate è altresì compatibile con le decorazioni di altri codici contemporanei, come °K, e soprattutto °F, quest'ultimo decorato, almeno in parte, nell'*atelier* di Johannes Philomena, nella vicina Cambrai.¹¹

¹⁰ Alison STONES, *Manuscripts Illuminated in France: Gothic Manuscripts 1260-1320*, 2 voll. ciascuno in 2 tomi, London-Turnhout, Harvey Miller-Brepols, 2013, 1/2, pp. 158-162. Riguardo alle miniature cfr. anche Max PRINET, *L'illustration héraldique du Chansonnier du Roi*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Paris, 1928, pp. 521-537; Sylvia HUOT, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, NY-London, Cornell University Press, 1987, pp. 53-64.

¹¹ Alison STONES, *Some Northern French Chansonniers and their Cultural Context*, in *Ars musica septentrionalis. De l'interprétation du patrimoine musical à l'historiographie*, édité par Barbara Hagg et Frédéric Billiet (dir.), Paris, Sorbonne PUPS, pp. 169-186: 181. Il possibile legame tra le decorazioni di *Roi* con codici provenienti da *ateliers* di Cambrai mi è stato suggerito in una comunicazione personale da Patricia Stirnemann alla quale sono molto grato. L'ipotesi del coinvolgimento di un artista *cambrésien* nella decorazione di *Roi* è un'ipotesi da approfondire, e al momento non ancora sufficiente a ridiscutere concretamente la localizzazione della fase iniziale del codice. È altrimenti possibile che il codice, per quanto testimone di una tradizione poetica e musicale marcatamente artesiana, possa essere stato decorato in un luogo diverso, forse per l'appunto il vicino Brabante, o che abbia visto l'apporto di un artista non artesiano. Si noterà poi che la decorazione del codice non è stata mai completata del tutto, e almeno un paio di iniziali (vedi *infra*) sono chiaramente di un artista diverso. Per un codice aperto come *Roi* l'eterogeneità è una caratteristica tutt'altro che anomala.

In ^oM^t le iniziali sono opera di un decoratore diverso, imitano quelli del corpo principale ma il rosso è più chiaro, tendente al rosa pallido e i decori interni sono solo bianchi. Si nota inoltre un tratto meno squadrato e gotico e soprattutto una minor competenza tecnica.¹² Le iniziali interne sono invece solo in color rame con piccoli decori a penna turchini e rosso carminio. Due capilettera decorati sono stati eseguiti da una mano successiva e in stile diverso: 171vb, capolettera a puzzle rosso e blu con decori filigranati a viticci rossi e caulicoli turchini sull'esterno e sulla bacchetta, nell'interno girari rossi e turchini; 175vb, capolettera a puzzle rosso e blu anch'esso decorato con viticci rossi e caulicoli turchini filigranati. Per i capilettera delle addizioni vedi i paragrafi di ogni singola mano.

Rubriche. Principalmente di un'unica mano, plausibilmente la stessa mano principale del testo (1). È possibile che le rubriche dei fascicoli III, VII, VIII, IX e XIII, XIV siano di un secondo rubricatore: *Me sire Iakes de Cyson*, *Me sire Tiebaus de Blason*, *Me sire Alars de Cans*, *Me sire Andrius Contredis*, *Me sire Piere de Molins*, *Me sire Quenes de Biethune*, *Me sire Joifrois de Barale*, *Me sire Morisses de Creon*, *Li Quens Jehans de Braine*, *Ci coumencent le canchons mon Seigneur Gilon de Viés Maisons*, *Me sire Raous de Ferieres*, *Ci counmencent le canchons mon Seigneur Gautiers d'Argies*. Queste rubriche si distinguono dalle altre per il tratto più sottile e la presenza di minimi elementi decorativi e svolazzi più pronunciati. Si nota anche l'uso della dicitura *Ci counmencent le canchons*, assente nella tavola. Appare inoltre sistematico il punto sopra y, assente nelle altre rubriche e nel testo del copista 1. Nonostante la *scripta* principale del testo risulti grossomodo priva di marche linguistiche locali, nelle rubriche appaiono alcuni tratti piccardo-valloni come ad es. *Iakes*, *Willaumes*, *Biethune*.

A c. 12va si legge una rubrica tracciata con inchiostro verde che corregge l'attribuzione a Thibaut de Champagne, data dalla tavola, con *Maistre Richart*, continuata da una mano moderna con *de Furnival*. Dato l'esiguo campione disponibile è difficile capire se si tratti di un diverso rubricatore.

Haines individua inoltre un terzo rubricatore («a third, smaller brown script especially prevalent in gatherings 23-25»¹³, ma si tratta in realtà di inchiostro nero) che traccia delle rubriche con lo stesso inchiostro del testo sotto alcuni paratesti rossi, vedi alle cc. 99rb *Jehans Erars*, 167vb *Jakes le Viniers*, 170vb *Rogiers d'Andelis*. Tuttavia più che di una terza mano si tratterà forse di un'annotazione del copista per il rubricatore.

Copisti testuali: 1. La mano responsabile della tavola e della maggior parte del testo, escluso il *booklet* di Thibaut de Champagne, utilizza una *littera textualis* con un inchiostro nero, simile a quello della notazione. L'uso delle abbreviature

¹² Ringrazio Francesca Manzari per l'indispensabile aiuto sulle decorazioni. Nonostante la grafia di M^t sia molto probabilmente italiana (vedi *infra*) secondo Patricia Stirnermann le decorazioni e la pergamena sono riconducibili al Nord della Francia (comunicazione personale).

¹³ John HAINES, *The Transformations*, cit., p. 105.

è limitato quasi esclusivamente alle consuete note tironiane 9 e 7. Raro il caso di abbreviatura per troncamento o *tituli*.

2. Copista che interviene in maniera sporadica in alcuni luoghi del manoscritto. Opera a c. 50 copiando la prima canzone di Hue d'Oisy e metà della seconda. Le filigrane e le decorazioni rimangono le medesime e il secondo testo viene continuato dalla mano principale subito dopo a c. 51. La stessa mano ritorna tra le cc. 199-202, nella sezione provenzale. La lingua di tale sezione è ampiamente oitanizzata dal copista principale (o più precisamente lo era già nelle sue fonti); lo scriba 2 interviene cancellando solo alcuni versi di alcune canzoni e riscrivendo il testo. La *scripta* presenta poi alcuni tratti grafici piccardi, come l'uso sistematico di *k* per la velare sorda, tratto quasi del tutto assente nel copista principale. Altre tratti particolari sono la *y* puntata, l'uso di note tironiane e frequentissimi *tituli* abbreviativi.

3. Si tratta del copista responsabile del *Liederbuch* di Thibaut de Champagne (c. 13ra-13v e fasc. x-xii). *Littera textualis rotunda*, probabilmente italiana, con maggiore ricorso ad abbreviature e troncamenti rispetto al copista principale. La nota tironiana 7 è scritta senza il tratto orizzontale, tipico della gotica settentrionale.

Notatori: A. Notatore principale, collaboratore del copista 1. Utilizza esclusivamente una nota quadrata, senza distinzione tra *longa* e *brevis*. Il neuma monosonico principale assume la forma di una *virga* o di *longa*. Frequente il ricorso a neumi liquescenti, in forma di *plica*.

B (*Haines T*).¹⁴ Notatore delle melodie in °M^f. Anche in questo caso mano testuale e musicale utilizzano lo stesso inchiostro, ma in questo caso marrone rossastro, e stessa tipologia di notazione non espressamente mensurale.

Mani successive: le aggiunte ai tetragrammi vuoti. Nelle fasi successive della storia di *Roi*, alcuni notatori sono intervenuti integrando le melodie mancanti nel nucleo antico. Quattro diverse mani hanno riempito i tetragrammi lasciati vuoti dal notatore A, sia utilizzando la *nota quadrata*, tipica del copista principale, sia adoperando una notazione mensurale, di tipo grossomodo franconiano. L'uso di differenti notazioni non permette però di fornire una lettura stratigrafica delle mani che operano sui tetragrammi vuoti. Frequentemente la stessa mano utilizza infatti diverse notazioni, la cui intenzionalità non è coerentemente decifrabile.

C (*Haines B*). Meno calligrafica della mano A e B, adopera la *nota quadrata* non mensurale alle cc. 14va, 15ra, 15va, 24vb, 25vb, 26ra, 27ra, 28vb, 29ra, 34ra, 38ra, 38vb, 95ra, 96vb, 136ra, 147va, 152va, 166va, 168rb, 169ra, 171va, 171vb, 172rb, 175b, 175vb, e una notazione mensurale di tipo franconiano alle cc. 15rb, 94vb, 113rb, 142va, 158va. Il notatore utilizza una croce, talvolta inscritta in un cerchio, per segnare i punti sui quali intervenire. L'inchiostro è marrone rossastro invece di quello nero del notatore principale.

¹⁴ La numerazione di Haines si trova in John HAINES, *The Musicography*, cit. p. 153 e sgg.

D (*Haines C*). Aggiunge la melodia a due canzoni di Guiot de Dijon alle cc. 176va e 177vb, di cui la prima è mensurale. Si tratta di una scrittura assolutamente grossolana e imprecisa, probabilmente riconducibile a un copista non professionista. Utilizza un asterisco per appuntare le canzoni da completare.

E (*Haines D*). Aggiunge le melodie a tre canzoni alle cc. 34vb, 40va, 55rb; usa una grafia mediamente calligrafica e utilizza un piccolo asterisco a c. 34v.

F (*Haines E*). Completa una melodia, copiata solo a metà dalla mano B, a c. 72va. Usa una grafia molto imprecisa, simile a quella della mano D.

Mani successive: le addizioni sugli spazi bianchi. La critica si è mostrata finora poco concorde nel definire una stratigrafia precisa di questo processo, trascurando, in alcuni casi, il contesto di scrittura di questi componimenti, nonché una riflessione sulle diverse tipologie di *scriptae* e notazioni usate. Jean e Louise Beck hanno compiuto il primo censimento delle addizioni, oggi ancora in parte utile, ma oscuro per quanto riguarda l'analisi paleografica. I primi studiosi di *Roi* ritenevano infatti che si trattasse di aggiunte autografe degli stessi autori, tra i quali andrebbe riconosciuta anche la mano dello stesso Carlo d'Angiò. Tale opinione, già contestata da Spanke nella sua recensione all'opera dei Beck, non trova più credito negli studi recenti. Judith Peraino ha fornito due diverse classificazioni delle mani, una prima nella sua tesi dottorale, una seconda nella sua recente monografia, postulando comunque che testo e musica siano sempre opera del medesimo copista.¹⁵ Haines, rivedendo il primo elenco di Peraino, ne ha ridiscusso ordine e attribuzioni, dividendo tra mani del testo e mani della musica.¹⁶ I lavori di Haines e Peraino hanno fornito una prima interpretazione del processo di aggiunte, classificandole con criteri cronologici ed esecutivi (scritture testuali oppure corsive). Peraino riconosce ventuno diverse mani, definite dalla 1 alla 13 *formal gothic textura*, e dalla 14 alla 21 *gothic cursive*.

In questa sede la numerazione delle mani si appoggia solo parzialmente sui lavori precedenti: ho intersecato il criterio grafico a una contestualizzazione più ampia di ogni intervento. Ipotizzo che gli interventi più antichi siano quelli che presentano un maggiore atteggiamento imitativo rispetto al *corpus* principale, ossia quelli che si accompagnano a una medesima cura della *mise en page* dell'apparato decorativo e che rivelano almeno una parziale programmaticità (soprattutto A1 e A2). Al contrario ritengo posteriori quelli che mostrano un carattere più avventizio, un *ductus* meno posato, se non affrettato, a volte anche prescindendo da una dicotomia netta tra corsiva e testuale. Va inoltre considerato se una mano utilizza tetragrammi o pentagrammi già tracciati da copisti precedenti, o se dispone di spazio sufficiente per rigare *ex novo* la pagina. In alcuni casi una rigatura maldestra si coniuga con una grafia estremamente avventizia, come la mano A21, che appare letteralmente «cannibalizzare» gli ultimi spazi rimasti in un fascicolo, o nell'intero

¹⁵ Judith PERAINO, *New Music*, cit., pp. 94-95; EAD., *Giving voice to love*, cit., p. 159 e sgg.

¹⁶ John HAINES, *The Musicography*, cit., pp. 154-155.

codice, e che quindi è contata tra le ultime. Rimane poi quasi impossibile stabilire con certezza se nelle aggiunte si è verificata la medesima divisione dei ruoli, tra copista e notatore, che si può immaginare per il *corpus* principale. Nella stesura degli ultimi *rondeaux* la scarsissima qualità esecutiva della copia rende al limite del reale pensare che vi abbia partecipato più di una persona. Tuttavia, anche nei casi più formati la frequente correzione del testo nell'interlineo apre al dubbio che il copista si sia accorto di sillabe mancanti solo dopo aver trascritto egli stesso la melodia. Non accade quasi mai, inoltre, che uno stesso notatore lavori con due copisti testuali diversi, e viceversa. Data questa irrimediabile ambiguità, ho preferito quindi non distinguere i copisti testuali da quelli musicali, segnalando le rare probabili eccezioni all'occasione. Il fine di questa numerazione è infine quello di tentare una possibile ricostruzione stratigrafica delle aggiunte, ma, a parte i numeri estremi, si tratta un'interpretazione dei dati comunque relativa e non priva di possibili errori, soprattutto per quanto riguarda le aggiunte intermedie.

A1. cc. 117r-v, 185rb-187va, add. xxxiv e xxxvii-xxxix. *Textualis rotunda*, stesso inchiostro nero per testo e musica. *Mise en page* su due colonne. Per l'addizione xxxiv, sono stati tracciati 11 tetragrammi rossi a colonna a c. 117r-v, originariamente vuota ma di cui era stata anticamente predisposta solo la rigatura. Le altre due addizioni iniziano sulla colonna b di c. 185r e proseguono fino a c. 187va, utilizzando un nuovo bifoglio, apparentemente aggiunto all'occasione. Per le addizioni xxxvii-xxxix sono stati tracciati dodici tetragrammi rossi a colonna. Ogni intervento presenta un'iniziale filigranata: azzurra con campiture e fioriture rosse (xxxiv, xxxviii, xxxix) o rossa con campiture e fioriture azzurre (xxxvii) per la prima strofa e capiletera secondari per le strofe seguenti. Alcune aggiunte al testo nell'interlineo indicano che il testo è stato ricontrollato e corretto dopo la stesura della notazione. Si tratta di inserzioni di monosillabi mancanti sotto alcune note. È molto probabile che già in questo primo caso copista e notatore fossero la stessa persona. Nonostante lo stile settentrionale delle filigrane, si tratta di un copista che trascrive soltanto testi occitani, non francesizzati, o quantomeno non copiati da fonti francesizzate.

A2. cc. 44ra-vb e 215r-v, add. xvii e xliv. *Textualis*, stesso inchiostro marrone per musica e testo. *Mise en page* su due colonne, dieci tetragrammi rossi per colonna per l'add. xvii, sedici per l'add. xliv, tranne la colonna b di c. 125v che ne conta uno in meno. Iniziali filigranate di corpo minore rispetto ad A1, azzurre con fioriture e rosse con fioriture azzurre, alternate per le tre strofe (add. xvii). Copia soltanto testi francesi e la scripta presenta dei tratti marcatamente piccardi come *k* invece di *c/qu*, per la velare sorda e *ch* invece di *c*, probabilmente a indicare una pronuncia come postalveolare (es. *chele*, *merchi*, c. 44vb; *esperanche*, c. 215va). Le iniziali dell'add. xliv non sono state eseguite, si leggono solo le letterine guida.

A3. cc. 77rb-78r, 210rb-211r, add. xviii-xxii e xli. Definita corsiva da Haines e Peraino, in realtà si tratta di una scrittura vicina alla bastarda. Si notano infatti sia i tratti della *textualis*, ma anche molti elementi cancellereschi, tra cui soprattutto

le aste allungate e spesse, la forma dritta della *r*, *v* e *d* con svolazzo a bandiera, tendente al chiuso e la *g* con tre occhielli; stesso inchiostro marrone chiaro per musica e testo, *mise en page* su due colonne; undici (77rb e 210rb, ma tre ne vengono predisposti già alla fine della colonna a) e dieci (78r-v, 210v e 211r) pentagrammi per colonna, probabilmente tracciati con l'aiuto di un *rastrum*. A c. 78v intervengono altre due mani (A4 e A5) copiando testi diversi, ma sfruttando rigatura e tetragrammi già tracciati da A3. Iniziali calligrafiche, tracciate col medesimo inchiostro del testo, sono presenti all'inizio delle add. XVIII-XXII e anche per tutte le strofe dell'add. XLI; in tutti casi sono visibili le letterine guida. Iniziali annegate monocrome sono utilizzate solo a ogni ripresa del *refrain* dell'add. XLI.

A4. c. 78va, add. XXIII; A5. c. 78vb, add. XXIV. Due mani diverse intervengono su due colonne adiacenti, sfruttando tetragrammi già predisposti da A3. A4 copia l'add. XXIII sulla colonna a e su parte della b, mentre A5 trascrive l'add. XXIV sui due terzi restanti della colonna b. Entrambe usano il medesimo inchiostro marrone rossastro per musica e testo; i due testi presentano inoltre iniziali calligrafiche molto simili tra loro. Si tratta con ogni probabilità di un intervento dal carattere unitario; i due copisti hanno forse lavorato insieme, o a brevissima distanza temporale. Entrambi utilizzano una *littera textualis* con tratti vicini alla *rotunda*. Tuttavia la prima presenta alcuni elementi cancellereschi, soprattutto per quanto riguarda l'occhietto della *g*, la *l* con asta alta e uncinata e svolazzi molto pronunciati per la *a* e la *z*.

A6. c. 187vb, add. XL. *Textualis rotunda*, inchiostro marrone rossastro, particolarmente chiaro, per testo e musica. Sfrutta i tetragrammi rossi tracciati in precedenza da A1. All'inizio della *cobla*, al quarto rigo, era prevista un'iniziale, probabilmente calligrafica, che però non è stata eseguita, come si deduce dalla presenza della letterina guida *d*. L'inizio della composizione non presenta invece spazio per l'iniziale, né per la guida, ma solo un leggero tratto ornamentale sulla gamba della *a*, di corpo maggiore.

A7. c. 1v, add. II; A8. c. 1v, add. III. Entrambi i copisti utilizzano una *textualis rotunda* e il medesimo inchiostro marrone rossastro, per musica e testo. *Mise en page* a piena pagina, con nove pentagrammi rossi, tracciati con un *rastrum*. Sono presenti iniziali calligrafiche per *respos* e *cobla* (e per la ripetizione del *respos*, nel caso dell'add. II).

A9. c. 5rb, add. XII e XIII. Mani responsabili di sole addizioni strumentali. Scrittura corsiva libraria marrone rossastro usata solo per le indicazioni di *ouvert* e *clos*, e per una rubrica *Danse* per il secondo brano. Sei tetragrammi rossi, tracciati con un *rastrum*, ma non sempre paralleli alla rigatura della pagina. Il secondo e il terzo presentano un visibile orientamento obliquo verso destra; il terzo e il quinto hanno linee più spesse, presumibilmente a causa di una maggiore pressione durante la rastratura.

A10. cc. 103vb-104rb, add. XXV-XXVIII; A11. c. 104v, add. XXIX-XXXII. Mani responsabili di addizioni strumentali. La c. 103 è mutila a causa dell'asportazione di una miniatura sul *recto*, l'addizione XXV è quindi leggibile solo in parte. La *mise*

en page è sue due colonne, con undici pentagrammi rossi per colonna, tranne a c. 103vb dove restano cinque pentagrammi rossi e parte di un altro. A10 trascrive le add. xxv-xxviii con un inchiostro marrone per musica e rubriche. La *mise en texte* musicale è ariosa e disposta in maniera ordinata ed elegante: il *refrain* è segnalato dal secondo *punctum* in poi tramite un richiamo abbreviato, allineato a destra rispetto al resto dell'*estampie*. Ogni brano è inoltre separato dall'altro con un pentagramma lasciato in bianco. Le rubriche sono scritte con un *testualis rotunda*, vergata con lo stesso inchiostro della musica, ed elencano ogni *estampie royale* con numero ordinale (la prima danza è però frammentaria e manca la parte di supporto che accoglieva i primi *puncta* e la rubrica). Le addizioni copiate da A11 presentano invece una disposizione del testo musicale più approssimativa e affastellata, e una scrittura più maldestra con alcune rasure. Le rubriche sono forse di mano diversa (A20), giacché la scrittura è la stessa che ricorre nell'add. xv, dal *ductus* alquanto fluido. Non ci però elementi sufficienti per attribuire a questa mano anche la copia della musica: le chiavi di C sono meno inclinate e le teste delle note meno schiacciate rispetto all'add. xv. L'ipotesi più plausibile è quindi che le rubriche siano state aggiunte in seguito da A20. La denominazione data da quest'ultima mano è però poco chiara: continua la numerazione da dove A10 aveva terminato ma scrive *estampie real*, invece che *royale*, mentre l'ultimo brano è definito *dansse real*. Non è chiaro se le rubriche siano state date per congettura, ritenendo l'ultima danza un genere diverso, in quanto evidentemente più breve, o se, più probabilmente, la mano disponesse del medesimo antigrafo usato da A10. La rubrica *danse* è usata anche le addizioni strumentali copiate da A9 a 5rb e indica una danza più breve, ma sempre strutturata in *puncta* con *refrain*. Le aggiunte di A10-A11 e A20, inclusa anche l'add xv, devono essere avvenute all'interno di un lasso di tempo ristretto, se non proprio nello stesso contesto, giacché con molta probabilità i copisti avevano a disposizione un gruppo di materiali simili.

A12. cc. 135r-v, add. xxxv. Altro caso di scrittura liminare tra *textualis* e cancelleresca, ma rispetto ad A3 qui i tratti cancellereschi sono molto più pronunciati, si vedano soprattutto le aste e gli svolazzi della *d* onciale, o della *v*. *Mise en page* a tutta pagina, dieci tetragrammi per il *recto*, undici per il *verso*, tracciati con inchiostro marrone-rossastro e senza l'ausilio di un *rastrum*. Nel *recto* il primo tetragramma è stato tracciato solo per la colonna b, giacché nella colonna di sinistra c'erano già gli ultimi versi di una canzone del copista principale e lasciato vuoto. Nel *verso* l'ultimo tetragramma è stato aggiunto all'ultimo a mano libera, sotto la rettrice principale inferiore, probabilmente a causa di un calcolo erroneo dello spazio disponibile. Nonostante queste imprecisioni si tratta di un intervento di fattura non del tutto mediocre, e si osserva la ricerca di una certa eleganza, sia nella scrittura che nelle iniziali calligrafiche, una per ogni stanza. Una croce inscritta in un cerchio si può osservare al margine destro, simile a quella utilizzata dal notatore B.

A13. cc. 2va-3rb, add. iv-vii. *Textualis*, vergata con inchiostro marrone rossastro. *Mise en page* su due colonne, pentagrammi rossi e un esagramma all'inizio

dell'add. VII; quattordici pentagrammi a c. 2v (ma tre sono mancanti per l'asportazione di una miniatura sul *recto*), sedici a c. 3r; il terzo è stato tracciato solo parzialmente, mentre il quarto, come detto, è un'esagramma. Le iniziali non sono state eseguite, rimangono solo le letterine guida. A c. 3r si notano dei numeri romani non consequenziali, che probabilmente servivano a disporre in maniera corretta le addizioni (*vii* per l'add. VI e *iii* per l'add. VII) e che forse avevano disposizione diversa nell'antigrafo. Si ritrovano anche nel verso di c. 3 in corrispondenza delle add. VIII (*vi*), IX (*viii*) e XXVIA (*iiii* e *ii*), opera dei copisti A15 e A21. Si deduce che il lavoro di queste mani sia avvenuto nel medesimo contesto.

A14. c. 159va, add. XXXVI; A15. cc. 3v e 161v, add. VIII e XXXVIA. La stessa canzone RS 1789 è copiata due volte da due mani diverse. Prima a c. 159v, dove viene abbozzato solo il testo su due colonne da A14, predisponendo però lo spazio necessario a inserire i righi musicali. A14 ha una grafia maldestra e imprecisa, alquanto corsiva ma con forme generalmente testuali. Si notano alcuni errori o ripensamenti che la mano cancella in un caso con una linea, in un altro con un'ampia rasura. A15 interviene invece in due punti, a c. 3v copiando l'add. VIII, e a c. 161v il medesimo testo di A14, in questo caso completo di melodia. Utilizza una *littera textualis* con inchiostro marrone per testo e musica. A c. 3v la *mise en page* è a tutta pagina, e vengono predisposti sette pentagrammi rossi e un tetragramma aggiuntivo, tracciato a mano libera da un altro copista (A21) responsabile anche dell'add. IX nella seconda metà della facciata. A c. 161v la *mise en page* è a due colonne, sedici righe musicali rossi sui primi due terzi della facciata, tutti tetragrammi tranne il settimo e l'ottavo della colonna a, che sono pentagrammi. Solo a c. 161v disegna anche delle iniziali calligrafiche per le due strofe, due *s* sinusoidi, la seconda di corpo minore. La prima strofa è numerata *iiii* e la seconda *ii* dalla stessa mano che ha numerato le addizioni a 3r-v.

A16. c. 211v, add. XLII; A17. c. 211va-b; add. XLIII. Due mani che lavorano sulla stessa facciata, e utilizzano lo stesso inchiostro marrone per musica e testo, e iniziali calligrafiche molto simili. A16 usa una *littera textualis* ma dal *ductus* lievemente corsivo, con alcuni elementi cancellereschi, soprattutto negli svolazzi a bandiera di *v* e *d*. A17 utilizza anche una *textualis*, ma chiaramente più posata e calligrafica rispetto ad A16 ma più posata. La *mise en page* è su due colonne, con ventidue pentagrammi rossi, tracciati con un *rastrum*.

A18. c. 4v, add. X e XI. Scrittura ibrida, con tratti sia librari che cancellereschi, simile ad A3 per gli evidenti svolazzi bandiera (*v* e *d* onciale) e a proboscide (soprattutto *h* e *m*) e numerose abbreviature. Medesimo inchiostro marrone per testo e musica. *Mise en page* a tutta pagina, sette pentagrammi dello stesso inchiostro della scrittura, di cui gli ultimi due tracciati a mano libera e frettolosamente. Una sola iniziale calligrafica per l'add. X. La musica dell'add. XI è copiata solo per i primi due versi, il resto del testo è copiato come *residuum*.

A19. c. 5v, add. XIV. Altra scrittura ibrida, ma si distingue per un *ductus* decisamente più corsivo e l'uso quasi sistematico di legature. *Mise en page* a tutta pagina,

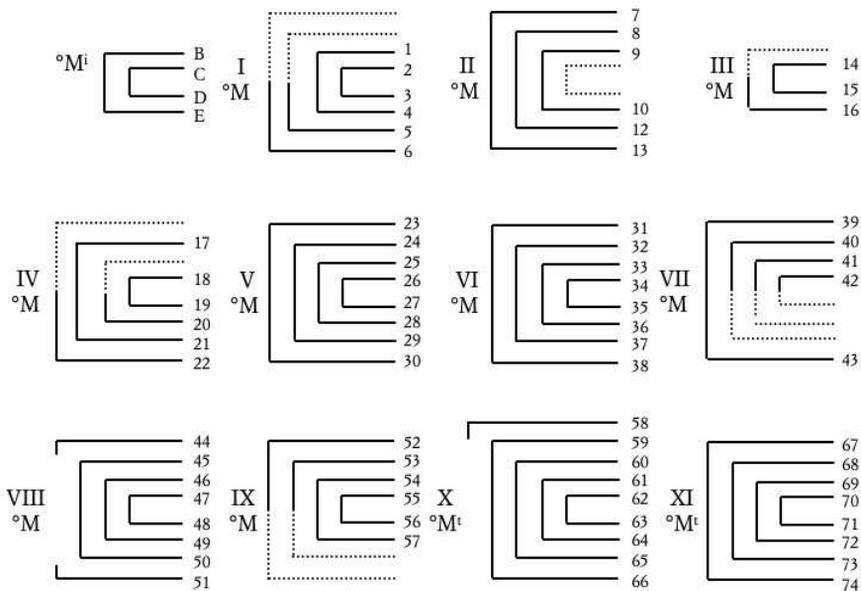
con nove pentagrammi rossi, tracciati con un *rastrum*. Usa una iniziale calligrafica, molto simile a quelle delle mani A16 e A17, a cui però è aggiunta una maschera antropomorfa, di profilo. Occupa solo i primi due terzi della facciata, mentre il restante terzo è utilizzato dalle mani A20 e A22.

A20. c. 5v, add. xv. Scrive subito dopo la mano precedente, utilizzando una corsiva fluida e dal tratto sottile. Stesso inchiostro marrone per testo e musica.

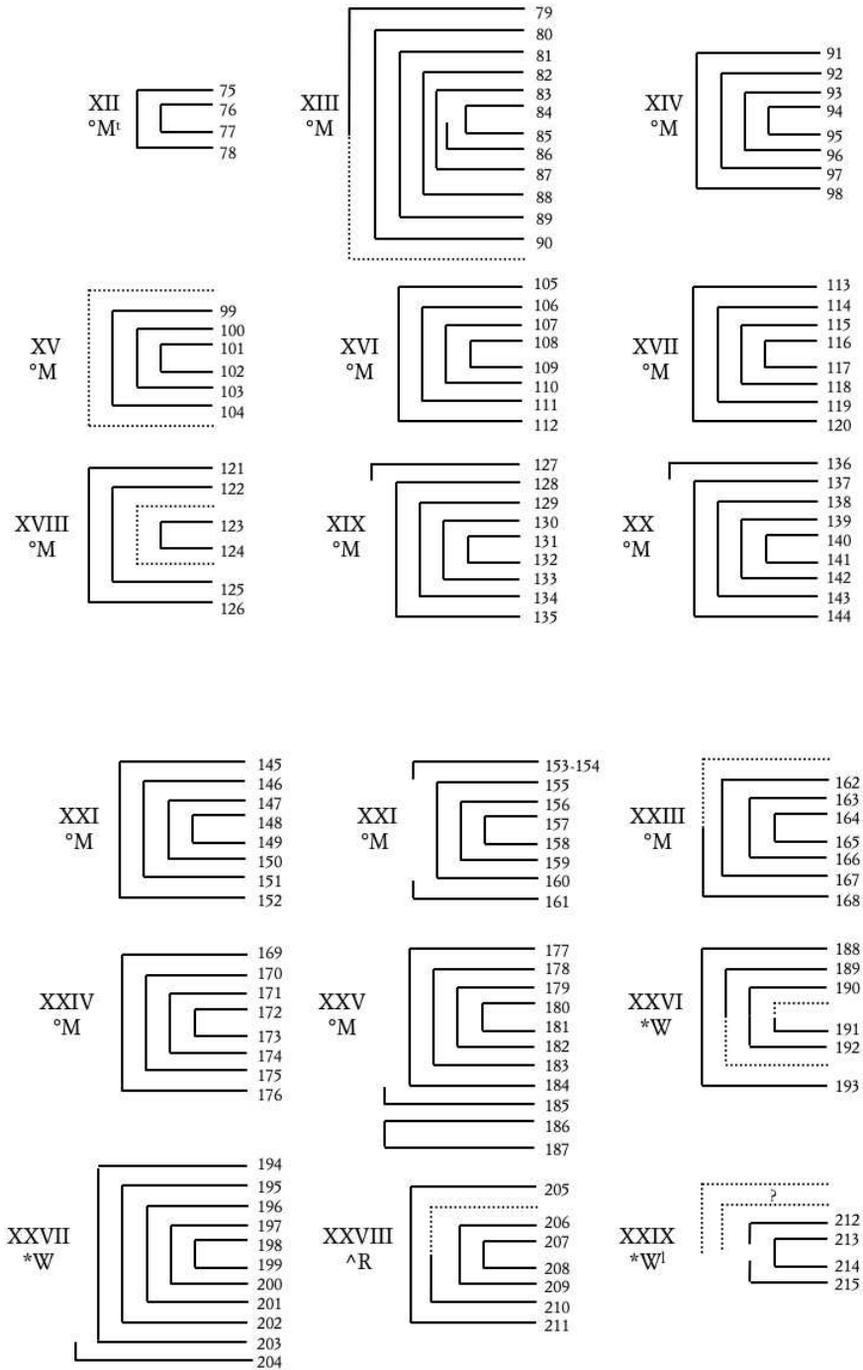
A21. c. 3v, add. ix. Scrittura corsiva dai tratti cancellereschi, alquanto avventizia. Stesso inchiostro marrone per testo e musica. L'ultimo rigo è un tetragramma, tracciato frettolosamente a mano libera con lo stesso inchiostro della scrittura.

A22. cc. 1rb e 5v, add. i e xvi. Scrittura corsiva dai tratti cancellereschi, usa un inchiostro marrone chiaro per musica e testo. A c. 1r traccia due pentagrammi sulla colonna b, di cui il secondo solo a metà, con lo stesso inchiostro del testo. Scrive solo la melodia per il *refrain* di un *rondeau* e il resto del testo è copiato come *residuuum*. A c. 5v utilizza dei pentagrammi rossi già tracciati. La melodia è presente anche qui solo per il *refrain*, mentre il resto del testo è a *residuuum*.¹⁷

Fascicolazione allo stato attuale



¹⁷ Mi informa Stefano Palmieri, responsabile della ricostruzione dei registri della cancelleria angioina (comunicazione personale), che A21 e A22 sono compatibili con lo stile di alcune mani che si trovano nei registri tra la fine Duecento e i primi del Trecento.



°M^t. Binione membranaceo. Il supporto sembra di qualità lievemente inferiore a quella del manoscritto ma è anche molto rovinato e scurito, soprattutto B recto. La c. B è stata rinforzata al margine esterno poiché logora.

I. Quaternione mutilo delle prime due carte.

II. Quaternione mancante del bifoglio centrale. È un fascicolo che è stato notevolmente alterato già in fase antica; la c. 79 del fasc. XIII era in origine parte del bifoglio caduto. La numerazione salta la c. 11 nel conteggio, ma non sembra essere dovuto a una lacuna, bensì a un errore di chi ha segnato la cartulazione.

III. Binione mutilo della prima carta.

IV. Quaternione, sono cadute due carte prima della c. 17 e della c. 18.

VII. Fascicolo di carte ricomposte. Sono cadute le carte che intercorrono tra le attuali cc. 42-43. Si legge un residuo della carta successiva alla 42: il resto di una *cobla* notata, la sillaba *do<m>* e una chiave di C₃ subito sotto. La c. 44 viene legata da Haines a questo fascicolo, mentre Battelli ipotizza che nella fase originaria dovesse appartenere al successivo. Al mio rilievo è sembrata comunque appartenere al fascicolo seguente. La predominanza del quaternione come tipologia di fascicolo suggerisce inoltre che la c. 44 fosse in origine solidale alla c. 51 del fascicolo seguente.

VIII. Quaternione, ma le due carte esterne non sono più solidali.

IX. Quaternione mutilo delle ultime due carte.

X. Quaternione, la c. 58 è una carta aggiunta posteriormente facente funzione di guardia. I fasc. X-XII costituenti °M^t sono infatti un'unità codicologica parzialmente indipendente.

XII. Binione regolare, con funzione di aggiunta al fasc. XI.

XIII. Allo stato attuale il fascicolo conta undici carte, solo cinque sono però i bifogli interi. La c. 86 è singola ed è aggiunta al fascicolo già anticamente. La carta 79 è invece incompleta. Secondo Battelli sarebbe il bifoglio centrale del fascicolo II, caduto quando il fascicolo è stato manipolato per inserire °M^t.

XV. Quaternione mancante del bifoglio esterno.

XVIII. Il fascicolo consta attualmente di tre bifogli ma le evidenti lacune tra le cc. 122v-123r e le cc. 124v-125r lasciano supporre che un intero bifoglio sia caduto in una fase successiva. Anche questo fascicolo doveva in origine essere un quaternione. Secondo Battelli, la c. 136, attualmente senza controparte solidale nel fascicolo XX, sarebbe in origine parte del bifoglio caduto e andrebbe ricollocata tra le attuali cc. 124 e 125.

XIX. Quaternione con una carta aggiunta alla fine.

XX. Quaternione con una carta aggiunta all'inizio. Le cc. 127-136 non erano originariamente solidali.

XXII. La struttura di questo fascicolo non è chiaramente leggibile in prima analisi. Haines colloca la carta 153-154 al fascicolo XXI, rispettando la continuità della sezione di Richart de Fournival, che quest'ultima carta andrebbe a completare.

Tuttavia nel fascicolo XXI non si riscontrano possibili controparti solidali né carte cadute, essendo sia questo sia il precedente fascicoli regolari. Togliendo questa carta dal fascicolo XXII avremmo un ternione più una carta aggiunta, struttura alquanto insolita nel quadro tendenzialmente regolare del codice. Sembra quindi più probabile accettare la proposta di Battelli che ipotizza come originariamente solidali le cc. 153-154/161, il che restaurerebbe la struttura fascicolare del quaternione. Tale ipotesi concorda anche con il restauro moderno durante il quale tale carta è stata legata con una brachetta a questo fascicolo.

XXIII. Quaternione mutilo della prima carta.

XXV. Quaternione con una carta aggiunta durante la compilazione; il bifoglio aggiuntivo è stato aggregato solo successivamente per completare le addizioni provenzali di A1.

XXVI. Quaternione con due carte interne mancanti.

XXVII. Quaternione con una carta aggiunta durante la compilazione.

XXVIII. Quaternione mutilo di una carta interna.

XXIX. Quaternione mutilo delle prime due carte.

Sono quaternioni regolari i fasc. V, VI, XI, XIV, XVI, XVII, XXI, XXIV.

Tavola del codice

FASC. Numero di fascicoli secondo l'ordine attuale. Quando un fascicolo appartiene a una sezione del codice diversa da °M è segnalato con l'apposita sigla: °Mⁱ, °M^l, *W, °R, *W^l.

C. Carta e colonna, gli asterischi rappresentano le carte cadute.

MIN. Capolettera illuminato d'inizio sezione, con raffigurazione dell'autore; A = assente per guasto materiale; P = presente integralmente; I = incompleta.

ATTRIBUZIONI. Attribuzione e grafia del nome secondo L per i trovieri, secondo BdT per i trovatori.

ORD. Ordinamento dell'autore secondo le rubriche attributive del canzoniere (cifra a sinistra della virgola), posizione della canzone all'interno della sezione (cifra a destra). Nel caso di sezioni sdoppiate o ripetute si considera, quando possibile, come sezione principale quella più organica e fornita, almeno anticamente, di miniatura. Nel caso di Jehan Erart (37) e Guiot de Dijon (68) si tratta di sezioni autoriali organiche ma trascritte in maniera frammentaria; diversa la situazione per Guillaume le Viniers che possiede due sezioni distinte fin dall'origine: la sezione autoriale (42) vera e propria e un gruppo indipendente di canzoni mariane trascritte all'inizio del canzoniere (42a). Parimenti la sola canzone RS 805 a c. 12va di Richart de Furnival (50a, 1) è semplicemente frutto di una correzione attributiva, con rubrica di colore diverso, avvenuta nel corso della trascrizione; non faceva parte della sezione originaria (50) del troviero. I mottetti e i *lais* contano come sezioni unitarie (°R per i mottetti, L per i *lais*). Le addizioni seguono la numerazione romana adottata nell'edizione.

RUBRICA. Secondo la grafia del manoscritto, con le varianti per ogni ripetizione. Quando una singola lirica o un'intera sezione si trovava su una o più delle carte cadute, le rubriche sono scritte tra parentesi quadre, riprendendo la grafia predominante nel codice o, in mancanza, quella della tavola.

INCIPIIT. Secondo la grafia del manoscritto, quando assenti per danno materiale, si dà l'incipit come nella tavola del codice (Mⁱ). Le liriche che si trovavano su una o più carte cadute sono scritte tra parentesi quadre, riprendendo la grafia della tavola.

NUM. DI REP. Numero di repertorio di riferimento: RS e L per i testi francesi; BdT per i testi provenzali; vdB per i *rondeaux*, *Repertorium* di Ludwig, con indicazione per il numero del *triplum*, del *motetus* e del *tenor*, distinguendo i *tenores* tra quelli derivati dai canti per la messa (M) o per l'ufficio (O).

MEL. Melodia P = presente in notazione non mensurale; I = incompleta; PM = presente in notazione mensurale; A = assente.

MT. Mano del testo.

MM. Mano della musica.

(segue)

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
I °M ⁱ	*		Guillaume le Vinier	42a, 1	[Maistre Willeaumes li Viniers]
	*		*	42a, 2	[Maistre Willeaumes li Viniers] ?
	1ra		Anonimo	42a, 3	[Maistre Willeaumes li Viniers]
	1ra		Guillaume le Vinier	42a, 4	Maistre Willeaumes li Viniers
	1rb		Anonimo	I	*
	1v		Anonimo	II	*
	1v		Anonimo	III	*
	2ra	A	Prince de la Mourée	1, 1	[Li prince de le Mouree]
	2rb		Prince de la Mourée	1, 2	Li prince de le Mouree
	2va		Anonimo	IV	*
	2vb		Anonimo	V	*
	3ra		Anonimo	VI	*
	3rb		Anonimo	VII	*
	3v		Anonimo	VIII	*
	3v		Anonimo	IX	*
	4ra	P	Comte d'Anjou	2, 1	Li cuens d'Angou
	4v		Anonimo	X	*
	4v		Anonimo	XI	*
	5ra	P	Comte de Bar	3, 1	Li quens de Bar
	5rb		Anonimo	XII	[Danse]
	5rb		Anonimo	XIII	Danse
	5va		Anonimo	XIV	*

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
[Glorieuse virgene] ¹	RS 611 - L 102.12	*	*	*
[[S]ainte Marie]	*	*	*	*
[Mere au Sauveour]	RS 2012 - L 265.1141	*	1	A
Virgene pucele roiauz	RS 388 - L 102.26	P	1	A
U despit des envïeus	vdB 153 - L 265.1716	PM	A22	A22
Donna, pos vos ay chausida	BdT 461.92	PM	A7	A7
Pos qu'ïeu vey la fualla	BdT 461.196	PM	A8	A8
[Loiaux amours qui m'alume]	RS 1388 - L 210.2	P	1	A
Au novel tans quant je voi la mauance	RS 231 - L 210.1	P	1	A
J'aim bele dame, et de non	M 1069 - L 265. 816	PM	A13	A13
[...] bon dormir	M 1070 - L 265.269	PM	A13	A13
Hé, très douces amouretes	M 1071 - L 265.770,1	PM	A11	A11
L'autrier lés une fontaine	M 1072 - L 265.770.2	PM	A11	A11
Bone amouretes m'a souspris	M 1073 - L 265.271	PM	A15	A15
Vous le me deffendés l'amer	M 1074 - L 265.1744	PM	A21	A21
Li granz desirs et la douce pensee	RS 540 - L 46.4	P	1	A
J'ai un chapelet d'argent	M 1075 - L 265.840	PM	A18	A18
Trop ai esté lonc tans mus	vdB 154 - L 265.1698	PM	A18	A18
De nos, seigneur, que vos est il avis	RS 1522 - L 47.1	P	1	A
*	*	PM	A9	A9
*	*	PM	A9	A9
Joliement du cuer, du cuer	M 1076 - L 265.948	PM	A19	A19

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	5vb		Anonimo	XV	*
	5vc		Anonimo	XVI	*
	6ra	P	Duc de Brabant	4, 1	Li dux de Brabant
	6rb		Duc de Brabant	4, 2	Li dux de Brabant
II	7ra	P	Vidame de Chartres	5, 1	Li vidames de Chartres
	7va		Vidame de Chartres	5, 2	Li vidames de Cartres
	7vb		Vidame de Chartres	5, 3	Li vidames de Chartres
	8ra		Vidame de Chartres	5, 4	Li vidames de Char[tres]
	8va		Vidame de Chartres	5, 5	[Li vidames de Chartres]
	8vb	A	Sauvage de Béthune	6, 1	[Sauvages]
	9ra		Sauvage de Béthune	6, 2	[Sau]vages
	9va	A	Bestourné	7, 1	[Bestournes]
	10ra	A	Roi de Navarre	8, 1	[Li rois de Navare]
	10rb		Roi de Navarre	8, 2	Li rois de Navare
	10vb		Roi de Navarre	8, 3	[Li rois de Navare]
	12ra		Roi de Navarre	8, 4	Li ros de Navare
	12va		Richart de Fournival	50a, 1	Maistre Richart
	12vb		Perrin d'Angicourt ?	8, 5	Li rois de Navare
(M ^f)	13rb		Roi de Navarre	8a, 1	*
	13va		Roi de Navarre	8a, 2	*
	13vb		Roi de Navarre	8a, 3	*

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
J'ai bele dame amee	vdB 155 - L 265.799	PM	A20	A20
Se je chant et sui envoisiés	vdB 156 - L 265.1591	PM	A22	A22
Amors m'est u cuer entree	RS 511 - L 56.1	P	1	A
He! Gilebert dites s'il vos agree	RS 491 - L 56.4	P	1	A
D'Amours vient joie et honours ensement	RS 663 - L 262.3	A	1	*
Quant la saisons del douz tanz s'asseuré	RS 2086 - L 262.6	P	1	A
Combien qu'aie demouré	RS 421/422 - L 262.2	P	1	A
Tant com je fuisse hors de ma contree	RS 502 - L 262.8	P	1	A
[Li plus desconfortéz]	RS 1918 - L 262.5	A	1	*
[Robert de Bethune ent]endéz	RS 926 - L 249.2	P	1	A
Quant voi paroir la fueille en la ramee	RS 550 - L 249, 1	P	1	A
[Or seroit mercis de saison]	RS 1894 - L 23.4	P	1	A
[C]oustume est bien q[uant on tient un] prison	RS 1880 - L 240.10	P	1	A
Tuit mi desir, et tuit mi grief tourment	RS 741/991 - L 240.54	P	1	A
[J]e me quidoie partir	RS 1440 - L 240.28	P	1	A
De bone amour vient science et biautez	RS. 407 - L 240.14	P	1	A
Puis qu'il m'estuet de ma dolour chanter	RS 805 - L 223.13	P	1	A
Tres haute amors qui tant s'est abaissie	RS 1098 - L 192.26	P	1	A
Amors me fait commencier	RS 1268 - L 240.2	P	3	B
Seignor, saichiés qui or ne s'en ira	RS 6 - L 240.49	P	3	B
J'aloie l'autrier errant ²	RS 342 - L 240.27	P	3	B

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
III	14ra	A?	Jaque de Cysoing	9, 1	[Me sire Jakes de Cyson]
	14rb		Jaque de Cysoing	9, 2	Me sire Jakes de Cyson
	14vb		Jaque de Cysoing	9, 3	Me sire Jakes de Cyson
	15ra		Jaque de Cysoing	9, 4	Me sire Jakes de Cyson
	15rb		Jaque de Cysoing	9, 5	Me sire Jakes de Cyson
	15va		Jaque de Cysoing	9, 6	[Me Si]re Jakes [de Cy]son
	16va		Jaque de Cysoing	9, 7	[Me sire Jakes de Cyson]
IV	*	A?	Hugues de Bregi	[10, 1]	[Sire Hugues de Bregi]
	*		Hugues de Bregi	[10, 2]	[Sire Hugues de Bregi]
	17ra		Hugues de Bregi	10, 3	[Sire Hugues de Bregi]
	17rb		Hugues de Bregi	10, 4	[Sire Hugues de Bregi]
	17va		Hugues de Bregi	10, 5	[Sire Hu]ges de [Bregi]
	*		Blondel de Nesle	[10, 6]	[Sire Hugues de Bregi]
	*	A?	Thibaut de Blason	[11, 1]	[Me sire Tiebaus de Blason]
	18ra		Thibaut de Blason	11, 2	Me sire Tiebaus de Blason
	18rb		Thibaut de Blason	11, 3	Me sire Tiebaus de Blason
	18va		Thibaut de Blason	11, 4	[Me Sire] Thiebaus [de Bl]ason
	18vb		Thibaut de Blason	11, 5	Me sire Tiebaus de Blason
	19rb	A	Alart de Chans	12, 1	[Me sire Alars de Cans]
	19vb		Chastelain de Coucy	12, 2	Me sire Alars de Cans
	20ra	A	Hugues de Bregi	13, 1	[Me sire Pieres de Corbie]

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
[Li noviaux tans que]	RS 1305 - L 122.2	P	1	A
Quant reconnence et revient biauz estéz	RS 930 - L 122.9	P	1	A
Li tans d'esté, ne la bele saisons	RS 1912 - L 122.3	P	1	C
Quant foille vers et flors naist sor la branche	RS 256 - L 122.5	P	1	C
Contre la froidor m'est talent repris	RS 1987 - L 122.1	PM	1	C
Quant la saisons del douz tans se repaire	RS 179 - L 122.6	P	1	C
[Q]uant la saisons est passee	RS 536 - L 122.7	P	1	A
[S'onques nus hom]	RS 1126 - L 117.7	*	*	*
[Nus hom ne set d']	RS 1608/1821 - L 117.6	*	*	*
[Lonc tans ai servi]	RS 207 - L 117.5	P	1	A
Ausi com cil qui cuevre sa pesance	RS 238 - L 117.4	P	1	A
Encor ferai une chançon perdue	RS 2071 - L 117.3	P	1	A
[Quant ve le tans f']	RS 1297 - L 24.20	*	*	*
[Amours que porra d']	RS 1402 - L 255.2	*	*	*
[Bien font amours]	RS 738 - L. 255.3	P	1	A
Quant je voi esté venir, et sa verdour	RS 1477/1488 - L 255.10	P	1	A
Hui main par un ajournant	RS 293 - L 255.8	P	1	A
Li miens chanters ne puet mais remanoir	RS 1813 - L 255.9	P	1	A
[H]é serventois, arriere ten revas	RS 381 - L 4.1	P	1	A
A touz amans pri qu'il dient le voir	RS 1823/671 - L 38.10	P	1	A
[E]n aventure ai chanté	RS 408 - L 117.2	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	20rb	A	Pierre de Corbie	13, 2	Me sire Pieres de Corbie
	21ra		Pierre de Corbie	13, 3	Me sire Pieres de Corbie
	21rb		Pierre de Corbie	13, 4	Me sire Pieres de Corbie
	21vb		Pierre de Corbie	13, 5	Me sire Pieres de Corbie
	22ra		Pierre de Corbie	13, 6	Me sire Pieres de Corbie
	22va	A	Conon de Bethune	14, 1	[Cevaliers] (?)
V	23ra	A	Gace Brulé	15, 1	[Me sire Gasse]
	23rb		Gace Brulé	15, 2	Me sire Gasse
	23vb		Gace Brulé	15, 3	[Me sire Gasse]
	24ra		Gace Brulé	15, 4	Me sire Gasse
	24va		Gace Brulé	15, 5	Me sire Gasse
	24vb		Gace Brulé	15, 6	Gasses
	25ra		Gace Brulé	15, 7	Me sire Gasse
	25va		Gace Brulé	15, 8	Gasses
	25vb		Gace Brulé	15, 9	Me sire Gasse
	26ra		Gace Brulé	15, 10	Me sire Gasse
	26va		Gace Brulé	15, 11	Me sire Gasse
	26vb		Gace Brulé	15, 12	Gasses
	27ra		Gace Brulé	15, 13	Me sire Gasse
	27rb		Gace Brulé	15, 14	Gasse
	27vb		Gace Brulé	15, 15	Me sire Gasse
	28ra		Gace Brulé	15, 16	Gasses
	28va		Gace Brulé	15, 17	Me sire Gasse

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Pensis com fins amouros	RS 2041 - L 204.5	P	1	A
Esbahiz en lonc voiage	RS 46 - L 204.2	P	1	A
Par un ajournant trouvai en un pré	RS 291 - L 204.4	P	1	A
Dame ne vous doit desplaire	RS 158 - 204.1	P	1	A
Limounier du mariage	RS 29 - L 204.6	P	1	A
[Au commencier de m']	RS 1960 - L 50.2	P	1	A
[L]es oiseillons de mon païs	RS 1579 - L 65.45	P	1	A
En cel tanz que voi former	RS 857 - L 65.22	P	1	A
[Quant voi la flor b']	RS 772 - L 65.69	P	1	A
En dous tans, et en bone eure	RS 1011 - L 65.33	P	1	A
Tant ma mene force de seignorage	RS 42 - L 65.77	P	1	A
Quant je voi la noif remise	RS 1638 - L 65.64	P	1	C
De bien amer grant joie atent	RS 643 - L 65.24	P	1	A
Quant voi le tans bel et cler	RS 838 - L 65.71	P	1	A
Biaus m'est estez que retentist la brueille	RS 1006 - L 65.8	P	1	C
Quant nois et giaus, et froidure	RS. 2099 - L 65.68	P	1	C
Li pluseur ont d'Amours chanté	RS 413 - L 65.47	P	1	A
Savez pour coi plaig et souspir	RS 1465 - L 65.54	P	1	A
A la joie que desir tant	RS 361 - L 65.26	P	1	C
Quant l'erbe muert, voi la fueille cheoir	RS 1795 - L 65.66	P	1	A
Je ne puis pas si loinz fuir	RS 1414 - L 65.41	P	1	A
Sanz atente de guerredon	RS 1867 - L 65.74	P	1	A
Des, confortéz, plains de doleur et d'ire	RS 1498 - L 65.29	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	28vb		Gace Brulé	15, 18	Me sire Gasses
	29ra		Gace Brulé	15, 19	Gasses
	29va		Gace Brulé	15, 20	Me sire Gasse
	29vb		Gace Brulé	15, 21	Me sire Gasse
	30ra		Gace Brulé	15, 22	Me sire Gasse
	30va		Gace Brulé	15, 23	Me sire Gasse
	30vb		Gace Brulé	15, 24	Me sire Gasse
VI	31ra		Gace Brulé	15, 25	Me sire Gasse
	31va		Gace Brulé	15, 26	Me sire Gasse
	31vb		Gace Brulé	15, 27	Me sire Gasse
	32ra		Gace Brulé	15, 28	Me sire Gasse
	32va		Gace Brulé	15, 29	Gasse
	32vb		Gace Brulé	15, 30	Me sire Gasse
	33rb		Gace Brulé	15, 31	Me sire Gasse
	33vb		Simon d'Autie	15, 32	Me sire Gasse
	34ra		Gace Brulé	15, 33	Me sire Gasse
	34va		Gace Brulé	15, 34	Me sire Gasses
	34vb		Gace Brulé	15, 35	Gasse
	35ra		Gace Brulé	15, 36	Me sire Gasse
	35va		Gace Brulé	15, 37	Me sire Gasse
	35vb		Gace Brulé	15, 38	Gasse
	36ra		Gace Brulé	15, 39	Me Sire Gasse

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Quant li tanz raverdoie	RS 1757 - L 65.66	PM	1	C
Pensis d'amours vueill retraire	RS 187 - L 65.56	P	1	C
Lan que fine fueille et flor	RS 1977 - L 65.61	A	1	*
Grant pechié fait qui de chanter me prie	RS. 1199/1751 - L 65.37	P	1	A
Quant bone dame et fine amours me prie	RS 1198 - L 65.60	P	1	A
Compaignon, je sai tel chose	RS 1939 - L 65.19	P	1	A
Merci Amours, qu'iert il de mon martire	RS 1502 - L 65.49	P	1	A
De bone Amour, et de loial amie	RS 1102 - L 65.25	P	1	A
Cil qui touz les mauz assaie	RS 111 - L 65.18	P	1	A
A malaise est qui sert en esperance	RS 225 - L 65.4	P	1	A
[A]u renouvel de la dou[ç]our d'esté	RS 437 - L 65.6	P	1	A
Tant de soulaz que je ai pour chanter	RS. 788/826 - L 65.76	P	1	A
Je n'oi pieça nul talent de chanter	RS 801 - L 65.42	P	1	A
[Mo]ut ai esté longement esbahiz	RS 1536 - L 65.50	P	1	A
Li biaux estéz se resclaire	RS 183 - L 252.2	P	1	A
Foille ne flours ne rousee ne mente	RS 750 - L 65.36	P	1	C
Cil qui d'Amour me conseille	RS 565/567 - L 65.17	P	1	A
Dame, merci se j'aim trop hautement	RS 686 - L 65.23	P	1	E
Soupris d'Amours et plains dire	RS 1501 - L 65.75	P	1	A
Douce dame, grez et grasses vous rent	RS 719 - L 65.31	P	1	A
Des or me vueill esjoïr	RS 1407/1408 - L 65.28	A	1	*
Quant fine Amours me proie que je chant	RS 306 - L 65.62	A	1	*

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	36va		Gace Brulé	15, 40	Gasses
	37ra		Gace Brulé	15, 41	Me sire Gasse
	37rb		Gace Brulé	15, 42	Me sire Gasse
	37vb		Gace Brulé	15, 43	Me sire Gasse
	38ra		Gace Brulé	15, 44	Gasses
	38rb		Gace Brulé	15, 45	Me sire Gasse
	38vb		Renaut de Sableuil	15, 46	Me sire Gasse
VII	39rb		Gace Brulé	15, 47	[Me sire Gasses]
	39vb	A	Andrieu Contredit	16, 1	[Me sire Andrius Contredis]
	40rb		Andrieu Contredit	16, 2	Me sire Andrius Contredis
	40va		Andrieu Contredit	16, 3	[Me si]re Andrius [Cont]redis
	41ra		Andrieu Contredit	16, 4	Me sire Andrius
	41rb		Andrieu Contredit	16, 5	Me sire Andrius
	41vb		Andrieu Contredit	16, 6	Me sire Andrius
	42rb		Andrieu Contredit	16, 7	Me sire Andrius
	42vb		Andrieu Contredit	16, 8	Me sire Andrius
	*		Andrieu Contredit	[16, 9]	[Me sire Andrius]
	*		Andrieu Contredit	[16, 10]	[Me sire Andrius]
	*		Andrieu Contredit	[16, 11]	[Me sire Andrius]
	*		Andrieu Contredit	[16, 12]	[Me sire Andrius]
	43ra	A?	Pierre II de Molins	17, 1	[Me sire Piere de Molins]
	43ra		Pierre II de Molins	17, 2	Me sire Piere

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Desconfortéz, plains d'ire et de pesance	RS 233 - L 65.29	P	1	A
Pour verdure ne pour pree	RS 549 - L 65.59	P	1	A
Chanters me plaist qui de joie est norriz	RS 1572 - L 65.14	P	1	A
Quant flours et glaïs, et verdure s'esloigne	RS 1779 - L 65.63	P	1	A
Li consirriers de mon païs	RS 1578 - L 65.46	PM	1	C
Bel m'est quant je voi repairier	RS 1304 - L 65.7	A	1	*
Ja de chanter en ma vie	RS 1229 - L 219.1	P	1	A
[Bien ait Amours que]	RS 115/562 - L 65.10	A	1	*
[D]ame, pour vous mesjoïs bonement	RS 645 - L 7.5	P	1	A
Au tans que je voi averdir	RS 1392 - L 7.3	P	1	A
Quant voi partir foille et flour et rousee	RS 553 - L 7.16	P	1	E
Treshaute amours me semont que je chant	RS 307 - L 7.18	P	1	A
Iriéz pensis chanterai	RS 69 - L 7.9	P	1	A
Pré ne vert bois, rose ne flour de lis	RS 1561 - 7.15	P	1	A
Amours m'a si del tout a son voloir	RS 1827 - L 7.1	P	1	A
Mout m'est bel, quant voi repairier	RS 1306 - L 7.14	P	1	A
[El mois d'avrill]	RS 2004 - L 7.2	*	*	*
[Ja pour nul mal]	RS 734 - L 7.11	*	*	*
[Je ne me doi d'amors]	RS 870 - L 7.12	*	*	*
[Vivre m'estuet en]	RS 235 - L 7.19	*	*	*
[Quant foillissent li boschage]	RS 14 - L 207.2	P ³	1	*
Chanter me fait ce dont je criem morir	RS 1429 - 207.1	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	43va		Pierre II de Molins	17, 3	Me sire Piere de Molins
	43vb		Gace Brulé	17, 4	Me sire Piere
VIII	44rb		Comte d'Anjou	XVII	*
	45ra	A	Conon de Betune	18, 1	[Me sire Quenes de Biethune]
	45va		Conon de Betune	18, 2	Quenes
	45vb		Conon de Betune	18, 3	Me sire Quenes
	46ra		Conon de Betune	18, 4	Me sire Quenes de Biethune
	46va		Conon de Betune	18, 5	Me sire Quenes de betune
	46vb		Conon de Betune	18, 6	Quenes
	47rb		Conon de Betune	18, 7	Sire Quenes
	47va		Conon de Betune	18, 8	Me sire Quenes
	48ra	A	Geoffroi de Barale	19, 1	[Me sire Joifrois de Barale]
	48rb		Geoffroi de Barale	19, 2	Me sire Joifrois de Barale
	49ra	P	Maurice de Craon	20, 1	Me sire Morisses de Creon
	49va	P	Gille de Beaumont	21, 1	Me sire Gilles de Beaumont
	50ra	I	Hue d'Oisy	22, 1	Me sire Hues d'Oysi
	50rb		Hue d'Oisy	22, 2	Me sire Hues d'Oisy
	51va	P/I?	Jehan de Louvois	23, 1	Me sire Jehans de Louvois
IX	52ra	A	Chastelain de Coucy	24, 1	Li chastelains de Couchi
	52va		Chastelain de Coucy	24, 2	Li chastelains de Couci
	52vb		Chastelain de Coucy	24, 3	[Li chastelains de Couci]
	53rb		Chastelain de Coucy	24, 4	Li chastelains

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Tant sai d'amours que cil qui pluz l'emprant	RS 661/715 - L 207.3	P	1	A
Fine amours et bone esperance	RS 221 - L 65.35	P	1	A
La plus noble emprise	RS 1623a - L 46.2	PM	A2	A2
[L']autre ier avint en cel autre païs	RS 1574 - L 50,6	P	1	A
Mout me semont amours que je m'en voise	RS 1837 - L 50.8	P	1	A
Tant ai amé cor me convient haïr	RS 895/1420 - L 50.11	P	1	A
Bele douce dame chiere	RS. 1325 - L 50.3	P	1	A
Se rage et derverie	RS 1128 - L 50.9	P	1	A
Ahi! amours con dure departie	RS 1125 - L 50.1	P	1	A
Bien me dëusse targier	RS 1314 - L 50.4	P	1	A
L'autrier un jour après la saint Denise	RS 1623 - L 50.7	P	1	A
[C]hançonete pour proier	RS 1295 - L 79.2	P	1	A
A nul home n'avient	RS 1242 - L79.1	A	1	A
A l'entrant del douz termine	RS 1387 - L 181.1	P	1	A
Cil qui d'amors a droite remembrance	RS 245 - L 85.1	P	1	A
[M]augrés tous sainz et maugré Dieu ausi	RS 1030 - L 114.2	P	2	A
En l'an que chevalier sont abaubi	RS 1024/1924a - L 114.1	P	2 e 1	A
Chanz ne me vient de verdure	RS 2117 - L 142.1	P	1	A
[J]e chantaisse volentiers liement	RS 700 - L 38.6	P	1	A
Conment que longe demeure	RS 1010 - L 38.4	P	1	A
[A vous amant]	RS 679 - L 38.1	P	1	A
Merci clamans de mon fol errement	RS 671/1823 - L. 38.10	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	53va		Chastelain de Coucy	24, 5	Li chastelains de Couci
	54ra		Chastelain de Coucy	24, 6	Li chastelains
	54ra		Chastelain de Coucy	24, 7	Li chastelains
	54vb		Chastelain de Coucy	24, 8	Li chastelains
	55rb		Chastelain de Coucy	24, 9	Li chastelains de Couci
	55vb		Chastelain de Coucy	24, 10	Li chastelains
	56ra		Gace Brulé	24, 11	[Chastelains de Couci]
	56rb		Chastelain de Coucy	24, 12	Li chastelains de Couci
	56vb	A	Baudouin des Auteus	25, 1	[Baudouin des Auteus]
	57rb	P	Bouchart de Marli	26, 1	Me sire Bouchars de Malli
X °Mt	58r/v	*	*	*	*
	59ra		Roi de Navarre	8a, 3	*
	59ra		Roi de Navarre	8a, 4	*
	59rb		Roi de Navarre	8a, 5	*
	59va		Roi de Navarre	8a, 6	*
	59vb		Roi de Navarre	8a, 7	*
	60ra		Roi de Navarre	8a, 8	*
	60rb		Roi de Navarre	8a, 9	*
	60vb		Roi de Navarre	8a, 10	*
	61ra		Roi de Navarre	8a, 11	*
	61rv		Roi de Navarre	8a, 12	*
	61va		Roi de Navarre	8a, 13	*

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Li nouviauz tanz et mais et violete	RS 985/986 - L 38.9	P	1	A
Lan que rose ne fueille	RS 1009 - L 38.8	P	1 e 2	A
Mout m'est bele la douce connençance	RS 209 - L38.11	P	1	A
La douce voiz du louseignol sauvage	RS 40 - L 38.7	P	1	A
Quant voi venir le bel tanz et la flour	RS 1982 - L 38.17	P	1	E
Quant li estéz et la douce saisons	RS 1913 - L 38.14	P	1	A
[A la douçour dou tans]	RS 1754 - L 65.3	P	1	A
En aventure commens	RS 634 - L 38.15	A	1	*
[A]vriux ne mais, froidure ne lais	RS 283 - L 20.1	P	1	A
Trop me puis de chanter taire	RS 188 - 26.1	A	1	A
*	*	*	*	*
J'aloie l'autrier errant ⁴	RS 342 - L 240.27	P	3	B
En chantant vueil ma dolor descouvrir	RS 1397 - L 240.25	P	3	B
L'autre nuit en mon dormant	RS 339 - L 240.32	P	3	B
Dame, cist vostre fins amis	RS 1516 - L 240.12	P	3	B
Contre le tans qui devise	RS 1620 - L 240.9	P	3	B
Por froidure, ne por yver felon	RS 1865 - L 240.44	P	3	B
Je ne puis pas bien metre en non chaloir	RS 1800 - L 240.29	P	3	B
Por ce se d'amer me duel	RS 996 - L 240.42	P	3	B
Por conforter ma pesance	RS 237 - L 240.43	P	3	B
Envis sent mal qui ne l'a apris	RS 1521 - L 240.1	P	3	B
De ma dame souvenir	RS 1467 - L 240.18	P	3	B

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	61vb		Roi de Navarre	8a, 14	*
	62rb		Roi de Navarre	8a, 15	*
	62va		Roi de Navarre	8a, 16	*
	62vb		Roi de Navarre	8a, 17	*
	63ra		Roi de Navarre	8a, 18	*
	63rb		Roi de Navarre	8a, 19	*
	63vb		Roi de Navarre	8a, 20	*
	64ra		Roi de Navarre	8a, 21	*
	64rb		Roi de Navarre	8a, 22	*
	64va		Roi de Navarre	8a, 23	*
	64vb		Roi de Navarre	8a, 24	*
	65ra		Roi de Navarre	8a, 25	*
	65rb		Roi de Navarre	8a, 26	*
	65vb		Roi de Navarre	8a, 27	*
	66ra		Roi de Navarre	8a, 28	*
	66va		Roi de Navarre	8a, 29	*
	66vb		Roi de Navarre	8a, 30	*
XI °M ^t	67ra		Roi de Navarre	8a, 31	*
	67rb		Roi de Navarre	8a, 32	*
	67va		Roi de Navarre	8a, 33	*
	67vb		Roi de Navarre	8a, 34	*
	68rb		Roi de Navarre	8a, 35	*

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Chancon ferai que talenz m'en est pris	RS 1596 - L 240.6	P	3	B
Tot autressi com fraint nois et yvers	RS 906 - L 240.53	P	3	B
Nus hom ne puet ami reconforter	RS 884 - L 240.39	P	3	B
Douce dame, tot autre pensement	RS 714 - L 240.22	P	3	B
Une chançon en cor vueil faire	RS 1002 - L 240.55	P	3	B
De grant joie me sui toz esmeuz	RS 2126 - L 240.16	P	3	B
Je ne voi mes nului qui gent ne chant	RS 315 - L 240.30	P	3	B
Por mal tens, ne por gelee	RS 523 - L 240.45	P	3	B
Dame, einsi est qui m'en couvient aler	RS 757 - L 240.11	P	3	B
De nouviau m'estuet chanter	RS 808 - L 240.19	P	3	B
Li douz pensers et li douz souvenirs	RS 1469 - L 240.35	P	3	B
De toz mauz n'est nus plaisans	RS 275 - L 240.20	P	3	B
Chanter m'estuet que ne men puis tenir	RS 1476 - L 240.7	P	3	B
Li rossignox chante tant	RS 360 - L 240.36	P	3	B
Commencerai a fere un lai	RS 84/73a - L 240.8	P	3	B
Mi grant desir et tuit mi grief torment	RS 741/991 - L 240.53	P	3	B
L'autrier par la matinee	RS 529 - L 240.33	P	3	B
Dou tres douz non a la virge Marie	RS 1181 - L 240.23	P	3	B
Les douces dolors et li mal plesant	RS 2032 - L 240.34	P	3	B
Dame, merci, une rien vos demant	RS 335 - L 240.58	P	3	B
Diex est ainsi comme li pelicans	RS 273 - L 240.21	P	3	B
Bien me cuidoiie partir	RS 1440 - L 240.28	I	3	B

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	68vb		Roi de Navarre	8a, 36	*
	69ra		Roi de Navarre	8a, 37	*
	69rb		Roi de Navarre	8a, 38	*
	69vb		Roi de Navarre	8a, 39	*
	69vb		Roi de Navarre	8a, 40	*
	70ra		Roi de Navarre	8a, 41	*
	70rb		Philippe de Nanteuil	8a, 42	*
	70vb		Gui	8a, 43	*
	71rb		Guillaume	8a, 44	*
	71va		Roi de Navarre	8a, 45	*
	71vb		Anonimo	8a, 46	*
	72ra		Raoul de Soissons	8a, 47	*
	72va		Baudouin	8a, 48	*
	72vb		Roi de Navarre	8a, 49	*
	73rb		Roi de Navarre	8a, 50	*
	73vb		Roi de Navarre	8a, 51	*
	74ra		Roi de Navarre	8a, 52	*
	74va		Roi de Navarre	8a, 53	*
	74vb		Roi de Navarre	8a, 54	*
XII °M ^e	75ra		Roi de Navarre	8a, 55	*
	75va		Roi de Navarre	8a, 56	*

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
De fine amor vient seance et biautez	RS 407 - L 240.14	P	3	B
Une dolors enossee	RS 510 - L 240.56	P	3	B
Fueille ne flors ne vaut rien en chantant	RS 324/339 - L 240.26	P	3	B
De chanter ne me puis tenir	RS 1475 - L 240.15	P	3	B
Phelipe, je vos demant/dui ami du cuer verai	RS 334 - L 240.61	P	3	B
Phelipe, je vos demant/qu'est devenue amours	RS 333 - L 240.60	P	3	B
Par Dieu, sire de Champaigne et de Brie	RS 1111 - L 197.3	P	3	B
Cuens, je vos part un geu par a atie	RS 1097 - L 94.1	P	3	B
Sire, ne me celéz mie	RS 1185 - L 97.1	P	3	B
Robert, veez de Perron	RS 1878 - L 240.47	P	3	B
Bons rois Thiebaut, sire conseilliez moi	RS 1666 - L 265.281	P	3	B
Sire, loez moi a choisir	RS 1393 - L 215.7	P	3	B
Rois Thiebaut, sire, en chantant respondez	RS 943 - L 19.1	P	3	B/F
Baudouin, il sont dui amant	RS 294 - L 240.57	A	3	*
Une chose, Baudouin, vos demant	RS 332 - L 240.62	A	3	*
Costume est bien quant l'en tient un prison	RS 1880 - L 240.10	P	3	B
Tant ai Amors serviés longuement	RS 711.1067 - L 240.51	I	3	B
Empereres ne rois n'ont nul pooir	RS 1811 - L 240.24	P	3	B
Autans plain de felonie	RS 1152 - L 240.4	P	3	B
Tot autressi com l'ante fet venir	RS 1479 - L 240.53	P	3	B
Mauvez arbres ne puet florir	RS 1410 - L 240.37	P	3	B

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	75vb		Roi de Navarre	8a, 57	*
	76ra		Roi de Navarre	8a, 58	*
	76va		Roi de Navarre	8a, 59	*
	76vb		Roi de Navarre	8a, 60	*
	77rb		Anonimo	XVIII	*
	77va		Anonimo	XIX	*
	77vb		Anonimo	XX	*
	78ra		Anonimo	XXI	*
	78rb		Anonimo	XXII	*
	78va		Anonimo	XXIII	*
	78vb		Blacasset	XXIV	*
	79ra	A	Roi de Navarre	27, 1	[Li quens Jehans de Braine]
XIII	79rb		Jehan de Braine	27, 2	Li quens Jehans de Braine
	79vb		Jehan de Braine	27, 3	Li quens Jehans de Braine
	80ra	P	Gille de Viés Maisons	28, 1	[C]i coumencent les can- chons mon signeur Gilon de Viés Maisons
	80rb		Gille de Viés Maisons	28, 2	Me sire Giles de Viés Maisons
	80vb		Gille de Viés Maisons	28, 3	Me sire Gilles de Viés Maisons
	81rb	A	Hue de Saint Quentin	29, 1	[Hues de Saint Quentin]
	81vb		Hue de Saint Quentin	28, 4	de Viés Maisons
	82ra	A	Raoul de Ferrieres	30, 1	[M]e sire Raous de Ferieres
	82rb		Raoul de Ferrieres	30, 2	Me sire Raous de Ferieres
	82vb		Raoul de Ferrieres	30, 3	[Me sire Raous de Ferieres]

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Einsi com unicorne sui	RS 2075 - L 240.3	P	3	B
Dame, l'en dit que l'en muert bien de joie	RS 1727 - L 240.13	P	3	B
Qui plus aime, plus endure	RS 2095 - L 240.46	P	3	B
Paine d'amors et li max que je trai	RS 106 - L 240.41	P	3	B
Iam mundus ornatur	M 1064 - Anderson L 189	PM	A3	A3
Cum splendore Virgo salutatur	M 1065	PM	A3	A3
Lux superna	M 1066	PM	A3	A3
Virgo mater templum ingreditur	M 1067	PM	A3	A3
Festum novum in celis ordinatur	M 1068	PM	A3	A3
Tant es gay'es avinentz	BdT 461.230	PM	A4	A4
Ben volgra que-m venques merces	BdT 96.2	PM	A5	A5
Je n'ai chanté trop tart ne trop souvent	RS 733 - L 240.31	P	1	A
Pensis d'amours dolenzet courrouciéz	RS 1345 - L 137.2	A	1	*
Par desous l'ombre d'un bois	RS 1830 - L 137.1	A	1	*
Pluie, ne vens gelee, ne froidure	RS 2105 - L 88.2	P	1	A
Chanter m'estuet quar pris m'en est corages	RS 15/1124 - L 88.1	P	1	A
Se per chanter me pooie alegier	RS 1252 - L 88.3	P	1	A
[Jherusalem se plaint]	RS 1576 - L 113.2	P	1	A
A l'entrant del tanz salvage	RS 41 - L 113.1	P	1	A
[Par force chant com]	RS 1535 - L 214.3	P	1	A
Si sui du tout a fine amour	RS 1956 - L 214.7	P	1	A
[Encore m'estuet il chanter]	RS 818 - L 214.1	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	83ra		Chastelain de Coucy	30, 4	Me sire Raous de Ferieres
	83rb		Gautier de Dargies	30, 5	Raous de Ferieres
	83vb		Raoul de Ferrieres	30, 6	de Ferieres
	84rb		Raoul de Ferrieres	30, 7	Me sire Raous de Ferieres
	84va		Andrieu de Paris	30, 8	Raus de Ferieres
	84vb		Raoul de Ferrieres	30, 9	Me sire Raous de Ferieres
	85rb	A	Raoul de Soissons	31, 1	[Me sire Raous de Sissons]
	85vb		Raoul de Soissons	31, 2	Me sire Raous de Sissons
	86rb	P	Pierre de Craon	32, 1	Me sire Pieres de Creon
	87ra	P	Gautier de Dargies	33, 1	[C]i coumencent le cancons mon signeur Gautier Dargies
	87rb		Gautier de Dargies	33, 2	Me sire Gautiers Dargies
	87vb		Gautier de Dargies	33, 3	Me sire Gautiers Dargies
	88rb		Gautier de Dargies	33, 4	Me sire Gautiers Dargies
	88vb		Gautier de Dargies	33, 5	Me sire Gautiers Dargies
	89ra		Gautier de Dargies	33, 6	Me sire Gautiers Dargies
	89va		Gautier de Dargies	33, 7	Me sire Gautiers Dargies
	90va		Gautier de Dargies	33, 8	Me sire Gautiers Dargies
XIV	91rb		Gautier de Dargies	33, 9	Me sire Gautiers
	92va		Gautier de Dargies	33, 10	Me sire Gautiers Dargies
	93ra		Gautier de Dargies	33, 11	Me sire Gautiers
	93va		Gautier de Dargies	33, 12	Me sire Gautiers Dargies
	93vb		Gautier de Dargies	33, 13	Me sire Gautiers

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Quant li louseignolz jolis	RS 1559 - L 38.15	P	1	A
Quant il ne pert fueille ne flours	RS 2036 - L 73.20	P	1	A
Quant je voi les vergiers florir	RS 1412 - L 214.5	P	1	A
Quant yvers a tel poissance	RS 243 - L 214.4	P	1	A
J'ai oublié painnes travauz	RS 389 - L 8.1	P	1	A
Se j'ai chanté ce poise moi	RS 1670 - L 214.6	P	1	A
[Chancon m'estuet]	RS 1267 - L 215.1	P	1	A
Rois de Navare, sires de vertu	RS 2063 - L 215.6	P	1	A
Fine amours claimme en moi par hiretage	RS 26 - L 205.1	P	1	A
Ainc mais ne fis chançon jour de ma vie	RS 1223 - L 73.2	P	1	A
En icel tanz que je voi la fredour	RS 1989 - L 73.11	P	1	A
Autres que je ne sueill fas	RS 376 - L 73.5	P	1	A
Bien me quidai de chanter	RS 795 - L 73.6	P	1	A
Dusques ci ai tous jours chanté	RS 418 - L 73.9	P	1	A
Une chose ai dedenz mon cuer emprise	RS 1624 - L 73.12	P	1	A
De cele me plaig qui me fait languir	RS 1421 - L 73.8	P	1	A
La douce pensee	RS 539 - L 73.16	P	1	A
J'ai maintes foiz chanté	RS 416 - L 73. 14	P	1	A
Quant li tans pert sa chalour	RS 1969 - L 73.22	P	1	A
Maintes foiz ma l'en demande	RS 419 - L 73.18	P	1	A
Quant la saisons s'est demise	RS 1622 - L 73.21	P	1	A
La gent dient pour coi je ne faiz chanz	RS 264 - L 73.17	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	94rb		Gautier de Dargies	33, 14	Me sire Gautiers
	94vb		Gautier de Dargies	33, 15	Me sire Gautiers
	95ra		Gautier de Dargies	33, 16	Me sire Gautiers
	95va		Gace Brulé	33, 17	Me sire Gautiers Dargies
	95vb		Gautier de Dargies	33, 18	Me sire Gautiers
	96rb		Gautier de Dargies	33, 19	Me sire Gautiers
	96vb		Gautier de Dargies	33, 20	Me sire Gautiers
	97ra	A	Hue de la Ferté	34, 1	[Me sire Hues de la Ferté]
	97va		Hue de la Ferté	34, 2	[Me sir]e Hues [de la] Ferté
	97vb		Hue de la Ferté	34, 3	[Me sire Hues de la Ferté]
	98ra	A	Jehan de Trie	35, 1	Jehans de Trie
	98va		Jehan de Trie	35, 2	Jehans de trie
XV	*	A	Jehan Bodel	[36, 1]	[Jehans Bodeaus]
	*		Jehan Bodel	[36, 2]	[Jehans Bodeaus]
	*		Jehan Bodel	[36, 3]	[Jehans Bodeaus]
	99ra		Jehan Bodel	36, 4	[Jehans Bodeaus]
	99ra		Jehan Bodel	36, 5	Jehans Bodeaus
	99rb		Jehan Erart	37, 1	Jehans Erars
	99vb		Baude de la Quarriere	38, 1	Baudes de le Kakerie
	100rb		Jehan de Nueville	39, 1	Jehans de Nue[vile]
	100va		Jehan Erart	37, 2	Jehans Erars
	100vb		Lambert l'Aveugle	40, 1	Lambers li Avules
	101ra		Jehan Erart	37, 3	Jehans Erars

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Humilitéz et franchise	RS 1626 - L 73.13	P	1	A
Chancon ferai mout maris	RS 1565 - L 73.7	PM	1	C
Se j'ai esté lonc tanz hors du païz	RS 1575 - L 73.23	P	1	C
N'est pas a soi qui eimme coraument	RS 653 - L 65.53	P	1	A
Hé Diex! Tant sunt maiz de vilainnes gens	RS 684 - L 73.1	P	1	A
En grant aventure ai mise	RS 1633 - L 73.10	A	1	*
Je ne me doi pluz taire, ne tenir	RS 1472 - L 73.15	P	1	C
[J]e chantaisse volentiers liement	RS 699 - L 112.2	P	1	A
En talent ai que je die	RS 1129 - L 112.1	P	1	A
[Or somes a ce venu]	RS 2062 - L 112.3	P	1	A
[Bone dame me proie de chanter]	RS 790a - L 151.1	P	1	A
Li lons consirs et la granz volentéz	RS 955 - L 151.22	P	1	A
[Entre le bois et la]	RS 141 - L 132.2	P	1	A
[L'autre jor lés un boschel]	RS 5571 - L 132.3	P	1	A
[Hui main me chemin']	RS 1702 - L 132.4	P	1	A
[Les un pin verdoiant]	RS 367 - L 132.5	P	1	A
Contre le douz tans novel	RS 578 - L 132.1	P	1	A
L'autrier par une valee	RS 558 - L 154.14	P	1	A
Ier main pensis chevauchai	RS 73 - L 18.3	P	1	A
L'autrier par un matinet	RS 962 - L 145.4	P	1	A
Pastorel les un boschel trovai seant	RS 585 - L 154.2	P	1	A
L'autrier quant jors fu esclarcis	RS 1540 - L 171.1	P	1	A
L'autrier une pastorele	RS 606 - L 154.15	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	101rb		Jehan Erart	37, 4	Jehans Erars
	101vb		Jehan Erart	37, 5	Jehans Erars
	102rb		Jehan Erart	37, 6	Jehans Erars
	102va		Ernoul le Viel de Gastinois	41, 1	[Er]nous le [V]iele
	102vb		Ernoul le Viel de Gastinois	41, 2	Ernous le Viele
	103ra		Ernoul le Viel de Gastinois	41, 3	[Ernous le Viele]
	103rb		Ernoul le Viel de Gastinois	41, 4	[Ernous le Viele]
	103vb		Anonimo	XXV	[La premiere estampie royal]
	103vb		Anonimo	XXVI	La seconde estampie royal
	104ra		Anonimo	XXVII	La tierche estampie roial
	104rb		Anonimo	XXVIII	La quarte estampie royal
	104va		Anonimo	XXIX	La quinte estampie real
	104va		Anonimo	XXX	La seste estampie real
	104va		Anonimo	XXI	La septime estampie real*
	104vb		Anonimo	XXII	La uitime estampie Real
	104vb		Anonimo	XXIII	Dansse Real
XVI	105ra	P	Guillaume le Vinier	42, 1	Maistre Willeaumes li Viniers
	105rb		Guillaume le Vinier	42, 2	Maistre Willeaumes li Viniers
	105vb		Guillaume le Vinier	42, 3	Maistre Willeaumes li Viniers
	106ra		Guillaume le Vinier	42, 4	Maistre Willeaumes li Viniers
	106va		Guillaume le Vinier	42, 5	Maistre Willeaumes li Viniers

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Lés le brueill d'un vert fueill	RS 993 - L 154.16	P	1	A
L'autre ier chevauchai mon chemin	RS 1361 - L 154.13	P	1	A
Al tans novel que cist oisel	RS 574 - L 154.2	P	1	A
Por conforter mon corage	RS 19 - L 59.3	P	1 e 2	A
Pensis chief enclin	RS 1365 - L 59.2	P	1	A
[Quant voi le tans avrill']	RS 1258 - L 59.4	P	1	A
[Trespensant d'une amorete]	RS 973 - L 59.6	P	1	A
*	*	PM	A10	A10
*	*	PM	A10	A10
*	*	PM	A10	A10
*	*	PM	A10	A10
*	*	PM	A20	A11
*	*	PM	A20	A11
*	*	PM	A20	A11
*	*	PM	A20	A11
*	*	PM	A20	A11
Chançon renvoisie ne puet nus trover	RS 1143 - L 102.4	P	1	A
Qui merci crie, merci doit avoir	RS 1787 - L 102.20	P	1	A
Voloirs de faire chancon	RS 1859 - L 102.27	P	1	A
Amours vostre sers, et vostre hom	RS 1869 - L 102.2	P	1	A
Encor n'est raisons que ma joie	RS 1911 - L 102.7	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	107ra		Guillaume le Vinier	42, 6	Maistre Willeaumes li Viniers
	107rb		Guillaume le Vinier	42, 7	Maistre Willeaumes li Viniers
	107va		Guillaume le Vinier	42, 8	Maistre Willeaumes li Viniers
	108ra		Guillaume le Vinier	42, 9	Maistre Willeaumes li Viniers
	108rb		Guillaume le Vinier	42, 10	Maistre Willeaumes li Viniers
	108va		Guillaume le Vinier	42, 11	Maistre Willeaumes li Viniers
	109ra		Guillaume le Vinier	42, 12	Maistre Willeaumes li Viniers
	109va		Guillaume le Vinier	42, 13	Maistre Willeaumes li Viniers
	110ra		Guillaume le Vinier	42, 14	Maistre Willeaumes li Viniers
	110rb		Guillaume le Vinier	42, 15	Maistre Willeaumes li Viniers
	110vb		Guillaume le Vinier	42, 16	Maistre Willeaumes li Viniers
	111ra		Gille le Vinier	42, 17	Maistre Willeaumes li Viniers
	111va		Guillaume le Vinier	42, 18	Maistre Willeaumes li Viniers
	112ra		Guillaume le Vinier	42, 19	Maistre Willeaumes li Viniers
	112rb		Guillaume le Vinier	42, 20	Maistre Willeaumes li Viniers
	112vb		Adam de Givenci	42, 21	Maistre Willeaumes li Viniers
XVII	113rb		Guillaume le Vinier	42, 22	Maistre Willeaumes li Viniers
	113va		Guillaume le Vinier	42, 23	Maistre Willeaumes li Viniers
	114ra		Guillaume le Vinier	42, 24	Maistre Willeaumes li Viniers

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Amours grassi, si me lo de l'outrage	RS 32 - L 102.1	P	1	A
Ire d'amours et doutance	RS 217 - L 102.13	P	1	A
Flours ne glais, ne vois autainne	RS 131 - L 102.11	P	1	A
S'onques chanters m'eüst aidie	RS 1086 - L 102.24	P	1	A
En tous tans se doit fins cuers resjoïr	RS 1405 - L 102.9	P	1	A
En mi mai, quant s'est la saisons partie	RS 1192 - L 102.8	P	1	A
La flour d'yver seur la branche	RS 255 - L 102.15	P	1	A
Li louseignoles avrillouz	RS 2042 - L 102.17	P	1	A
Bien doit chanter la qui chançon set plaire	RS 169 - L 102.3	P	1	A
Tel fois chante li jugglere	RS 903 - L 102.25	P	1	A
Mout a mon cuer esjoï	RS 1039 - L 102.18	P	1	A
Frere, qui fait mieuz a proisier	RS 1293 - L 89.6	P	1	A
Thomas, je vous vueill demander	RS 842 - L 102.30	A	1	*
Sire frere, faites m'un jugement	RS 691 - L 102.28	A	1	*
De bien amer croist sens et courtoisie	RS 1117 - L 102.6	P	1	A
Bone amour, cruel manaie	RS 112 - L 1.2	P	1	A
Dame des ciux	RS 1353 - L 102.5	PM	1	C
Qui que voie en amor faindre	RS 128 - L 102.21	P	1	A
Le premier jour de mai	RS 87 - L 102.16	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	114rb		Guillaume le Vinier	42, 25	Maistre Willeaumes li Viniers
	114vb		Guillaume le Vinier	42, 26	Maistre Willeaumes et Mounios
	115ra		Guillaume le Vinier	42, 27	Maistre Willeaumes li Viniers
	116ra		Guillaume le Vinier	42, 28	[Maistre Willeaumes] li Viniers
	117ra		Anonimo	XXXIV	*
	118ra	A	Moniot d'Arras	43, 1	[Monios]
	118rb		Moniot d'Arras	43, 2	Monios
	118vb		Moniot d'Arras	43, 3	[Monios]
	119ra		Moniot d'Arras	43, 4	Monios
	119va		Moniot d'Arras	43, 5	Monios
	119vb		Moniot d'Arras	43, 6	Monios
	120ra		Moniot d'Arras	43, 7	Monios
	120va		Moniot d'Arras	43, 8	Monios
	120vb		Moniot d'Arras	43, 9	Mounios
XVIII	121ra		Moniot d'Arras	43, 10	Mounios
	121va		Moniot d'Arras	43, 11	Mounios
	121vb		Moniot d'Arras	43, 12	Mounios
	122ra		Moniot d'Arras	43, 13	Mounios
	*	A	Raoul de Ferrieres	[44, 1]	[Maistre Symons d'Autie]
	*		Gautier d'Espinau	[44, 2]	[Maistre Symons d'Autie]
	123ra		Simon d'Autie	44, 3	[Maistre Symons d'Autie]
	123ra		Simon d'Autie	44, 4	Maistre Symons d'Autie

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Je me chevauchai pensis	RS 1587 - L 102.14	P	1	A
Moines, ne vous anuit pas	RS 378 - L 102.29	P	1	A
Espris d'ire et d'amour	RS 1946 - L 102.10	P	1	A
[Se c]hans ne descors ne lais	RS 193 - L 102.23	P	1	A
Bella donna cara	BdT 461.37	PM	A1	A1
[Ne me do]ne pas talent	RS 739 - L 185.12	P	1	A
Amours n'est pas que c'on die	RS 1135 - L 185.4	P	1	A
[Amors me fait renvois']	RS 796/810 - L 185.3	P	1	A
Chançonete a un chant legier	RS 1285 - L 185.6	P	1	A
A ma dame ai pris congié	RS 1087 - L 185.2	P	1	A
Encore a si grant poissance	RS 242 - L 185.9	P	1	A
Bone amour sanz trecherie	RS 1216 - L 185.5	P	1	A
Pluz aim que je ne soloie	RS 1764 - L 185.14	P	1	A
Dame ainz que je voise en ma contree	RS 503 - L 185.7	P	1	A
Li dous termines m'agree	RS 490 - L 185.11	P	1	A
Nus n'a joie ne soulaz	RS 382 - L 185.13	P	1	A
Quant voi les prés flourir et blanchoyer	RS 1259/1318 - L 185.15	P	1	A
A l'entrant de la saison	RS 1896 - L 185.1	P	1	A
[On ne puet bien a deus]	RS 1460 - L 214.2	*	*	*
[Bone amors qui m'agree]	RS 487 - L 77.5	*	*	*
[Quant je voi le gaut]	RS 1415 - L 252.4	*	1	*
Quant li dou estéz define	RS 1381/1385 - L 252.6	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	123rb		Simon d'Autie	44, 5	Maistre Symons d'Autie
	123vb		Roi de Navarre	44, 6	Maistre Symons d'Autie
	124ra		Simon d'Autie	44, 7	Maistre Symons d'Autie
	124rb		Simon d'Autie	44, 8	Maistre Symons d'Autie
	125r		Gille le Vinier	45, 4	[Giles li Viniers]
	126va	P	Colart le Boutellier	46,1	Colars li Boutelliers
	126vb		Colart le Boutellier	46, 2	Colars li Boutelliers
XIX	127ra		Colart le Boutellier	46, 3	Colars
	127rb		Colart le Boutellier	46, 4	Colars li Boutilliers
	127vb		Colart le Boutellier	46, 5	Colars
	128rb		Colart le Boutellier	46, 6	Colars li Boutilliers
	128va		Colart le Boutellier	46, 7	Colars
	129ra		Colart le Boutellier	46, 8	Colars li Boutilliers
	129rb		Colart le Boutellier	46, 9	Colars li Boutilliers
	129va		Colart le Boutellier	46, 10	Colars li Boutilliers
	129vb		Colart le Boutellier	46, 11	Colars li Boutilliers
	130ra		Colart le Boutellier	46, 12	Colars li boutilliers
	131ra	A	Gilebert de Berneville	47,1	[Ghilebers de Berneville]
	131rb		Gilebert de Berneville	47, 2	Ghilebers
	131va		Gilebert de Berneville	47, 3	[Ghilebers de Berneville]
	131vb		Gilebert de Berneville	47, 4	Gilebers
	132ra		Gilebert de Berneville	47, 5	Gilebers
	132rb		Gilebert de Berneville	47, 6	Gilebers

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Quant la saisons commence	RS 623 - L 252.5	P	1	A
Tant ai Amors servie et honoree	RS 525 - L 240.50	P	1	A
Li noviaus tans qui fait paroir	RS 1802 - L 252.3	P	1	A
Folz est qui escient	RS 665 - L 252.1	P	1	A
[A ce m'acort] ⁵	RS 1928 - L 89.1	P	1	A
Quant voi le tans del tot renoverer	RS 891 - L 41.12	P	1	A
Ce c'on aprent en enfance	RS 219 - L 41.3	P	1	A
Merveill moi que de chanter	RS 794 - L 41.9	P	1	A
Je ne sai tant merci crier	RS 839 - L 41.6	P	1	A
Guillaumes, trop est perduz	RS 2129 - L 41.13	P	1	A
Loiauz amors et desirriers de joie	RS 1730 - L 41.8	P	1	A
Amors et bone esperance	RS 220 - L 41.1	P	1	A
Je n'ai pas droite ochoison	RS 1875 - L 41.5	P	1	A
Li biaux tans d'esté	RS 444 - L 41.7	P	1	A
Aucunes gens m'ont mout repris	RS 1610 - L 41.2	P	1	A
Ne puis laissier que je ne chant	RS 314 - L 41.10	P	1	A
Onques mais en mon vivant	RS 369 - L 41.11	P	1	A
Je n'eüsse ja chanté	RS 417 - L 84.20	P	1	A
Je feïsse chançons et chans	RS 263 - L 84.19	P	1	A
Puis qu'Amors se veut en moi herbergier	RS 1282a/1669a - L 84.29	P	1	A
Helas! Je sui refuséz	RS 939 - L 84.14	P	1	A
Li joli pensé que j'ai	RS 49 - L 84.25	P	1	A
Comment qu'Amors me demaine	RS 134 - L 84.7	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	132vb		Gilebert de Berneville	47, 7	Gilebers
	133ra		Gilebert de Berneville	47, 8	Ghylebers
	133rb		Gilebert de Berneville	47, 9	Ghilebers
	133va		Gilebert de Berneville	47, 10	Ghilebers de Berneville
	133vb		Gilebert de Berneville	47, 11	Ghilebers
	134ra		Gilebert de Berneville	47, 12	Ghilebers
	134rb		Gilebert de Berneville	47, 13	Ghilebers
	134va		Gilebert de Berneville	47, 14	Ghilebers
	135r		Guiot de Dijon	XXXV	*
XX	136ra	A	Gille le Vinier	45, 1	[Giles li Viniers]
	136rb		Gille le Vinier	45, 2	Giles li Viniers
	136va		Gille le Vinier	45, 3	[Giles li Viniers]
	136vb		Gille le Vinier	45, 4	maist' Giles le Vinjers
	137ra	A	Blondel de Nesles	48, 1	[Blondiaus]
	137va		Blondel de Nesles	48, 2	Blondiaus
	138ra		Blondel de Nesles	48, 3	Blondiaus
	138va		Blondel de Nesles	48, 4	Blondiaus
	138vb		Blondel de Nesles	48, 5	Blondiaus
	139rb		Blondel de Nesles	48, 6	Blondiaus
	139vb		Blondel de Nesles	48, 7	Blondiaus
	140ra		Blondel de Nesles	48, 8	Blondiaus
	140rb		Blondel de Nesles	48, 9	Blondiaus

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Jolivetéz de cuer et ramembrance	RS 246 - L 84.23	P	1	A
Adés ai esté jolis	RS 1553 - L 84.1	P	1	A
Amors, vostre seignorie	RS 1211- L 84.3	P	1	A
Aucunes gens m'ont enquis	RS 1528 - L 84.5	P	1	A
Onques mais si esbahiz	RS 1539 - L 84.28	P	1	A
Jamais ne perdroie maniere	RS 1330 - L 84.17	P	1	A
D'amors me vient li sens donc j'ai chanté	RS 410 - L 84.9	P	1	A
Fois et amors et loiautéz	RS 934 - L 84.11	P	1	A
Quant je voi plus felons rire	RS 1503 - L 106.9	PM	A12	A12
[Au partir de la froidure]	RS 2101 - L 89.4	P	1	C
[Amors qui le conmande]	RS 257 - L 89.3	P	1	A
[Biaux m'est prins tans]	RS 1280 - L 89.5	P	1	A
A ce m'acort ⁶	RS 1928 - L 89.1	P	1	A
[Q]uant je pluz sui en paour de ma vie	RS 1227 - L 24.1	P	1	A
Li pluz se plaint d'Amours	RS 1495/1950 - L 24.12	P	1	A
S'Amours veut que mes chans remaigne	RS 120 - L 24.22	P	1	A
Cuer desirrous apaie	RS 110 - L 24.8	P	1	A
Comment que d'amours me dueille	RS 1007 - L 24.7	P	1	A
Bien doit chanter que fine amours adrece	RS 482 - L 24.5	P	1	A
Mes cuers me fait conmencier	RS 1269 - L 24.15	P	1	A
En tous tans que vente bise	RS 1618 - L 24.10	P	1	A
Tant ai en chantant proié	RS 1095 - L 24.23	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	140vb		Blondel de Nesles	48, 10	Blondiaus
	141rb		Blondel de Nesles	48, 11	Blondiaus
	141vb		Blondel de Nesles	48, 12	Blondiaus
	142ra		Blondel de Nesles	48, 13	Blondiaus
	142rb		Blondel de Nesles	48, 14	Blondiaus
	142va		Blondel de Nesles	48, 15	Blondiaus
	142vb		Blondel de Nesles	48, 16	Blondiaus
	143rb		Blondel de Nesles	48, 17	Blondiaus
	143va		Guiot de Dijon	48, 18	Blondiaus
	143vb		Blondel de Nesles	48, 19	Blondiaus
	144rb		Gace Brulé	48, 20	Blondiaus
	144va		Chardon de Croisilles	48, 21	Blondiaus
XXI	145ra	A	Audefroi le Bastart	49, 1	[Audefrois li Bastars]
	145rb		Audefroi le Bastart	49, 2	Audefrois li Bastars
	145vb		Audefroi le Bastart	49, 3	Audefrois li Bastars
	146ra		Audefroi le Bastart	49, 4	Audefrois
	146rb		Audefroi le Bastart	49, 5	Audefrois
	146vb		Audefroi le Bastart	49, 6	[Au]defrois
	147ra		Audefroi le Bastart	49, 7	Audefrois li Bastars
	147rb		Audefroi le Bastart	49, 8	Audefrois
	147va		Audefroi le Bastart	49, 9	Audefrois
	147vb		Audefroi le Bastart	49, 10	Audefrois li Bastars

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
J'aim par coustume et par us	RS 2124 - L 24.11	P	1	A
Al entrant d'esté que li tans commence	RS 620 - L 24.2	P	1	A
Qui que soit de joie partis	RS 1585 - L 24.21	P	1	A
Ainz que la fueille descende	RS 628 - L 24.1	P	1	A
A l'entree de la saison	RS 1897 - L 24.3	P	1	A
De la pluz douce amour	RS 1953 - L 24.9	PM	1	C
Tant aim et vueill et desir	RS 1399 - L 24.24	P	1	A
[L'amo]ur dont sui es[pri]s	RS 1545 - L 24.4	P	1	A
Se savoient mon tourment	RS 742 - L 104.1	P	1	A
Onques maiz nus hom ne chanta	RS 3 - L 24.17	P	1	A
Tant de soulaz com je ai pour chanter	RS 788/826 - L 67.76	P	1	A
Rose ne lis ne mi doune talent	RS 736 - L 36.3	P	1	A
[Q]uant voi le tans verdir et blanchoyer	RS 1260 - L 15.15	P	1	A
Tant ai esté pensis ireement	RS 688 - L 15.16	P	1	A
Bien doi faire mes chanz oïr	RS 1436 - L 15.6	P	1	A
Pour travaill ne pour painne	RS 139 - L 15.14	P	1	A
Com esbahiz m'estuet chanter souvent	RS 1534a/729 - L 15.7	P	1	A
Fine amours en esperance	RS 223 - L 15.11	P	1	A
Amours de qui j'esmuef mon chant	RS 311 - L 15.1	P	1	A
Onques ne seu tant chanter	RS 831 - L 15.13	P	1	A
Ne sai mais en quel guise	RS 1628 - L 15.12	P	1	C
Destrois, pensis, en esmai	RS 77 - L 15.8	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	148r		Audefroï le Bastart	49, 11	Audefroï
	148va		Audefroï le Bastart	49, 12	Audefroï
	149v		Audefroï le Bastart	49, 13	Audefroï
	150ra		Audefroï le Bastart	49, 14	Audefroï li Bastars
	151ra		Audefroï le Bastart	49, 15	Audefroï
	151rb		Audefroï le Bastart	49, 16	Audefroï
	152ra	A	Richart de Fournival	50, 1	Maistre Richars de Furnival
	152rb		Richart de Fournival	50, 2	Maistre Richars
	152va		Richart de Fournival	50, 3	Maistre Richars
	152vb		Richart de Fournival	50, 4	Maistre Richars
XXII	153- 154ra		Richart de Fournival	50, 5	Maistre Richars
	155ra	A	Guibert Kaukesel	51, 1	[Maistre Wibers Kaukesel]
	155rb		Guibert Kaukesel	51, 2	[Maistre Wibers Kaukesel]
	155va	A	Adam de Givenci	52, 1	[Sire Adans de Givenci]
	155vb		Adam de Givenci	52, 2	Sire Adans
	156ra		Adam de Givenci	52, 3	[S]ire Adans
	156rb		Adam de Givenci	52, 4	Sire Adans
	156va		Adam de Givenci	52, 5	Sire Adans
	157ra		Adam de Givenci	52, 6	Sire Adans
	157va		Adam de Givenci	52, 7	Adans de Givenci
	158va		Adam de Givenci	52, 8	Sire Adans de Gievenci
	159va		Robert du Chastel	XXXVI	*

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Bele Ysabriauz, pucele bien aprise	RS 1616 - L 15.5	P	1	A
Bele Ydoine se siet desous la verde olive	RS 1654 - L 15.4	P	1	A
En chambre a or se siet la bele Beatris	RS 1525 - L 15.9	P	1	A
Au novel tans pascur que florist l'aube espine	RS 1378 - L 15.2	P	1	A
En l'ombre d'un vergier al entrant de pascur	RS 1320 - L 15.10	P	1	A
Bele Emmelos es pres de souz l'arbroie	RS 1688 - L 15.3	P	1	A
[Teus s'entremet de garder]	RS 858 - L 223.21	P	1	A
Quant chiet la fueille en l'arbroie	RS 1689 - L 223.15	P	1	A
Gente m'est la saisons d'esté	RS 443 - L 223.3	P	1	C
Ainc ne vi grant hardement	RS 685 - L 223.2	P	1	A
Quant chante oisiauz tant seri	RS 1080 - L 223.14	P	1	A
[Un chant nouvel]	RS 811 - L 95.4	P	1	A
[Fins cuers enamorés]	RS 924 - L 95.2	P	1	A
[Mar vi loial voloir]	RS 1164 - L 1.4	P	1	A
Compains Jehan un gieu vos vueill partir	RS 1443 - L 1.9	P	1	A
Si com fortune d'amors	RS 1947 - L 1.6	P	1	A
Asséz pluz que d'estre améz	RS 912 - L 1.1	P	1	A
Por li servir en bone foi	RS 1660 - L 1.5	P	1	A
Amis Guillaume, ainç si sage ne vi	RS 1085 - L 1.8	P	1	A
Trop est coustumiere Amors	RS 2018 - L 1.7	P	1	A
La douce acordance	RS 205 - L 1.3	PM	1	B
Se j'ai chanté sanz guerredon avoir	RS 1789 - L 232.6	A	A14	*

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	160ra	P	Robert de la Pierre	53, 1	Robers de le Piere
	160rb		Gilebert de Berneville	53, 2	Robers de le Piere
	160va		Robert de la Pierre	53, 3	Robers de le Piere
	161ra		Robert de la Pierre	53, 4	Robers de le Piere
	161va		Robert du Chastel	XXXVIa	*
XXIII	*	A	Thomas Erier	[54, 1]	[Thumas Heriers]
	*		Thomas Erier	[54, 2]	[Thumas Heriers]
	*		Thomas Erier	[54, 3]	[Thumas Heriers]
	*		Thomas Erier	54, 4	[Thumas Heriers]
	162ra		Thomas Erier	54, 5	Thumas Heriers
	162rb		Thomas Erier	54, 6	Thumas Heriers
	162va		Thomas Erier	54, 7	[Thu]mas [Her]iers
	163ra	P	Pierrequin de la Coupelle	55, 1	Pierekins de le Coupele
	163rb		Pierrequin de la Coupelle	55, 2	Pierekins de le Coupele
	163vb		Pierrequin de la Coupelle	55, 3	Pieros de le Coupele
	164ra		Pierrequin de la Coupelle	55, 4	Pieros de le Coupele
	164rb		Pierrequin de la Coupelle	55, 5	Pieros de le Coupele
	165ra	A	Jehan Erart	37, 7	[Jehans Erars]
	165rb		Jehan Erart	37, 8	Jehans Erars
	165va		Jehan Erart	37, 9	Jehans Erars
	165vb		Jehan Erart	37, 10	Jehans Erars
	166rb		Jocelin de Dijon	56, 1	Josselins de Digon

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Cele qui j'aim veut que je chant por li	RS 1053 - L 228.1	P	1	A
He! Amors je fui norris	RS 1573 - L 84.13	P	1	A
J'ai chanté mout liement	RS 698 - L 228.4	P	1	A
Je chantai de ma dolor	RS 1976 - L 228.5	P	1	A
Se j'ai chanté sans guerredon avoir	RS 1789 - L 232.6	PM	A15	A15
[Ainç mais nul ior ne c']	RS 63 - L 259.1	*	*	*
[Ja ne la irai mon usag']	RS 44 - L 259.5	*	*	*
[Quant voi le tans resp']	RS 1303 - L 259.10	*	*	*
[Quant la froidure est p']	RS 1190 - L 259.9	P	1	A
Dex com est a grant dolor	RS 1974 - L 259.3	P	1	A
Tant ai amé et proié	RS 1096 - L 259.11	P	1	A
Ne doi chanter de foilles, ne de flors	RS 2034 - L 259.6	P	1	A
Chançon faz non pas vilainie	RS 145 - L 202.2	I	1	A
A mon pooir ai servi	RS 1081 - L 202.1	A	1	*
Quant li tans jolis revient	RS 1244 - L 202.6	A	1	*
Quant yvers et frois depart	RS 374 - L 202.5	A	1	*
Je chant en aventure	RS 2089 - L 202.4	P	1	A
[H]ardis sui en l'acointance	RS 204 - L 154.10	P	1	A
De legier l'entrepris	RS 1533 - L 154.6	P	1	A
Amors dont je me cuidoie	RS 1712 - L 154.1	P	1	A
Pré ne vergie ne boschage foillu	RS 2055 - L 154.23	P	1	A
Qar une matinee en mai	RS 95 - L 168.1	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	166va		Guiot de Dijon	56, 2	Josselins de Dygon
	167ra		Maihieu de Gant	57, 1	Mahuis de Gant
	167rb		Maihieu de Gant	57, 2	Mahuis de gant
	167va		Jaque le Vinier	58, 1	Jakes li Viniers
	167vb		Jaque le Vinier	58, 2	Jakes li Viniers
	168ra		Moine de Saint Denis	59, 1	Li Moines de Saint Denis
	168rb		Chapelain de Laon	59, 2	Li Moines de Saint Denis
	168va		Moine de Saint Denis	59, 3	Li Moines de Saint Denis
XXIV	169ra	A	Gontier de Soignies	60, 1	[Gontiers]
	169rb		Gontier de Soignies	60, 2	Gon[tiers]
	169vb		Gontier de Soignies	60, 3	[Go]ntiers
	170ra		Rufin de Corbie	61, 1	Roufins de Corbie
	170rb		Sauvale Cosset	62, 1	Sawales Cosses
	170va		Chardon de Croisilles	63, 1	[C]ardons de [C]roisilles
	170vb		Chastelain de Coucy	64, 1	Rogiers d'Andelis
	171ra		Roger d'Andeli	64, 2	Rogiers d'Andelis
	171va		Oudart de Laceni	65, 1	Oudars de Lacheni
	171vb		Oudart de Laceni	65, 2	Oudars de Lacheni
	172rb		Ernoul Caupain	66, 1	Ernous Caus Pains
	172vb		Ernoul Caupain	66, 2	Ernous Caus Pains
	173ra		Pierre de Beaumarchais	67, 1	Pieros de Bel Marçais
	173rb		Gace Brulé	67, 2	Pieros de Bel Marçais

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
A l'entree dou douz commencement	RS 647 - L 106.1	P	1	C
De faire chancon envoisie	RS 1144 - L 174.2	P	1	A
Je serf Amors a mon pooir	RS 1810 - L 174.3	P	1	A
De loial amor jolie	RS 1166 - L 127.4	P	1	A
Loiaus amors qui en moi maint	RS 151 - L 127.7	P	1	A
En non Dieu, c'est la rage	RS 33 - L 184.2	P	1	A
Amors ma aprise rente	RS 751 - L 34.1	P	1	C
D'amois me doit souvenir	RS 1468 - L 184.1	P	1	A
[Tant ai] mon chant entre laissié	RS 1089 - L 93.7	P	1	C
Dolereusement commence	RS 622 - L 93.1	A	1	*
Quant j'oi tentir et bas et haut	RS 395/396 - L 93.5	P	1	A
M'ame et mon cors doins a celi	RS 1033 - L 244.1	P	1	A
Amors qui fait de moi tot son conmant	RS 327 - L 250.1	P	1	A
Mar vit raison qui covoit trop haut	RS 397 - L 36.1	P	1	A
Par quel forfait ne par que-le ochoison	RS 1872/1884 - L 38.13	P	1	A
Ja por ce se d'amer me dueill	RS 997 - L 237.1	P	1	A
Flors qui s'espant et foille qui verdoie	RS 1766 - L 190.2	P	1	C
Amors et deduis de joie	RS 1728 - L 190.1	P	1	C
De l'amor celi sui espris	RS 1544 - L 58.1	P	1	A
Quant j'oi chanter ces oiseillons	RS 1909 - L 58.3	P	1	C
Douce dame, ce soit sanz nul nomer	RS 876/878 - L 203.2	A	1	*
Bien cuidai tote ma vie	RS 1232 - L 65.11	A	1	*

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	173va		Guiot de Dijon	68, 1	Guios de Digion
	173vb		Pierre le Borgne	69, 1	Pieros li Borgnes de Lille
	174rb		Guiot de Dijon	68, 2	Guios de Digion
	174va		Guiot de Dijon	68, 3	Guios de Digion
	174vb		Gilebert de Berneville	68, 4 (?)	*
	174vc		Maihieu le Juif	70, 1	Mahius li Juis
	175rb		Maihieu le Juif	70, 2	Mahius li Juis
	175va		Robert de Reins	71, 1	Li Chievre de Rains
	175vb		Robert de Reins	71, 2	Li Chievre de Rains
	176ra		Guiot de Dijon	68, 5	Guios de Digion
	176va		Guiot de Dijon	68, 6	Guios de Digion
	176vb		Jehan Erart	68, 7	Guios de Digion
XXV	177ra		Guiot de Dijon	68, 8	Guios de Digion
	177rb		Garnier d'Arches	68, 9	Guios de Digion
	177va		Tresorier de Lille	68, 10	[G]uios de [D]igion
	177vb		Raoul de Soissons	68, 11	Guios de Digion
	178ra		Guiot de Dijon	68, 12	Guios de Digion
	178rb	A	Gautier d'Espinau	72, 1	[Gautiers d'Espinau]
	178va		Gautier d'Espinau	72, 2	Gautiers d'Espinau
	178vb		Gautier d'Espinau	72, 3	Gautiers d'Espinau
	179rb		Gautier d'Espinau	72, 4	Gautiers d'Espinau
	179va		Gautier d'Espinau	72, 5	Gautiers d'Espinau
	179vb		Gautier d'Espinau	72, 6	Gautiers d'Espinau

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Uns maus c'ainç mais ne senti	RS 1079 - L 106.11	A	1	*
Li louseignolz que j'oi chanter	RS 824 - L 208.1	P	1	A
Li douz tans noviaus qui revient	RS 1246 - L 106.8	P	1	A
Chanterai por mon corage	RS 21 - L 106.4	P	1	A
De moi dolereus vos chant	RS 317 - L 84.10	P	1	A
Par grant franchise me convient chanter	RS 782 - L 175.1	P	1	A
Por autrui movrai mon chant	RS 313 - L 175.2	P	1	C
Qui bien veut amors descrivre	RS 1655 - L 231.9	P	1	A
Jamais por tant con l'ame el cors me bate	RS 383 - L 231.3	P	1	C
Quant je voi pluz felons rire	RS 1503 - L 106.9	A	1	*
Amors m'ont si enseignie	RS 1088 - L 106.2	PM	1	D
Penser ne doit vilenie	RS 1240 - L 154.21	P	1	A
Helas! Quai forfait a la gent	RS 681 - L 106.7	P	1	A
Quant li dous estéz decline	RS 1380 - L 68.2	P	1	D
Joie ne guerredons d'amors	RS 2020 - L 261.2	A	1	*
Desoremais est raisons	RS 1885 - L 215.2	A	1	*
Quant voi la flor boutoner	RS 771 - L 106.10	A ⁷	1	*
[C]onmencemens de douce saison bele	RS 590 - L 77.6	P	1	A
Desconforté et de joie parti	RS 1073 - L 77.7	P	1	A
Aymans fins et verais	RS 199 - L 77.2	P	1	A
Touz esforciez aurai chanté	RS 728 - L 77.22	P	1	A
Outreuidiers et ma fole pensee	RS 542 - L 77.11	A	1	*
Quant je voi par la contree	RS 501 - L 77.16	A	1	*

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	180ra		Gautier d'Espinau	72, 7	Gautiers d'Espinau
	180rb		Anonimo	72, 8	Gautiers d'Espinau
	180va		Gautier d'Espinau	72, 9	Gautiers d'Espinau
	181ra		Gautier d'Espinau	72, 10	Gautiers d'Espinau
	181rb		Maroie de Dregneau	73, 1	Maroie de Dregneau de lille
	181va		Jehan de Neuville	74, 1	Jehans de Nuevile
	181vb		Jehan de Neuville	74, 2	Jehans de Nuevile
	182ra		Jehan de Neuville	74, 3	Jehans de Nuevile
	182rb		Cardon	74, 4	Jehans de Nuevile
	182va		Jehan de Neuville	74, 5	Jehans de Nuevile
	182vb		Jehan de Neuville	74, 6	Jehans de Nuevile
	183ra		Jehan de Neuville	74, 7	Jehans de Nuevile
	183rb		Jehan de Neuville	74, 8	Jehans de Nuevile
	183va		Jehan Frumel	75, 1	Jehans Fremaus de Lille
	183vb		Jehan Frumel	75, 2/ 75a (?)	Jehans Frumaus li couronee
	184rb		Jehan Frumel	75, 3	Jehans Frumaus
	184va		Carasau	76, 1	Car as aus
	185ra		Carasau	76, 2	Car as aus
	185rb		Aimeric de Pegulhan	XXXVII	*
	186rb		Guiraut de Espagna ?	XXXVIII	*
	186vb		Guillem Augier Novella	XXXIX	*
	187vb		Anonimo	XL	*

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Amors a cui toz jors serai	RS 104 - L 77.3	A	1	*
Jherusalem grant damage me fais	RS 191 - L 265.939	A	1	*
Quant voi fenir yver et la froidor	RS 1988 - L 77.17	A	1	*
En tot le mont ne truis point de savoir	RS 1816 - L 77.8	A	1	*
Mout m'abelist quant je voi revenir	RS 1451 - L 178.1	P	1	A
La douçour d'esté est bele	RS 588 - L 145.2	A	1	*
Lan que la froidure faut	RS 393 - L 145.3	A	1	*
Mout ai esté longemant	RS 709 - L 145.6	A	1	*
L'autier de Formeseles voir	RS 1822 - L 31.1	A	1	*
D'Amors me plaig ne sai a cui	RS 1036 - L 145.1	A	1	*
Li douz tanz de pascor ma gueri	RS 2003 - L 145.5	A	1	*
Quant li boschages retentist	RS 1649 - L 145.8	P	1	A
Quis qu'ensi l'ai entrepris	RS 1531 - L 145.7	A	1	*
De loial amor vueill chanter	RS 832 - L 155.1	P	1	A
Ma bone fois et ma loiaus pensee	RS 544 - L 155.2	P	1	A
Onques ne chantai faintement	RS 674 - L 155.3	P	1	A
Com amans en desesperance	RS 211a/213 - L 30.1	P	1	A
Fine amors m'envoie talent de chanter	RS 1716 - L 30.2	P	1	A
Qui la ve, en ditz	BdT 10.45	PM	A1	A1
Ben volgra, s'esser poges	BdT 244.1a	PM	A1	A1
Sens alegrage	BdT 205.5	PM	A1	A1
Amors m'art con fuoc am flama	BdT 461.20a	PM	A6	A6

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
XXVI *W	188ra	A	Folquet de Marseilla	77, 1	[Fouques de Marselle]
	188rb		Bernart de Ventadorn	77, 2	Fouques de Marselle
	188va		Folquet de Marseilla	77, 3	Fouques de Marselle
	188vb		Folquet de Marseilla	77, 4	Fouques de Marselle
	189rb		Folquet de Marseilla	77, 5	[Fouques de Marselle]
	189va	A	Richart de Berbezill	78, 1	[Iossiames Faidius]
	189vb		Jaufre Rudel	78, 2	[Iossiames Faidius]
	190ra		Anonimo	79, 1	Li sons derves del home sauvage
	190rb		Bernart de Ventadorn	80, 1	Pieres Vidaus
	190va		Peire Vidal	80, 2	Pieres Vidaus
	190vb		Bernart de Ventadorn	80, 3	Pieres Vidaus
	*		Bernart de Ventadorn	80, 4	[Pieres Vidaus]
	*	A?	Bernart de Ventadorn	81, 1	[Bernars de Venta-dour]
	*		Bernart de Ventadorn	81, 2	*
	191ra		Bernart de Ventadorn	81, 3	*
	191ra		Bernart de Ventadorn	81, 4	*
	191rb		Anonimo	82, 1 ⁸	*
	191vb		Gaucelm Faidit	82, 2	*
	192ra		Albertet	82, 3	*
	192rb		Guillem Magret	82, 4	*
	192va		Raimon Jordan	82, 5	*
	*		Bernart de Ventadorn	82, 6	*

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
[Se touz mi sui a tart]	BdT 155.21	P	1	A
Quant par la flor soubre el vert fueill	BdT 70.41	P	1	A
Molt m'abelist l'amoros pensament	BdT 155.22	P	1	A
Tan mot de corteise raison	BdT 155.23	P	1	A
[En chantant me vent]	BdT 155.8	A	1	*
[Lou nuef mes d'aurill]	BdT 421.6	A	1	*
[L]an que li ior sunt lonc en mai	BdT 262.2	P	1	A
Poc ve gent que l'iver s'irais	BdT 461.197	P	1	A
Ere non ve luisir soleill	BdT 70.7	P	1	A
Amis Bernart de Ventador	BdT 323.4/70.2	P	1	A
Quan vei l'aloete moder	BdT 70.43	P	1	A
[Ben mont p'du et lais]	BdT 70.12	*	*	*
[Ben me cuidai de c']	BdT 70.13	*	*	*
[Amors et quans hounors]	BdT 70.10	*	*	*
[Tous ceus qui preent q']	BdT 70.45	P	1	A
Non es meraville s'eu chant	BdT 70.31	P	1	A
A l'entrada del tans florit	BdT 461.13	P	1	A
[Fort] chose auias et tot lor ma[io]r dan	BdT 167.22	P	1	A
Encor abes mains de valor	BdT 16.9/461.107a	A	1	*
Eu ensi preig com fai al pescador	BdT 223.3	P	1	A
Lou clar tans vei brunasir	BdT 404.4	P	1	A
[Per dous chans que louseignol]	BdT 70.33	*	*	*

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	*		Bernart de Ventadorn	82, 7	*
	*		Anonimo	82, 8	*
	193va		Anonimo	82, 9	*
XXVII *W	194ra		Raimon Jordan	82, 10	*
	194va		Marcabru	82, 11	*
	194vb		Richart de Berbezill	82, 12	*
	195ra		Bernart de Ventadorn	82, 13	*
	195va		Richart de Berbezill	82, 14	*
	195vb		Richart de Berbezill	82, 15	*
	196ra		Daude de Pradas	82, 16	*
	196rb		Anonimo	82, 17	*
	196va		Gui d'Uisel	82, 18	*
	197ra		Peire Vidal	82, 19	*
	197rb		Richart de Berbezill	82, 20	*
	197va		Peirol	82, 21	*
	197vb		Peire Vidal	82, 22	*
	198ra		Gui d'Uisel	82, 23	*
	198rb		Anonimo	82, 24	*
	198va		Anonimo	82, 25	*
	198va		Elias Fonsalada	82, 26	*
	199ra		Anonimo	82, 27	*
	199rb		Anonimo	82, 28	*

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
[Lou louseignol s'esbaudie]	BdT 70.29	*	*	*
[Molt mes bel et clar]	BdT 461.170c	*	*	*
D'un deduit qui me fuit	BdT 461.100	A	1	*
Vers vos souple dosne premierement	BdT 404.11	P	1	A
Pax in nomine Domini	BdT 293.35	P	1	A
Si com la tygre al mirador	BdT 421.5	A	1	*
Ma dosne fu al començar	BdT 70.19/461.156	P	1	A
Ausement com li lyons	BdT 421.1	P	1	A
Ausement com l'olifans	BdT 421.2	P	1	A
Bele mes la veis altana	BdT 124.5	P	1	A
Ensi com eu sab triar	BdT 461.9	P	1	A
Gens de chantar non fal cor ni raison	BdT 194.8	P	1	A
Tart mi vendront mi ami tholousan	BdT 364.49	P	1	A
Altresi com Percevaus	BdT 421.3	A	1	*
Altresi com cisnes fai	BdT 366.2	A	1	*
Si com l'enclaus qui a de mort doutance	BdT 364.40	A	1	*
Vos dosne ab un dolz regart	BdT 194.7/461.251	A	1	*
Biau m'est que chant quan vei del fau	BdT 461.41	A	1	*
Quan vei les praz verdesir	BdT 461.206	A	1	*
De bon loc movent mes chancons	BdT 134.1	A	1	*
Amors dousors mi assaia	BdT 461.17	A	1	*
L'altrier cuidai aber druda	BdT 461.146	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	199vb		Anonimo	82, 29	*
	200ra		Gaucelm Faidit	82, 30	*
	200rb		Richart de Berbezill	82, 31	*
	200vb		Folquet de Marseilla	82, 32	*
	201ra		Anonimo	82, 33	*
	201rb		Jordan Bonel de Cofonel	82, 34	*
	201va		Guillem Magret	82, 35	*
	202ra		Bernart de Ventadorn	82, 36	*
	202rb		Gaucelm Faidit	82, 37	*
	202va		Bernart de Ventadorn	82, 38	*
	202vb		Pons de Capdoill	82, 39	*
	203ra		Albertet	82, 40	*
	203va		Anonimo	82, 41	*
	203vb		Marcabru	82, 42	*
	204ra		Albertet	82, 43	*
	204rb		Beatrix de Dia	82, 44	*
	204va		Peire Vidal	82, 45	*
XXVIII ^Δ R	205ra		Anonimo	R1	Ci comencent li motet
	205ra		Anonimo	R2	*
	205rb		Anonimo	R3	*
	205rb		Anonimo	R4	*

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Ensement com la panthere	BdT 461.102	P	1 e 2	A
Jamais rien tal ne porroit far amor	BdT 167.30	P	1 e 2	A
Tuit demandent quest devengude amors	BdT 421.10	P	1	A
En la vostre maintenance	BdT 155.10/461.109	P	1	A
Lou premer ior que vi	BdT 461.152	P	1	A
Si con l'aigue suffre la naf courent	BdT 273.1	P	1 e 2	A
L'aigue puge contremont	BdT 223.1	P	1 e 2	A
En ioi mof lou vers et conmens	BdT 70.1	P	1 e 2	A
Non m'alegre chans ni cris	BdT 167.43	P	1 e 2	A
Lan que fueille et bosc jaurrist	BdT 70.24	P	1	A
Loiaus amis cui amors tient ioious	BdT 375.14	P	1	A
Tal amor ai en mon cor encubide	BdT 16.14	P	1	A
[Li dous chans] que l'auzel cride	BdT 461.150	P	1	A
Bel mes quant sunt li fruit madur	BdT 293.13	P	1	A
Ha! Me non fai chantar foille ni flor	BdT 16.5a/461.138	P	1	A
A chantar m'es al cor que no deurie	BdT 46.2	P	1	A
Quant hom est en altrui poder	BdT 364.39	P	1	A
Onques n'amai tant com je fui amee/ <i>SANCTE GERMANE</i>	820	P (solo mot.)	1	A
Qui loiaument sert s'amie/ <i>LETABIMUR</i>	819	P (solo mot.)	1	A
D'amor trop lontaine n'atent nul confort/ <i>MANERE</i>	82/M 5	P	1	A
Trop longement m'a failli/ <i>PRO PATRIBUS</i>	397/M 30	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	205va		Anonimo	R5	*
	205vb		Anonimo	R6	*
	205vb		Anonimo	R7	*
*			Anonimo	R8	*
*			Anonimo	R9	*
*			Anonimo	R10	*
*			Anonimo	R11	*
*			Anonimo	R12	*
*			Anonimo	R13	*
*			Anonimo	R14	*
*			Anonimo	R15	*
	206ra		Anonimo	R16	*
	206ra		Anonimo	R17	*
	206ra		Anonimo	R18	*
	206rb		Anonimo	R19	*
	206va		Anonimo	R20	*
	206va		Anonimo	R21	*
	206vb		Anonimo	R22	*

INCIPIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Au departir plorer la vi/ <i>DOCEBIT</i>	349/M 26	P	1	A
Grevé m'ont li mal d'amer/ <i>JOHANNEM</i>	385/M 29	P (solo mot.)	1	A
Li dous termines m'agree/ [<i>BALAAAM</i>]	593/M 81	P	1	A
[Puis que bele dame m'/ <i>FLOS FILIUS EIUS</i>]	671/O16	*	*	*
[Dame, toz jos m'avéz/ <i>FLOS FILIUS EIUS</i>]	672/O16	*	*	*
[Nouvelement m'a s'/ <i>ET SUPER</i>]	551/M 66	*	*	*
[Chascuns dit que je foloi/ <i>IN SECLUM</i>]	149/M 13	*	*	*
[Mes cuers est emprisonéz/ <i>ET PRO SUO</i>]	824	*	*	*
[Ja n'avréz deduit de moi/ <i>SECLUM</i>]	161/M 13	*	*	*
[J'ai mon cuer del tout a'/ <i>LETABITUR</i>]	502/M49	*	*	*
[Ja ni ert nus bien assenéz/ <i>JUSTUS</i>]	503/M 49	*	*	*
[Bien doit joie demener/ <i>IN DOMINO</i>]	504/M 49	*	*	*
Main s'est levee Aëlis/ [<i>ET TENUERUNT</i>]	252/17	*	*	*
Hui matin a la jornee me levai/ <i>NOSTRUM</i>	217/M 14	P (solo mot.)	1	A
Au douz tanz seri/ <i>ET TENUERUNT</i>	253/M 17	P	1	A
Hui main au dolz mois de mai/ <i>HEC DIES</i>	122/M 13	P	1	A
Quant revient et foille et flors/ L'autre jor men alai par un destor/ <i>FLOS FILIUS</i>	650/651/O 16	P	1	A
En grant esfroï sui sovent/ <i>MULIERUM</i>	374/M 29	P	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	207ra		Anonimo	R23	*
	207ra		Anonimo	R24	*
	207rb		Anonimo	R25	*
	207va		Anonimo	R26	*
	207vb		Anonimo	R27	*
	207vb		Anonimo	R28	*
	208ra		Anonimo	R29	*
	208rb		Anonimo	R30	*
	208rb		Anonimo	R31	*
	208va		Anonimo	R32	*
	208va		Anonimo	R33	*
	208vb		Anonimo	R34	*
	208vb		Anonimo	R35	*
	209ra		Anonimo	R36	*
	209ra		Anonimo	R37	*
	209rb		Anonimo	R38	*
	209rb		Anonimo	R39	*
	209va		Anonimo	R40	*
	209va		Anonimo	R41	*

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Au commencement d'esté/ <i>HEC DIES</i>	118/M 13	P	1	A
A la rousee au serain/ <i>AB INSURGENTIBUS</i>	564/M 70	P	1	A
De la vile issoit pensant par un matin/A la vile une vieille a qui prent mari/ <i>MANERE</i>	74/75/M 5	P	1	A
Douce dame sanz pitié/ <i>PORTARE</i>	272/M 22	P	1	A
Par main s'est levee la bele Maros	1032	P (solo mot.)	1	A
Nus ne set les maus s'il n'aime/ <i>REGNAT</i>	445/M 34	P	1	A
Nus ne se doit repentir/ <i>AUDI FILIA</i>	475/37	P (solo mot.)	1	A
Amors ma asseüre de gent secors/ <i>AMORIS</i>	366/M 27	P	1	A
En tel lieu s'est entremis mes cuers d'amer/ <i>VIRGO</i>	424/M 32	P	1	A
Robins a la vile va/ <i>STYRPS IESSE</i>	646/O 16	P	1	A
Aveques tel Marïon, ja!/ <i>MANERE</i>	81/M5	P (solo mot.)	1	A
He! Douce dame por coi vos celéz/ <i>SPERABIT</i>	508/M 49	P (solo mot.)	1	A
L'autrier en mai/ <i>TANQUAM</i>	642/O 2	P	1	A
Onques ne m'osai/ <i>VIRGO</i>	825	P	1	A
Se ma dame veut prendre en gré/ <i>NOBIS</i>	53/M2	P	1	A
Aléz cointement, car je vueill amer/ <i>PERLUSTRAVIT</i>	341/M 25	P	1	A
Je namerai autrui que vos/ <i>PRO PATRIBUS</i>	402/M 30	P (solo mot.)	1	A
D'amie a douté/ <i>DOMINO</i>	813	P (solo mot.)	1	A
Mainte dame est despeece/ <i>JOHANNE</i>	393/M 29	P (solo mot.)	1	A

FASC.	C.	MIN	ATTRIBUZIONE	ORD.	RUBRICA
	209vb		Anonimo	R42	*
	209vb		Anonimo	R43	*
	209vb		Anonimo	R44	*
	209vb		Anonimo	R45	*
	209vb		Anonimo	R46	*
	210ra		Anonimo	R47	*
	211ra		Anonimo	R48	*
	210rb		Anonimo	XLII	*
	211va		Anonimo	XLII	*
	211va		Anonimo	XLIII	*
XXIX *W ¹	*		Anonimo	L1	*
	212ra		Anonimo	L2	Cest li lais Markiol
	213vb		Anonimo	L3	Nompar
	215ra		Comte d'Anjou	XLIV	*

¹ La canzone era copiata su una carta oggi caduta, l'identificazione con RS 611 è ipotetica.

² Continua a c. 59ra.

³ La fine della melodia è stata parzialmente erasa.

⁴ Inizia a c. 13vb.

⁵ Continua a c. 136vb.

⁶ Inizia a c. 125r.

⁷ Era stata tracciata e poi erasa la melodia per il primo verso.

⁸ Bernars de Ventadours è l'ultima rubrica attributiva del codice, e si legge soltanto nella tavola, poiché la carta su cui iniziava quest'ultima sezione autoriale è caduta. Nella tavola seguono una lunga serie di 45 componimenti che nel codice risultano adespoti e nella maggioranza non attribuibili a Bernart de Ventadorn; è evidente quindi che erano ritenuti adespoti già dal compilatore, e che la rubrica va estesa oltre BdT 70.3, che pure è priva di attribuzione nel codice. Ho quindi numerato a parte (82) le liriche da BdT 461.13, fino alla fine della sezione provenzale.

INCIPIIT	NUM. DI REPERTORIO	MEL.	MT	MM
Mieuz vueill sentir les maus d'amer/ <i>ALLELUIA</i>	434/M 34	P (solo mot.)	1	A
Renvoisiement i vois a mon ami/ <i>HODIE</i>	435/M 34	P (solo mot.)	1	A
[J]a ne mi marierai/ <i>AMORIS</i>	367/M 27	P (solo mot.)	1	A
A vous pens bele douce amie/ <i>PROPTER VERITATEM</i>	457/M 37	P (solo mot.)	1	A
A vos vieg chevalier sire/ <i>ET FLOREBIT</i>	528/M 53	P	1	A
Liéz est cil qui el païs va ou il a bele amie/ <i>DOCEBIT</i>	350/M 26	P	1	A
J'ai fait ami a mon choïs/ <i>GAUDETE</i>	436/M 34	P	1	A
A mon pooir ai servi ma dame	RS 1081 - L 202.1	PM	A3	A3
Jolietement m'en vois	M 1076a	PM	A16	A16
J'aim loiaument en espoir	M 1076b	PM	A17	A17
[Par cortoisie despueill]	RS 995 - L 265.1296	P	1	A
Cest li lais Markiol	BdT 461.124	P	1	A
Finament	BdT 461.122	P	1	A
[K]i de bons est, souëf flaire	RS 165a - L 46.1	PM	A2	A2

Il canzoniere

c/Canzoniere/i

Definita la struttura generale del codice nei suoi aspetti materiali, è necessario ora comprendere il contenuto e il significato della raccolta, a partire da una sua possibile definizione in quanto genere librario. Sono infatti molteplici le forme materiali attraverso cui la poesia intonata duecentesca è stata trasmessa, e il termine «canzoniere» è infatti oggi ritenuto particolarmente sfuggente e denso di ambiguità, soprattutto se riferito alle grandi antologie liriche due e trecentesche. Nell'uso italiano odierno, «canzoniere» può indicare infatti più di un oggetto:

- Nella sua accezione più ampia indica i canzonieri della lirica medievale europea, raccolte di poesie di diversi autori, non necessariamente solo di canzoni, né obbligatoriamente dotati di notazione musicale. Per la poesia galloromanza questi vengono classificati secondo dei sistemi di sigle che possono indicare:
 - un intero codice, dedicato solo a un determinato corpus di liriche (es: *E*M*R o °T°U°a);
 - una raccolta di poesie all'interna di una miscellanea, sia essa di generi diversi (°W°A) o sempre lirico, ma di tradizioni diverse (es: *W*X e di conseguenza °M°U). Il termine di raccolta non è però neanche esso privo di ambiguità e occorre distinguere quando si tratta di una raccolta in senso generico, ossia contenente tutto il materiale che era disponibile in quel momento nell'*atelier*, senza, o con ben poca, selezione e organizzazione dei testi, oppure di un'antologia in cui si può dimostrare che è avvenuta una selezione di determinati testi, a fronte di altri che sono stati scartati. Quest'ultimo sottogruppo è tuttavia meno chiaro: l'antologia sottointende la presenza di un compilatore che progetta la creazione di una collezione organica e strutturata e la cui azione stessa può talvolta mostrare anche un certo grado di autorialità. Va da sé che i limitati testimoni superstiti della poesia trovadorica e trovierica non sempre permettono di identificare agevolmente l'attività di tale figura.
- Indica il canzoniere d'autore, vale a dire una raccolta monoautorale, presente in maniera organica all'interno di un codice, a un dato livello della tradizione manoscritta, e quindi espressione di un intento antologico monografico. Per la tradizione francese, per esempio, è evidente la tendenza dei compilatori di

canzonieri di fine Duecento a separare i *corpora* dello Chastelain de Coucy, di Gace Brulé, di Thibaut de Champagne, attraverso seriazioni, spesso alquanto riconoscibili.¹

- Il *Canzoniere*. I *Rerum Vulgaria Fragmenta* (RVF) di Petrarca rappresentano, almeno secondo la maggior parte della critica italiana, il punto di arrivo di un processo di «antologizzazione», nonché di «autorializzazione» della poesia tramite l'organizzazione dei testi in una sequenza narrativa coerente, che racconti la biografia sentimentale, o non solo, dell'autore. I precedenti più noti sono il *libre* di Guiraut Riquer, tra i trovatori, o la *Vita Nuova* di Dante per il versante italiano.²

L'ambiguità terminologica, propria almeno della lingua italiana, nasce da un problema lessicale che deriva dalla critica petrarchesca. A parte sporadiche apparizioni del termine in riferimento ai RVF, «canzoniere» non appare in italiano fino alla metà del Quattrocento.³ Anche nel contesto francese la parola *chansonnier*, che tra l'altro mantiene per un periodo il doppio significato di canterino o cantore, non si attesta prima del 1328, mentre in occitano è utilizzato il termine *libre*.⁴

Per la critica italiana il termine canzoniere, non potendo evidentemente non subire l'attrazione petrarchesca, soffre di un'ambiguità semantica problematica dato che, come abbiamo visto, il termine può indicare opere librarie o dell'intelletto che vanno da un frammento di una o più carte, fino a un codice di decine di fascicoli. Tenendo conto di numerose riflessioni degli studiosi precedenti, Federico Saviotti ha recentemente proposto di disambiguare il termine, limitando la

¹ Sulle seriazioni nei canzonieri trovierici vedi Stefano RESCONI, *Le seriazioni nei processi di formazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi*, «Carte Romanze», iv, 2, 2014, pp. 383-403; 405-419.

² Non tutta la critica è però concorde nel definire la *Vita Nova* un canzoniere d'autore, dato anche il carattere prosimetrico dell'opera dantesca. Cfr. Nadia CANNATA SALAMONE, *Dal «ritmo» al «canzoniere»: note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)*, «Critica del testo», iv, 2, 2001, pp. 397-429. La riflessione qui proposta prende le mosse da alcuni importanti contributi precedenti: Valeria BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, actes du colloque de Liège, 1989, édités par Madeleine Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 273-302 – ora in EAD., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2009, pp. 151-172; Luciano FORMISANO, *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil*, in *La filologia romanza e i codici*, atti del convegno Messina, Università degli studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991, a cura di Saverio Guida, Fortunata Latella, Messina, Sicania, 1993, pp. 131-152; Lino LEONARDI, *Introduzione* in GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere e sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.

³ Cfr. Nadia CANNATA SALAMONE, *Dal «ritmo» al «canzoniere»*, cit., p. 425.

⁴ *Ibid.*, p. 427.

parola canzoniere alla sola raccolta monoautoriale autorizzata dall'autore stesso e di definire gli altri testimoni come sillogi, evitando anche la pericolosa definizione di antologia.⁵

Va da sé tuttavia che limitare il termine canzoniere alla sola raccolta d'autore autorizzata non trova soluzione di fronte all'annosa questione autoriale. La definizione di autore per la lirica medievale è un problema non facilmente risolvibile, né è facile discernere quando, nel corso dell'età premoderna, si è passato davvero dall'*auctoritas* medievale, cioè l'autorità religiosa, letteraria, giuridica, ecc., al concetto, più o meno moderno di Autore. Come vedremo in conclusione di questo capitolo, la questione del rapporto canzoniere e presunti o reali Autori/*Auctoritates* riguarda da vicino anche *Roi*. Infatti la critica, soprattutto quella di inizio Novecento, sembra quasi essere stata ossessionata dal dover trovare una precisa personalità a cui associare la compilazione del codice. Non cerco quindi ora di riaprire la questione sulla definizione di canzoniere, che non è tuttavia soltanto terminologica ma anche sostanziale, ma è necessario a mio avviso riflettere su come definire lo *Chansonnier du Roi*, alla luce di quanto ho appena detto. In prima analisi *Roi* può essere definito una «raccolta di raccolte», ognuna di diverse tipologie:

- °M: silloge poliautoriale (teniamo per ora questa scelta) di liriche francesi organizzata per autore.
- °M^t: raccolta di Thibaut de Champagne, un canzoniere d'autore «improprio», in quanto non è possibile dimostrarne l'approvazione da parte dell'autore.
- *W: silloge poliautoriale di liriche occitane, organizzate, parzialmente, per autore.
- ^R: raccolta di mottetti antico francesi.
- *W^l: raccolta di *lais* che corrisponde in parte al «canzoniere» *δ (= °T) e che qui può essere definito una sottosezione di *W.

Ho definito in prima battuta °M come una silloge, evitando appositamente l'espressione «antologia». Questa definizione è provvisoria solo in quanto a un primo approccio al codice non è possibile immediatamente definire il grado di controllo all'interno della selezione e dell'organizzazione del materiale, ovvero la misura in cui si manifesta la presenza del compilatore, qui da intendersi come il supervisore e

⁵ Federico SAVIOTTI, *Anomalie codicologiche e bibliografiche: le canzoni di Adam de la Halle e la loro singolare tradizione manoscritta*, «Critica del testo», III, 18, 2015, pp. 225-257.

ideatore della raccolta. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il manoscritto si trova attualmente in uno stato di sostanziale disordine, dovuto a perturbazioni di natura esterna, spostamenti di fascicoli e cadute di numerose carte, ma anche a una notevole incongruenza nell'ordine degli autori tra tavola e codice. Per arrivare a una definizione più idonea, sarà perciò utile partire dal processo di compilazione della sezione francese.

Il processo compilativo di °M

L'estrema irregolarità della struttura fascicolare, le numerose carte cadute, fuori posto, e ricollocate posteriormente possono trovare una spiegazione agevole se si immagina che il codice, come è molto probabile, possa essere circolato a fascicoli sciolti, privo cioè di legatura, per molto tempo.⁶ Conforta questa ipotesi la visibile usura di buona parte delle carte esterne di fascicolo, o gruppo di fascicoli, che potrebbe suggerire una conservazione e un utilizzo del manoscritto a sezioni sciolte. Sicuramente l'articolazione materiale del contenuto del codice era stata ben calcolata dai compilatori di *Roi* che, come sostiene già Maria Carla Battelli, cercano, per quanto possibile, di armonizzare il carattere di silloge del codice, soprattutto di °M, con le unità codicologiche e in genere con i limiti materiali del fascicolo.⁷

Lo studio di Battelli si concentra soprattutto sulla questione della mancata corrispondenza tra la tavola e il contenuto effettivo del canzoniere. Va premesso tuttavia che in realtà l'incongruenza riguarda soltanto la sezione francese del codice, mentre sia in quella provenzale sia in quelle dei mottetti e dei *lais* non si riscontra alcuna anomalia sostanziale, se non per la mancanza dei testi contenuti nelle carte cadute. Le differenze, inoltre, riguardano soprattutto l'ordinamento dei trovieri: i casi di assenze o presenze non previste nella tavola derivano per lo più da una divergenza attributiva tra tavola e codice. Offro qui una tabella comparativa delle sezioni d'autore nell'ordinamento della tavola e del codice. La tabella comincia dalla prima sezione d'autore vera e propria, tenendo quindi da parte il piccolo gruppo di *chansons à la Vierge*, attribuite solo nel codice a Guillaume le Vinier. La posizione incipitaria di queste canzoni devozionali si spiega infatti con la volontà di apporre una dedica sacra alla raccolta e non è da intendersi come indicazione di un primato poetico o men che meno sociale di le Vinier, la cui sezione autoriale vera e propria è invece collocata all'inizio della macrosezione borghese di °M.

⁶ Vedi *supra*: *Il codice* §Supporto.

⁷ Maria Carla BATELLI, *Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr 844*, cit., pp. 277-278.

Concordanze tra °M^t e °M

TAVOLA		CODICE	
Li princes	1 (= 1)	Li princes de la Mouree	1
Li quens d'Angau	2 (= 2)	Li quens d'Angou	2
Li quens de Bar	3 (= 3)	Li quens de Bar	3
Li dux de Braibant	4 (= 4)	Li dux de Brabant	4
Li rois de Navare	5 (= 8)	Li vidames de Chartres	5
Li rois Jehans	6 (= 27)	Sauvages	6
Li quens de Couci –	7 (= 0)	Bestournés	7
Me sire Gasse	8 (= 15)	Li rois de Navare	8
Li Castelains	9 (= 24)	Me sire Jakes de Cyson	9
Me sire Jakes de Cison	10 (= 9)	Me sire Hugues de Bregi	10
Me sire Hugues de Bregi	11 (= 10)	Me sire Tiebaus de Blason	11
Me sire Tiebaus de Blason	12 (= 11)	Me sire Alars de Cans	12
Me sire Piere de Corbie	13 (= 13)	Me sire Pieres de Corbie	13
Me sire Piere de Viés Maisons	14 (= 28)	Cevaliers	14
Me sire Raous de Ferieres	15 (= 29)	Me sire Gasse	15
Me sire Gautiers Dargies	16 (= 32)	Me sire Andrieus Contredis	16
Li vidames de Chartres	17 (= 5)	Me sire Piere de Molins	17
Me sire Raous de Soisson	18 (= 30)	Me sire Quenes de Biethune	18
Me sire Hues de la Ferté	19 (= 33)	Me sire Joifrois de Barale	19
Me sire Andrius Contredis	20 (= 16)	Me sire Morisses de Creon	20
Me sire Quenes	21 (= 18)	Me sire Gilles de Beaumont +	21
Me sire Pieres de Molins	22 (= 17)	Me sire Hues d'Oysi	22
Me sire Pieres de Creon	23 (= 32)	Me sire Jehans de Louvois	23
Me sire Bauduins des Auteus	24 (= 25)	Li chastelains de Couchi	24
Me sire Alars de Cans	25 (= 12)	Me sire Bauduins des Auteus	25
Robers de Blois –	26 (= 0)	Me sire Bouchars de Mailli	26

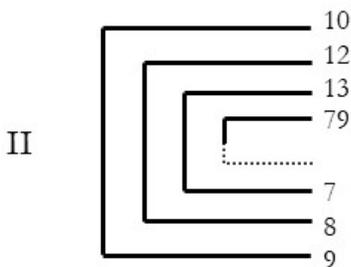
TAVOLA		CODICE	
Me sire Bouchars de Malli	27 (= 26)	Li quens Jehans de Braine	27
Me sire Robers de Memberoles –	28 (= 0)	Me sire Giles Vies Maisons	28
Cevaliers	29 (=14)	Hues de Saint Quentin	29
Bestournés	30 (= 7)	Me sire Raous de Ferieres	30
Jehans de Trie	31 (= 35)	Me sire Raous de Sissons	31
Me sire Joiffrois de Barale	32 (= 19)	Me sire Pieres de Creon	32
Me sire Morisses de Creon	33 (= 20)	Me sire Gautiers Dargies	33
Me sire Hues d’Oisi	34 (= 22)	Me sire Huges de le Ferté	34
Hues de Saint Quentin	35 (= 29)	Jehans de Trie	35
Sauvages	36 (= 6)	Jehans Bodeaus	36
Blondeaus	37 (= 48)	Jehans Erars	37
Maistre Willeaumes li Viniers	38 (= 42)	Baudes de le Kakerie +	38
Audrefrois li Bastars	39 (= 48)	Jehans de Nuevile	39
Moniot	40 (= 42)	Lambert di Avules*	40
Maistre Symons d’Autie	41 (= 43)	Ernous le Viele	41
Maistre Richars de Furnival	42 (= 50)	Maistre Willeaumes li Viniers	42
Maistre Gilles li Viniers	43 (= 45)	Monios	43
Maistre Wibers Kaukesel	44 (= 51)	Maistre Symons d’Autie	44
Sire Adans de Gievenci	45 (= 52)	Maistre Giles li Viniers	45
Colars li Boutelliers	46 (= 45)	Colars li Boutelliers	46
Robers de le Piere	47 (= 53)	Ghilebers de Bernevile	47
Thumas Heriers	48 (= 54)	Blondiaus	48
Pierekins de le Coupele	49 (= 55)	Audefrois le Bastars	49
Gontiers de Soignies	50 (= 60)	Maistre Richars de Furnival	50
Gillebers de Bernevile	51 (= 47)	Maistre Wibers Kaukesel	51
Gautiers d’Espinau	52 (= 72)	Sire Adans de Gievenci	52
Me sire Jehans de Louvois	53 (= 23)	Roberts de le Piere	53

TAVOLA		CODICE	
Jehans Erars	54 (= 37)	Thumas Heriers	54
Roufins de Corbie	55 (= 61)	Pierekins de le Coupele	55
Sawales Cosses	56 (= 62)	Josselins de Digon	56
Cardons de Croisiles	57 (= 63)	Mahius de Gand	57
Rogiers d'Andelis	58 (= 64)	Jakes li Viniers	58
Oudars de Laceu	59 (= 65)	Li moines de Saint Denis	59
Ernous Caupains	60 (= 66)	Gontiers de Soignies	60
Josselins de Digon	61 (= 56)	Roufins de Corbie	61
Pieros de Bel Marçais	62 (= 67)	Sawales Cosses	62
Mahius de Gant	63 (= 57)	Cardons de Croisilles	63
Jakemes li Viniers	64 (= 58)	Rogiers d'Andelis	64
Pieros di Borgnes de Lille	65 (= 69)	Oudars de Lacheni	65
Li maines de Saint Denis	66 (= 59)	Ernous Caus Pains	66
Mahius li Juis	67 (= 70)	Pieros del Bel Marçais	67
Li kievre de Rains	68 (= 71)	Guios de Digon	68
Guios de Digon	69 (= 68)	Pieros li Borgnes de Lille	69
Jehans de Nuevile	70 (= 74)	Mahius le Juif	70
Jehans Frumaus	71 (= 75-75a)	Li Chievre de Rains	71
Car as aus	72 (= 77)	Gautiers d'Espinau	72
Jehans Bodeaus	73 (= 36)	Maroie de Dregneau de Lille*	73
Jehans Erars (1)	74 (= 37)	Jehans de Nuevile	74
		Jehans Fremaus de Lille*	75
		Jehans Frumaus li courounee*	75a
		Carasaus	76

La tabella riprende e completa quella offerta in Maria Carla BATELLI, *Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr 844*, cit. pp. 281-282. Il + dopo un nome indica che le liriche sono state aggiunte nel codice, il – indica che l'autore è presente solo nella tavola; il numero tra parentesi confronta la posizione nel canzoniere con quella della tavola, mentre * indica un'attribuzione *ex novo* di liriche già presenti in °Mⁱ.

I pochi nomi in più che si trovano nel codice sono principalmente discordanze attributive: per esempio, Jehan Frumaus, numero 71 della tavola, viene letteralmente sdoppiato in due diversi autori, 75 e 75a del codice; mentre a Ernoul le Viele vengono attribuite le ultime canzoni date nella tavola a Jehan Erart. Le divergenze maggiori tra tavola e codice andranno perciò ricercate soprattutto nello spostamento delle sezioni, piuttosto che nella mancanza o nella aggiunta di autori.

Se si osserva la tabella, si riscontra come la prima incongruenza tra le due serie avviene già alla posizione 5, dove la tavola prevedeva di collocare la sezione di Thibaut de Champagne, qui definito come *Li rois de Navare*, e il codice invece riporta la sezione del Vidame de Chartres. Questa prima incongruenza è tuttavia solo l'esito di una alterazione materiale dell'ordinamento dei fascicoli. Il fascicolo II è stato infatti modificato in una fase successiva per essere collegato al *booklet* aggiunto di Thibaut (°M^t). Alla c. 13 si trova infatti la stessa mano e lo stesso stile decorativo di °M^t; va inoltre notato che la canzone RS 342 di Thibaut, che inizia a c. 13v, continua in realtà all'attuale c. 59r. L'intento era quindi quello di collegare il *booklet* aggiuntivo, accostandolo direttamente alla sezione antica di Thibaut e armonizzandolo col resto del codice. Alla fine della c. 12v, il segno di richiamo *pas* con rimando all'inizio di c. 13r indica inoltre che quest'ultima carta era stata staccata temporaneamente proprio per effettuare l'operazione. Sicuramente è stato anche invertito il senso della piegatura del fascicolo, così da far terminare l'unità con la sezione originaria di Thibaut (attuali cc. 10-13). L'ordine degli autori risulta così rovesciato sebbene in origine la loro successione nel codice dovesse rispecchiare l'ordinamento previsto dalla tavola. Va invece ricondotta a un momento successivo lo spostamento del bifoglio centrale del fascicolo, di cui rimane solo una carta, la attuale c. 79.



La perturbazione materiale spiega però solo alcuni dei casi di incongruenza rilevabili al confronto tra °M^t e °M. Rimane infatti apparentemente immotivato il dislocamento delle sezioni di Gace Brulé e dello Chastelain de Coucy, che si trovano ai numeri 15 e 24.⁸ In realtà il caso di questi due trovieri, tra i più rappresen-

⁸ Per quanto riguarda il *cuens de Coucy*, che sembra scomparso dal codice, è stato rintracciato da Petersen Dyggve nel conte Jehan II di Roucy, cfr. Holger Petersen DYGGVE, *L'énigme du*

tativi di tutta la lirica oitanica, esemplifica al meglio quale doveva essere la *ratio* compilatoria durante l'esecuzione del canzoniere. Risulta chiaro infatti che in presenza di trovieri tràditi con un *corpus* particolarmente numeroso il copista si è trovato a gestire un grande numero di liriche, dovendo comunque rispettare, il più possibile, la coerenza dell'unità fascicolare.⁹ Pertanto, i poeti di consistenza maggiore sono stati copiati per primi e isolati, quando possibile, in unità codicologiche distinte.

In genere l'*ordinatio* di °M risponde a un principio organizzativo per gerarchia sociale. I primi due fascicoli, come suggerito dalle rubriche, sono occupati dalle più alte sfere dell'ordinamento feudale francese: *princes, rois, dux, vidames, cuens*. Seguono gli esponenti della nobiltà immediatamente inferiore, identificati dal titolo di *me sire* e infine i poeti non blasonati, i borghesi, soprattutto artesiani, indicati con la rubrica *maistre*.¹⁰ Si nota poi come i trovieri più rilevanti, o come tali percepiti dal pubblico dei canzonieri francesi, vengano evidenziati tramite un elemento visivo, la posizione della miniatura, e quindi dell'inizio della sezione, all'interno della pagina o del fascicolo. Si tratta di un criterio fondamentale, a partire fin dalle prime carte del codice, dove si nota un'estrema cura nell'isolare principi, conti e re dal resto della raccolta. Nel primo fascicolo si riscontra infatti il maggior numero di spazi lasciati volontariamente in bianco in fase iniziale, sfruttati solo tardivamente dai copisti delle addizioni. Le figure di questi trovieri, dipinti nelle miniature come cavalieri in armi, con armature e scudi riccamente decorati secondo la rispettiva araldica, si stagliano solitarie, ben distanziate tra loro da intere colonne, e spesso addirittura da intere carte lasciate in bianco. Dalla tavola, che non mostra a questa altezza discrepanze significative con il codice, si nota che è stato trascritto tutto il materiale previsto, e che non c'era quindi la volontà di riservare spazio per altri testi al momento non disponibili. Questo spreco non trascurabile di supporto, sei facciate solo nel primo fascicolo, va inteso come una vera e propria esibizione di autorità e prestigio sociale. Porzioni così evidenti di pergamena inutilizzata rappresentano uno «spreco» nobile, un elemento di lusso non lontano dalla ricchezza delle fastose miniature.

È prova di questo anche la disposizione delle miniature del fascicolo IX. Lo Chastelain, troviero principale dell'unità, posizionato nella colonna a di c. 52r, ottiene una posizione di rilievo rispetto agli altri due poeti, ossia Badouin des Auteus (56vb) e Bouchart de Marli (57rb), il cui capolettera abitato è posizionato in

comte de Coucy, «Neuphilologische Mitteilungen», 37, 1936, pp. 261-283, citato in Maria Carla BATELLI, *Il codice Parigi*, cit. p. 282, n. 12.

⁹ Non è chiaro se il limite del fascicolo dipendesse soltanto da un criterio estetico o anche da esigenze pratiche; più probabilmente da entrambi.

¹⁰ Solo nella tavola sembra fare eccezione *me sire Jehans de Louvois*, posizionato tra i trovieri borghesi; i compilatori del codice lo hanno però collocato ai piani alti del canzoniere, correggendo il «declassamento» di °M_i.

una carta interna o addirittura a metà colonna. Ovviamente l'inizio di sezione di ogni autore rilevante sia per numero di testi sia per canone viene segnalato con la medesima attenzione tramite adeguata posizione della miniatura, anche se vi sono eccezioni. Non si riscontra infatti lo stesso trattamento per Colart le Boutellier, copiato alle cc. 126v-129v, la cui consistenza di liriche è la medesima di quella dello Chastelain. Inoltre, la sezione di Colart è copiata a cavallo di due fascicoli (XVIII-XIX) e inizia sul verso di una carta, a conferma del diverso trattamento riservato ad autori meno prestigiosi sul piano sociale o letterario.

La messa in rilievo della miniatura dipende quindi sia da fattori di importanza sociale sia di posizione nel canone. Il principe di Morea, il duca di Brabante, il conte d'Angiò, seppur dotati di un *corpus* scarsissimo nel codice, vengono esaltati enfatizzando la loro posizione nella carta e nel fascicolo, anche a costo di gravi sprechi. Trovieri della piccola nobiltà, ma comunque occupanti una posizione di rilievo nel canone lirico, ricevono ugualmente un intero fascicolo, o almeno un certo primato nella disposizione sulla pagina, seppure non paragonabile a quello dei trovieri nobili. Invece, i poeti meno fortunati socialmente, e con tradizione più ridotta, vengono utilizzati come veri e propri riempitivi. Tale ordinamento gerarchico si riflette anche nelle diverse rubriche attributive utilizzate nel corso del codice. I paratesti che identificano i vari autori sono infatti molto più particolareggiati nel rimarcare il peso sociale del personaggio: i trovieri dei primi fascicoli sono chiamati per e in ordine di titolo nobiliare (*li roi, li prince, li comte* etc.); i trovieri provenienti dalla nobiltà minore sono indicati con il più generico *me sire/sire*; la classe borghese è invece segnalata tramite il titolo di *maistre*, inteso come esperto di una professione.

Ovviamente non si riscontra la medesima disposizione gerarchica su base sociale anche per i trovieri borghesi, ma si ravvisa ugualmente un discorso ordinativo coerente. La prima grande sezione d'autore è quella di Guillaume le Vinier, che occupa tutto il fascicolo XVI e parte del XVII. L'autore è rappresentato in veste di chierico, mentre tiene in mano una bacchetta, e si rivolge a un'altra figura in piedi ritratta in atto di porgergli un rotolo. Si tratta chiaramente di una rappresentazione del troviero come *magister*. Il compilatore è inoltre attento a correggere le attribuzioni della tavola, e, in alcuni casi, anche a riposizionare strategicamente le sezioni.

È il caso del fascicolo XV, un'unità composta esclusivamente da pastorelle, in cui il criterio ordinativo per genere sembra sostituire, *ex abrupto*, quello autoriale. Nella tavola le ultime due sezioni dovevano essere quelle di Jehan Bodel e Jehan Erart, che il compilatore del codice ha però spostato su un'unità separata, subito prima delle liriche di Guillaume le Vinier. Oltre a questo spostamento il compilatore ha anche «corretto» alcune delle attribuzioni nella tavola. Secondo la tavola, infatti, dopo la sezione di Jehan Bodel, seguono quattordici pastorelle di Jehan Erart, mentre il compilatore del codice attribuisce RS 73 a Baude de la Quarriere, RS 962 a Jehan de Neuville, RS 1540 a Lambert le Avules, e i numeri RS 19, RS

1365, RS 1258, e RS 973 a Ernoul le Viele. Ne consegue un fascicolo poliautoriale ma completamente incentrato sul genere della pastorella, e collocato in posizione praticamente centrale, ossia a metà esatta tra le due macrosezioni in cui si articola °M, quelli di nobili e borghesi. Il genere della pastorella è particolarmente rappresentativo della lirica artesiana in quanto elemento identitario, nonché proprio della visione anti o paracortese, che caratterizza buona parte della lirica di Arras. Va osservato anche che il compilatore si mostra molto competente nel correggere le attribuzioni autoriali del codice, rispetto a quelle della tavola. Questo si nota anche nel caso di un altro sdoppiamento attributivo, quello di Jehan Frumel, indicato dalla tavola come *Jehans Frumaus*, per il quale il compilatore si preoccupa di specificare tra due diversi autori: *Jehans Fremaus de Lille*, a cui va la canzone RS 832, e *Jehans Frumaus li couronnée*, a cui attribuisce RS 544 e RS 674. Si può ipotizzare che qui il copista volesse disambiguare un anomalo caso di omonimia, o più probabilmente che volesse fornire ulteriori informazioni riguardo alla qualità dei testi copiati. È inoltre plausibile che la rubrica *couronnée* vada ricondotta al contesto dei *Puys* artesiani, dove il vincitore di un agone veniva appunto incoronato e a volte anche designato col titolo di *Roi*.¹¹ Questi elementi suggeriscono che il compilatore avesse una conoscenza molto approfondita dei materiali che maneggiava, tale da poter intervenire, correggendo le attribuzioni e migliorando l'impianto originario dell'antologia.

Non è solo la gerarchia feudale l'unico discorso a operare attivamente nella strategia compilativa; a condizionare l'*ordinatio* di °M è anche la rappresentazione del canone locale o della tradizione regionale artesiana.¹² All'infuori delle sezioni di autori canonici, come la triade Thibaut de Champagne/Gace Brulé/Chastelain de Coucy, e del primo fascicolo «feudale», dominano autori della tradizione poetico-musicale artesiana come Guillaume le Vinier, Colart le Boutelier, Jean Bodel, Pierrequin de la Coupele, Adam de Givenci tra i trovieri borghesi, o Jacques de Cysoing, tra gli aristocratici. Sotto una logica locale, acquista anche maggior significato lo spostamento della sezione di pastorelle in un fascicolo separato e in posizione centrale, dopo la nobiltà e prima della borghesia, e il grande spazio dato ai poeti d'Arras come Adam de Givenci e Guillaume le Vinier. Quest'ultimo è anche l'autore delle canzoni mariane a cui è riservato il privilegio di aprire l'intero codice, elemento dalla duplice valenza. Da un lato vi è l'importanza stessa di le Vinier,

¹¹ Maria Carla BATELLI, *Le chansons couronnées nell'antica lirica francese*, «Critica del testo», II, 2, 1999, pp. 565-617.

¹² Si veda a proposito Dan Octavian CEPRAGA, *Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi*, «Critica del testo», 7, 2004, pp. 391-424. Sul significato artesiano di °M cfr. anche Maria Sofia LANNUTTI, *Sulle raccolte miste della lirica galloromanza*, in *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, atti del convegno internazionale di Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, a cura di Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 153-178.

figura centrale nell'Arras della prima metà del Duecento e principe del *Puy* fino al 1248, dall'altro il tema delle canzoni devozionali incipitarie richiama direttamente un'altra fondamentale istituzione locale quale la *Carité de Notre Dame des Ardents*.

Il carattere locale è confermato inoltre anche dall'analisi dell'apparato iconografico: come già detto, l'iconografia degli autori, soprattutto dei nobili dei primi fascicoli, trova un vero e proprio riscontro in altri canzonieri artesiani del gruppo S¹. Nei casi in cui le miniature superstiti lo permettano, il confronto tra l'apparato iconografico dei canzonieri °A°M°a risulta utile, soprattutto per quanto riguarda i trovieri nobili. Tutti e tre i codici adottano la stessa tipologia rappresentativa, con somiglianze a volte fino nei dettagli, come si può notare dal confronto della miniatura per la sezione del Vidames de Chartres in °M (c. 7r) e in °a (c. 21r). Si tratta del resto di un'iconografia alquanto diffusa e riscontrabile in alcuni esempi di arte funeraria francese di fine Duecento, tra cui il sarcofago di Hugues de Palays, conservato al Musée des Augustins di Tolosa.

L'impianto decorativo riflette sul piano visivo la medesima simmetria dell'*ordinatio*. I trovieri nobili vengono infatti rappresentati esclusivamente in quanto cavalieri armati, fermati nell'atto di un assalto bellico, ed effigiati con minuziosa attenzione all'araldica. Si tratta a tutti gli effetti di un'iconografia diffusa e ideale dell'aristocratico, che, analogamente a quanto avviene nelle rubriche, è rappresentato in virtù della sua funzione feudale, piuttosto che dei suoi meriti poetici. Nelle rubriche ciò è infatti ancora più evidente, giacché, contrariamente a quanto avviene per i borghesi, i trovieri più nobili vengono nominati solo per titolo e non per nome. Solo da elementi esterni, o per deduzione, possiamo identificare *li cuens d'Angou* come Carlo d'Angiò e *li dux de Brabant* come Enrico II di Brabante e non con un altro esponente del suo casato.

Opposta è invece la situazione per i trovieri borghesi: se i nobili e i cavalieri sono tutti indistintamente rappresentati con lo stesso modello, per i borghesi la ricchezza di dettagli è maggiore. Prendo come esempio due delle quattro miniature superstiti che rappresentano trovieri non nobili, ossia quelle di Guillaume le Vinier a c. 105r e di Pierrequin de la Coupele a c. 163r. La miniatura del primo rappresenta con efficacia quello che la tradizione ci indica come uno dei più importanti autori della città di Arras. Guillaume è rappresentato su un seggio, con una bacchetta in mano, rivolto a un'altra figura ritratta nell'atto di porgergli un foglio scritto. L'autore viene dipinto in veste di *magister*, un'iconografia che mira a dare rilievo al valore intellettuale del personaggio, e che si riflette anche nel prestigio che gli accorda il codice stesso.¹³ Guillaume le Vinier, morto nel 1245, apparteneva a un'importante famiglia d'Arras particolarmente attiva nell'ammi-

¹³ Come osserva infatti Maria Sofia Lannutti, Guillaume le Vinier è il terzo autore della raccolta per consistenza dopo Gace Brulé e Thibaut de Champagne. Cfr. Maria Sofia LANNUTTI, *Sulle raccolte miste*, cit., p. 160.

nistrazione cittadina, soprattutto nell'istituzione dello scabinato.¹⁴ Guillaume era poi anche un'importante figura del *Puy* e in questo senso l'immagine vuole risaltare la rilevanza sia politica che poetica del personaggio. Le miniature di Colart le Boutellier e Robert de le Pierre, il primo rappresentato come amante ai piedi della dama, il secondo mentre regge un rotolo di pergamena, sono relativamente meno caratterizzanti.

È ancora più significativa la dettagliata rappresentazione che si trova in apertura alla sezione di Pierrequin de la Coupele. Il troviero viene rappresentato come figura intronata, sormontata da un baldacchino e incoronata. A questi palesi attributi di regalità si aggiunge, in apparente contrasto, il dettaglio di una viella tenuta in braccio e suonata da Pierrequin. È evidente che il troviero in questione non appartiene al ceto nobiliare e che il ricco arredo ha solo un valore simbolico, mentre la viella è lo strumento tipico del *jongleur*.¹⁵ Il linguaggio della rappresentazione iconografica del capolettera di Pierrequin pone in risalto il prestigio culturale di cui l'autore doveva godere, almeno a livello locale.¹⁶ Un prestigio che tuttavia è a oggi privo di altre testimonianze, sia storiche sia letterarie: sono note infatti solo sei canzoni a lui attribuite, di cui cinque esclusivamente in °M^oT.¹⁷ Pur essendo segnalato come autore di una certa importanza dalla prestigiosa miniatura e dalla sua posizione, si tratta quindi di un autore la cui diffusione non è sicuramente paragonabile a quella di altri nomi come Guillaume le Vinier, e di cui tra l'altro non appare alcuna notizia, né nei necrologi, né negli archivi cittadini, né in qualche *jeu parti*. Lo scopo dell'impianto decorativo va quindi ben oltre il semplice piacere sensoriale del lettore, e anzi costituisce un vero e proprio ampliamento visivo della gerarchia poetico-feudale espressa dall'ordinamento e dalle rubriche

¹⁴ Una ricostruzione dei nomi degli scabini e di altre forme di amministrazione comunale si trova in Roger BERGER, *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle: les chansons et dits artésiens*, Arras, Commission départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, 1981, p. 98, e Id., *La Nécrologie de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*, Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1963 e 1970.

¹⁵ Nel codice °a si trova una varietà maggiore di strumenti: Martin le Beguin è raffigurato con una cornamusa, mentre Colart le Boutellier suona un organo portativo. Sull'importanza della viella come strumento «alto» e probabilmente preferibile, se non preferito, per la *performance* cortese vedi quanto sostiene il teorico Johannes de Grocheio nel capitolo 12 della sua *Ars Musice* del 1300 ca. Cfr. JOHANNES DE GROCHEIO, *Ars Musice*, edited and translated by Constant J. Mews, John N. Crossley, Catherine Jeffreys, Leigh McKinnon, and Carol J. Williams, Kalamazoo, MI, Medieval Institut Publications, 2011, p. 72.

¹⁶ Pierrequin è anche uno degli unici autori del codice a ritornare tra le addizioni tardive. La sua canzone *A mon pooir ai servi* RS 1081 viene trascritta a c. 210r dal copista A3 con una nuova versione eterostrofica della melodia. Cfr. Judith PERAINO, *Giving Voice to Love*, cit., pp. 172-173 e *infra*, Parte II, *Le addizioni angioine §III gruppo: souvenirs d'Arras*.

¹⁷ Mi baso sulle attribuzioni di Linker. L'unica canzone che non si trova in °M^oT è la RS 1219, presente nell'orientale °C. Cfr. Robert W. LINKER, *A Bibliography of Old French Lyrics*, Mississipi, MS, Romance Monographs, 1979, p. 218.

e insieme a questi ha la funzione di informare il lettore, non tanto dell'identità biografica dell'autore, ma della sua importanza e autorità poetica.

Piuttosto che una raccolta disordinata, la sezione francese di *Roi* si rivela un insieme organico e razionale, e soprattutto caratterizzato da una razionalità compilatoria attiva che seleziona e dispone il materiale secondo una precisa narrativa. Penso che con questi elementi si possa quindi definire con abbastanza convinzione che la sezione francese di *Roi* non sia una semplice raccolta, bensì una vera e propria antologia. I dati qui raccolti e analizzati tradiscono la presenza di una narrativa molto esplicita e in un certo qual modo anche di una viva autorialità e se non si tratta della narrativa di un singolo autore, è innegabile la volontà di raccontare qualcosa. Non è quindi sicuramente possibile parlare di un canzoniere d'autore, ma di una raffinata antologia che mira a rappresentare, sotto una narrativa anche sociale, sia una visione feudale sia una visione borghese della cortesia, come praticata dai *jongleurs* e dai *bourgeois* d'Arras; °M quindi, a suo modo, è un canzoniere, ma d'autori.

*La sezione provenzale *W*

Anche l'*ordinatio* della raccolta provenzale *W (fascicoli XXVI-XXVII) sembra imposta secondo il medesimo criterio autoriale, con sezioni individuali marcate da analoghe rubriche attributive e miniature. Tuttavia, a uno sguardo più attento, si nota che durante l'organizzazione effettiva del materiale tale criterio è stato ampiamente disatteso, soprattutto rispetto alle attribuzioni, che si rivelano per la maggior parte ben poco attendibili. Va poi osservato che, delle sessanta liriche, appena quattordici sono fornite di paratesti, riferite a cinque autori – solo quattro hanno però una reale funzione attributiva – ossia *Foques de Marseille*, *Gossiames Faidius* (ma nella tavola si legge *Ioseaus Tardius*), *Pieres Vidaus* e *Bernars de Ventadour*.¹⁸ Una quinta rubrica, più ermetica, recita *li sons derves des home sauvage*, letteralmente «la melodia folle dell'uomo selvaggio», che evidentemente non fa riferimento a un autore reale, ma più probabilmente alle caratteristiche musicali della canzone BdT 461.197.¹⁹ Nel

¹⁸ A partire da BdT 70.45 ai testi non è stata applicata alcuna rubrica. Dovevano averla invece almeno i primi due testi della sezione di Bernart. Come già detto, la carta contenente l'inizio della sezione è caduta in età antica, per cui l'attribuzione è desumibile dalla tavola.

¹⁹ La definizione rimane comunque per noi ancora enigmatica, seppure non del tutto aliena nel contesto della ricezione settentrionale della lirica trobadorica. Potrebbe trattarsi di un'inconsueta etichetta per la struttura musicale, un caso analogo al paratesto *son poitevin*, studiato da Francesco Carapezza (*Un'ipotesi sul «son poitevin»*, «Medioevo Romanzo», 2, 2012, pp. 390-405), ma in questo caso la melodia ha una classica forma *pedes cum cauda*. Rimane forse più plausibile ipotizzare che *sons derves* si riferisca a una melodia-modello di larga diffusione a cui erano associati uno o diversi testi, se non a un vero e proprio *contrafactum*.

complesso si nota che, salvo poche eccezioni, anche le rare attribuzioni presenti sono fortemente discordanti con la tradizione. Dei cinque testi attribuiti a Folchetto solo quattro sono infatti effettivamente riconducibili alla produzione lirica del vescovo di Tolosa. Maggiore confusione si trova poi nella breve sezione di Gaucelm Faidit, in cui nessuno dei due testi è in realtà a lui attribuibile, né è attribuito da altri codici. È notevole inoltre che tutti i testi attribuiti a un trovatore come Peire Vidal siano in realtà liriche bernardiane, tra cui, esempio più clamoroso, *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70.43). Appare giustificabile solo il caso della tenzone BdT 323.4/70.2, in cui Bernart si rivolge a un Peire (nel testo francesizzato si legge Perrot) che già il compilatore identifica con Peire Vidal, circostanza che è forse all'origine dello scambio attributivo dei testi.

Necessita invece attenzione maggiore la sequenza di quarantotto liriche non rubricate, ma assegnate dalla tavola a Bernart de Ventadorn e di cui solo una piccola percentuale gli può essere concretamente attribuita. L'inizio di questa sezione è oggi mancante a causa della caduta di una carta tra le attuali cc. 190-191, per cui non è certo che le prime due liriche fossero effettivamente dotate di rubrica, dato che già BdT 70.45, la prima leggibile nel codice, ne è priva. È comunque evidente al lettore moderno, ma con buona probabilità lo era già a quello antico, il contrasto tra quest'ultimo gruppo di testi, raccolto soprattutto nel secondo fascicolo di *W (xxvii), e il resto della silloge provenzale. Non solo si osserva una sostanziale rarefazione dei principi organizzativi precedentemente applicati, ma anche un progressivo scadere della qualità della copia. La maggior parte dei testi adespoti è infatti trasmessa in forma lacunosa: singole *coblas*, provenienti da canzoni d'autore (BdT 16.9; BdT 70.19; BdT 155.10; BdT 194.7; BdT 273.1), o veri e propri *pastiches*, come la versione di BdT 421.5, in cui le due uniche *coblas* presenti appaiono trascritte in ordine inverso.

Si distinguono inoltre almeno nove *unica*, anch'essi non più lunghi di uno o due *coblas*, sparsi all'interno del fascicolo xxvii. Tra questi testi frammentari si trova anche una lirica dall'aspetto alquanto anomalo, *L'autrier cuidai aber druda* (BdT 461.146), dal contenuto parodico e con una forma metrico-musicale inconsueta per la canzone provenzale, ossia due strofe di trenta versi ciascuna e struttura melodica priva di ripetizioni interne. La stessa melodia di BdT 461.146 è infatti utilizzata anche da un gruppo di composizioni polifoniche, che condividono il medesimo tenor Agmina (M65), ossia: *Agmina milicie* (533)/AGMINA, mottetto a due voci copiato nel codice ^ΔStV, a c. 258r; una versione a tre del medesimo mottetto trādita dai codici ^ΔW₂, c. 123r, ^ΔLoA, c. 912r, ^ΔF, c. 396v, ^ΔHu, c. 90v e ^ΔTu, c. 230v; il mottetto a tre voci *Quant froidure* (535)/*Agmina milicie*/AGMINA in ^ΔW₂, c. 134r; il mottetto a quattro voci *De la vierge Katerine* (536)/*Quant froidure*/*Agmina milicie*/AGMINA in ^ΔCl, c. 377r; infine una clausola senza testo presente in ^ΔStV a c. 292v, rubricata *L'autrier cuidai avoir*. Oltre al tenor, tutte le composizioni ora citate condividono, almeno in una del-

le voci, anche la stessa melodia di *L'autrier cuidai aber druda*.²⁰ L'anomalia strutturale di questa canzone dipende dal fatto che in realtà essa non nasce come lirica monodica, bensì come *contrafactum* della melodia di una composizione polifonica. La provenienza polifonica della melodia non è però da intendersi prova di una copia diretta da un antecedente polifonico, a noi tra l'altro non pervenuto.²¹ La somiglianza tra la melodia di *W e il mottetto di ^ΔStV non presuppone affatto una tradizione comune, ma semmai una possibile «contaminazione» tra fonti di lirica e di polifonia, avvenuta a un livello più alto della trasmissione. Il copista deve infatti aver avuto accesso a una fonte in cui il *contrafactum* provenzale era già presente in forma di lirica monodica e sotto tale forma questo testo è stato inserito nella sezione finale di *W.

Questa intrusione polifonica all'interno della sezione monodica provenzale del codice conferma la visione di una silloge alquanto irregolare ed eterogenea, soprattutto nella sua parte finale. Se il primo fascicolo della sezione trobadorica mostra la fisionomia di una raccolta autoriale tendenzialmente organica, seppure con attribuzioni molto anomale, tutto il secondo fascicolo rivela invece una visibile rarefazione dell'architettura compilativa, in cui prevalgono liriche frammentarie e di tradizione incerta. L'aspetto complessivo di *W mostra quindi la sua natura di edizione «commerciale», secondo la definizione di AVALLE, nella quale sono confluiti però anche *pastiches* e *camouflages* di testi di origine polifonica.²² Un altro caso di «contaminazione» tra fonti monodiche e polifoniche si riscontra nel primo dei due fascicoli provenzali e riguarda il mottetto *Onques n'ama loialment* (675)/*Molt m'abellist l'amorous pensament* (674)/*FLOS FILIUS EIUS* (O16) che cita i primi due versi della canzone *Tant m'abellis l'amoros pessamens* (BdT 155.22) di Folchetto di Marsiglia, secondo la versione francesizzata del testo e la melodia conservata a c. 188r.²³ In questo caso non sono necessarie analisi approfondite per comprendere il rapporto tra la lirica e il mottetto, poiché si tratta di una semplice intertestualità parziale, che non mette in discussione l'origine della melodia di BdT 155.22. È interessante notare invece che una versione a due voci di questo mot-

²⁰ Rielaboro qui in forma sintetica quanto esposto anche in Alexandros M. HATZIKIRIAKOS, *Un canzoniere artesiano a più voci: ibridazione e «contaminazioni» tra lirica e polifonia nello Chansonier du Roi*, «Medioevo Romanzo», II, 42, 2018, pp. 352-378, a cui rimando per ulteriore bibliografia.

²¹ Elizabeth AUBREY, *The Dialectic between Occitania and France in the Thirteenth Century*, «Early Music History», 16, 1997, pp. 1-53. Aubrey (p. 18) sostiene inoltre che la melodia in *W sia opera di una mano più tarda, ma né la mia analisi delle mani musicali, né quella precedente di HAINES (cfr. John HAINES, *The Musicography*, cit., pp. 110-181) permettono di dimostrare questo assunto, mentre, a parte l'uso di una tipologia di chiave diversa, il tratto è del tutto compatibile con quella del notatore A.

²² Cfr. D'Arco Silvio AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione riveduta a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993, pp. 96-98.

²³ La melodia in *W è incompleta per colpa di un guasto materiale, ma rimane leggibile almeno fino al terzo verso. °G e °R mostrano invece varianti già a partire del secondo verso.

tetto, presumibilmente più antica, è attestata in testimoni sia geograficamente sia cronologicamente prossimi a *Roi*, ossia il canzoniere artesiano °T(= ^N) e il frammento di Herentals (^Her), a esso affini per la sezione polifonica.²⁴ La creazione e la tradizione di questo mottetto sembra però essere strettamente legata agli stessi luoghi, se non proprio agli stessi ambienti, dove circolavano versioni francesizzate di lirica provenzale e si concretizzavano in raccolte miste come *Roi* e °T, entrambe, tra l'altro, contenenti anche simili collezioni di mottetti in francese. La rielaborazione polifonica della lirica provenzale non è sicuramente il mezzo primario della sua ricezione settentrionale, ma testimonia un atteggiamento tutt'altro che passivo sul piano del rivestimento musicale. I casi della canzone di Folchetto e di *L'autrier cuidai aber druda* sono inoltre una spia significativa del contatto tra monodia e polifonia, tipico della tradizione musicale arrasiana.

La raccolta di mottetti ^R

La sezione di mottetti (^R) di *Roi* è sicuramente uno degli elementi che evidenzia più chiaramente il legame tra la parte antica del codice e la tradizione poetico-musicale della città di Arras.²⁵ Infatti ^R può essere definito come parte di un'unica metacollezione polifonica di origine prevalentemente artesiana che oggi possiamo trovare completa presumibilmente solo in ^N, la sezione di mottetti del canzoniere °T. Infatti tutti i quarantotto mottetti di ^R si trovano copiati con lo stesso testo, lo stesso numero di voci, la medesima seriazione anche in ^N, che tuttavia è una collezione più ampia, e raccoglie novantuno composizioni. Inoltre, di questa metacollezione, ben trentanove mottetti, cioè quasi la metà, sono *unica*, ossia non hanno riscontro preciso in altri codici centrali o parigini, come ^W₂, ^Ba, ^Mo, né derivano da clausole più antiche attestate in ^F o ^W₁.²⁶

^N e ^R testimoniano quindi una produzione di mottetti del tutto locale, originaria di Arras, luogo di provenienza di entrambi i manoscritti. Nessuno dei due testimoni, tuttavia, ha svolto la funzione di modello per l'altro: ^R possiede infatti

²⁴ La versione a tre voci invece presente in ^Cl^Mo. ^Her è un frammento oggi perduto, ma conosciuto e descritto accuratamente da Ludwig, che condivide la quasi totalità delle sue opere con la sezione polifonica di °T e ^R, e collocabile con buona certezza all'interno della tradizione artesiana della polifonia francese. Cfr. Ernst Friedrich KOSSMAN, Friedrich LUDWIG, *Ein Fragment einer neuen altfranzösischen Motettenhandschrift*, « Zeitschrift für Musikwissenschaft », 8, 1926, pp. 193-195: 193.

²⁵ Nell'ambito del mio studio la sezione polifonica viene trattata brevemente e solo in maniera marginale; rimando pertanto a Gaël SAINT-CRICQ, *Introduction a Gaël SAINT-CRICQ, Eglal-DOSS-QUINBY, Samuel N. ROSENBERG (edd.), Motets from the Chansonnier de Noailles*, cit., pp. XV-XXXVII.

²⁶ *Ibid.*

solo parte dei mottetti di ^AN, mentre in ^AN mancano alcuni dei *tenores* presenti in ^AR. Secondo Saint-Cricq i due codici hanno attinto in maniera indipendente da un comune gruppo di fonti, e questo è dimostrato soprattutto dalle divergenze riscontrabili tra i due codici *in toto*, ossia comprendendo anche le sezioni trovieriche.²⁷ ^oM e ^oT sono molto vicini per trasmissione dei testi, ma le melodie sono spesso differenti, e ^oT non possiede una sezione provenzale autoriale vera e propria, seppure entrambi i codici condividano una simile sezione di *lais* in *mischsprache* francese-provenzale. Si tratta infatti di due codici del tutto indipendenti, ma che hanno attinto separatamente alle medesime fonti. Si noti inoltre che ^oT/^AN è un codice meno elaborato dal punto di vista materiale soprattutto per l'apparato decorativo più semplice; ha però una patina linguistica molto più marcata, forse da leggersi come il sintomo di una committenza meno elevata e quindi legata a un contesto borghese. *Roi* invece possiede un apparato decorativo e iconografico molto più importante e una *scripta* che, a eccezioni dei tratti più locali riscontrabili in alcune rubriche, appare più neutra. Si consideri poi la presenza di un'importante sezione e prosopografia nobiliare che, come abbiamo visto, caratterizzano il codice come un oggetto molto più prestigioso, probabilmente legato a un contesto socialmente superiore e, forse, a una committenza aristocratica.

Per un colophon immaginario

La questione della committenza di *Roi* ha interessato, se non perfino appassionato, buona parte della letteratura critica del Novecento, a partire dai Beck che hanno analizzato la struttura del codice come espressione di una volontà soggettiva, rintracciabile in un dato personaggio storico. Come già detto, i Beck individuano in Carlo I d'Angiò il principale artefice della narrazione compilativa del codice:

«Le nom *Manuscrit du Roi*, par lequel notre chansonnier a été connu depuis de La Borde, est bien mérité. Il a du prendre son l'origine dans la belle apparence du volume, qui frappe l'œil par la prodigalité de son ornementation, autant que dans le fait que le chansonnier figurait dans la Bibliothèque royale. Le manuscrit même nous fournit de témoignages qui pourraient élucider et justifier ce titre. Le *Manuscrit du Roi* serait mieux nommé le *Manuscrit de Charles d'Anjou*».²⁸

Questo è il paragrafo che apre l'*Exposé sommaire du Manuscrit du Roi*, l'ampio e approfondito commento alla riproduzione fotografica che costituisce il secondo volume dello studio dei coniugi Beck su *Roi*. Seppure un promesso terzo volume,

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Jean BECK, Louise BECK, *Les chansonniers des troubadours et des trouvères*, cit., II, p. IX.

contenente la trascrizione delle melodie e dei testi, non fu mai pubblicato, il lavoro dei Beck costituisce l'unica edizione commentata del manoscritto, contrassegnata da una visione critica ragionata, anche se discutibile. Il ruolo svolto dagli editori nella presentazione del codice è infatti radicalmente invasivo, e persegue la volontà, idealistica se vogliamo, di presentare il codice nel suo presunto stato originario. La nuova cartulazione dei Beck non solo tiene il conto anche delle carte cadute, alterando così la numerazione, ma toglie dal conteggio il *libellum* di Thibaut de Champagne e le canzoni copiate da quella stessa mano nel fascicolo II, che vengono astratte e contate a parte in numeri romani. Ne conseguono quindi due libri distinti, isolati, e con indici diversi: il *Manuscrit du Roi restauré*, cc. 1-207, e lo *Chansonnier du Roi de Navarre*, cc. I-XIX. Tale operazione non solo ha reso impossibile comprendere la storia del codice, ma ha anche creato un'enorme difficoltà nell'approccio al manoscritto per gli studiosi che da lì in poi hanno dovuto tenere conto di due diverse cartulazioni astratte. Per questo motivo l'edizione dei Beck, lungi dall'essere un semplice studio, costituisce un'ultima fase, seppur virtuale, della storia di *Roi*, soprattutto perché, fino alla sua pubblicazione in formato digitale sul portale Gallica.fr, ha costituito l'unica riproduzione disponibile.²⁹

L'idea di restauro che viene perseguito dai Beck non è del resto poi molto lontana da quanto Eugène Viollet-Le-Duc, architetto, restauratore e massimo teorico dell'architettura ottocentesca, professava nel *Dictionnaire raisonné*: «Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné».³⁰ Non è esplicitamente da Viollet-Le-Duc che i coniugi Beck traggono spunto per il loro lavoro di studio e restauro sui *monumenta* della monodia duecentesca, ma sono ugualmente partecipi di una congiuntura ideologica di positivismo, soggettivismo romantico e nazionalismo, che influiva anche sulla prima fase di riscoperta della musica medievale a inizio secolo.³¹ Il loro restauro del codice, ma anche delle singole canzoni, ricostruite con protesi di testo e melodie estratte da altri testimoni (soprattutto °T), avviene in maniera ben distante dalla sensibilità dell'eccdotica moderna. Il frutto di questo lavoro è la creazione di due oggetti che in realtà probabilmente non sono mai

²⁹ Ancora Peraino (*Giving Voice to Love*, cit., p. 160 e sgg.) fa riferimento alla doppia cartulazione nella sua monografia e mantiene l'edizione dei Beck come riferimento. La riproduzione a colori di *Roi* è su Gallica.fr dal 02/01/2012; dal 14/03/2011 erano invece disponibili le vecchie immagini in bianco e nero che riproducono il manoscritto senza le toppe pergamenee del restauro novecentesco.

³⁰ Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 8 voll., s. v. *Restauration*, Paris, Bance-Morel, 1854-1868.

³¹ Sugli studi trovadorici/trovierici e sulla musicologia medievale nel contesto del clima culturale neogotico della Francia di fine Ottocento cfr. John HAINES, *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères: The Changing Identity of Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 e il più recente Davide DAOLMI, *Trovatore, amante, spia. Otto secoli di cronache attorno al favorito che salvò Re Riccardo*, Lucca, LIM, 2015, in particolare la Parte IV.

davvero esistiti nelle modalità da loro ipotizzate: il *Manuscrit de Charles d'Anjou*, e lo *Chansonnier du Roi de Navarre*. Per il secondo, l'etichetta può essere in parte giustificata da un'effettiva tendenza, nella trasmissione delle liriche tebaldiane, alla circolazione in *booklet*, ma nello specifico °M^t non è mai stato concepito come un oggetto separato, bensì come un'integrazione della sezione antica di Thibaut.³² Nel primo caso il nome è invece a dir poco fuorviante: i Beck non solo vedono in Carlo il proprietario, il committente, nonché l'autore e perfino il copista di alcune addizioni, ma gli attribuiscono anche il *concept* del codice e l'ordinamento di tutte le sezioni, inclusa quella trovadorica. Carlo avrebbe perciò scelto e ordinato le liriche secondo un criterio personale, inserendo le sue canzoni accanto a quelle dei suoi compagni di gioventù e di crociata, nonché dei suoi autori favoriti. La «belle apparence» del codice non può che essere quindi giustificata che dalla presenza, quasi ingombrante a dire il vero, non solo di una figura storica fondamentale per la storia francese (ed europea), ma di un vero «*homme de goût et talent*».³³

Per tutte le numerose pagine dello studio che accompagna l'edizione fotografica, i Beck declinano la loro analisi delle melodie in espressioni coloristiche marcando un'espressività estremamente affettata. Nel commentare i *lais* «composti da Carlo d'Angiò», per esempio, cercano di rintracciare tratti distintivi dello stile compositivo del Re di Napoli: «On y remarque l'esprit d'indépendance qui est un des traits saillants du caractère du prince. Son lai est riche en thèmes musicaux et en variété de rythmes. La virtuosité de Charles dans l'art de développer des thèmes, son génie de traduire mélodiquement les émotions sont au-dessus du commun».³⁴ Oppure, affermano di aver ritrovato nelle melodie di Gace Brulé «... l'emploi des tonalités différentes pour exprimer les émotions diverses, la richesse relative des embellissements de la mélodie et l'entendue de la voix», ma pure che queste «sont construites d'après les règles de composition du temps, mais il n'y a guère une seule qui soit vraiment inspirée ou qui traduise des émotions intimes et profondes».³⁵ È soprattutto sulla figura di Carlo che i Beck si soffermano maggiormente; essi non si limitano ad attribuirgli l'idea e la supervisione del canzoniere ma intendono *Roi* come un oggetto personale e quasi intimo del sovrano.

Non è stato soltanto Carlo d'Angiò tuttavia l'unica personalità alla quale si è tentata di attribuire la committenza del codice: infatti già nel 1939 Jean Lognon, bibliotecario e storico medievista, nonché uno dei primi recensori dell'opera dei

³² Il *booklet* non è mai stato pensato come un oggetto autonomo e mostra comunque una tradizione non propriamente stabile, soprattutto per quanto riguarda la disposizione interna delle canzoni, che chiaramente non riflettono un'organizzazione voluta dall'autore. Sul *booklet* di Thibaut de Champagne cfr. Luca BARBIERI, *Note sul «Liederbuch» di Thibaut de Champagne*, «Medioevo romanzo», 13, 1999, pp. 388-416.

³³ Jean BECK, Louise BECK, *Les chansonniers des troubadours et des trouvères*, cit., I, p. x.

³⁴ *Ibid.*, II, p. 168.

³⁵ *Ibid.*, II, p. 29.

Beck, contesta la loro ipotesi attributiva, proponendo invece di identificare nel primo autore della sezione nobile di °M, il *prince de la Mourée*, Guglielmo II di Villehardouin.³⁶ Tale proposta, tuttavia, non sembra aver avuto particolare fortuna, almeno fino alla fine del secolo scorso, quando tale ipotesi è stata ripresa e approfondita da John Haines, in alcuni articoli più recenti.³⁷

In un primo intervento, *The Transformation of the Manuscrit du Roi*, Haines approfondisce e argomenta la tesi di Longnon: oltre alla posizione iniziale della sezione del *prince*, sarebbe indicativa della committenza di Villehardouin la presenza nei primi due fascicoli dei trovieri nobili e delle canzoni mariane. Tra i trovieri nobili particolarmente significativo sarebbe Jehan de Braine al centro del secondo fascicolo, se si considera il codice nella sua fascicolazione originale, che Haines, tuttavia, a causa di una confusione attributiva già del copista della tavola, identifica con *roi* Jehan de Brienne, ossia Giovanni di Brienne, re di Gerusalemme e imperatore latino di Costantinopoli.³⁸ Pertanto, il codice presenterebbe al centro del primo fascicolo la sezione autoriale del committente, mentre al centro del secondo vi sarebbe il direttore superiore del principato, il re di Gerusalemme.

La presenza delle cinque canzoni mariane in francese collocate in posizione incipitaria sarebbe giustificata dalla rinomata *pietas* mariana di Guglielmo, ma tale affermazione è alquanto generica, sia per via della grande importanza e diffusione del culto mariano nel Duecento, sia perché non spiega il motivo per il quale Villehardouin avrebbe scelto proprio delle canzoni di Guillaume le Vinier, poeta artesiano, che sembrerebbe noto quasi soltanto a livello locale, visto che la tradizione delle sue liriche è in gran parte dovuta a °M e a °T.³⁹ Bisogna inoltre considerare che la posizione iniziale del principe di Morea nella sezione nobile non è necessariamente legata all'importanza di Guglielmo in quanto committente e proprietario, ma anzi, come sostenuto recentemente da Stefano Resconi, che tale primato gli viene concesso solo in quanto detentore del titolo di *prince*, il più elevato del primo fascicolo, composto esclusivamente dall'aristocrazia più importante del periodo. Il primo fascicolo mira infatti a raccogliere liriche di signori feudali viventi o da poco deceduti, piuttosto che autori del canone. Il fatto che Thibaut de Champagne

³⁶ Jean LONGNON, *Le prince de Morée chansonnier*, cit., e ID., *L'Empire Latin de Constantinople et la Principauté de Morée*, Paris, Payot, 1947.

³⁷ John HAINES, *The Transformation*, cit.; ID., *The Songbook*, cit. Haines torna in parte sull'argomento in *Aristocratic Patronage and the Cosmopolitan Vernacular Songbook: The Chansonnier du Roi (M-trouv.) and the French Mediterranean*, in *Musical Culture in the World of Adam de la Halle*, edited by Jennifer Saltzstein, Boston, Brill, 2019, pp. 95-120 seppure quest'ultimo articolo affronti l'argomento più generale della circolazione delle canzoni trovieriche nell'Oriente crociato.

³⁸ Nella tavola si legge *li roi Jehans*, mentre il codice riporta correttamente *li quens Jehans de Braine*. Su tale confusione attributiva cfr. Stefano RESCONI, *Canoni, gerarchie, luoghi, tradizioni: le strategie compilative del canzoniere francese M (BnF, fr. 844)*, cit.

³⁹ Cfr. la voce del repertorio Robert W. LINKER, cit., p. 166.

(*Li roi de Navarre*), si trovi all'inizio del secondo e non del primo fascicolo, come spetterebbe al suo titolo nobiliare, è dovuto esclusivamente al fatto che i trovieri dalla produzione più consistente e rilevante sono collocati dal secondo fascicolo in poi, mentre il primo raccoglie autori il cui prestigio risiede nella carica nobiliare, non nella produzione artistica. Pertanto, la posizione del principe a inizio sezione è dovuta probabilmente al fatto di avere il titolo gerarchicamente più elevato al momento della compilazione del codice.⁴⁰

Più recentemente invece, Haines ha approfondito ulteriormente il quadro storico attorno alla figura del principe di Morea, arricchendo di dettagli biografici la presunta storia della compilazione di *Roi*, e collegando varie fasi e cambiamenti all'interno del codice con la storia personale e politica di Guglielmo nonché del principato di Morea.⁴¹ Haines reintroduce l'ipotesi di Carlo d'Angiò come supervisore alla compilazione di *Roi*. Il sontuoso manoscritto sarebbe un dono che Carlo, giovane cadetto e troviero in cerca di fortuna, avrebbe voluto donare al Principe, per entrare nelle grazie del potente signore crociato. Si tenga però conto che tale ricostruzione va contro il fatto che Carlo durante gli anni attorno a cui possiamo datare la compilazione del codice (1260-1270) era già conte d'Angiò e di Provenza, e forse perfino re di Sicilia, senza inoltre considerare che, col trattato di Viterbo del 1267, Guglielmo diventava formalmente suo vassallo.⁴² Secondo Haines è proprio dopo questo accordo, che porterà Carlo a diventare re titolare di Gerusalemme nel 1277 e principe di Morea alla morte di Guglielmo nel 1278, che *Roi* sarebbe passato al sovrano.

In realtà forse è proprio nel legame tra Carlo e Guglielmo di Villehardouin che l'ipotesi di Haines potrebbe trovare maggiore appoggio. Nel passaggio del principato di Morea a Carlo nel 1278, egli ottiene anche i beni e parte della biblioteca di Villehardouin, tramite il suo bibliotecario Leonardo da Veroli, evento che indicherebbe un possibile canale di comunicazione tra Morea e Napoli, nel quale il passaggio del codice sarebbe forse ipotizzabile.⁴³ La proposta di Haines di identificare in Villehardouin il committente del codice, con o senza la mediazione di Carlo I d'Angiò, è un'ipotesi che, seppur virtualmente valida, non risolve definitivamente il problema. *Roi* possiede sì delle evidenti marcate narrazioni di identità locale, o di gerarchia feudale, ma è difficile dedurne informazioni univoche riguardo l'individuo (o gli individui) che possano averlo davvero posseduto e/o commissionato.

⁴⁰ Stefano RESCONI, *Canoni, Gerarchie, Luoghi, Tradizioni: le strategie compilative del canzoniere francese M (BnF, fr. 844)*, cit.

⁴¹ John HAINES, *The Songbook*, cit.

⁴² Guglielmo di Villehardouin è uno dei principali nobili che supportano Carlo nella battaglia di Tagliacozzo contro Corradino, cfr. Peter HERDE, *Carlo I d'Angiò, Re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, xx.

⁴³ Francesco SABATINI, *Napoli Angioina*, cit., p. 27.

Parimenti a quanto accade per le addizioni, come si vedrà nella seconda parte del volume, anche il codice antico sembra rappresentare una collettività, piuttosto che un'identità individuale. È possibile, anzi probabile, che la selezione e la disposizione degli autori, oltre a legarsi a canoni locali, rifletta anche le preferenze e i gusti del suo destinatario/committente, ma questi è forse individuabile in ugual maniera tra uno, nessuno o decine di diverse personalità storiche del tempo. La sontuosa *parade* feudale del primo fascicolo suggerisce che il committente sia nobile o che abbia interessi in o con autori di lirica i cui meriti erano tuttavia più militari e politici che letterari. La forte componente locale delle liriche in ^oM e dei mottetti in ^AR suggerisce che si tratti di una personalità interessata al canone musico-poetico artesiano. Non si può pertanto escludere che il codice possa essere collegato con la figura di Roberto II d'Artois, regnante della contea nella seconda metà del secolo, legato biograficamente a Carlo d'Angiò, e vicario del regno di Napoli per molti anni durante la guerra del Vespro. Non vi sono ovviamente sufficienti prove per seguire ulteriormente questa ipotesi, che è quindi da ritenersi puramente speculativa.

Si possono ipotizzare però anche altri possibili committenti/destinatari: l'ipotesi della presenza di artisti di Cambrai può indicare che il codice sia stato commissionato da qualcuno interessato al canone artesiano, ma non originario o legato biograficamente a quell'area geografica. Si potrebbe pensare a qualche membro della famiglia regnante del Brabante, zona limitrofa all'Artois, ed entro i cui confini rientra Cambrai. Enrico III di Brabante è del resto uno degli autori del primo fascicolo, e un fervente sostenitore della causa angioina. Ancora, non è fuori luogo pensare anche ai Dampierre, signori delle Fiandre, tra cui il conte Guido, che pure era filo-angioino, e si trovava Napoli grosso modo negli stessi anni di Roberto II d'Artois.

Tuttavia, nessun elemento implica necessariamente che il committente sia un signore regnante, perlomeno tra quelli rappresentati nel codice, ed esclude che invece si tratti di un membro di un'altra famiglia signorile, o che sia di sesso femminile. Nel codice non vi è traccia certa di nessuna di queste personalità, nessuna quantomeno che permetta di spingersi oltre la pura, sebbene più che legittima, ipotesi. Non si tratta di un volontario scetticismo, bensì dell'accettazione di una realtà materiale: sebbene il codice esprima diverse narrazioni identarie e sociali collettive, qualsiasi personalità individuale rimane nascosta e imperscrutabile.⁴⁴ Con i dati in nostro possesso oggi, qualsiasi teoria riguardo a un committente rimane ipotetica, e come tale va considerata. Il problema risiede semmai nel tentativo di dimostrare l'esistenza di questo o quel committente/proprietario, cercando all'interno di *Roi* elementi biografici di un dato personaggio storico o tracce della sua soggettività. Da questo punto di osservazione, il codice rimane inevitabilmente muto, essendo privo

⁴⁴ Più che di possibili proposte, si tratta di alcune tra le possibili ipotesi frutto di mie riflessioni sorte da stimoli ricevuti nel corso di ricche conversazioni avute negli anni con studiosi di diversi ambiti, tra i quali mi preme ringraziare Stefano Asperti e Patricia Stirnemann.

di colophon, o di qualsiasi segno dei suoi possessori antichi. Sicuramente è scontato dichiarare che un committente, un autore, e soprattutto un destinatario che giustifichi la creazione di un oggetto così dispendioso, dal punto di vista economico ed intellettuale, sia sicuramente esistito. Alle nostre conoscenze attuali non è facile però individuare con certezza alcun nome, né definire i tratti di una soggettività agente che si sarebbe impressa sulla struttura del libro: pertanto, qualsiasi *suscriptio*, nota autografa o colophon rimane purtroppo immaginario.

PARTE II

Musiche da una corte effimera

Lo *Chansonnier du Roi* e Napoli

Napoli angioina

Nonostante il lungo corso della sua dominazione sul regno di Sicilia, dal 1266 al 1442, la dinastia angioina riuscì a stabilizzare il proprio controllo politico e culturale in Sud Italia solo nel 1302 con la pace di Caltabellotta, che sancì l'interruzione delle guerre del Vespro e una maggior stabilità del dominio francese sul regno della Sicilia continentale, lasciando invece alla corona aragonese il controllo della Sicilia insulare. La cessazione del conflitto fu anche all'origine di una celebrata stagione di fioritura culturale che renderà la nuova capitale del Regno uno dei centri umanistici più importanti del primo Trecento. La Napoli di Roberto I (1309-1343) è nota come la Napoli di Boccaccio,¹ ricca per i traffici dei banchieri fiorentini, abbellita dai lavori di pittori italiani come Giotto o Cavallini,² e animata da musicisti e teorici della musica come Marchetto da Padova, che proprio a re Roberto dedicherà il *Pomerium*, il più importante trattato di notazione mensurale italiana del Trecento.³

Tuttavia, la Napoli di Carlo I e II, a cui possono essere ricondotte le addizioni di *Roi*, era caratterizzata da una società e da un clima culturale sensibilmente diversi. I primi quarant'anni del dominio angioino, corrispondenti grossomodo ai

¹ Su Boccaccio e la Napoli del suo tempo, vedi: *Boccaccio e Napoli: nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, atti del convegno «Boccaccio angioino» (Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013), a cura di Giancarlo Alfano, Emma Grimaldi, Sebastiano Martelli, Andrea Mazzucchi, Matteo Palumbo, Alessandra Periccioli Saggese, Carlo Vecce, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015; e *Boccaccio angioino: materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso e Alessandra Periccioli Saggese, Bruxelles, Lang, 2012.

² Sulla pittura e le arti figurative in generale a Napoli in età angioina vedi il classico Ferdinando BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, Bozzi, 1969 e il più recente Cathleen A. FLECK, *The Rise of the Court Artist: Cavallini and Giotto in Fourteenth-century Naples*, in *Art and Architecture in Naples, 1266-1713: New Approaches*, edited by Cordelia Warr and Janis Elliott, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, in particolare pp. 38-61.

³ Sul *Pomerium* e il suo contesto vedi MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium – Pomerium*, introduzione, traduzione e commento a cura di Marco della Sciuca, Tiziana Sucato, Carla Vivarelli, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007. Sulla musica a Napoli nel Trecento, vedi Nino PIRROTTA, *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: di una pretesa scuola napoletana*, in *Collectanea Historiae Musicae*, 6 voll., Olschki, Firenze 1953, I, pp. 11-18; Carla VIVARELLI, «Di una pretesa scuola napoletana»: *Sowing the Seeds of the Ars Nova at the Court of Robert of Anjou*, «The Journal of Musicology», IV, 24, 2007, pp. 272-296.

regni di Carlo I (1266-1285) e Carlo II (1285-1309), furono infatti anni di profonda instabilità politica e sociale, dove l'autorità angioina sulla Sicilia venne messa a lungo in discussione, sia dalle pretese sveve, sia da quelle aragonesi. Quest'ultime, le più significative, furono all'origine di almeno vent'anni di conflitti, tra battaglie terrestri, marittime e molteplici imprese piratesche. Va inoltre tenuto conto che, nei piani di Carlo I, il controllo del Regno doveva servire soprattutto a fornire una base per ulteriori e più importanti conquiste a Oriente, in Terra Santa e a Costantinopoli. Nonostante il sogno dell'impresa crociata si concluse di fatto con la morte di Carlo I, il regno del suo successore fu ancora dominato quasi totalmente dallo sforzo bellico della difesa e dal tentativo di riconquista dei territori insulari. Pertanto, al tempo dei primi due sovrani angioini, Napoli e il Regno conobbero solo brevi periodi di pace, alternati a crisi politiche e campagne militari, sia offensive che di difesa.

Proprio a causa di questo stato di guerra semipermanente, la classe dirigente del regno di Sicilia era costituita soprattutto da famiglie francesi e provenzali giunte come supporto bellico e civile nel Sud Italia, contestualmente o subito dopo la conquista. Ne conseguì che i ruoli più alti dell'amministrazione civile e militare vennero affidati da Carlo quasi esclusivamente a uomini di fiducia, provenienti soprattutto dalla Francia del Nord o dalla contea di Provenza. Erano perciò francesi (nell'accezione ampia del termine) almeno il 60% dei Giustizieri, o Giustizierati,⁴ ossia gli ufficiali a capo delle diverse unità amministrative del Regno, i vertici della cancelleria, alcuni dei docenti dello *Studium* napoletano,⁵ direttamente controllato dalla Corona, e parte del clero. Rimasero invece in mano a famiglie locali le cariche di *magistri rationales*, ossia i vertici della tesoreria, la quale, almeno fino 1277, vide l'introduzione forzata della lingua d'oïl, accanto al latino per la produzione degli atti ufficiali.⁶ Il corpo amministrativo e giuridico generale rimase tuttavia quello dell'età sveva, seppure a comando francese e provenzale. La creazione di un ceto dominante transalpino aveva ovviamente la funzione di garantire una certa discontinuità con il regime svevo, ma anche e soprattutto di ripagare i numerosi uomini

⁴ Cfr. Serena MORELLI, *I Giustizieri nel Regno di Napoli al tempo di Carlo I d'Angiò: primi risultati di un'analisi prosopografica*, in *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII et XIV siècle*, actes du colloque de Rome-Naples, 1995, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo-École française de Rome, 1998, pp. 491-517. Riguardo agli ufficiali angioini vedi anche il più recente *Les grands officiers dans les territoires angevins. I grandi ufficiali nei territori angioini*, a cura di Riccardo Rao, Roma, Publications de l'École française de Rome, 2016, e lo strumento di ricerca online *Database prosopografico sugli ufficiali angioini*, 2017 @Europange/UMR LIRIS, on line dal 31 marzo 2017, consultato il 22 novembre 2019, <https://angevine-europe.huma-num.fr/ea/fr/base-officiers-angevins>.

⁵ Francesco SABATINI, *Napoli Angioina*, cit. pp. 18-28 e Jean DUNBABIN, *The French in the Kingdom of Sicily (1266-1305)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 214-227.

⁶ Per la questione dell'uso del francese nella cancelleria angioina vedi Stefano PALMIERI, *La cancelleria del Regno di Sicilia in età angioina*, Napoli, Accademia Pontaniana, 2006.

di Francia e Provenza che avevano contribuito alla conquista del Regno, e che continuavano a difenderlo sul piano militare e politico.

Per tutta la durata del conflitto, la contea di Provenza, altro territorio acquisito e direttamente controllato da Carlo I, continuò perlopiù a fornire forze per la difesa del Regno ma anche amministratori e uomini di legge. Il porto di Marsiglia ebbe poi un'importanza centrale nel commercio con la capitale, e soprattutto nel fornire una rotta marittima sicura per merci e persone, oltre che per le stesse armate, tra Napoli e la Francia.⁷ Tra i territori angioini nella Francia del Nord, l'Anjou e Maine fornirono un contributo importante, ma fu soprattutto l'Artois, e in parte minore le Fiandre, a rappresentare la presenza francofona più rilevante a Napoli e nel resto del Regno.

Il legame tra Artois e Napoli era dovuto in primo luogo ai rapporti dinastici e personali che intercorrevano tra Carlo I e suo nipote Roberto II, conte d'Artois. La presenza di quest'ultimo a Napoli è testimoniata dai registri della cancelleria angioina già dal 1275,⁸ ma è tra il 1282 e il 1291 che Roberto ricopre un ruolo fondamentale e stabile nella gestione del Regno in qualità di vicario sia di Carlo I, sia, dopo la di lui morte, di Carlo II. Tuttavia, oltre al coinvolgimento personale di Roberto II, il legame tra Artois e Napoli si manifestava fin dall'inizio in un ingente spostamento, se non proprio una migrazione, di soldati, civili, famiglie aristocratiche e non che presero stanza a Napoli e nel resto del Regno. Gli artesiani rappresentarono perciò una delle maggiori componenti transalpine, sicuramente la più significativa e documentata, almeno fino ai primi anni del Trecento.⁹

Di fatto, nella seconda metà del XIII secolo, l'amministrazione e la cultura del regno di Sicilia parlava soprattutto la lingua d'oïl e, seppur in minor misura, la lingua d'oc. Dal punto di vista letterario si trattava nello specifico di cultura cortese, non solo per i suoi spazi, quasi esclusivamente limitati alla corte reale o di altre famiglie e castellani del Regno, ma soprattutto per i suoi modelli. Contrariamente al resto della penisola, dove le classi cittadine e mercantili dei comuni avevano ormai creato una fiorente civiltà letteraria e artistica di stampo borghese, nel regno angioino si assisteva alla stabilizzazione e alla conservazione di modelli aristocratici e cavallereschi. È il romanzo cortese, infatti, uno dei generi più richiesti e copiati in

⁷ Jean DUNBABIN, *The French in the Kingdom of Sicily*, cit., pp. 68-73 e *passim* nella parte seconda dell'opera.

⁸ Nel reg. LXVIII, 47. 1276, al 10 Gennaio, si legge: «Scriptum est eidem Iustitiario etc. Curo nob. virum Robertum Comitem Atrebatensem, karissimum nepotem nostrum, ad Urbem felicem accedentes, in Regnum Vicarium et Capitaneum Generalem duxerimus statuendum», in *Registri della cancelleria angioina*, a cura di Riccardo Filangieri, Iole Mazzoleni, Stefano Palmieri, 49 voll., Napoli, Accademia Pontaniana, 1951-2006, XII. Vedi anche Jean DUNBABIN, *The French in the Kingdom of Sicily*, cit., pp. 101-119.

⁹ *Ibid.*, p. 101.

tutto il Regno, la cui fortuna perdurerà ancora per tutto il Trecento.¹⁰ Romanzi e cronache in francese, insieme ai classici, sia in latino che volgarizzati, occuperanno ancora a lungo l'attività degli *ateliers* librari attivi sul territorio, i cui destinatari erano soprattutto i membri della grande nobiltà feudale.¹¹

Tracce più materialmente tangibili della presenza francese nel Regno si vedono ancora oggi nelle grandi opere architettoniche, sia in quelle costruite *ex novo*, come il Castel Nuovo, noto come Maschio angioino, sia in quelle ristrutturata o ricostruite in stile francese, come il Castel dell'Ovo, e nelle numerose strutture difensive, spesso opera di architetti d'oltralpe. Esempio ne è la fortezza di Lucera, della cui costruzione fu incaricato un architetto piccardo, Petrus de Angicuria.¹² Erano in mano francese anche l'oreficeria e la miniatura – ancora nel Trecento sarà attivo un *atelier* di miniatori piccardi¹³ – e, nonostante la presenza di scultori, pittori e artisti romani e toscani, l'arte napoletana del Trecento conserverà le componenti decorative tipiche del gotico francese.

Insieme alle famiglie di aristocratici d'oltralpe, si testimonia nel Regno anche la prevedibile presenza di parte o di tutto il loro seguito composto di famigli e salariati, tra i quali sono documentati anche poeti e artisti. Al seguito di Guido di Dampierre, conte di Fiandre a Napoli già nel 1270 per partecipare alla crociata di Tunisi, è Adenet le Roi, il cui soggiorno napoletano è descritto nell'*Enfances Renier*

¹⁰ Il francese scritto a Napoli, e in genere la presenza della cultura francese nella capitale del Regno, ha suscitato, soprattutto negli ultimi anni, un grande interesse dal punto di vista della linguistica romanza, cfr. Nicola DE BLASI, *Cultura cittadina e lessico di origine francese e provenzale a Napoli in epoca angioina (1266-1442)*, «California Italian Studies», 3, 2012, pp. 1-22; Luciano FORMISANO, Charmain LEE, *Il «francese di Napoli» in opere di autori italiani dell'età angioina*, in *Lingue e culture dell'Italia meridionale*, a cura di Paolo Trovato, Roma, Bonacci, 1993, pp. 133-162; Fabio ZINELLI, «*Je qui li livre escrive de lettres en vulgal*». Scrivere il francese a Napoli in età angioina, in *Boccaccio angioino*, cit., pp. 149-173.

¹¹ La grande committenza di romanzi cavallereschi, durata per tutto il Trecento, ha inoltre prodotto una notevole quantità di codici riccamente illustrati, cfr. Ferdinando BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit.; Alessandra Perriccioli SAGGESE, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli con una nota paleografica di Catello Salvati e una nota filologica di Vittorio Marmo*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979; EAD., *L'enluminure à Naples au temps des Anjou*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, commissariat général, Guy Massin Le Goff, Paris, Somogy, 2001, pp. 123-133; EAD., *Riflessi delle crociate nella committenza di un manoscritto miniato destinato a Carlo I d'Angiò*, in Arturo C. QUINTAVALLE, *Medioevo. I committenti*, Milano, Electa, 2011, pp. 570-574.

¹² Francesco SABATINI, *Napoli Angioina*, cit., p. 36. Si tratta ovviamente di un omonimo del troviero, che invece a detta di Giulio Bertoni andrebbe rintracciato in Petrus de Angicuria, rettore della cappella regia nel 1269, cfr. Giulio BERTONI, *Di un poeta francese in Italia alla corte di Carlo d'Angiò*, «Studi di filologia moderna», 5, 1912, pp. 233-240.

¹³ François AVRIL, *Un atelier picard à la cour des Angevins de Naples*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 43, 1986, pp. 76-85; Andrea IMPROTA, *Per la miniatura a Napoli al tempo di Boccaccio: il ms. Lat. Z 10 della Biblioteca Marciana*, in *Boccaccio angioino*, cit., pp. 149-173.

e sembra aver influenzato anche la sua *Cléomadès*, dedicata, tra l'altro, a Roberto II d'Artois.¹⁴ Al servizio del sovrano in funzione di *ystrio et familiaris* c'è Nevelot Amion, poeta nativo di Arras e autore di un *Dit d'Amour* conservato nello stesso codice che contiene la silloge francese °W.¹⁵ È poi alquanto consolidata l'opinione critica riguardo all'arrivo a Napoli di Adam de la Halle, plausibilmente al seguito Roberto II, seppure non vi siano prove documentarie a conferma.¹⁶

La presenza nel Regno di francesi e provenzali fu però tutt'altro che stabile, e sicuramente meno incisiva, sul lungo periodo, di quanto si possa pensare. Come infatti sostiene Francesco Sabatini «l'effetto nell'intera compagine etnica fu certo assai più debole di quello prodotto dalla conquista normanna, perché il fenomeno migratorio non investì gli strati bassi e più larghi della popolazione, ma al livello dell'aristocrazia e della classe dirigente si ebbe un vero e proprio trapianto che produsse, soprattutto nei grandi centri cittadini, una netta sovrapposizione di classi, di tradizioni, di lingua».¹⁷ La cultura francofona e occitanofona fu pertanto un fenomeno ristretto alla corte reale e ad altre corti di aristocratici, ed essenzialmente limitato al periodo della loro permanenza nel Regno. I francesi del Nord e i provenzali costituirono una presenza poco duratura; pochissime furono infatti le famiglie che rimasero o sopravvissero nel Regno per più di una generazione. Della maggior parte dei nobili scesi in Italia insieme a Carlo non rimane più notizia in documenti successivi all'anno 1300: si tratta quindi di una presenza numericamente importante ma non duratura, o che almeno non ha lasciato tracce profonde e permanenti nella società locale.¹⁸ Con il definitivo ritorno in Artois di Roberto II nel 1291, e poi con la relativa stabilizzazione del Regno seguita alla pace di Caltabellotta, la partecipazione di francesi e provenzali alla gestione e alla società del Regno diminuì notevolmente fino a sparire quasi del tutto in coincidenza con l'ascesa al trono di Roberto I il Saggio, il primo della sua dinastia nato al di qua del Tirreno.

Pertanto, la presenza di francesi e provenzali a Napoli lascia poche tracce tangibili del suo passaggio: all'infuori della documentazione archivistica e di evidenti opere architettoniche, della cultura d'oltralpe nel regno di Sicilia rimangono soprattutto lasciati frammentari. Sul versante della lirica e della musica, di completamente certo rimane solo quel poco che si deduce dai registri e dalle nostre conoscenze biografiche di poeti e musicisti. La presenza di trovatori e trovieri a Napoli comporta anche la circolazione e l'esecuzione di testi letterari e musicali; tuttavia,

¹⁴ Francesco SABATINI, *Napoli Angioina*, cit., p. 39, ma anche Salvatore ROMANO, *Un viaggio del conte di Fiandra, Guido di Dampierre, in Sicilia nel 1270*, «Archivio Storico Italiano», n.s. 26, 1905, pp. 285-309; Jean DUNBABIN, *The French in Naples*, cit., p. 220 e sgg.

¹⁵ Francesco SABATINI, *Napoli Angioina*, cit., p. 33.

¹⁶ Su Adam de la Halle a Napoli vedi le mie considerazioni alla fine di questo capitolo.

¹⁷ Francesco SABATINI, *Napoli Angioina*, cit., p. 33.

¹⁸ Jean DUNBABIN, *The French in Naples*, cit., pp. 1-9.

sul piano della documentazione materiale, ovvero della presenza di testimoni manoscritti, non rimangono che pochi, seppur importanti, lacerti.

Apparterebbe forse più al mito che alla realtà l'esistenza di uno o più volumi contenenti opere di numerosi trovatori, «superbemente ligate in copertura cremisi con finamenti d'argento», che nel 1860 lo storico ed erudito amalfitano Matteo Camera sosteneva appartenessero alla biblioteca di Roberto I.¹⁹ Oggi si conviene che si tratti di una leggenda e già Nunzio Faraglia, che riprende pochi decenni dopo la notizia, ammette che «il sig. Camera, che possiede una collezione ricchissima di memorie patrie e di documenti, non cita il fonte, dal quale trasse la notizia».²⁰ È alquanto probabile invece che a Napoli, nei decenni che ci interessano, sia stata assemblata o almeno completata la silloge provenzale *M, seppure a tal riguardo il dibattito non sembra essere del tutto concluso.²¹ Va comunque evidenziato che il canzoniere *M raccoglie liriche di circolazione angioina, tra cui alcuni *descortz* presenti anche tra le addizioni di *Roi*, e che quindi, almeno singolarmente, dovevano essere aggiunti nell'ambiente della corte napoletana.²²

Tuttavia, quali che siano state le modalità di consumo di lirica trovadorica e trovierica nella prima età angioina, rimane evidente che la capitale non sia stata un luogo primario nella produzione di sillogi liriche, intese come prodotti librari compiuti. Del resto mancano testimonianze riguardo all'effettiva produzione *ex novo* di codici di lirica, per il periodo qui considerato.²³ La scarsità di tradizione manoscritta della lirica galloromanza a Napoli può essere quindi ricondotta a motivi contingenti: probabilmente nel momento in cui il pubblico francofono/occitano era maggiormente attivo nel Regno mancavano le condizioni materiali,

¹⁹ Matteo CAMERA, *Annali delle Due Sicilie: dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III. Borbone*, 2 voll., Napoli, Stamperia e cartiere del Fibreno, 1860, II, p. 404.

²⁰ Nunzio Federigo FARAGLIA, *Barbato di Sulmona e gli uomini di lettere della corte di Roberto d'Angiò*, «Archivio storico Italiano», 3, s. v, 1889, pp. 313-360. Notizia della presenza o della compilazione di sillogi liriche non si trova altrove, né nei documenti dell'archivio angioino, superstiti o ricostruiti, né negli studi sulle biblioteche angioine (cfr. Cornelia G. COULTER, *The Library of the Angevin Kings*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 75, 1944, pp. 141-155).

²¹ La proposta di collocare a Napoli la confezione del codice *M risale a Anne-Claude Lamur-Baudreu, *Aux origines du chansonnier de troubadours M*, «Romania», 109, 1988 (in realtà giugno 1991), pp. 138-198 ed è ripresa da Asperti, in *Carlo I d'Angiò*, cit., pp. 43-88, che ne pur evidenzia gli elementi antiangioini della sezione di sirventesi; è invece più cauta la posizione di Cecilia Cantalupi in Cecilia CANTALUPI, *Una nuova edizione critica del trovatore Guilhem Figuera*, tesi di dottorato, Università di Verona, 2017, p. 43 e sgg.

²² Si tratta dei *descortz* BdT 10.45 e 205.5 corrispondenti alle addizioni xxxvii e xxxix. Sulla sezione di *descortz* di *M, vedi Stefano ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, cit., pp. 78-86.

²³ È ben documentato invece l'interesse di Carlo per la scienza medica, nonché le spese effettuate per la traduzione dall'arabo e di copia dell'*al-Hâwî* opera del medico persiano Rhazes, oppure dei *Tacuina sanitatis* di Ibn Butlan, cfr. Francesco SABATINI, *Napoli Angioina*, cit., pp. 27-29.

il tempo o l'opportunità per la committenza di codici di lirica, data soprattutto la precarietà e temporaneità della sua permanenza nella penisola.²⁴

Lo «*Chansonnier du Roi*» a Napoli?

L'ipotesi dell'esistenza di un legame, più o meno diretto, tra *Roi* e Carlo I ha attraversato quasi tutta la discussione novecentesca su questo canzoniere, seppur con declinazioni molto differenti. Anche se ormai si è concordi nel ritenere che Carlo I non ha avuto alcun ruolo diretto nella compilazione della parte più antica ed estesa del codice, la ricorrenza di riferimenti al sovrano in due delle addizioni tardive non è un elemento di trascurabile importanza. Il re angioino è infatti nominato in almeno due composizioni, che sembrerebbero essere a lui direttamente dedicate. Il primo caso è la *dansa* anonima *Ben volgra, s'esser poges* (add. XXXVIII), un tempo attribuita congetturabilmente a Guiraut d'Espaigna,²⁵ in cui l'autore invia la sua opera a *Reys Karles*:

*Dansa, car ieu ay apres
que-l reys Karles fay gent chan,
per aquo as el ti man
car de fin pres es apres.*

Danza, ho saputo che Re Carlo
compone belle canzoni
per ciò ti mando a lui
perché gode di bella reputazione.²⁶

Un riferimento a Carlo si trova anche nell'*envoi* di un'altra composizione aggiunta (add. XLIV), questa volta in francese, dove viene chiamato «principe di Terra di Lavoro», uno dei più importanti giustizierati del Regno:

*Car nouvel chant trouver
i veut si noble seignour
com li prinches de Terre de Labour.*

Per trovare un nuovo canto
ci vuole un signore così nobile
come il Principe di Terra di Lavoro.²⁷

In entrambe le composizioni, gli autori si richiamano alle capacità artistiche del sovrano. Tuttavia se nel primo caso egli è chiamato in causa soltanto come estimatore, se non giudice ideale di lirica, l'*envoi* del secondo è stato da alcuni

²⁴ È simile del resto, come osserva Fabio Zinelli, lo stato del francese scritto di Napoli che «non è riuscito a creare un suo tipo linguistico [...]. La Napoli francese ha però accolto esperienze linguistiche di tipo diverso per quanto contraddittorio possa esserne seguirne la traccia nei codici», Fabio ZINELLI, «*je qui li livre escrive de lettre en vulgal*», cit., p. 170.

²⁵ Sulla questione attributiva di questa *dansa* a Guiraut d'Espaigna, cfr. Anna RADAELLI (ed.), *Dansas Provenzali*, cit., p. 218.

²⁶ Traduzione di Anna Radaelli in *Dansas Provenzali*, cit., p. 224.

²⁷ Come altrove, traduzione mia, se non diversamente indicato.

interpretato come prova dell'autorialità di Carlo I, almeno per quanto riguarda la sua intonazione.²⁸ Rimane però difficile desumere solo da questo elemento che sia proprio Carlo l'autore del componimento, o anche solo della sua veste melodica. Mi pare più plausibile, alle conoscenze attuali, che tale invito ad apporre una nuova melodia sia più retorica e d'encomio, che non una prova dell'autorialità di Carlo. È vero che già l'autore della *dansa* aveva lodato le doti trovieresche del sovrano – *Reys Karles fay gent chan, [...] que de fin pres es apres* –, ma mi sembra che in entrambi i casi tale lode rientri più che altro in una intenzionale *captatio benevolentiae* sicuramente basata sull'attività poetica giovanile del sovrano, che in effetti è ben documentata.²⁹

Ciò che invece merita maggiore attenzione è il fatto che il nome di Carlo compaia in due testi in lingue diverse, ma entrambi rappresentativi dei domini angioini, se non proprio dell'*entourage* del sovrano. La compresenza di provenzale e francese è infatti compatibile con la biografia e i dati storici di Carlo, primo regnante francese della contea di Provenza. Si tratta però di componimenti risalenti al momento in cui la corte si era spostata a Napoli, poiché in entrambi i casi l'angioino è chiamato in causa come sovrano del regno di Sicilia. Chiunque siano gli autori di queste liriche è probabile che si tratta di persone vicine alla corte angioina di Napoli, o che quanto meno miravano a farne parte. Entrambi infatti si rivolgono all'Angioino indicandolo tramite il suo titolo regale, oppure riferendosi a uno dei suoi possedimenti nel Regno. Proprio in relazione a questi due casi, Sabatini ritiene «[...] il celebre *Chansonnier du Roi*, non certo commissionato e in parte scritto da Carlo, come si era creduto, ma proveniente dalla corte di Napoli».³⁰

I riferimenti a Carlo d'Angiò, così come altre tracce angioine, appartengono a un momento della storia del codice successivo alla sua compilazione in area settentrionale, e appaiono pertanto in forma di aggiunta, estranei al progetto originale. Si noti però che in questo caso le mani che aggiungono le due liriche caroline, A1 la *dansa*, A2 la lirica francese, non operano né in maniera casuale, né in alcun modo avventizia. In entrambi i casi, i copisti non si limitano a copiare il testo e la melodia alla buona, come avviene in altre addizioni, ma anzi si adoperano nel produrre un'aggiunta coerente con la *facies* libraria del testo, provvedendo a una copia formale, con una grafia libraria, un adeguato calcolo dello spazio

²⁸ Jean BECK, Louise BECK, *Les chansonniers*, cit., pp. 164-167; Roger DRAGONETTI, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempe, 1960, p. 347; Jean MAILLARD, *Charles d'Anjou, Roi-Trouvère du XIII^e siècle*, Roma, American Institute of Musicology, 1967, p. 50.

²⁹ Sui rapporti di Carlo I d'Angiò con altri trovieri e trovatori del suo tempo, e in particolare del suo seguito, vedi soprattutto: Holger Petersen DYGGVE, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII et XIII siècles: XXV – Charles, comte d'Anjou*, «Neuphilologische Mitteilungen», 50, 1949, pp. 144-174.

³⁰ Francesco SABATINI, *Napoli Angioina*, cit., p. 37.

e una *mise en page* ordinata. Si nota l'applicazione di iniziali filigranate bicrome, che se anche non sono accostabili alle decorazioni del corpo principale tradiscono la volontà di conferire un certo prestigio al lavoro. Non sarà quindi una mera coincidenza che gli unici gruppi di addizioni ornate e più formali corrispondano alle uniche liriche aggiunte in cui si menziona il re di Sicilia. È probabile anzi che tale cura formale nell'esecuzione, se pur relativa, abbia il fine di rispettare o evidenziare un nome illustre all'interno dei testi aggiunti. Inoltre ciò può suggerire che la presenza di queste addizioni, in questa particolare forma, rappresenti il sopraggiungere di un nuovo proprietario del codice. Bisogna quindi essere cauti nel ritenere che il codice sia appartenuto a Carlo in persona; tuttavia se ne può dedurre che chiunque lo abbia posseduto in questa fase aveva dei rapporti diretti con la corte di Napoli, e forse con il sovrano. Queste prime tracce angioine sono difatti alcuni tra gli elementi che indicano che il codice si trovava a contatto con ambienti diversi da quelli in cui fu originariamente compilato.

Una prova evidente del fatto che il codice deve avere lasciato il Nord della Francia si desume anche dalla differenza nella qualità dell'occitano, tra il *corpus* antico (*W) e le addizioni provenzali.³¹ In quanto canzoniere di fattura settentrionale, *W presenta un occitano fortemente francesizzato, ovvero scritto da copisti francesi che utilizzano fonti già oitanizzate, mentre le addizioni non presentano tale evidente patina linguistica, e utilizzano invece fonti non francesizzate, in alcuni casi probabilmente di tradizione italiana, oltre che provenzale.³² In questo caso, il dato linguistico è fondamentale per comprendere la storia dello *Chansonnier du Roi*: la discrepanza della lingua tra l'occitano oitanizzato delle due sezioni di trovatori e *lais* e quello delle addizioni indica che *W e le addizioni sono stati copiati in luoghi diversi.

Oltre all'elemento linguistico, le aggiunte provenzali sono localizzabili anche per la scelta dei generi lirico-musicali rappresentati. Su un totale di nove aggiunte occitaniche, cinque, tra cui l'add. xxxviii, appartengono al genere della *dansa*, tipologia assente nel corpo antico. Si tratta di un forma coreutica a *refrain*, strutturalmente analoga al *virelai* francese e alla ballata italiana trecentesca, attestata soprattutto nella contea di Provenza, tra gli anni di Berengario v e i primi anni del dominio di Carlo I.³³ Nonostante il termine *dansa* venisse già usato in preceden-

³¹ Sulla scripta delle addizioni provenzali vedi Alexandros Maria HATZIKIRIAKOS, Maria Teresa RACHETTA, *Lo Chansonnier du Roi (BnF f. fr. 844) e la sua storia*, cit., pp. 143-158, nello specifico il paragrafo a cura di Maria Teresa Rachetta, *La lingua*, cit., pp. 152-154.

³² Più propriamente si parla di francesizzazione vera e propria, attribuibile già al modello per la sezione autoriale di *W, mentre per i *lais* si parla più propriamente di lingua ibrida o *Mischsprache*, cfr. Manfred RAUPACH, Margaret RAUPACH, *Franzosierte Trobadordlyrik*, cit.; Maria Carla BATELLI, *La ricezione della lirica provenzale*, cit. Soprattutto per i *descortz* aggiunti le fonti utilizzate si avvicinano a quelle di *M; vedi commento alle add. xxxvii e xxxix.

³³ Sulla *dansa* in generale e sulla sua fortuna angioina, vedi Stefano ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*,

za per descrivere forme da ballo popolareggianti di struttura in parte diversa, la *dansa/virelai* è un genere di chiara derivazione francese, sviluppatosi intorno agli anni Cinquanta in Provenza. Se un processo di ricezione e imitazione di strutture metrico-musicali di provenienza settentrionale era già in atto da parte di compositori e poeti del Midi nei decenni precedenti,³⁴ la *dansa/virelai* è tuttavia l'esempio più tangibile dell'adozione nella tradizione trovadorica di forme francesi, come per l'appunto il *virelai*. Ciononostante, a differenza del suo modello, la *dansa* presenta il *refrain* o *respos* in posizione iniziale e sintatticamente legato alla fronte, senza le ripetizioni interstrofiche che sono tipiche invece del *virelai* francese vero e proprio. In questa specifica forma, che la avvicina sensibilmente agli esempi trecenteschi di ballata italiana intonata, la *dansa* è presente anche in un altro codice, che presenta componenti provenzali-angioini, ossia il canzoniere *E.³⁵

Sei *dansas* sono raccolte nella quarta e ultima parte del codice *E, attribuibili a Guiraut de Espaigna,³⁶ trovatore attivo alla corte provenzale di Carlo e di sua moglie Beatrice alla quale Guiraut si rivolge proprio in queste *dansas*, tramite il *senhal Na Berengueira*.³⁷ La *dansa* è quindi un genere che vede la sua fortuna in un contesto specificatamente angioino, come la corte di Provenza, che ne è il centro principale di irradiazione. Il riferimento a Re Carlo nella *tornada* di *Ben volgra*, *s'esser poges* non è quindi casuale, se si considera che il genere stesso era particolarmente in voga nella corte provenzale. Non è detto tuttavia che le *dansas* di *Roi* siano state composte in Provenza; anzi, il fatto che Carlo venga già chiamato *Reys* spinge a datare questi componimenti a un periodo successivo alla conquista del 1266.

Anche l'aggiunta di altre addizioni provenzali, soprattutto i tre *descortz* (add. XXXIV, XXXVIII, XXXIX), andrà collegata alla corte di Napoli, almeno, ma non soltanto, per questioni materiali. Sia il *descort* di Aimeric de Pegulhan, sia quello di Guillem Augier Novella e l'anonimo *Bella donna cara* sono opera della stessa mano A1 che trascrive la *dansa* dedicata a Carlo d'Angiò, e tale trascrizione avviene tra l'altro con le medesime cura, *mise en page* e decorazioni. I tre *descortz* e la *dansa Ben volgra*,

cit., pp. 97-120 e Anna RADAELLI, *Dansas Provenzali*, cit.

³⁴ Stefano ASPERTI, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana», n.s. 8, 1991, pp. 5-49.

³⁵ Sul canzoniere *E, vedi Caterina MENICETTI, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BnF, fr. 1749)*, Strasbourg, Éditions de linguistique et philologie, 2015.

³⁶ Anna RADAELLI, *Dansas Provenzali*, cit., pp. 85-216. Anche nel canzoniere *E, del resto, le *dansas* si trovano relegate in una sezione aggiunta, meno curata, situata alla fine del codice, elemento che si lega a una concezione della *dansa* come genere marginale. Questa marginalità diventa ancora più significativa nel caso delle addizioni di *Roi*.

³⁷ Significativo è il *senhal* patronimico *Na Berengueira*, in cui Beatrice è chiamata figlia di Berengario, quarto e ultimo conte catalano di Provenza. Cfr. Anna RADAELLI, *Dansas Provenzali*, cit., pp. 88-94.

s'esser poges vanno quindi considerati come un'inserzione unitaria, e rappresentano le prime tra le addizioni angioine a essere trascritte.

Le addizioni propriamente provenzali, vale a dire quelle che si possono ricondurre al *milieu* occitanofono della Napoli di Carlo I, rappresentano però meno di un quarto delle aggiunte tardive di *Roi*, che sono composte soprattutto da liriche in francese e in latino e da brani strumentali. Anche se a prima vista la presenza di ulteriori brani francesi non sembra essere in contraddizione con l'ambiente originario del codice, cioè il Nord della Francia, anche le addizioni francesi possono essere ricondotte ad ambienti angioini.

Come abbiamo già visto, almeno una delle aggiunte francesi, il componimento *Ki de bons est, souëf flaire* (add. XLIV), presenta di nuovo un esplicito richiamo a re Carlo, in quanto principe di Terra di Lavoro. La stessa mano (A2) è responsabile anche di un altro componimento, vale a dire all'add. XVII *La plus noble emprise*, che insieme alla precedente venne ritenuta dai Beck una composizione del re di Napoli e sua inserzione autografa. Ora sappiamo che nessuna delle due composizioni è concretamente attribuibile a Carlo e che certamente non si tratta di aggiunte di sua mano, ma entrambe le liriche, e più in generale l'operato del copista A2, sono assimilabili per alcuni versi al gruppo di composizioni provenzali, soprattutto a quelle più curate ed eleganti, trascritte da A1. A tutti gli effetti, per eleganza della *mise en page*, grafia libraria e uso di iniziali filigranate di genere simile, i due componimenti di A2 sono la controparte francese del primo gruppo di liriche provenzali aggiunte e con molta probabilità rappresentano le addizioni più «antiche» di tutto il codice. Parallelamente a quanto avviene per A1, anche in questo caso una lirica contenente un riferimento al sovrano angioino presenta un'attenzione estetica che non ha praticamente eguali tra le addizioni, se non nel primo gruppo provenzale.³⁸

Vediamo ora, brevemente, in che modo anche le altre aggiunte (le canzoni, i mottetti e in qualche modo anche i *rondeaux*) possono essere definite angioine, se non proprio napoletane, cominciando dalle restanti composizioni francesi. Va innanzitutto detto che non si tratta di aggiunte genericamente francesi, ma più specificatamente piccarde, quando non marcatamente artesiane, legate cioè alla tradizione poetico-musicale della città di Arras, uno dei più importanti centri poetici e musicali del Duecento. Difatti, la maggior parte dei brani in francese aggiunti, a parte i due *lais* e la canzone di Guiot de Dijon, rappresenta nuove composizioni che rielaborano parzialmente o integralmente canzoni attribuite dalla tradizione ad autori artesiani come Pierrequin de la Coupele (add. XLI) o Robert du Chastel (add. XXXVI).³⁹ Si tratta nello specifico di riscritture in forma eterostrofica di can-

³⁸ Si trovano anche simili iniziali filigranate sia nelle addizioni provenzali di A1 sia in almeno una delle due liriche francesi di A2.

³⁹ Il *corpus* di Pierrequin de la Coupele è tràdito quasi esclusivamente in codici artesiani come °M e °T. Solo RS 1219 e RS 2089 sono attestate anche nell'orientale °C. Robert du Chastel è

zioni strofiche sulle quali tornerò a breve. In direzione artesiana conduce anche l'analisi dei *refrains* utilizzati dai mottetti – si tratta soprattutto di *motets entés* qui trascritti in forma monodica. La maggioranza di questi infatti cita dei *refrains* il cui testo e/o melodia ricorre prevalentemente in altri mottetti, canzoni, *rondeaux* o testi letterari di provenienza piccarda, come quelli di Perrin d'Angicourt o Jacquemart Giélee, quando non propriamente artesiani, come nel caso di Adam de la Halle. Sembrano poi essere opera di un compositore artesiano anche i cinque brani latini a tema mariano (add. XVIII-XXII), che vedremo essere un *contrafactum* «scomposto» del *descort La douce acordance* del troviero arrasiano Adam de Givenci.⁴⁰

La presenza di aggiunte allineate per autore, genere o rapporto intertestuale alla tradizione artesiana non dovrebbe stupire se si considera che Arras, o quanto meno l'Artois, è anche il luogo di origine di *Roi*. Innanzitutto si potrebbe pensare a delle aggiunte avvenute nel medesimo luogo di compilazione, per mani diverse da quelle operanti nel suo primo *atelier* di copia. Vi sono tuttavia degli indizi significativi che portano a ritenere che le addizioni francesi non siano state copiate in Artois, né nella Francia settentrionale, ma nel Regno. Si tratta soprattutto di questioni materiali, in questo caso inerenti alla stratigrafia degli interventi delle diverse mani successive. Infatti, alcune delle aggiunte con tratti più marcatamente artesiani sembrerebbero risalire a una fase avanzata del processo di aggiunta, e pertanto essere posteriori, seppur di poco, alle aggiunte provenzali di A1 (e ovviamente anche a quelle francesi di A2). Si nota infatti che le mani A1 e A2 dispongono di maggior supporto materiale: vale a dire che nel momento del loro intervento, nel codice vi era ancora una ampia quantità di spazi bianchi a disposizione dei nuovi copisti.⁴¹ Inoltre questi copisti adottano una *mise en page* e in generale un approccio alla pagina decisamente più formale, come a tentare di proseguire il progetto librario del codice. Nulla, o quasi nulla, di tutto ciò si può invece osservare per le mani successive che invece, per intenzione o per contingenza materiale, hanno un atteggiamento grafico evidentemente meno curato, e in alcuni

invece definito artesiano da Johan MELANDER, *Les poésies de Robert de Castel, trouvère artésien du XIII^e siècle*, «Studia Neophilologica», 3, 1930, pp. 17-43. Le sue liriche sono trasmesse soprattutto dai canzonieri °K°N°X, appartenenti al sottogruppo ψ del ramo s^{II} (canzonieri con antigrammi settentrionali), e da °Z°a, di provenienza artesiana. Robert du Chastel è inoltre autore con Jehan Bretelet del *jeu parti* RS 1505.

⁴⁰ Si veda *infra*: *Le addizioni angioine §III gruppo: souvenirs d'Arras*. Non ho registrato ricorrenze intertestuali per i *refrains* dei *rondeaux*. In questo caso l'appartenenza a una tradizione nord-orientale si lega al contesto di copia, cioè all'essere trascritto tra brani artesiani dalle medesime mani, o quantomeno alla fortuna locale che il genere del *rondeaux/rondelet* vive a fine Duecento.

⁴¹ Va notato che le mani A1 e A2 tracciano sulla pagina esclusivamente tetragrammi, mentre le successive adottano sistemi di cinque o in rari casi sei righe. La rigatura musicale non è necessariamente un elemento dirimente per la cronologia degli interventi, ma in questo caso l'uso del tetragramma sembra combaciare con un uso relativamente più antico (o più formalizzato?).

casi rasentano, per tipologia esecutiva, l'abbozzo. Dal punto di vista compilativo le addizioni francesi-artesiane e quelle provenzali si intersecano nella loro disposizione in una maniera in cui è difficile, se non impossibile, isolare davvero le une dalle altre. Pertanto, scribi settentrionali e meridionali intervengono negli stessi spazi e così il codice è stato evidente oggetto di aggiunte, spesso contemporanee, sia in francese che in occitano.

Vi sono poi degli elementi che mi sembrano dimostrare molto chiaramente che almeno alcuni copisti settentrionali hanno lavorato contestualmente ad altri copisti provenzali. Il caso più significativo si può desumere dalla peculiare disposizione delle addizioni a c. 78, l'ultima del *booklet* di Thibaut. Sul *recto* possiamo leggere la continuazione dei brani latini (add. XVIII-XXII) vergati dal copista A3. Nonostante il testo in questo caso sia latino, l'addizione è meglio classificabile come artesiana; si tratta infatti del *contrafactum* di un *descort* di Adam de Givenci, troviero artesiano della prima metà del Duecento. La stessa mano, poi, oltre a mostrare tratti grafici settentrionali, aggiunge anche un altro testo artesiano, l'add. XLI, riscrittura eterostrofica di una canzone di Pierrequin de la Coupele. Sul *verso* della carta invece troviamo due testi provenzali (add. XXIII, XXIV) opera dei copisti A4 e A5; si tratta di una *dansa* anonima e della prima *cobla* di una canzone di Blacasset. Possiamo sicuramente ritenerli interventi successivi a quelli latini, soprattutto per via della loro collocazione materiale. Infatti, oltre a occupare uno spazio di scrittura successivo a quello del copista, A3, A4 e A5 sfruttano gli stessi pentagrammi rossi, preparati presumibilmente da A3, per la copia dei brani latini. Se consideriamo sia A3 sia i due copisti provenzali come mani sicuramente successive alle prime addizioni (cioè le liriche «caroline» di A1 e A2) ne consegue che i brani latini sono stati copiati in un momento in cui il contatto con gli ambienti angioini di Napoli doveva essere già avvenuto. Di conseguenza alcune aggiunte provenzali devono essere state inserite dopo alcune di quelle francesi, o, come forse è più probabile, contestualmente. Il codice pertanto riceve addizioni sia in francese sia in occitano nello stesso luogo e in momenti non molto distanti tra loro. Al momento del riempimento di c. 78, il codice non era più in Artois, né vi era ritornato, ma anzi doveva trovarsi in un ambiente in cui era ancora facilmente esposto a copisti e materiali legati a entrambe le tradizioni.

Come abbiamo visto all'inizio di questo capitolo, i rapporti, i viaggi e gli scambi tra l'Artois e Napoli erano particolarmente frequenti nell'ultimo quarto del Duecento, e gli artesiani rappresentavano di gran lunga la componente francofona più importante nel Regno.⁴² Da questo punto di vista, le addizioni di *Roi* sembrano rispecchiare una situazione analoga: i testi francesi presenti sono per lo più legati a Carlo I, oppure connessi per autori o intertestualità al canone artesiano. Per quanto riguarda la collocazione temporale, non è possibile avere una cronologia

⁴² Jean DUNBABIN, *The French in the Kingdom of Sicily*, cit., pp. 101-119.

precisa, data l'impressionante varietà di scritture diverse che ostacolano la costruzione di un quadro unitario in grado di localizzarle o datarle. Al contrario la notazione di tutti e ventidue i copisti è cronologicamente molto limitata. Con poche, non significative eccezioni, i ventidue scribi utilizzano il medesimo linguaggio, una notazione franconiana «semplice», riconducibile grosso modo all'ultimo quarto del secolo.⁴³ La notazione indica che le addizioni non possono essere state scritte prima degli anni Sessanta-Settanta del Duecento e presumibilmente non dopo il primo decennio del XIV secolo, periodo in cui la notazione franconiana è ormai ampiamente superata da nuovi linguaggi notazionali. In questo caso la datazione della scrittura musicale sembra armonizzarsi ai limiti cronologici entro cui collochiamo l'esperienza francofona e artesiana a Napoli.

Un altro gruppo di addizioni, finora scarsamente considerato, potrebbe supportare ulteriormente la teoria di una fase angioina-napoletana di *Roi*. Si tratta delle undici danze strumentali, di cui nove portano il paratesto di *estampie* o *danse real/royale*. Almeno quattro di queste danze (mano A10) si distinguono per una buona esecuzione della trascrizione e una certa eleganza nella *mise en page*, il che permette di ipotizzare che la loro stesura risalga a uno stadio iniziale del processo di aggiunta. Si nota inoltre la presenza di un elemento paratestuale nelle addizioni, caso eccezionale data l'altrimenti totale assenza di rubriche nei brani aggiunti. La prima funzione di tale rubrica è ovviamente quella di esplicitare al lettore il trattarsi di un brano strumentale e *sine littera*, e non di una lirica a cui il copista ha dimenticato di sottoporre il testo.⁴⁴ Tuttavia la presenza quasi sistematica dell'attributo regale nelle rubriche sembra fornire delle importanti informazioni aggiuntive, ossia che questa danza era dedicata a un regnante, o quanto meno proveniva dal contesto di una corte reale.

Dunque, se le danze strumentali di *Roi* sono le *estampies* di un re, di quale re si sta parlando? Una volta scartata, pur tenendo conto di dovute cautele, la principale corte capetingia, cioè la corte reale di Parigi, dato che il codice non sembra arrivare a Parigi prima dell'età moderna,⁴⁵ è allora possibile collegare il paratesto regale delle danze allo stesso *Reys Karles* dell'addizione XXXVIII, nonché *Prince de Terre de Labour* dell'addizione XLIV.⁴⁶ Non è difficile immaginare che un genere

⁴³ Riprendo qui la definizione di franconiana semplice che utilizza Carla Vivarelli a proposito dei mottetti più antichi del testimone interpolato del Roman de Fauvel (Paris, BnF, f. fr. 146). Cfr. CARLA VIVARELLI, *La notazione della polifonia del «Roman de Fauvel»*, in *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, a cura di Maria Caraci Vela, Daniele Sabaino e Stefano Aresi, Pisa, ETS, 2007, pp. 203-216. In questo caso per «semplice» si intende una notazione da una parte ancora organizzata sulla base del *modus* e priva di *semibreves* sillabiche, elementi quindi in parte antecedenti alle innovazioni di francone, ma dall'altra con una configurazione delle *ligaturae* pienamente franconiana.

⁴⁴ Ma va detto che la notazione di queste danze, costituita soprattutto da lunghe *ligaturae* composte e, ovviamente, ben poco sillabica, rende difficile scambiarle per melodie di canzone.

⁴⁵ Vedi supra Parte I, *Il codice §Luogo e datazione*.

⁴⁶ Ipotesi avanzata tenendo conto delle principali corte reali francofone. Escludo ovviamente

molto in voga nella Francia del Nord abbia avuto fortuna anche presso la corte angioina, ed è anche probabile che tale fortuna sia continuata nel corso del Trecento. Come sostiene Marco Gozzi, le *istampite* conservate nel codice LONDRA – compilato a Firenze nel primo Quattrocento – sembrerebbero provenire dalla corte di Roberto d'Angiò a Napoli dei primi decenni del Trecento, e in quegli anni, o poco dopo, sarebbero giunte a Firenze.⁴⁷ Inoltre, al netto di differenze formali interne,⁴⁸ la struttura delle *estampies* e delle *istampite* è sostanzialmente la medesima, e il cambio di lingua dei paratesti, dal francese all'italiano, è poi congruente con il già citato fenomeno di (re-)italianizzazione della cultura a Napoli, nel passaggio da Carlo II a Roberto I.

Se allora le addizioni, come ritengo, sono state copiate a Napoli, vi è un elemento che lascia sorpresi, data la prevalenza di testi di produzione artesiana, e cioè l'assenza di liriche di Adam de la Halle. La storiografia letteraria e musicologica ha dato per consolidata da tempo l'ipotesi di un soggiorno napoletano del più celebrato dei trovieri artesiani, ma in realtà che Adam de la Halle sia stato a Napoli non è ancora certo, anche se è molto probabile. La principale testimonianza che il troviero abbia soggiornato nel Regno si legge nell'anonimo *Jeu du Pelerin*, un prologo al *Jeu de Robin et Marion* trasmesso dal solo codice ^oW. Protagonista del *Jeu* è, per l'appunto, un pellegrino di ritorno ad Arras dalla Terra Santa, che racconta di essere stato nel Regno e di aver visitato la tomba di Adam, sotto la guida del conte Roberto II. Alla fase napoletana della carriera di Adam si riconducono tradizionalmente la composizione del *Jeu de Robin et Marion*, o almeno una sua rappresentazione a corte, e le sue ultime opere tra cui il forse incompiuto *Roi de Sicile*.⁴⁹ Poco è sicuro quindi riguardo a una possibile fase napoletana della carriera di Adam de la Halle. Il troviero potrebbe essere giunto nella capitale al seguito di Roberto II d'Artois negli anni Ottanta, o già nel 1275, quando Roberto è vicario del Regno. In

dal novero il re di Gerusalemme, se si intende i regnanti *de facto* cioè i Lusignano di Cipro, poiché è lo stesso Carlo d'Angiò a detenere nominalmente il titolo a partire dal 1277.

⁴⁷ «The name of the instampite might suggest a relation with the Neapolitan court of Robert of Anjou (Gaeta is a city near Naples and *La Manfredina* might allude to King Manfred of Sicily.» Marco GOZZI, *Italy to 300*, in *The Cambridge Companion to Medieval Music*, edited by Mark Everist, cit., pp. 121-135: 133-135.

⁴⁸ Le *istampite* italiane sono generalmente più lunghe e con una diversa e più articolata disposizione dello spazio tonale rispetto a quelle di *Roi*. Cfr. Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, Bloomington, Indiana, IN, University Press, 1990, pp. 8-11.

⁴⁹ In un contributo recente, tuttavia, Cesare Mascitelli ha ridiscusso la data e il luogo di composizione della *chanson de geste*, proponendo di datarla al soggiorno parigino del troviero, intorno al 1267. La narrazione si interromperebbe quindi con gli ultimi eventi legati alla conquista del Sud Italia, non per sopraggiunta morte dell'autore, bensì per sua precisa volontà, oltre per i limiti imposti dall'assoluta contemporaneità del lavoro. Cesare MASCITELLI, *Il Roi de Sicile di Adam de la Halle: una nuova proposta di datazione e localizzazione*, «Carte Romanze», II, 1, 2014, pp. 103-131.

realtà l'assenza di Adam tra le liriche aggiunte in *Roi* non è indicativa dell'effettiva presenza o assenza del troviero a Napoli, ma al contrario può essere prova ulteriore che il codice si trovasse effettivamente fuori di Francia ed escluso dalla trasmissione del *corpus* di Adam, che invece è coeva al processo di ampliamento di *Roi*.⁵⁰

Infatti, la fortuna dell'opera di Adam si discosta per alcuni versi da quanto si osserva per gran parte della lirica medievale galloromanza. Se la lirica occitanica e, in maniera minore, quella oitanica vengono organizzate e copiate all'interno di grandi sillogi, siano esse solo di poesia o miscellanee, con grande distanza temporale dalla loro composizione, il *corpus* di Adam viene invece trascritto in maniera stabile già a ridosso della sua creazione. Il periodo di attività del troviero, grossomodo collocabile tra gli anni Sessanta e Ottanta del Duecento, si sovrappone infatti all'inizio del processo di «letteralizzazione» della lirica medievale, cominciato a metà del secolo. Tuttavia molto raramente la silloge adamiana viene tramandata in maniera organica all'interno dei testimoni librari che la ospitano, ma anzi appare il più delle volte sotto forma di aggiunta tardiva; secondo Francesco Saviotti «sarebbe mancato il tempo, insomma, per organizzare i materiali adamiani ed omogeneizzarli per così dire a quelli degli altri trovieri o, addirittura, essi sarebbero giunti all'*atelier* di copia quando ormai era troppo tardi per inserirli nel corpo della silloge». ⁵¹

Nel caso della raccolta di Adam in ^oT, codice che condivide buona parte delle liriche e dei mottetti di *Roi*, si nota fin dal primo sguardo la forte differenza nello stile decorativo e nella scrittura, seppure il nuovo copista abbia cercato di rimanere in continuità col codice, rispettando parzialmente lo specchio di scrittura e la *mise en texte* precedenti. Come sappiamo ^oT e *Roi*, anche se chiaramente provenienti da due *ateliers* diversi, condividono lo stesso peculiare interesse per la lirica e la polifonia con una forte connotazione locale artesiana, e si collocano quindi nello stesso contesto geografico.⁵² È curioso però che *Roi*, che pure subisce una serie di aggiunte sensibilmente artesiane, anche se molto diverse per genere e caratteristiche materiali, rimanga «indifferente» alla crescente fortuna dell'opera di Adam, che tra Due e Trecento diventa un vero e proprio *best-seller*.⁵³ Adam, in quanto persona reale, poteva trovarsi o meno a Napoli negli ultimi anni della sua vita, ma

⁵⁰ Tuttavia, come vedremo a breve, Adam de la Halle è «virtualmente» presente nel *motet enté* M 1073.

⁵¹ Federico SAVIOTTI, *Anomalie codicologiche*, cit., pp. 225-257: 235. Riguardo alla tradizione manoscritta di Adam de la Halle vedi anche Sylvia HUOT, *From Song to Book*, cit., pp. 64-74; Maria Carla BATTELLI, *Le antologie*, cit., pp. 166-180, e Luciano FORMISANO, *Sul libro di poesia di Adam de la Halle*, in «*Carmina semper et citharae cordi*». *Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éditées par Marie-Claire Gérard Zai, Genève, Slatkine, 2000, pp. 227-246.

⁵² Vedi *supra* Parte I, *Il canzoniere* §La raccolta di mottetti ^AR e soprattutto Gaël SAINT-CRICQ, Eglal DOSS-QUINBY, Samuel N. ROSENBERG (edd.), *Motets from the Chansonnier de Noailles*, cit.

⁵³ Federico SAVIOTTI, *Anomalie codicologiche*, cit., p. 250.

la trasmissione della sua lirica è invece una questione strettamente connessa con la tradizione manoscritta della Francia settentrionale.

Lo *Chansonnier du Roi* è, nel suo progetto originale, un oggetto fortemente legato alla tradizione poetica e musicale della città di Arras, e il suo lungo permanere in forma di libro aperto e incompiuto, sia per contenuto, sia perché per molto tempo non rilegato stabilmente, lo ha ampiamente esposto alle correnti liriche e musicali di fine secolo. Può quindi l'assenza di Adam de la Halle in *Roi* implicare anche un'assenza dello stesso codice dai luoghi dove l'opera del troviero si stava affermando e iniziava a circolare in forma libraria? Le aggiunte di *Roi* rappresentano l'emersione eccezionale di generi lirici, musicali e coreutici, raramente rappresentati nella produzione libraria, soprattutto, ma non solo, del Regno. Le liriche di Adam aggiunte in °T sono, sì, addizioni, ma pienamente creazioni d'*atelier*. Sorprende che i copisti artesiani delle addizioni di *Roi* mostrino d'ignorare o non praticare la produzione di Adam; tuttavia la presenza ipotetica di un troviero in un dato luogo non necessariamente incide sulla fortuna locale dei suoi lavori. Per quanto ne sappiamo dal *Jeu de la Feuillée*, Adam lascia Arras e non sembra tornarvi più a dimorare; la sua fama però si accresce soprattutto in manoscritti artesiani. Che *Roi*, in quanto codice artesiano, rimanga sordo alla fortuna di uno dei più grandi autori della lirica artesiana e francese del Duecento può essere una prova della sua assenza dalle scene settentrionali, dove tale fortuna si stava affermando, ma, in quanto testimone napoletano trasmette notizie preziose sulle mode poetiche e musicali dell'aristocrazia angioina, dove invece Adam sembra aver lasciato tracce molto evanescenti.

Tavola delle addizioni

N°	BECK	CARTA	AUTORE	NUMERO DI REPERTORIO
I	1	1rb	Anonimo	vdB 153/L265.1716
II	2	1v	Anonimo	BdT 461.92
III	3	1v	Anonimo	BdT 461.196
IV	4	2va	Anonimo	M 1069/L 265.816
V	5	2vb	Anonimo	M 1070/L 265.269
VI	6	3ra	Anonimo	M 1071/L 265.770.1
VII	7	3rb	Anonimo	M 1072/L 265.770.2
VIII	8	3v	Anonimo	M 1073/L 265.271
IX	9	3v	Anonimo	M 1074/L 265.1744
X	10	4v	Anonimo	M 1075/L 265.840
XI	11	4v	Anonimo	vdB 154/L 265.1698
XII	12	5rb	Anonimo	*
XIII	12	5rb	Anonimo	*
XIV	13	5v	Anonimo	M 1076/L 265.948
XV	14	5v	Anonimo	vdB 155/L 265.799
XVI	15	5v	Anonimo	vdB 156/L 265.1591
XVII	16	44ra	Anonimo (Comte d'Anjou)	RS 1623a/L 46.2
XVIII	29	77rb	Anonimo	M 1064

TITOLO	GENERE	COPISTI	MANO PERAINO	MANO HAINES (TESTO)	MANO HAINES (MUSICA)
<i>U despit des envïeus</i>	<i>Rondeau</i>	A22	21	xviii	s
<i>Donna, pos vos ay chausida</i>	<i>Dansa</i>	A7	5	iii	b
<i>Pos qu'ieu vey la fualla</i>	<i>Dansa</i>	A8	6	iv	c
<i>J'aim bele dame, et de non</i>	<i>Motet enté</i>	A13	9	vii	f
[...] <i>bon dormir</i>	<i>Refrain-motet</i>	A13	9	vii	f
<i>Hé, très douce amouretes</i>	<i>Motet enté</i>	A13	9	vii	f
<i>L'autrier lés une fontaine</i>	<i>Refrain-motet</i>	A13	9	vii	f
<i>Bone amouretes m'a souspris</i>	<i>Motet enté</i>	A15	12	x	i
<i>Vous le me deffendés l'amer</i>	<i>Motet enté</i>	A21	14	xi	k
<i>J'ai un chapelet d'argent</i>	<i>Motet enté</i>	A18	18	xv	o
<i>Trop ai esté lonc tant mus</i>	<i>Rondeau</i>	A18	18	xv	o
[Danse]	<i>Ductia</i>	A9	15	xii	l
<i>Danse</i>	<i>Ductia</i>	A9	15	xii	l
<i>Joliment du cuer, du cuer</i>	<i>Motet enté</i>	A19	17	xiii	m
<i>J'ai bele dame amee</i>	<i>Rondeau</i>	A20	20	xvii	q
<i>Se je chant et sui envoisiés</i>	<i>Rondeau</i>	A22	21	xviii	t
<i>La plus noble emprise</i>	<i>Lai ?</i>	A2	2	xix	u
<i>Iam mundus ornat</i>	<i>Conductus</i>	A3	16	xiv	n

N°	BECK	CARTA	AUTORE	NUMERO DI REPERTORIO
XIX	30	77va	Anonimo	M 1065
XX	31	77vb	Anonimo	M 1066
XXI	32	78ra	Anonimo	M 1067
XXII	33	78rb	Anonimo	M 1068
XXIII	34	78va	Anonimo	BdT 461.230
XXIV	35	78vb	Blacasset	BdT 96.2
XXV	24	103va	Anonimo	*
XXVI	24	103vb	Anonimo	*
XXVII	24	104ra	Anonimo	*
XXVIII	24	104rb	Anonimo	*
XXIX	24	104va	Anonimo	*
XXX	24	104va	Anonimo	*
XXXI	24	104va	Anonimo	*
XXXII	24	104vb	Anonimo	*
XXXIII	24	104vb	Anonimo	*
XXXIV	17	117ra	Anonimo	BdT 461.37
XXXV	18	135r	Guiot de Dijon	RS 1503/L 106.9
XXXVI	19	159va	Robert du Chastel	RS 1789/L 232.6
XXXVIa	19	161va	Robert du Chastel	RS 1789/L 232.6
XXXVII	20	185rb	Aimeric de Pegulhan	BdT 10.45 + 461.67a

TITOLO	GENERE	COPISTI	MANO PERAINO	MANO HAINES (TESTO)	MANO HAINES (MUSICA)
<i>Cum splendore. Virgo salutatur</i>	<i>Conductus</i>	A3	16	xiv	n
<i>Lux superna</i>	<i>Conductus</i>	A3	16	xiv	n
<i>Virgo mater templum ingreditur</i>	<i>Conductus</i>	A3	16	xiv	n
<i>Festum novum in celis ordinatur</i>	<i>Conductus</i>	A3	16	xiv	n
<i>Tant es gay'es avinentz</i>	<i>Dansa</i>	A4	3	ii	a
<i>Ben volgra que'm vengues merces</i>	<i>Conductus</i>	A5	4	ii	a
[<i>La premiere estampie royale</i>]	<i>Estampie</i>	A10	8	vi	e
<i>La seconde estampie royale</i>	<i>Estampie</i>	A10	8	vi	e
<i>La tierche estampie royale</i>	<i>Estampie</i>	A10	8	vi	e
<i>La quarte estampie royale</i>	<i>Estampie</i>	A10	8	vi	e
<i>La quinte estampie real</i>	<i>Estampie</i>	A11/A20	20	xvii	r
<i>La sexte estampie real</i>	<i>Estampie</i>	A11/A20	20	xvii	r
<i>La septime estampie real</i>	<i>Estampie</i>	A11/A20	20	xvii	r
<i>La uitime estampie real</i>	<i>Estampie</i>	A11/A20	20	xvii	r
<i>Dansse real</i>	<i>Ductia ?</i>	A11/A20	20	xvii	r
<i>Bella donna cara</i>	<i>Descort</i>	A1	1	i	a
<i>Quant je voi plus felons rire</i>	Canzone eterostrofica	A12	19	xvi	p
<i>Se j'ai chanté sanz guerredon avoir</i>	Canzone eterostrofica	A14	13	*	*
<i>Se j'ai chanté sanz guerredon avoir</i>	Canzone eterostrofica	A15	12	x	j
<i>Qui la ve, en ditz + S'ill, qu'es caps e guitz</i>	<i>Descort</i>	A1	1	i	a

N°	BECK	CARTA	AUTORE	NUMERO DI REPERTORIO
XXXVIII	21	186rb	Guiraut d'Espaigna ?	BdT 244.1a
XXXIX	22	186vb	Guillem Augier Novella	BdT 205.5
XL	23	187vb	Anonimo	BdT 461.20a
XLI	25	210ra	Pierrequin de la Coupele	RS 1081/L 202.1
XLII	26	211va	Anonimo	M 1076a/L 265.953
XLIII	27	211va	Anonimo	M 1076b/L 265.823
XLIV	28	215ra	Anonimo (Comte d'Anjou)	RS 165a/L 46.1

TITOLO	GENERE	COPISTI	MANO PERAINO	MANO HAINES (TESTO)	MANO HAINES (MUSICA)
<i>Ben volgra, s'esser poges</i>	<i>Dansa</i>	A1	1	i	a
<i>Sens alegrage</i>	<i>Descort</i>	A1	1	i	a
<i>Amors m'art con fuoc am flama</i>	<i>Dansa</i>	A6	7	v	d
<i>A mon pooir ai servi</i>	Canzone eterostrofica	A3	16	xiv	n
<i>Jolietement m'en vois</i>	<i>Motet enté</i>	A16	10	viii	g
<i>J'aim loiaument en espoir</i>	<i>Motet enté</i>	A17	11	ix	h
<i>Ki de bons est, souëf flaire</i>	<i>Lai ?</i>	A2	2	xix	v

Le addizioni angioine

Tracce?

Un discorso più ampio merita, dal punto di vista materiale e di esecuzione effettiva della copia, il rapporto che intercorre tra il codice e le aggiunte, non riconducibile soltanto alla molteplicità degli operatori intervenuti, ma anche e soprattutto al diverso atteggiamento nei confronti del codice stesso. A un primo sguardo sono infatti evidenti lo stacco grafico tra il codice e molte delle addizioni, e la varietà delle tipologie letterarie e musicali rappresentate. Da un lato abbiamo un codice elegantemente concepito nella sua raffinata organizzazione e *mise en page*, ampiamente decorato; dall'altro, un susseguirsi, quasi affastellato, di mani diverse, con differenti gradi di cura e competenza. Da un canto, una sistematica rappresentazione del canone poetico del *grand chant* cortese, sia a livello locale sia generale, dall'altro un coacervo di generi diversi, principalmente eterostrofici e/o a *refrain* – spesso ritenuti secondari dalla trattatistica – e brani strumentali. Inoltre, buona parte di queste liriche è trasmessa in maniera frammentaria, vale a dire che se ne conserva solo una strofe o che si tratta di brani già di per sé monostrofici o di frammenti di brani polifonici.

Il contrasto tangibile che si osserva tra il codice e le sue addizioni porta in prima battuta a considerare le addizioni tardive, o almeno una buona parte di queste, all'interno di quella categoria di scritture avventizie definibili come tracce, ossia, secondo l'enunciazione di Armando Petrucci, riconducibili al «tipico fenomeno di reimpiego di un manufatto, già graficamente completo, per iscriverci, ovunque fosse possibile, qualcosa di nuovo e di estraneo, a distanza di poco tempo o di qualche secolo».¹ Questa definizione aderisce però solo parzialmente all'effettivo statuto delle trascrizioni di *Roi*: nonostante la diversità di generi che intercorre tra le addizioni e il corpo antico, nessuna delle aggiunte, come vedremo, può essere davvero definita estranea al codice che le ospita, giacché si tratta di lirica intonata, o, nel caso delle danze strumentali, di generi comunque associabili a un contesto sociale e performativo cortese. È invece nel loro aspetto materiale che le addizio-

¹ Armando PETRUCCI, *Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale*, cit., p. 981. Sulle tracce letterarie in ambito romanzo, vedi Stefano RESCONI, *Tracce, ricontestualizzazioni, canali di trasmissione peculiari: percorsi tra le liriche oitaniche trascritte al di fuori dei canzonieri francesi*, «Critica del testo», XVIII, 3, 2015, pp. 169-198; ID., «Tracce»? L'«Alexandre» di Alberico da Besançon e il «Sirventese lombardesco» nel loro contesto manoscritto, «Linguae &», 1, 2018, pp. 63-79.

ni mostrano caratteri di vere e proprie tracce, nonché nel rapporto «fisico» con un oggetto dal chiaro statuto librario e dalla forte organicità. Vi sono tuttavia, e ovviamente, alcune notevoli eccezioni tra le aggiunte, che sono tendenzialmente meno formali, quando non propriamente avventizie: è il caso dei *descortz* e dei due «*lais*» attribuiti a Carlo d'Angiò, opera dei primi tra i copisti tardivi, che con il codice mantengono in qualche modo un dialogo a livello di contenuto, oltre che un evidente mimetismo grafico.

Per capire le modalità, il significato e il contesto di queste aggiunte è però necessario analizzarle complessivamente, cercando di comprenderne la stratificazione materiale, e nei limiti del possibile, anche quella diacronica. Le quarantaquattro aggiunte – opera di ventidue copisti, o coppie scrittorie, differenti – mostrano affinità di tipo formale, contenutistico, nonché grafico, che permettono di articolarle in diversi gruppi uniformi. Non si tratta però di un raggruppamento guidato da un criterio esclusivamente cronologico, poiché in molti casi si trovano indizi che suggeriscono una possibile cooperazione di mani diverse all'interno degli stessi spazi o perfino di testi simili tra loro. L'ordinamento che segue non è quindi da ritenersi strettamente consequenziale dal punto di vista temporale, ma mira piuttosto a rintracciare una coerenza interna tra i numerosi copisti.

I gruppo: un corpus provenzale e danze sparse

Copista A1: xxxiv *Bella donna cara* BdT 461.37; xxxvii *Qui la ve, en ditz* BdT 10.45+461.74a; xxxviii *Ben volgra, s'esser poges* BdT 244.1a; xxxix *Sens alegrage* BdT 205.5. Copista A4: xxiii *Tant es gay'es avinentz* BdT 461.230. Copista A5: xxiv *Ben volgra que'm venques merces* BdT 244.1a. Copista A6: xl *Amors m'art con fuoc am flama* BdT 461.20a. Copista A7: ii *Donna, pos vos ay chausida* BdT 461.92. Copista A8: iii *Pos qu'ieu vey la fualla* BdT 461.196.

Seppur rappresentino una raccolta minore per numero, le addizioni in provenzale sono tra le più rilevanti nel processo di ampliamento di *Roi*, e si distinguono dal nucleo antico del codice per diversi aspetti. Non solo, infatti, nessuno degli scribi fornisce una rubrica autoriale per i testi e le musiche (elemento che è però comune a tutte le addizioni) ma quasi nessuno dei componimenti aggiunti si mostra in linea con il canone della *canço* strofica trovadorica, prevalente nella silloge *W. Solo una delle addizioni (xxiv), inoltre, è riconducibile alla canzone strofica classica, e rappresenta l'unico esempio del genere tra tutte le aggiunte.² Come detto prima, le addizioni provenzali si distinguono anche per la mancanza di evidenti francesizzazioni, segno dell'utilizzo di fonti non francesizzate.

² È la *cobla* singola, tratta dalla canzone di Blacasset *Ben volgra que'm venques merces* BdT 96.2.

All'interno di questo primo gruppo vanno però distinte le addizioni trascritte dal copista A1 da quelle di A4, A5, A6, A7 e A8; le prime mostrano infatti elementi sufficienti a poterle ritenere un unico gruppo di aggiunte coerente, quasi un piccolo *corpus* a sé stante, mentre gli altri copisti lavorano in maniera meno programmatica, seppur le loro addizioni siano accomunate per lingua e generi. L'operato di A1 è un intervento omogeneo e dai tratti fortemente imitativi, oltre a essere probabilmente frutto del copista più antico tra quelli delle aggiunte. Nel lavoro di A1 appare evidente l'intento di rispettare la *facies* originaria del contesto grafico in cui si inserisce, come dimostra la *mise en page* su due colonne, la curata esecuzione dei tetragrammi e l'utilizzo di una grafia pienamente testuale e posata. Soprattutto, le addizioni da lui inserite sono tutte copiate per intero, includendo anche le strofe non sottoposte alla melodia, come nel caso dell'add. XXXVIII, quasi un *unicum* nel contesto delle addizioni.

Come già anticipato, l'eccezionale cura esecutiva di A1 (e vedremo anche di A2) nel contesto delle addizioni coincide con la presenza di Carlo d'Angiò come dedicatario delle addizioni XXXVIII e XLIV. Il prestigio del dedicatario non è espresso però soltanto tramite una cura del dettaglio visivo, ma anche attraverso la scelta di alcuni testi significativi per contenuto e genere. Tre dei quattro componimenti copiati da A1 (XXXIV, XXXVII e XXXIX) sono infatti ascrivibili al genere del *descort*, forma lirico-musicale complessa e ricercata. Seppure decisamente secondario per attestazioni, il *descort* non è un genere di minor prestigio nel sistema dei generi trobadorici.³ Nelle *Leys d'Amors*, il celebre trattato tolosano degli anni Trenta del Trecento, il miglior *descort* viene premiato agli agoni con «*de fin aur una violeta*», al pari del *vers* e della canzone.⁴

Nella definizione data dalla trattatistica, il *descort* è un genere cortese come la canzone, ma col tema *obligé* della sofferenza d'amore. La disforia, il tormento per la mancata soddisfazione sentimentale, per l'appunto il disaccordo, è il contenuto tipico del *descort*. La discordia tematica si accompagna inoltre alla disarmonia formale giacché, come asseriscono sempre le *Leys d'amors*, il *descort* «*es dictatz mot divers*» ossia un componimento fatto di parole diverse.⁵ Il trattato si riferisce alla sua costruzione metrica, normalmente non strofica, dove i versi sono organizzati secondo una struttura modulare, articolata in unità dette periodi, differenti tra loro per metro e rima. Il *descort* è inoltre un genere che trova fortuna nei trovatori più

³ Secondo Paolo Canettieri, solo trenta rientrano propriamente in questa categoria, cfr. Paolo CANETTIERI, *Descort es dictatz mot divers: ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto libri, 1995, pp. 59-72.

⁴ Così nel riassunto in versi: «Al plus excellen dictador | per vers o per chanso mays neta | de fin aur una violeta | et aquo meteysh per descort». Cfr. Joseph ANGLADE, *Les Leys d'Amors, Manuscrit de l'Academie des Jeux Floraux*, 2 voll., Toulouse, Edouard Privat, 1919-1920, I, p. 42.

⁵ Adolphe-Félix GATIEN-ARNOULT, *La Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, 3 voll., Toulouse, Typographie de J.B. Paya, 1841-1843, I, p. 342.

tardi, a partire dalla generazione di Raimbaut de Vaqueiras e altri autori attivi soprattutto nella prima metà del Duecento. È sintomo, inoltre, di una diffusione più ampia di generi non strofici ed eteromodulari a livello romanzo, di cui si trovano due esempi anche nelle addizioni copiate da A2.

Nonostante la maggior parte delle addizioni consti soprattutto di *unica* trasmessi adespoti, due dei tre *descortz* sono attribuibili con buona certezza, grazie ad altre fonti, a due trovatori provenzali attivi in Nord Italia nella prima metà del Duecento, ossia Guillem Augier Novella (xxxix) e Aimeric de Pegulhan (xxxvii). Entrambi i componimenti appaiono insieme nel canzoniere provenzale *M, in una sezione separata e dedicata al genere del *descort*, accanto però a testi di natura diversa, come *Calenda maia* BdT 329.9, *l'estampida* di Raimbaut de Vaqueiras.⁶ Seppur sia un genere sostanzialmente diverso dal *descort*, *l'estampida* ne condivide la stessa derivazione dalla sequenza medio-latina, ma soprattutto una struttura metrico musicale distinta e percepita dai compilatori di *M come aliena al corpo principale della raccolta dalla canzone strofica. Essa è pertanto relegata a un'unità indipendente del codice, conferma della diversa natura che il genere aveva nella percezione del pubblico contemporaneo.⁷ Le addizioni xxxvii e xxix mostrano anche delle lezioni molto simili, soprattutto nel caso del *descort* di Guilhem Augier Novella, a quelle di *M, con il quale il copista A1 condivideva almeno in parte le fonti.⁸ L'affinità col canzoniere *M rivela quindi che anche A1 riteneva i *descort* di Pegulhan e Augier Novella connessi tra loro.

Tuttavia, la versione del *descort* di Aimeric (xxxvii) copiata da A1 mostra alcune differenze significative rispetto a *M e al resto della tradizione. Il testo è infatti privo della terza strofe e della *tornada* e presenta invece altre due strofe e una nuova *tornada* sostitutive. Queste strofe alternative sono indicate come BdT 461.67a sotto il titolo di *S'ill, qu'es caps e guitiz*. La critica tuttavia è ancora in disaccordo sul considerarle un'estensione di *Qui la ve, en ditz* oppure un testo originariamente dotato di autonomia propria. *S'ill, qu'es caps e guitiz* utilizza parzialmente le stesse rime, oltre che lo stesso schema rimico, delle due *coblas* precedenti. Secondo Elisa Guadagnini, *S'ill, qu'es caps e guitiz* sarebbe una lirica autonoma di un secondo autore, che imita metricamente il *descort* di Aimeric, e che sarebbe riconducibile all'ambiente della corte provenzale negli anni intorno

⁶ Alle cc. 249-251 si trovano i seguenti componimenti: *Ses Alegrage* BdT 205.05 di Guillem Augier Novella; *En aquest son gai e legier* BdT 461.104, anonimo; *Chalenda maia* BdT 329.9 di Raimbaut de Vaqueiras; *Qui la ve, en diz* BdT 10.45 di Aimeric de Pegulhan e *Ara qan vei verdeiar* BdT 392.4 di Raimbaut de Vaqueiras (grafia di *M).

⁷ Stefano ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, cit., p. 78.

⁸ Vedi *infra* il commento al testo dell'add. xxix. Sia *M che i *descortz* di *W^{add} si legano alla famiglia γ , di tradizione più propriamente provenzale, ma nel caso di questa addizione in particolare il testo sembra molto vicino alla versione di *M.

all'insediamento di Carlo I.⁹ Tra i motivi che suggeriscono a Guadagnini di porre queste *coblas* nella corte provenzale, il più interessante è l'aggiunta del tema di crociata, elemento assente in *Qui la ve, en ditz*. Questa commistione tra canzone d'amore e canzone di crociata è un elemento che si ritrova già in Bertran de Born, uno dei modelli principali per i trovatori di Provenza del Duecento. Si tratta del resto di un elemento ancora attuale intorno alla metà del secolo, quando Carlo, ancora solo conte di Provenza, si reca insieme al fratello Luigi IX in Egitto per la Settima crociata.¹⁰

Che si tratti di un testo indipendente o meno, la melodia trådita da *Roi* è sicuramente una composizione del tutto nuova, sia dal punto di vista del *ductus* melodico, sia della struttura. L'unica altra attestazione della melodia che si legge nel codice *R presenta infatti una struttura strofica – la melodia si ripete uguale per tutte le strofe –, mentre la versione di *Roi* è completamente eterostrofica, con mutazione sostanziale della melodia a ogni periodo.¹¹ Bisogna inoltre osservare che, nonostante il copista abbia trascritto le parti aggiuntive senza soluzione di continuità, la melodia di *S'ill, qu'es caps et guitx* sembra a tutti gli effetti un brano musicale indipendente piuttosto che una prosecuzione di *Qui la ve, en ditz*. Si nota infatti che nel passaggio da una sezione all'altra, tra la *cobla* II e la III, la melodia cambia notevolmente di *ambitus*: se la melodia di *Qui la ve, en ditz* si sviluppa tra C e e, quello delle *coblas* aggiunte ha un *ambitus* incluso tra E e aa. L'intero brano possiede quindi un *ambitus* di estensione inconsueta, cioè da C a ee, una tessitura alquanto «virtuosistica» ed estranea non solo al resto delle addizioni ma anche a gran parte della canzone medievale. Dunque, se per quanto riguarda il testo le strofe possono anche funzionare insieme, dal punto di vista musicale l'impressione è quella di trovarsi di fronte a due oggetti melodici ben distinti, saldati insieme per errore del copista. Forse nell'antigrafo i due testi erano contigui, e la saldatura è da ritenersi un errore di A1, ma è difficile sciogliere il quesito in mancanza di altre attestazioni di queste due strofe aggiunte. Va detto poi che, sia in questo sia in altri casi, l'atteggiamento dei copisti tardivi è in genere tutt'altro che conservativo nei confronti di qualsiasi presunta volontà autoriale. Ai fatti, le melodie e i testi copiati tra le addizioni (provenzali e non)

⁹ Elisa GUADAGNINI, *Un descort provenzale del secondo quarto del Duecento*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, actes du VII^e congrès international de l'AIEO (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), a cura di Rossana Castano, Saverio Guida e Fortunata Latella, 2 voll., Rome 2003, I, pp. 395-405: 398. Ma si veda *contra* Paolo CANETTI, *Descort es dictatz mot divers*, cit., p. 623, che, sulla scorta di John H. MARSHALL, *The Isostraphic Descort in the Poetry of the Troubadours*, «Romance philology», 35, 1981-1982, pp. 130-151 non ritiene che le due strofe abbiano avuto una storia e tradizione indipendenti, sebbene concordi che si tratti di testi di autori diversi.

¹⁰ Elisa GUADAGNINI, *Un descort provenzale*, cit., p. 402.

¹¹ Vedi a tal riguardo anche John H. MARSHALL, *The Isostraphic Descort*, cit.

presentano degli elementi innovativi sostanziali, dal punto di vista del testo, della musica e della struttura dei brani: si tratta di melodie fortemente rimaneggiate al punto che, in confronto al resto della tradizione manoscritta, possono essere considerati a tutti gli effetti degli *unica*, almeno dal punto di vista musicale. Non è chiaro a quale livello della tradizione siano avvenute queste modifiche, se siano opera degli stessi scribi o di compositori a loro cronologicamente e geograficamente vicini. Le melodie delle aggiunte rappresentano sempre delle intonazioni del tutto nuove, spesso composte su versioni dei testi con non pochi errori o lacune.¹² La componente musicale prevale sulla qualità del testo e spesso anche il testo stesso, come in questo caso, viene fortemente modificato.

Un elemento che unisce questi tre *descortz* è il frequente utilizzo di versi composti, quasi sempre con rima interna, nonché di monosillabi separati che ricorrono quasi esclusivamente nei casi qui analizzati.¹³ Questo ricorso quasi generalizzato alla frammentazione del verso tramite rime interne insieme alla presenza di questi monosillabi generano un frequente effetto sonoro di ripetizione «a eco» della rima del verso precedente. Si tratta di un elemento alquanto distintivo di questo gruppo di addizioni, che non è però da ricondurre a manipolazioni più recenti, ma è presente già nei testi «originali» di Pegulhan e Augier Novella, la cui somiglianza formale si lega anche a una voluta intertestualità tra i due autori. Entrambi i trovatori infatti erano attivi in corti del Nord-est italiano nel medesimo periodo.¹⁴

Il terzo *descort*, *Bella donna cara*, pure presenta simili conformazioni metriche, ma l'assenza di altri testimoni non permette di individuarne un possibile autore.¹⁵ Canettieri propone, seppur cautamente, di attribuire questo *descort* a Guiraut d'Espaigna, basandosi soprattutto su somiglianze metriche e di rimanti con alcuni testi del trovatore, tra i quali considera anche la *dansa* «carolina» che

¹² Vedi *infra* il commento alle add. XXXIV, XXXVII e XXXIX.

¹³ L'unica altra attestazione (e solo all'interno di un singolo periodo) è nel *descort Amours, dousors* BdT 461.17 copiato nella sezione provenzale a c. 199r, *unicum* di *W.

¹⁴ Il primo celebra nel suo *descort* Beatrice d'Este, figlia di Azzo VII, il secondo cita nella *tornada* Emilia, moglie di Pietro II Traversari di Romagna. Nella *tornada* del *descort* di Augier Novella altri testimoni mantengono il *senbal* di Emilia di Romagna, mentre *Roi* lo banalizza in *Remanba* (vedi add. XXXIX). Il fatto che la versione di *Roi* del *descort* di Pegulhan mantenga il nome di Beatrice potrebbe anche legarsi al nuovo contesto angioino, ed essere stato conservato e riutilizzato in omaggio a Beatrice di Provenza. Paolo CANETTI, *Descort es dictatz mot divers*, cit, p. 172. Sul contesto storico di questi *descortz* vedi Nicola ZINGARELLI, *Intorno a due trovatori in Italia*, Firenze, Sansoni, 1899, pp. 25-64 e le note e circostanze storiche a cura di Francesca Sanguinetti nell'edizione di *Sens Alegrage* disponibile sul portale Rialto [http://www.rialto.unina.it/GIAug/205.5\(Calzolari\).html](http://www.rialto.unina.it/GIAug/205.5(Calzolari).html) (ultima consultazione: 12/10/2019).

¹⁵ Si tratta in realtà di un *descort/acort*, ossia una tipologia di *descort* in cui l'io lirico si dichiara in accordo amoroso con l'amata. Sull'*acort* come genere mancato vedi Paolo CANETTI, *Descort es dictatz mot divers*, cit., pp. 172-181.

si trova sempre in questo gruppo di addizioni.¹⁶ All'infuori della questione autoriale, le somiglianze metriche e i legami intertestuali sono evidenti e rientrano forse tra i motivi che hanno spinto il copista A1 a selezionare e copiare questo insieme di liriche.

La presenza di un nutrito gruppo di *dansas* tra le addizioni appare però in apparente contrasto con quella dei *descortz*, se si considera la differenza di registro e gerarchia di genere. Nella trattatistica, la *dansa*, infatti, viene definita un genere d'interesse prettamente musicale e meno prestigioso. Sempre secondo le *Leys d'amors*, alla *dansa* era riservato il tagete d'argento: «E per mays creysher lo deport | D'aquesta festa, dam per dansa | Am gay so, per dar alegransa | Una flor de gaug d'argen». L'elemento argenteo, che indica chiaramente una subordinazione gerarchica, si spiega per via del suo carattere tematicamente disimpegnato e prevalentemente musicale. La *dansa* è quindi solitamente un genere soprattutto coreutico, senza alcune pretese di aulicità ma anzi finalizzato a «dar alegransa», cioè ad allietare in maniera disimpegnata. Sempre le *Leys* informano che «Dansa es us dictatz grazios [...]. E deu tractar d'amors, e deu haver so ioyos et alegre per dansar».¹⁷ La *dansa* rientra perciò nelle forme coreutiche a tema leggero, ossia è orientata a parlare di amore in maniera allegra, contrariamente al *descort*, il cui fine consiste nell'esprimere le contraddizioni di un amore insoddisfatto. La differenza di prestigio tra questi due generi influisce anche sulla forma, che nel caso del *descort* richiede anche una melodia e una forma metrica articolata, mentre per la *dansa* la levità dell'argomento si sposa a una semplicità anche formale.

Tuttavia *Ben volgra, s'esser poges* è apparentemente un'eccezione, poiché l'argomento del testo è invece ancora una volta quello dell'amore insoddisfatto. Il tema del dispiacere amoroso sembra spostare l'etichetta del genere verso quella che le *Leys* definiscono *desdansa*, ossia una *dansa* d'argomento triste.¹⁸ L'argomento dell'insoddisfazione dell'amante accostato a una melodia allegra (un *so alegre*) e adatta all'accompagnamento coreutico richiama quindi la sofisticata divergenza di senso tra musica e testo, che è già tipica di un genere elevato come il *descort*, e che caratterizza singolarmente anche questa *dansa*.

Questo caso, tuttavia, mostra anche altre differenze rispetto alle altre *dansas* tradite da *Roi*: è l'unica, prima di tutto, a non essere monostrofica, o almeno a essere trasmessa con più di una *cobla*, ed è l'unica inoltre a essere presentata in una forma graficamente libraria e non avventizia, o semi-avventizia, come le altre. L'importanza del destinatario può forse essere una spiegazione anche per l'alterità

¹⁶ Paolo CANETTIERI, *Descort es dictatz mot divers*, cit., pp. 179-180. Ma si consideri che l'attribuzione di questa *dansa* a Guiraut d'Espaigna è stata messa in dubbio da Radaelli nella sua edizione, cfr. Anna RADAELLI, *Dansas Provenzali*, cit., p. 218.

¹⁷ Adolphe-Félix GATIEN-ARNOULT, *La Flors del Gay Saber*, cit., I, pp. 341-342.

¹⁸ *Ibidem*, p. 342.

tematica di questa *dansa*. Se la complessità dell'argomento è, nel sistema dei generi, un segnale distintivo di una forma poetica elevata, il tema del tormento amoroso, presente in questa *dansa* sembra portare anche un maggior prestigio, necessario a un componimento che si rivolge direttamente a un sovrano. A questo scopo A1 ha riportato tutte le *coblas* e le *tornadas*, coerentemente però anche con l'eccezionale cura formale di queste addizioni.

I quattro testi del primo dei copisti mostrano quindi una certa coerenza, data non solo dall'assetto grafico ma anche dalla tipologia degli esempi scelti, che anche nel caso di forme più «leggere» come le poesie da ballo rivelano un ricercato gioco semantico tra forma musicale e contenuto testuale che ne innalza sensibilmente il registro. Si tratta insomma di un vero e proprio *corpus* indipendente, composto di liriche di generi diversi, ma unite dalla ricercatezza tematica e soprattutto dal sofisticato gioco di contraddizioni tra generi, forme e contenuto. Il suo aspetto visivo, la cura esecutiva e la decorazione rispecchiano quindi un insieme di aggiunte elevate e rivolte a un destinatario nobile. Inoltre, la posizione scelta per l'aggiunta di questo gruppo unitario, tra la sezione trovierica e quella provenzale, non è casuale, dato che il copista non si è limitato allo spazio disponibile, ma ha applicato un foglio aggiuntivo per copiare tutto il materiale in suo possesso.¹⁹ Si tratta quindi dell'operazione di aggiunte più organica e programmatica tra tutte le addizioni tardive.

Gli altri cinque testi provenzali mostrano al contrario un assai minore grado di progettualità e formalità, e vanno forse considerati solo come un'appendice all'accurato lavoro di A1. Mentre l'opera del primo è omogenea e ben costruita per contenuti e disposizione sulla pagina le altre addizioni provenzali sono frutto di cinque mani diverse, sparse in vari luoghi del manoscritto e trasmesse in forma incompleta. Delle altre quattro *dansas* viene copiata infatti solo la prima *cobla* con il *respos*, ossia in forma solo apparentemente monostrofica. In nessuno degli altri due codici latori di *dansas* (*E*f) si trovano infatti forme brevi come quelle di *Roi*, le quali quindi costituirebbero una particolare eccezione.

In questo senso è interessante l'addizione XXIV, copiata da A5, unico esempio di canzone classica tra le aggiunte di *Roi*. Anche in questo caso è stata trascritta soltanto una singola *cobla*, seppure nel resto della tradizione il testo è completo. Molto probabilmente il monostrofismo è da ricondursi più che altro al contesto generale delle addizioni, in cui i copisti, a parte pochi casi, si orientano verso trascrizioni parziali, o se si vuole, essenziali. A parte poche eccezioni, tutti i generi strofici vengono trascritti soltanto negli elementi minimi a trasmetterne la melodia intera. Si riconosce quindi ai copisti delle addizioni un forte, seppur non esclusivo, interesse musicale, o quantomeno una particolare attenzione nei confronti di componimenti e generi la cui attrattività deriva anche dalle componenti sonore della melodia o, come nel caso dei *descortz*, della ricercatezza metrica.

¹⁹ Vedi *supra* Parte I, *Il codice §Fascicolazione allo stato attuale*.

Il gruppo: i «lais» di Re Carlo?

Copista A2: XVII *La plus noble emprise* RS 1623a; XLIV *Ki de bons est, souëf flaire* RS 165a.

Un secondo insieme composto da due addizioni è accostabile al gruppo precedente per simile cura esecutiva, presenza di iniziali filigranate, nonché per il ritorno di un esplicito riferimento a Carlo d'Angiò. Il testo è, in entrambi i casi, copiato da un'unica mano, ma l'ultima delle due aggiunte è rimasta priva di iniziale, di cui rimangono solo le letterine guida. Entrambe le liriche non appaiono nel repertorio di Raynaud-Spanke, ma vengono introdotte dal Mölk-Wolfzettel con il numero RS 1623a e 165a, in cui le forme metriche sono schedate come 706a.1 e 314a.1, ricevendo inoltre l'etichetta di *lai*. Si tratta in realtà di due esempi distinti tra loro, dal punto di vista sia metrico sia musicale. L'add. XVII è caratterizzata da una struttura metrica versicolare, ma abbastanza irregolare. La melodia è eterostrofica, ma all'interno di ogni periodo è organizzata a *oda continua*, priva di ripetizioni interne sostanziali. Nel caso di XLIV invece la struttura presenta per ogni periodo una struttura metrico-musicale *pedes cum cauda* (AAB). Anche se la coda è sempre di lunghezza diversa, il primo verso dopo la cesura ripete il precedente, legandosi così ai piedi. Lo schema metrico della coda, seppur più libero, tende però a conservare, ogni volta in posizione diversa, la parola rima *amour(s)*. Sul piano strettamente metrico si può parlare più propriamente di componimenti in forma libera; l'unico elemento che permette di classificare almeno il secondo dei due brani come *lai* è la definizione interna, che si legge al v. 5 dell'addizione XLIV. All'infuori della definizione di genere, si tratta di composizioni non regolari e forse non ascrivibili *a priori* a una data categoria, ma avvicinati invece ai vari esperimenti formali in direzione eterostrofica, ampiamente rappresentativi delle addizioni e in generale del progressivo passaggio dalle forme duecentesche alle *formes fixes* del secolo seguente.

I primi a denominare *lais* le due liriche francesi in questione sono stati i Beck che li hanno interpretati come prove poetiche di Carlo d'Angiò, da lui stesso annotate tra le carte del suo canzoniere.²⁰ A dire dei Beck, *La plus noble emprise* sarebbe perciò un esperimento imperfetto, mentre *Ki de bons est, souëf flaire* rappresenterebbe una composizione più fortunata, che lo stesso Carlo riteneva accostabile ai più importanti esempi del genere del suo tempo, e per questo li avrebbe inseriti proprio alla fine del fascicolo di *lais* del *corpus* principale. A convincere i Beck, non solo dell'attribuzione a Carlo, ma perfino della loro autografia, è stato l'*envoi* del secondo componimento, in cui si legge: «Car nouvel chant trouver | i veut si noble seignour | com li Prinches de Terre de Labour». In realtà, come già detto, questi versi non sono da leggersi necessariamente come una dichiarazione di autorialità,

²⁰ Jean BECK, Louise BECK, *Les chansonniers*, cit., pp. 164-167.

ma forse da intendersi come segno della committenza del sovrano angioino. Non si tratta quindi di un testo attribuibile a Carlo, come è stato supposto dai Beck, bensì di un testo composto all'interno della sua cerchia e a lui inviato in omaggio.

Tuttavia uno degli elementi più interessanti dell'*envoi* è l'espressione *nouvel chant trouver*, ossia comporre un nuovo canto, o melodia. All'interno del brano si osserva difatti il susseguirsi di diversi schemi modalì: la melodia dei piedi delle prima strofe è notata con una sequenza di L perfette, ai fatti simile al *cantus coronatus* descritto da Grocheio,²¹ mentre la coda è scritta in ritmo di L e B. Tutta la seconda strofe è scritta nel ritmo inverso, B e L, mentre la terza presenta un ritmo di L³ B¹ B². La quarta ha invece il ritmo inverso, ossia L³ B¹ B², ma anche una commistione con il pattern di B e L. La quinta invece adopera in particolare gruppi binari e ternari di S sillabiche, unica attestazione di tale segno notazionale in tutte le addizioni. L'*envoi* è notato invece in ritmo di B e L.

Secondo Theodor Karp questa particolare sequenza di ritmi modalì è un'esemplificazione quasi didattica del sistema dei nove modi teorizzato da Lamberto.²² La prima metà del primo periodo corrisponde al primo modo di Lamberto, la seconda metà al secondo, il secondo periodo è interamente in terzo modo e così via, a eccezione del sesto modo (L³ SS B¹ B¹ L³) che è assente nella composizione, mentre il settimo (tre B *rectae*), ottavo (SS) e nono (SSS) sono usati insieme nel quinto periodo. All'infuori dei frequenti casi di *fractio* ed *extensio modi*, necessari per adattare i modi al ritmo del verso, la notazione del brano non è necessariamente in contrasto con quello di Francone, come ammette anche lo stesso Karp. Tuttavia all'infuori della questione di quale dei due sistemi fosse quello a cui il notatore si riferiva è indubbio che la composizione abbia un intento primariamente speculativo, se non anche didattico.

In questo senso il *nouvel chant* potrebbe riferirsi anche a un nuovo sistema notazionale, forse quello di Lamberto, che pure è coerente con il periodo di composizione del testo, cioè tra il 1266 e il 1285, gli anni di regno di Carlo. Se si immagina tale «nuova» melodia come un dono al Re, allora questo elenco modale può assumere due, o forse anche più significati. Può trattarsi di una veste melodica estremamente sofisticata, seppure sicuramente pedante, oppure di un esercizio didattico, un riassunto del sistema modale, sotto forma di canzone; potrebbe magari aiutare la memorizzazione al sovrano, forse interessato a imparare la grammatica notazionale più aggiornata (?).

A monte di questa operazione rimane comunque la dimensione del gioco, dell'astrazione speculativa che in questo caso si spiega meglio come una raffinata

²¹ JOHANNES DE GROCHEIO, *Ars Musice*, 9.4, p. 68.

²² Theodor KARP, *Three Trouvère Chansons in Mensural Notation*, in *Gordon Athol Anderson (1929-1981). In Memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen*, edited by Luther Albert Dittmer, Henryville, Institute of Mediaeval Music, 1984, pp. 474-494.

rarietà, l'opera di un musicista, forse lo stesso notatore, che possiamo immaginare di alta formazione clericale e universitaria, nonché conoscitore esperto della teoria notazionale. Il gioco tra polimetria e polimodalità ritmica sposta il livello della composizione su un piano più elevato, e può forse essere la degna risposta alla richiesta di un *nouvel chant*, degno del Principe di Terra di lavoro.

III gruppo: *souvenirs d'Arras*

Copista A3: XVIII *Iam mundus ornatur*; XIX *Cum splendore Virgo salutat*; XX *Lux superna*; XXI *Virgo mater templum ingreditur*; XXII *Festum novum in celis ordinatur* = Adam de Givenci *La douce acordance* RS 205; XLI *A mon pooir ai servi* RS 1081. Copista A12: XXXIV *Quant je voi plus felons rire* RS 1503. Copista A13: IV *J'aim bele dame et de non* M 1069; V [...] *bon dormir* M 1070; VI *Hé, très douce amouretes* M 1071; VII *L'autrier lés une fontaine* M 1072. Copista A14: XXXVI *Se j'ai chanté sanz guerredon avoir* RS 1789. Copista A15: VIII *Bone amouretes m'a souspris* M 1073; XXXVIA *Se j'ai chanté sanz guerredon avoir*. Copista A16: XLII *Jolietement m'en vois* M 1076a. Copista A17: XLIII *J'aim loiaument en espoir* M 1076b. Copista A18: X *J'ai un chapelet d'argent* M 1075; XI *Trop ai esté lonc tans mus* vdB 154. Copista A19: XIV *Jolietement du cuer, du cuer* M 1076. Copista A20: XV *J'ai bele dame amee* vdB 155. Copista A21: IX *Vous le me deffendés l'amer* M 1074. Copista A22: I *U despit des envieus* vdB 153; XVI *Se je chant et sui envoisiés* vdB 156.

Un nutrito gruppo di mani opera in maniera sparsa per tutto il codice aggiungendo una serie di composizioni dalla cui analisi si rileva un forte legame con la tradizione poetica della città di Arras, massimo centro letterario della Francia del Nord nel Duecento. Tali aggiunte tuttavia non sono state effettuate in un periodo molto diverso rispetto a quelle provenzali: due dei copisti del gruppo provenzale hanno lavorato su pentagrammi già tracciati dal copista A3, appartenente proprio a questo gruppo artesiano. Le aggiunte arrasiane e provenzali devono quindi essere avvenute contestualmente o comunque in un ambiente in cui vi era un marcato interesse per entrambi le tradizioni poetiche, ma soprattutto un luogo dove la lirica trovadorica circolava in forma non francesizzata.

Un primo caso di testi e melodia arrasiani è la canzone *Se j'ai chanté sanz guerredon avoir* (XXXVI e XXVIA). Il testo, attribuito a Robert du Chastel, è presente anche in °C°K°N°O°R°S°U°V°X°Z ma è anonimo in ben sette testimoni su undici. Di questi, solo °K°O°R°V°X conservano la melodia. Tuttavia, l'intonazione dell'addizione XXXVI è a tutti gli effetti una nuova composizione, in forma eterostrofica, coerentemente con la generale idiosincrasia per le forme isostrofiche dei copisti delle addizioni. Il testo ha interessato ben due copisti: prima A14 che ne ha tracciato solo il testo, in forma abbozzata a c. 159v e poi A15 che ne ha trascritto anche

la melodia a c. 161v. Non è chiaro poi se la trascrizione sia davvero completa, dato che entrambi ne copiano, o cercano di copiarne soltanto le prime due strofe. A15 tuttavia ha tracciato soltanto i pentagrammi strettamente necessari, senza lasciarne di vuoti, segno che evidentemente aveva trascritto tutto il materiale in suo possesso. La stessa mano è presente altrove tra le addizioni, ossia a c. 3v, dove copia il *motet enté Bone amouretes m'a souspris*, che condivide il *refrain* con un *rondeau* a tre voci di Adam de la Halle.

È interessante osservare che le due mani operano in altrettanti spazi vuoti che delimitano la sezione di un altro troviero artesiano, ossia Robert de la Piere, attivo ad Arras nella prima metà del Duecento e co-autore con Jehan Bretel di alcuni *jeux-partis*. Come tutte le addizioni, anche in questo caso è assente qualsiasi forma di rubrica attributiva, e il testo non è già presente nel codice, come per i casi di Pierrequin de la Coupele e Guiot de Dijon. È possibile che il testo fosse adespoto già nell'antigrafo utilizzato da A14 e A15; non è difficile pensare che i copisti lo attribuissero al quasi omonimo Robert de la Piere. La posizione di questa addizione e della sua bozza accanto alle liriche di de la Piere potrebbe quindi non essere casuale, ma rappresentare invece un tentativo di completare la sezione di questo troviero, con un testo che i due copisti forse attribuivano proprio a lui. Questo confermerebbe tra l'altro che almeno una parte dei copisti tardivi cercavano di completare o almeno dialogare con il contenuto della parte antica del canzoniere.

Più complesso invece il caso di A3, un copista francese che inserisce altre due aggiunte, rielaborazioni di liriche preesistenti e di provenienza artesiana: la canzone di Pierrequin de la Coupele *A mon pooir ai servi* RS 1081, e il *contrafactum* del *descort* oitanico di Adam de Givenci *La douce acordance* RS 205. Oltre che dai toponimi associati al loro nome,²³ la provenienza artesiana di entrambi i trovieri è confermata dalla trasmissione delle loro liriche in °M (*Roi*) e in °T, antologie simili, come sappiamo, e compilate secondo i gusti lirico-musicali d'area piccardo-artesiana nel corso della seconda metà del secolo. Sia Pierrequin che Adam sono trovieri attivi entro gli anni Settanta del Duecento, ma la loro fortuna deve essere stata relativamente breve, visto che nessun altro canzoniere successivo, neanche di area artesiana come °A e °a, ne trasmette alcuna lirica. Si tratta di autori legati a un canone alquanto ristretto e quindi non particolarmente longevo.

La ricca e regale rappresentazione iconografica di Pierrequin, che troviamo nel capolettera dell'inizio della sua sezione in °M, sembra però attestarne il successo o quanto meno la fama, seppur circoscritta, il che giustifica la ripresa di una sua canzone tra le addizioni di *Roi*. In questo caso, non abbiamo un'altra melodia con cui confrontare la versione aggiunta in *Roi*, dato che sia la sezione antica di questo

²³ Adam de Givenci è co-autore di due *jeux-partis*, uno con Guillaume le Vinier (RS 1085), forse tra i più famosi dei trovieri borghesi della sua generazione, e un altro con Jehan Bretel (RS 1443).

codice sia °T, l'unico altro testimone, ne hanno conservato solo il tetragramma vuoto. La versione copiata da A3 a c. 210r è, come prevedibile, anch'essa eterostrofica, sebbene, tuttavia, la forma originaria doveva essere invece una *chanson* isostrofica a *refrain*. La nuova melodia però, in questo caso, mantiene ancora qualche elemento reiterativo, sia conservando il *refrain* finale, ma anche ripetendo il motivo del primo verso della composizione all'inizio di ogni strofa. La forma a *oda continua* appare perciò racchiusa all'interno di due elementi ripetuti: il *refrain* finale e la ripresa della melodia del primo verso. Questa struttura ibrida è forse il frutto di un sofisticato gioco delle forme, che alterna invenzione e reiterazione melodica nello stesso momento, coerentemente con l'evidente sperimentalismo formale che troviamo anche nelle altre addizioni. Ovviamente manca il confronto con la melodia «originale», ma non è detto che il compositore di questa addizione ne abbia tenuto conto, né che la conoscesse, visto che era ignota ai notatori di ben due codici compilati in Artois.

Anche l'altra addizione copiata da A3 si basa sulla libera rielaborazione di una lirica precedente, vale a dire il *descort* di Adam de Givenci.²⁴ Questa ricomposizione è però molto più radicale di quella avvenuta per la *chanson* di Pierrequin. In questo caso si tratta di un *contrafactum* in latino, articolato in cinque brani indipendenti, ognuno derivato da uno dei cinque periodi del *descort* originario.²⁵ I Beck, primi a segnalare l'esistenza di queste liriche latine, li definiscono cinque inni riservati a cinque momenti differenti delle festività mariane, in ordine: la natività della Vergine, l'Annunciazione, la Natività, la presentazione di Cristo e infine l'Assunzione di Maria.²⁶ Non è chiaro se siano liriche pensate per le specifiche celebrazioni oppure da eseguire consequenzialmente in un'unica occasione, chiaramente paraliturgica, ma è certo che si tratta di brani separati, come dimostra anche la cura del copista nello spaziarli tra loro e nel tracciare la penultima e l'ultima *longa* in forma allargata e con decori interni a penna. La struttura modulare ed eterostrofica del *descort* ha sicuramente offerto spunto per una segmentazione della melodia in brani indipendenti sia melodicamente sia semanticamente.

In questo caso, il rapporto tra «originale» e «imitazione» è molto meno lineare, dato che la melodia che viene imitata non è neanche originale, ma una seconda, inserita successivamente. Nella sezione francese, alla c. 158v, dove è copiato il

²⁴ Anche in questo caso, come si deduce dall'incipit, si tratta di un *descort/acort*, (vedi *supra* n. 15); su questo testo è in preparazione un contributo congiunto a opera di Christelle Cazauz-Kowalski e Luca Gatti, negli atti del IV incontro italo francese *Filologia e musicologia: lingua e musica nei corpora cantati del Medioevo e del Rinascimento*, 1-5 Giugno 2019, Abbazia di Morimondo-Università di Pavia.

²⁵ Riguardo alla priorità cronologica del testo francese rispetto ai testi latini, vedi *infra* le mie considerazioni sulle add. XVIII-XXII.

²⁶ Jean BECK, Louise BECK, *Les chansonniers*, cit., p. 175 e sgg.

descort di Adam de Givenci, si nota che la scrittura musicale, per altro mensurale, non è la stessa del copista principale del codice. Si tratta infatti di una delle mani successive (notatore C) che inserisce nuove melodie nei tetragrammi vuoti. Se confrontiamo la melodia di °M con quella di °T, il codice più prossimo nella tradizione manoscritta, troviamo tuttavia che il secondo ha una melodia strutturalmente diversa. Quale sarebbe allora la melodia «originale»? La melodia di °T, quella aggiunta nei tetragrammi vuoti in °M, oppure una terza melodia che il notatore di °M avrebbe dovuto scrivere, ma che per motivi imperscrutabili non ha poi portato a termine? Non è possibile ovviamente dare una risposta certa, e forse la domanda stessa non ha ragione di essere posta, almeno in questo caso. Ci troviamo infatti di fronte a due livelli di successiva rielaborazione. All'interno di tetragrammi lasciati vuoti dallo scriba A, il notatore C aggiunge una nuova melodia, compatibile con la struttura del *descort* di Adam. In un secondo momento A3 parte da questa nuova melodia per rielaborare il *descort* in cinque brani, incentrati su singoli momenti della vita di Maria.²⁷

Questa operazione di conversione di materia profana in sacra, o comunque devozionale, non desta particolare stupore, soprattutto se si considera che le canzoni devozionali mariane sono ampiamente rappresentate nella lirica antico-francese: basti pensare alle *Chansons à la Vierge* di Thibaut de Champagne o a quelle di Guillaume le Vinier, alcune delle quali presenti anche in *Roi*. Questi brani latini possono infatti essere facilmente messi in relazione con le tre canzoni francesi a tema mariano che in origine aprivano l'intero canzoniere, ma di cui oggi ne rimane solo la terza *Virgene pucele roiaus* RS 388. Questa e le altre due canzoni, attribuite a Guillaume le Vinier, sono solo alcuni degli esempi di lirica vernacolare ma d'ispirazione devozionale praticata da molti trovieri borghesi del Nord. Inoltre, anche la canzone di Robert de Chastel (add. xxxvi) ha fornito il modello per una lirica mariana, seppure questa volta in francese, l'anonima *La volentés dont mes cuers est ravis* R 1607. L'elemento mariano, sebbene fosse ovviamente molto diffuso, rappresenta poi una caratteristica specifica dell'ambiente *arrageois*, grazie soprattutto al ruolo centrale che la devozione mariana svolgeva nella vita cittadina e delle corporazioni assistenziali, tra cui in particolare la *Carité de Notre Dame des Ardents*, istituzione di importanza centrale per la biografia di molti trovieri della città piccarda.²⁸ Ovviamente il culto mariano non è una prerogativa né della città di Arras, né della *Carité*, ma nel contesto di un canzoniere con una forte componente

²⁷ Rimane tuttavia aperto il quesito: era il copista A3 a conoscenza che la melodia del *descort* era un'aggiunta di un'altra mano? O forse la riteneva una melodia d'autore?

²⁸ Cfr. Rosanna BRUSEGAN, *Culte de la Vierge et origine des puy et confréries en France au Moyen Age*, «Revue des langues romanes», 95, 1991, pp. 31-58; Carol SYMES, *The Confraternity of Jongleurs and the Cult of the Virgin: Vernacular Devotion and Documentation in Medieval Arras*, in *The Church and Vernacular Literature in Medieval France*, edited by Dorothea Kullmann, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2009, pp. 176-197.

arrasiana e ampliato da copisti in parte legati alla tradizione poetico-musicale della città, non si può non riconoscere ai brani latini alla Vergine un valore identitario in senso locale, soprattutto se la melodia e la metrica deriva dalla canzone di un importante poeta *arrageois* come Adam de Givenci.

Anche il folto gruppo di cosiddetti *motets entés* e di *rondeaux* è facilmente riconducibile alla componente arrasiana delle addizioni. Se ne trova conferma soffermandosi su quei *refrains* utilizzati nei *motet entés* e ricorrenti in altre opere: la maggior parte dei *refrains*, ovvero tutti tranne vdB 873, è attestata anche in opere letterarie e musicali di tradizione piccarda e artesiana della seconda metà del secolo. L'esempio più significativo è vdB 289 che ricorre esclusivamente in autori dell'estremo Nord, come in Jacquemart Gielée, attivo a Lille nella seconda metà del Duecento, Perrin d'Angicourt e Adam della Halle. I *refrains* vdB 1802 e vdB 985 ricorrono nuovamente nella *Court d'Amour* scritta intorno al 1322 dal piccardo Mahieu le Poirier, mentre il *refrain* vdB 1859 mostra una diffusione più estesa, comprendendo, oltre che nel *Renart le nouvel*, anche in una *ballette* del canzoniere °I, in un *Salut d'Amors* e in un mottetto polifonico. Nel complesso, la maggioranza dei *refrains* rivela una particolare fortuna in autori orbitanti intorno alla vita poetica e musicale di Arras, circostanza che li relaziona anche con le canzoni eterostrofiche che abbiamo visto poco sopra.²⁹

TITOLO	REFRAIN	ALTRE ATTESTAZIONI*
vi. <i>Hé, très douces amouretes</i>	vdB 873	Herbert (?) <i>Chans d'oixiaux et fuelle et flour</i> , RS 2035; <i>Hé, très douces amouretes</i> (180)/ <i>D'amors esloigniés</i> (181)/ <i>IN SECULUM</i> (M13)
vii. <i>L'autrier lés une fontaine</i>	vdB 1802	Mahieu le Poirier, <i>Court d'Amour</i> , vv. 3461-2
viii. <i>Bone amouretes m'a souspris</i>	vdB 289	Jacquemart Gielée, <i>Renart le nouvel</i> , v. 2552; Pierrin d'Angicourt, <i>Quant je voi l'erbe amatir</i> , RS 1390; ♪Adam de la Halle, <i>Bonne amourete me tient gai</i> , rondeau 82

²⁹ Ardis Butterfield ha rintracciato un forte legame soprattutto tra i *refrains* del *Renart le nouvel*, le *ballettes* di °I e le pratiche poetico-musicali dei *Puys* dell'estremo Nord della Francia, sottolineando come alla base di questi e altri testi sembri sottostare un comune corpus di *refrains*. Ardis BUTTERFIELD, *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 137-142. Questa rete intertestuale comprende anche altri testi tra cui almeno i due *Jeux* di Adam de la Halle e *Le Tournoi de Chauvency* di Jacques Bretel. Di quest'ultimo Nico van den Boogaard ha individuato per primo i rapporti intertestuali con il *Renart le Nouvel*. Cfr. Nico H.J. VAN DEN BOOGAARD, *Jacquemart Gielée et la lyrique de son temps*, in *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Gielée et leur temps*, actes du colloque de Lille, octobre 1978, publiés par Henri Roussel et François Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980, pp. 333-353.

TITOLO	REFRAIN	ALTRE ATTESTAZIONI*
IX. <i>Vous le me deffendés l'amer</i>	vdB 1859	♪ Jacquemart Giélee, <i>Renart le nouvel</i> , v. 6912; ♪ Ballette a refrain, <i>Trop me repent, mais tart me sui perçue</i> RS2069; ♪ <i>Qui Amours veut maintenir</i> (880)/ <i>Li dous pensers</i> (881)/ <i>Cis a cui je sui amie est cointe et gai</i> ; Salut d'Amors III, <i>Amors qui m'a en sa justise</i> ;
X. <i>J'ai un chapelet d'argent</i>	vdB 985	Matthieu le Poirier <i>Court d'amour</i> vv. 3607a/b

* Le opere citate indicano corrispondenze intertestuali relative solo al testo del *refrain*, mentre i casi di corrispondenza di musica e testo sono segnalati con ♪.

Come aveva già riscontrato Nico van den Boogaard³⁰ per i *refrains* del *Renart le nouvel* è possibile constatare tra fine Duecento e inizio Trecento l'esistenza di una fitta rete intertestuale che intreccia diversi generi – lirica, romanzo, composizioni da ballo, mottetti polifonici – per la maggior parte concentrati in Artois, includendo anche quei centri e autori più generalmente piccardi che culturalmente vi orbitavano. Secondo Jennifer Saltzstein, tale pratica regionale di riuso e citazione svolge inoltre una funzione ben precisa di rappresentazione identitaria, o meglio «a regional practice, and [...] a means for creating or articulating identity, here, the civic identity of Arras and its poetic rituals».³¹ Le addizioni francesi di *Roi* si rivelano strettamente connesse a questa pratica locale, non solo per gli autori delle canzoni eterostrofiche, ma anche, e soprattutto, per l'utilizzo di alcuni *refrains* che appartengono a una ben riconoscibile rete di scambio e citazione. L'identità artesiana è un elemento che caratterizza tutte, o quasi, le addizioni francesi se si eccettuano i «*lais*» e la canzone di Guiot de Dijon. La loro presenza nel codice andrà dunque vista come uno specifico, omogeneo e ben marcato tratto artesiano.

Tale unità contenutistica si rispecchia anche in una certa coerenza materiale, e sebbene si possa osservare l'operato di diverse mani distinte, i diversi copisti sembrano aver lavorato a breve, se non brevissima, distanza di tempo. Anche in questo caso la ricostruzione della stratigrafia di questo gruppo di aggiunte non può essere ricostruita con certezza, ma è plausibile che il processo sia avvenuto in quest'ordine. Alle cc. 2v-3r viene prima copiato da una sola mano (A13) un blocco apparentemente omogeneo e consecutivo di *motet enté*, da IV a VII. Questo gruppo doveva essere il primo in ordine di scrittura e vi è rintracciabile anche una certa progettualità: la *mise en page* è a due colonne, l'esecuzione è mediamente

³⁰ Nico H.J. VAN DEN BOOGAARD, *Jacquemart Giélee et la lyrique de son temps*, cit.

³¹ Jennifer SALTZSTEIN, *The Refrain and the Rise of the Vernacular in Medieval French Music and Poetry*, Cambridge, Brewer, 2013, p. 86.

curata, e sono presenti delle note per il miniatore, in forma di letterine, all'inizio di ogni testo, segno che erano originariamente previsti dei capilettera, anche soltanto filigranati. Inoltre era stato scelto uno spazio idoneo che corrispondeva al lato interno del bifoglio centrale del primo fascicolo, unico caso di lacuna così ampia nel manoscritto, particolarmente adatto alla copia di un nutrito gruppo di brani. Altri due *motets entés*, VIII e IX, vengono copiati al verso della c. 3, anch'essa rimasta vuota, ma le mani e lo stile cambiano in maniera evidente. I pentagrammi sono tracciati a tutta pagina e più grossolani e vi operano due diverse mani con grafie notevolmente diverse. La mano A15 trascrive *Bone amouretes m'a souspris*, sulla prima metà della facciata, utilizzando una grafia chiaramente libraria, mentre nella seconda metà A21 copia *Vous le me deffendés l'amer*, con una scrittura corsiva, un tratteggio marcatamente cancelleresco, e vergata con un inchiostro più chiaro. La presenza di alcuni numeri romani all'inizio di ognuno dei brani copiati da c. 2v a 3v inclusa sembra indicare l'ordine di copiatura da un possibile antografo. Alcuni numeri compaiono anche a c. 161v, dove la stessa mano A15 ha trascritto la canzone *Se j'ai chanté sans guerredon avoir*, ma in questo caso la mano numera le prime due strofe con l'ordine III-II. Se cerchiamo di ricostruire la sequenza di tutti i numeri non otteniamo però alcun ordine apparentemente sensato. Molto probabilmente si tratta di indicazioni su dove e come disporre il materiale da copiare, indicazioni da noi oggi non più esattamente decifrabili. La loro presenza permette però di confermare che doveva esserci un legame almeno tra una parte dei diversi scribi francesi.

Lavorano in un contesto ancora abbastanza formalizzato le due mani A16 e A17 che a c. 211v copiano altri due *motets entés*, accanto alla canzone di Pierrequin. Entrambe sono sostanzialmente librarie ma con tratti alquanto cancellereschi, e continuano la *mise en page* su due colonne, abbozzando anche un tentativo di capolettera a penna. Avviene invece con un significativo disordine la copia a c. 4v, opera della sola mano A16, che traccia dei pentagrammi a tutta pagina, con lo stesso inchiostro marrone per testo e musica. Dopo aver trascritto il *motet enté J'ai un chapelet d'argent*, la mano utilizza gli ultimi due righe rimasti per copiare il *rondeau Trop ai esté lonc tan mus*. Analogamente a c. 5v tre diverse mani (A19, A20 e A22) aggiungono in ordine un *motet enté (Joliement du cuer, du cuer)* e due *rondeaux: J'ai bele dame amee* e *Se je chant et sui envoisiés*. Non possiamo sapere a quanta distanza di tempo operino l'una dall'altra, ma se ne deduce che siano intervenute quasi contemporaneamente.

L'ultimo copista a intervenire è A22 il cui operato rappresenta il massimo livello di corsività e approssimazione raggiunta dai copisti delle addizioni. L'ultimo scriba si trova a dover letteralmente rosicchiare gli angoli e completa gli spazi rimasti disponibili per aggiungere, oltre al *rondeau* di c. 4v, anche *U despit des envieus*, nella colonna destra di c. 1r. Molte mani diverse hanno trascritto materiali tra loro simili e alquanto omogenei. I copisti artesiani hanno pertanto attinto da stesse fonti – ma non è da

escludere che nei casi più avventizi la copia fosse del tutto estemporanea –, seppur ognuno per iniziativa privata, e talvolta con competenze e risultati molto differenti.

IV gruppo: le danze strumentali del re di Sicilia

Copista A9: XII e XIII *Danse*. Copista A10: XXV-XXVIII *Estampies royales*. Copista A11: XXIX-XXXII *Estampies reals*; XXXIII *Dansse Real*.

Un ulteriore tassello si pone ad arricchire, ma anche a complicare, il mosaico di generi delle addizioni di *Roi*, ossia le undici danze strumentali, opera di almeno tre mani distinte. Un primo sottogruppo è costituito da due piccole danze, copiate sulla colonna b di c. 5r, tra cui la seconda soltanto è dotata di un'indicazione paratestuale che la definisce come *danse*; un secondo e più esteso sottogruppo è copiato alle cc. 103-104, dove si trovano otto danze di media e lunga estensione, ognuna indicata come *estampie royale/real* e un'ultima più breve col nome di *dansse real*. Sebbene copiate da mani diverse, le *estampies* fanno parte di un progetto di copia originariamente unitario, ma che poi il primo copista (A10) non ha completato. Infatti, A10 copia soltanto le prime quattro danze, ma rivela una salda conoscenza formale dei brani tale da rifletterla in maniera chiara anche a livello visivo, tramite una *mise en texte* che ne evidenzia la struttura formale. Il copista adotta una disposizione del testo sulla pagina sintetica ed efficace, che rivela un'evidente dimestichezza di una forma a *refrain* non semplice come quella dell'*estampie* (riassumibile nello schema AXAY BXB Y CXC Y, ecc.). La chiarezza nell'esposizione formale presuppone anche l'esistenza di un antigrafo, a dimostrare che una tradizione scritta dei generi strumentali doveva essere ben precedente a questa prima attestazione superstita.

Un secondo copista A11, che interviene a completare la trascrizione delle *estampies*, possiede invece solo parzialmente la stessa disinvoltura: scrive i *refrains* quasi per esteso e non si cura di allineare le parti della danza, causando a volte alcune ambiguità alla lettura. Nel caso della *dansse real* da lui copiata, segni di rasura e sovrascrittura sembrano dimostrare una forte incertezza sulla struttura formale del brano e che il copista fosse in dubbio anche sul significato della formula finale: se intenderla come un'abbreviazione dell'*ouvert* e *clos*, oppure come una chiusura semplice del *punctum*. Inoltre il secondo copista tralascia di copiare i paratesti, che sono poi stati aggiunti in seguito da A20, già copista di un *rondeau* a c. 5v. Non è chiaro tuttavia se A20 abbia rubricato le danze per congettura o se invece, come è più plausibile, abbia operato contigualmente al copista A11, o in un momento non troppo distante.

Trattandosi di alcuni tra i primi esempi noti di tracce manoscritte di danze strumentali, è opportuno riflettere sul perché questi esempi di musica strumentale, privi completamente della componente poetica e testuale, sono stati collocati in un manoscritto di lirica cortese e polifonia. Per consuetudine storiografica si tende

a ritenere che la prassi strumentale appartenga alla tradizione giullaresca, al lato meno elevato dell'intrattenimento cortese e quindi non ne sia necessaria, né forse conveniente, la scrittura. In questo caso invece, non solo dei brani strumentali sono stati copiati su pergamena, e, almeno in parte, con una certa cura, ma vi sono state apposte anche delle rubriche.³² Il paratesto è un elemento quasi totalmente assente nelle addizioni, tuttavia qui non solo appare in maniera dettagliata ma presenta perfino delle informazioni aggiuntive, conferendo alle danze autorità regale. Queste danze strumentali, testimonianze di una tipologia di prassi musicale diffusa ma in qualche modo sempre ignorata dalla tradizione manoscritta, ricevono la promozione alla qualità di testo vero e proprio.

Per comprendere meglio questo processo di letteralizzazione della musica strumentale è utile il confronto con quanto scrive Grocheio riguardo alle forme non vocali. Sebbene egli costruisca un sistema di generi tanto complesso quanto astratto, nell'*Ars Musice* (1275 circa) il teorico dà una delle descrizioni della pratica musicale del suo tempo più dettagliate che sia a oggi nota. Nella sezione dedicata alla musica *simplici seu vulgali*, categoria in cui colloca tutte le pratiche musicali non liturgiche, egli dedica ampio spazio alla descrizione delle forme strumentali, soprattutto i due generi del *ductia* e dell'*estampie*. In particolare all'*estampie* Grocheio riconosce un elevato valore morale:

(12.6) *Stantipes vero est sonus illiteratus habens difficilem concordantiarum discretionem per puncta determinatus. Dico autem habens difficilem et cetera. propter enim eius difficultatem facit animum facientis circa eam stare et etiam animum advertentis. Et multotiens animos divitum a prava cogitatione divertit. [...]*

(12.6) Una *stantipes* è un suono senza lettere, che presenta una difficile organizzazione delle concordanze determinata dai *puncta*. Dico «presenta una difficile», eccetera, poiché, a causa della sua difficoltà vi tiene concentrato l'animo dell'esecutore e dello spettatore e spesso *distræ gli animi dei ricchi da pensieri perversi*.³³

L'elemento più interessante che emerge da questo breve frammento è per l'appunto la capacità, che Grocheio attribuisce all'*estampie*, di distrarre i ceti elevati dai pensieri impuri che evidentemente potevano insorgere durante la pratica coreutica. L'*estampie* conduce invece l'ascoltatore a un tipo di ascolto razionale e aristotelico in cui, concentrato sulla complicata struttura formale, è distratto da altri tipi di

³² In realtà è proprio la presenza delle rubriche che permette di capire fin da subito che non si tratta di brani vocali trascritti in forma incompleta del testo, ma piuttosto di brani strumentali. L'apposizione eccezionale di una rubrica nelle addizioni è in questo caso fondamentale a segnalare una presenza ancora più eccezionale, ossia di musica strumentale da ballo.

³³ Il testo è tratto da Johannes DE GROCHEIO, *Ars Musice*, cit., p. 74; la traduzione italiana e i corsivi, qui e avanti, sono miei.

stimoli sensuali. L'*estampie* quindi proporrebbe, secondo Grocheio, una forma di danza adatta alla vita cortese ed epurata dal suo lato più dionisiaco e sensuale. Non è chiaro cosa Grocheio intenda con precisione per *difficilem concordantiarum discretionem*, se si riferisca cioè alla concordanza sonora, ossia delle note finali di ogni *punctum*, oppure proprio alla complessità dell'articolazione formale in *puncta*, ciascuno con materiale melodico diverso e spesso anche con differente *pattern* ritmico.

L'*estampie* è quindi considerata come un genere elevato, che permette persino un controllo razionale sul corpo, e pertanto appropriato a un contesto sociale cortese. Ed è significativa in tal senso anche la definizione che Grocheio dà dello specifico strumento che egli ritiene più idoneo alla pratica strumentale, vale a dire la viella. Se già solo gli strumenti a corda sono infatti ritenuti i migliori (vedi 12.2 «instrumenta cum cordis principatum optinent») la viella è uno strumento paragonabile perfino all'anima intellettuale di Aristotele:

(12.2) [...] Et adhuc inter omnia instrumenta cordosa visa a nobis, viella videtur prevalere. Quemadmodum enim anima intellectiva alias formas naturales in se virtualiter includit [...]: Ita viella in se virtualiter alia continet instrumenta. Licet enim aliqua instrumenta suo sono magis moveant animos hominum puta in festis, hastiludis et torneamentis tympanum et tuba: *In viella tamen omnes forme musicales subtilius discernuntur.*³⁴

(12.2) E tra tutti questi strumenti a corde che abbiamo esaminato, si vede prevalere la viella. Perché come l'anima intellettuale include in sé virtualmente le altre forme naturali [...], così la viella contiene in sé virtualmente gli altri strumenti. Sebbene anche altri strumenti, come il tamburo o la tromba, col loro suono muovono di più l'animo degli uomini durante le feste, i giochi di lancia o i tornei, *sulla viella tutte le forme musicali si comprendono più sottilmente.*

La viella è lo strumento grazie al quale la ragione domina sui sensi, preferibile ad altri strumenti che, seppur più immediati nella comunicazione emotiva, non sono idonei come questa a un ascolto ideale, prevalentemente razionale. Non è detto tuttavia che l'*estampie* sia un genere eseguibile esclusivamente alla viella, poiché Grocheio ci dice che è proprio del buon artista introdurre sulla viella «omnen cantum et cantilenam et omnem formam musicalem», implicando quindi che forse non era la prassi universale.³⁵ Tuttavia, il binomio viella/*estampie* è attestato fin dalle prime notizie che abbiamo su questo genere strumentale, ossia la celebre *razo* di *Calenda maia*, in cui Raimbaut de Vaqueiras racconta di aver composto la sua *estampida* sulla melodia di un'*estampie* eseguita sulla viella da due musicisti francesi.³⁶

³⁴ *Ibid.*, p. 72.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ La *razo* si legge nel codice *P a c. 48r ed è modernamente edita in Jean BOUTIÈRE, Alexander-Herman SCHUTZ, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècle*, Tou-

La presenza delle *estampies* in *Roi* non è quindi casuale, né tantomeno estranea al contesto elevato e cortese generale del codice. Se diamo fede alle affermazioni di Grocheio, l'*estampie* è un genere che trova il suo posto in un ambiente socialmente elevato, come pratica musicale raffinata e tra le più alte. Tale discorso Grocheio lo estende anche al *ductia*, che è una danza meno complessa e articolata di solito in tre soli *puncta*, e in cui possiamo ritrovare la struttura formale dei brani rubricati come *danse* o *dansse real*.³⁷ Il termine *ductia* non sembra comunque avere la stessa fortuna di quello di *estampie* che invece è di gran lunga più attestato, per cui i copisti potrebbero aver chiamato un *ductia* col termine di *danse*, più generico ma forse a loro più familiare. L'epiteto reale espresso nei paratesti sembra dare in un certo senso ragione a Grocheio nel ritenere queste danze strumentali una sorte di genere cortese ma senza testo verbale. Il termine *royale/real* ne conferma quindi il prestigio, quasi a voler giustificare la presenza di un genere *sine littera* in un monumento letterario, testimone tra l'altro di una vera e propria rappresentazione, poetica, musicale e iconografica del potere feudale. Sebbene si tratti di alcune delle prime attestazioni superstiti, le *estampies* e le *danses royales* acquisiscono il diritto a essere trasmesse per iscritto anche in quanto danze di un re, forse dunque del re di Sicilia.

From song to (note)book

Dato ormai per assodato che per la quasi totalità delle addizioni non si può parlare di copia in *atelier*, è chiaro che ci si trova di fronte a un'operazione di scrittura complessivamente non organica e a volte quasi estemporanea. A questo aspetto grafico si associa però anche il contesto delle liriche aggiunte ossia il carattere di estrema attualità del materiale, soprattutto rispetto al contenuto del canzoniere. Nella maggior parte dei casi si tratta di testi alquanto recenti, come nel caso delle *dansas*, dei *rondeaux*, dei *motets entés* e delle danze strumentali, oppure aggiornamenti di brani antichi a una moda più recente, come le riscritture eterostrofiche delle canzoni francesi o dei *descortz*, in ogni caso probabilmente trascritti a breve distanza dalla loro composizione (o ricomposizione).

L'orientamento generale delle addizioni le colloca in una posizione liminare tra la canzone strofica duecentesca e le *formes fixes* dell'Ars Nova francese. È un

louse, Privat-Paris, Didier, 1950, p. 465. Si consideri però che ciò non implica che le *estampies* fossero eseguite esclusivamente su tale strumento. Il discorso di Grocheio è volutamente teorico e prescrittivo, e tenta di giustificare sul piano anche filosofico delle norme che non necessariamente sono descrittive della realtà performativa del tempo.

³⁷ Conta invece quattro *puncta* la danza senza nome trascritta a c. 5v, prima di quella rubricata. Grocheio riferisce che esista una terza forma, solitamente in quattro *puncta* che egli chiama *nota*, ma che comunque possono essere definite come *ductia* o *estampies* imperfette, Johannes DE GROCHEIO, *Ars Musice*, cit., 13.3, p. 74.

momento contrassegnato da un progressivo abbandono delle forme antiche, come la canzone classica, più duttili nella struttura metrica che in quella musicale, e una crescente attenzione verso la sperimentazione e la fluidità dell'articolazione melodica non ancora del tutto stabilizzata in forme fisse. Sono i caratteri distintivi generazione tra Adam de la Halle e Jehannot de l'Escurel, ma anche di alcune delle interpolazioni monodiche di FAUVEL.

Le addizioni si distaccano tuttavia dalla tradizione manoscritta trovadorica e trovierica, non solo per generi, ma anche per le modalità con cui vengono trascritte nel codice. Si tratta infatti soprattutto di trascrizione parziali, o per così dire di monostrofismo apparente. Questo è evidente per le addizioni pluritestimoniali, come le canzoni di Blacasset o Robert du Chastel.³⁸ La trascrizione parziale, relativa alla sola prima *cobla*, avviene soprattutto in contesti più ristretti e meno formali, e può significare che l'interesse era rivolto in misura maggiore alla musica, per fini prettamente performativi. Oppure che di quella data lirica serviva solo salvare la melodia, sia perché se ne conosceva solo quella, sia perché se ne voleva tramandare una versione specifica. Colpisce anche l'utilizzo della notazione mensurale, non solo per brani originariamente polifonici, come i *motets entés*, ma anche per brani monodici, tradizionalmente trasmessi con notazione *inmensurabilis*, anche in testimoni trecenteschi, il che distanzia le addizioni di *Roi* dalla maggior parte dei manoscritti di lirica francese e occitanica.

In virtù soprattutto del loro carattere informale, le addizioni rivelano una emersione non ordinaria di forme, generi e informazioni sonore quasi eccezionale. Le *estampies* e le altre *danses* anticipano la fortuna delle forme strumentali un secolo prima delle *istampite* del codice LONDRA, mentre le *dansas*, a tutti gli effetti dei veri e propri *virelais* del Midi, ne precorrono il parente francese, o forse ne rilevano una fortuna più antica di quanto si creda. Si tratta dell'emersione di una corrente carsica, di una realtà alternativa, perfino sotterranea rispetto alla letterarietà monumentale delle grandi sillogi liriche. Una realtà comunque contemporanea al canone scritto dei canzonieri per i quali, invece, salvo forse per il caso di Adam de la Halle, esiste sempre uno scarto rilevante tra la cronologia degli autori e quella della compilazione.³⁹

La ricostruzione del processo scrittorio delle addizioni ci dà inoltre la possibilità di comprendere qualcosa di più sugli stessi scribi. Il fatto che chi copi sia consapevole del tipo di manufatto sul quale opera, e soprattutto del suo contenuto, è dimostrato anche dal fatto che i copisti delle canzoni eterotrofiche e dei brani latini completino o riformolino delle liriche già presenti nel manoscritto. Non si tratta tuttavia di una continuazione, né davvero di un ampliamento, come avviene per esempio con la

³⁸ Sulla natura prettamente musicale del monostrofismo apparente delle *dansas* e della *cobla*, cfr. Stefano ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, cit., pp. 123-24.

³⁹ Sulle anomalie della trasmissione del *corpus* di Adam de la Halle, il già citato Federico SAVIOTTI, *Anomalie codicologiche e bibliografiche*, cit.

sezione addizionale di Adam de la Halle nel canzoniere °T, ma di un processo di aggiunta a margine. Può in effetti ricordare, come sostiene Peraino, una glossa o degli *scolia*, seppur solo parzialmente.⁴⁰ I copisti tardivi, infatti, non aggiungono un nuovo livello di significato, né le loro inserzioni sono sempre e solo mirate a integrare il contenuto mancante. In molti casi i copisti successivi operano in maniera parassitaria, seguendo ciò che sembrerebbe il loro personale interesse. Gli artefici delle addizioni mostrano di possedere una sicura competenza musicale, non solo per l'utilizzo della notazione mensurale, seppure spesso in forma alquanto elementare, ma soprattutto per via della dimestichezza che mostrano davanti a forme musicali complesse e non prima attestate come l'*estampie* strumentale. La prevalenza di generi «coreutico-musicali», piuttosto che puramente letterari, con tutti i limiti che questa distinzione può avere, tradisce però una preferenza netta per forme liriche diverse dal *grand chant*. Tuttavia, non si tratta di generi necessariamente disimpegnati né di mero intrattenimento. Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, i *descortz* e, almeno in un caso, le *dansas* sono generi tutt'altro che privi di ricercatezza stilistica.

Alcuni elementi, come l'interesse prevalentemente musicale, sia nel caso delle liriche «leggere» coreutiche sia di quelle «impegnate» (per quel che vale questa distinzione in questo caso), unito alla frammentarietà e all'atteggiamento scrittoriale del tutto disinvolto e avventizio di alcune addizioni, sottolineano l'enorme divario tra il codice antico e le sue aggiunte. Nella seconda fase della sua storia, *Roi* cambia quindi funzione: da canzoniere monumentale, diviene un lussuoso blocco note, che raccoglie materiali non casualmente sedimentati ma registrati volutamente. Ovviamente il processo è graduale; i copisti delle prime addizioni (mani A1 e A2) mantengono, almeno in parte, un atteggiamento imitativo: si curano di predisporre una *mise en page* coerente con il codice e di decorare (o far decorare) le loro aggiunte. In questa fase quindi si può forse ancora parlare di completamento del codice, il che porterebbe a pensare che i copisti abbiano scelto dei luoghi significativi tra gli spazi rimasti bianchi, ossia lo spazio antecedente l'inizio sezione trovadorica per i brani provenzali e la fine della sezione di *lais* per l'addizione *Ki de bons est, souëf flaire*.

Rappresentano una via intermedia le addizioni dei copisti A3 che trascrive il *contrafactum* latino e l'add. XLI, A10, il primo copista delle *estampies*, A12 che aggiunge integralmente la canzone di Guiot de Dijon, e A15, responsabile della seconda stesura della canzone di Rober du Chastel. Si distingue in queste mani una qualità intermedia della copia, dal punto di vista grafico ed esecutivo, dato dall'assenza di decorazioni, se non per decori monocromi a penna. Tuttavia queste operazioni mantengono un certo ordine sulla pagina e non sempre rinunciano ad armonizzarsi alla *mise en page* originaria, né a un tentativo, seppur minimo, di calligrafismo. Sia le addizioni di stile intermedio sia quelle più formali sono però indubbiamente opera di copisti che conoscono almeno in parte il codice, poiché

⁴⁰ È la tesi principale espressa in Judith PERAINO, *Re-placing Medieval Music*, cit., p. 236 e sgg.

in alcuni casi la loro operazione non solo amplia il contenuto di *Roi* ma tenta di rimediare all'assenza di melodie o di testi che si ritenevano importanti, come nei casi delle canzoni di Pierrequin e di Guiot de Dijon. Il modo in cui i copisti hanno colmato tali lacune, tuttavia, è alquanto particolare: se il testo è simile, quando non identico, a quello del corpo antico, la melodia è radicalmente diversa, a un livello maggiore rispetto alle normali varianti della tradizione musicale. Si tratta, come abbiamo visto, di riscritture eterostrofiche complete. Alcuni copisti erano quindi anche lettori del codice, e aggiungevano nuove melodie per completare quelle mancanti; non è perciò da escludere che in qualche caso fossero anche i compositori di tali aggiunte. Inoltre, la necessità di fornire nuove melodie a canzoni più antiche era forse dovuta non solo all'interesse verso nuove mode formali, ma anche al fatto che probabilmente i copisti tardivi non disponevano delle melodie «originali». Se si ipotizza che gli scribi tardivi abbiano lavorato in un contesto diverso da quello di origine del codice, forse a Napoli, è naturale che le fonti per certe melodie non fossero disponibili, e che magari all'occasione ne siano state create di nuove.

Nessuno di questi spunti è offerto invece dagli altri copisti, quelli dei *rondeaux*, di alcuni mottetti, e di altre *dansas*. Infatti, gli altri scribi, forse gli ultimi a intervenire, operano senza alcun ordine apparente, occupando gli ultimi spazi a disposizione, spesso senza riguardo per la *mise en page*, e in alcuni casi scrivendo fuori dalle rettrici e dallo specchio di scrittura. Si tratta inoltre di addizioni prevalentemente monostrofiche, singole voci di mottetti e *rondeaux*, spesso tra loro affastellate e copiate con un tratto particolarmente corsivo e avventizio. In questi ultimi casi, il rapporto con la forma e il contenuto del codice antico viene meno: nella sua fase finale il codice sembra quasi un supporto privo di valore utilizzato per addizioni del tutto estemporanee, trascritte quasi per vezzo, sicuramente non più da professionisti della scrittura libraria, anche se da individui con una formazione tecnico-musicale sufficiente da dominare la notazione mensurale, seppure spesso in forma molto semplice.

I motivi che hanno portato questo codice, nato come elegante e ornato oggetto librario, a diventare carta d'appunti per copisti apparentemente di passaggio non sono però del tutto comprensibili. A chiunque sia appartenuto e ovunque si sia trovato in questo momento della sua storia, *Roi* diventa un vero e proprio codice aperto, oggetto non solo di ampliamenti programmatici, ma anche di una metamorfosi simbolica: da solenne monumento lirico-musicale, a importante documento delle effimere componenti artesiane e provenzali della Napoli dei primi angioini.

PARTE III

Le quarantaquattro addizioni

Indice delle addizioni

I	Anonimo, <i>U despit des envieus</i> , vdB 153/L 265.1716	186
II	Anonimo, <i>Donna, pos vos ay chausida</i> , BdT 461.92	188
III	Anonimo, <i>Pos qu'ieu vey la fualla</i> , BdT 461.196	191
IV	Anonimo, <i>J'aim bele dame, et de non</i> , M 1069/L 265.816	194
V	Anonimo, [...] <i>bon dormir</i> , M 1070/L 265.269	197
VI	Anonimo, <i>Hé, très douces amouretes</i> , M 1071/L 265.770.1	199
VII	Anonimo, <i>L'autrier lés une fontaine</i> , M 1072/L 265.770.2	201
VIII	Anonimo, <i>Bone amouretes m'a souspris</i> , M 1073/L 265.271	203
IX	Anonimo, <i>Vous le me deffendés l'amer</i> , M 1074/L 265.1744	205
X	Anonimo, <i>J'ai un chapelet d'argent</i> , M 1075/L 265.840	207
XI	Anonimo, <i>Trop ai esté lonc tans mus</i> , vdB 154/L 265.1698	210
XII	Anonimo, [Danse]	212
XIII	Anonimo, <i>Danse</i>	216
XIV	Anonimo, <i>Joliment du cuer, du cuer</i> , M 1076/L 265.948	218
XV	Anonimo, <i>J'ai bele dame amee</i> , vdB 155/L 265.799	220
XVI	Anonimo, <i>Se je chant et sui envoisiés</i> , vdB 156/L 265.1591	222
XVII	Anonimo (Comte d'Anjou), <i>La plus noble emprise</i> , RS 1623a/L 46.2	224
XVIII	Anonimo, <i>Iam mundus ornatur</i>	
XIX	Anonimo, <i>Cum splendore Virgo salutatur</i>	
XX	Anonimo, <i>Lux Superna</i>	
XXI	Anonimo, <i>Virgo mater templum ingreditur</i>	
XXII	Anonimo, <i>Festum novum in celis ordinatur</i>	231
APPENDICE	Adam de Givenci, <i>La douce acordance</i> , RS 205/L 1.3	242
XXIII	Anonimo, <i>Tant es gay'es avinentz</i> , BdT 461.230	253
XXIV	Blacasset, <i>Ben volgra que-m vengues merces</i> , BdT 96.2	256
XXV	Anonimo, [La premiere estampie royale]	259
XXVI	Anonimo, <i>La seconde estampie royale</i>	261

XXVII	Anonimo, <i>La tierche estampie royale</i>	265
XXVIII	Anonimo, <i>La quarte estampie royale</i>	268
XXIX	Anonimo, <i>La quinte estampie real</i>	272
XXX	Anonimo, <i>La sexte estampie real</i>	274
XXXI	Anonimo, <i>La septime estampie real</i>	276
XXXII	Anonimo, <i>La uitime estampie real</i>	278
XXXIII	Anonimo, <i>Dansse real</i>	280
XXXIV	Anonimo, <i>Bella donna cara</i> , BdT 461.37	282
XXXV	Guiot de Dijon, <i>Quant je voi plus felons rire</i> , RS 1503/L 106.9	291
XXXVI/ XXXVIa	Robert du Chastel, <i>Se j'ai chanté sans guerredon avoir</i> , RS 1789/L 232.6	300
XXXVII	Aimeric de Pegulhan, <i>Qui la ve, en ditz</i> BdT 10.45 + Anonimo, <i>S'ill, qu'es caps e guitz</i> , BdT 461.67a	305
XXXVIII	Guiraut d'Espaigna(?), <i>Ben volgra, s'esser poges</i> , BdT 244.1a	320
XXXIX	Guillem Augier Novella, <i>Sens alegrage</i> , BdT 205.5	324
XL	Anonimo, <i>Amors m'art com fuoc am flama</i> , BdT 461.20a	338
XLI	Pierrequin de la Coupele, <i>A mon pooir ai servi</i> , RS 1081/L 202.1	341
XLII	Anonimo, <i>Jolietement m'en vois</i> , M 1076a/L 265.953	351
XLIII	Anonimo, <i>J'aim loiaument en espoir</i> , M 1076b/L 265.823	353
XLIV	Anonimo, <i>Ki de bons est, souëf flaire</i> , RS 165a/L 46.1	356

Criteria editoriali

Nelle pagine che seguono, si offre al lettore l'edizione completa delle addizioni successive sugli spazi vuoti del codice, rendendone quindi disponibile per la prima volta una visione d'insieme. Tuttavia, all'infuori dell'intento antologico, pur importante, la maggior parte delle addizioni necessitava di un aggiornamento dei criteri editoriali, che tenesse conto anche del contesto di ogni composizione all'interno del manoscritto. Salvo alcune fortunate eccezioni, le addizioni sono oggi leggibili solo in trascrizioni di servizio, in allegato a contributi di diversa natura, oppure in edizioni generali, come i lavori di Gennrich, Van der Werf, Fernández de la Cuesta per le melodie trovadoriche e nella tanto mastodontica quanto problematica edizione di Hans Tischler.¹

Il *corpus* delle addizioni è composto quasi esclusivamente da *unica*, con rari casi di liriche pluritestimoniali; anche in questi casi tuttavia, le differenze tra la versione di *Roi* e quello della restante tradizione manoscritta non sono semplici varianti, ma riscritture sostanziali, che influiscono strutturalmente tanto sulla melodia, quanto sul testo e sulla forma poetico-musicale. Il fine non è quindi quello di fornire delle edizioni per sé dei testi pluritestimoniali, ma di indagare con quali modalità e con quali modifiche *Roi* accoglie queste nuove composizioni che non appartengono al suo progetto antico. Si è ricorso comunque al confronto con altri testimoni, per emendare lezioni palesemente erranee, o intervenire in porzioni di testo e/o melodia dubbie, non sanabili soltanto per congettura.

Ognuna delle addizioni è preceduta da brevi informazioni riguardo alla tradizione manoscritta – in caso di addizioni pluritestimoniali –, a copista, rigatura (tetragramma o pentagramma), chiavi (di F o di C, con indicazione al pedice del rigo su cui è posizionata la chiave), *finalis* e *ambitus*, espresse in corsivo, secondo il sistema guidoniano. Prima del testo si legge lo schema metrico e musicale, esposto per esteso su tre righe: la prima espone lo schema rimico (lettere minuscole), la seconda la tipologia di versi, la terza la forma musicale (lettere maiuscole); in corsivo sono riportati i *refrains* e i *respos*. Nel caso di alcuni *motets entés* dalla

¹ Friedrich GENNRICH (ed.), *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 voll., Langen bei Frankfurt, n.p. 1958; Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (ed.), *Las cançons dels trobadors*, Tolosa, Institut d'estudis occitans, 1979; Hendrik VAN DER WERF, Gerald A. BOND (edd.), *The Extant Troubadours Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester, NY, 1984; Hans TISCHLER (ed.), *Tropatorum septentrionalum poemata cum suis melodis: Opera Omnia. Trouvère lyrics with melodies: Complete and comparative edition*, Corpus Mensurabilis Musicae 105, 15 voll., Neuhausen, American Institute of Musicology-Hänssler, 1997.

struttura melodica libera e di alcuni testi con intonazione *durchcomponiert* e priva di qualsiasi reiterazione o articolazione modulare significativa, ho omesso lo schema melodico. Le danze strumentali presentano invece solo uno schema musicale; per ogni *punctum* (A, B, C, ecc.) e *refrain* (X per l'*ouvert*, Y per il *clos*) ho indicato all'apice l'articolazione ed estensione in perfezioni (es: B⁴⁺⁴ X⁴ indica che il secondo *punctum* è bipartito in due sezioni simmetriche di quattro perfezioni l'una, mentre l'*ouvert* è di quattro perfezioni ed indiviso). Lo schema metrico è accompagnato da una breve descrizione della forma metrico musicale e delle sue articolazioni interne.

Il testo è seguito da un apparato negativo riportante la varia lectio e/o tutti gli interventi sostanziali da me apportati ai testi. Quando viene rigettata una lezione delle addizioni, viene indicata con la sigla °M^{add} per le aggiunte francesi e latine, *W^{add} per quelle occitaniche, solo quando si tratta di testi politestimoniali, così da evitare confusione con la parte antica del codice. Seguono una sezione di osservazioni di carattere generale (*Note*) o, quando necessario, annotazioni sull'intonazione e su eventuali operazioni correttive sulla musica, dove sia palese un'incongruenza, un fraintendimento del copista, o una lacuna (*Note alla musica*).

Ordinamento

Le aggiunte sono presentate nell'ordine in cui appaiono nel manoscritto, espresse con numerazione romana. Ho rinunciato volontariamente a una disposizione per ordine di inserimento, dal più antico al più recente, che avrebbe richiesto a monte una stratigrafia cronologica più precisa di quella che è attualmente possibile ipotizzare. L'adozione di questo criterio ha quindi richiesto aggiornare la numerazione dei Beck, basata sulla foliazione «restaurativa» da loro data nell'edizione fotografica.

I testi

Per i testi è stata mantenuta la grafia del manoscritto, anche in presenza di forme locali o inconsuete, ma non erronee, come nel caso dei frequenti tratti piccardo-valloni delle addizioni francesi e alcuni tratti inconsueti di quelle provenzali.² Ho ovviamente applicato le normalizzazioni convenzionali, in base alle prassi editoriali delle diverse lingue che ricorrono all'interno delle addizioni. Per i testi francesi: ho introdotto la distinzione tra *i* e *j*, tra *u* e *v*, la *ç* in caso della possibile pronuncia non velare di *c*, l'accento per distinguere tra *e* finale tonica e atona, la dieresi in caso di dialefe o divisione delle sillabe diverse da quella moderna. Per il provenzale e il latino: ho distinto solo tra *v* consonante e *u* semivocale o vocale.

² Vedi i casi significativi della variante del digramma *hn* per *nh* nell'addizione provenzale xxxix BdT 205.5, o dell'apertura del dittongo *ua* invece in *ue* derivato dall'*o* breve tonica latina in add. III BdT 461.196, già segnalati da Maria Teresa Rachetta in Alexandros Maria HATZIKIRIAKOS, Maria Teresa RACHETTA, *Lo Chansonnier du Roi (BnF f. fr.844) e la sua storia*, cit., pp. 152-154.

Per tutti i testi ho adeguato la punteggiatura all'uso moderno e capitalizzato solo le iniziali di nomi propri, di luogo o di Amore personificato. Per le lacune meccaniche utilizzo le parentesi quadre e all'interno tre puntini per qualsiasi estensione della lacuna; parimenti, ma con parentesi uncinata, per le rasure non leggibili con sicurezza. Le parti di testo tra parentesi quadre sono integrazioni mie, derivate per congettura o, quando possibile, dal confronto con altri testimoni o edizioni. Il corsivo indica esclusivamente i *refrains* e i *respos*.

Le intonazioni

Quasi tutti tra i venti copisti diversi, responsabili delle sole addizioni, utilizzano un tipo di notazione franconiana «semplice».³ Prendo in prestito qui la definizione di «semplice» da Carla Vivarelli, applicata a un gruppo di mottetti presenti in FAUVEL, e notati secondo il sistema franconiano, ma originariamente pensati in una scrittura più antica. Nelle addizioni tuttavia, tale «semplicità» notazionale non mi sembra si possa ricondurre ai medesimi motivi, dato che si tratta spesso di nuove composizioni. In questo caso allora l'etichetta di «semplice» spiega bene il contesto di una scrittura compatibile col sistema franconiano, ma con tratti ancora conservativi, soprattutto riguardo al rapporto tra *modus* e *tempus*. Se il sistema delle *ligaturae* combacia con i dettami di Francone, sono del tutto assenti le *semibrevis*, se non in forma di *ligatura cum opposita proprietate* o di *currentes* ternarie e *coniuncturae*.⁴ Il fatto che la *semibrevis* non sia mai portatrice di sillaba tradisce una concezione mensurale in cui tale figura non è considerata altra che una suddivisione della *brevis*, sempre all'interno di un'organizzazione ritmica scandita dal *modus* piuttosto che dal *tempus*.⁵

Nella trascrizione ho adottato una riduzione dei valori secondo un rapporto 1/16. La fine di ogni perfezione è segnalata da un trattino alto, mentre la stanghetta di battuta indica invece la fine del verso, che i notatori adottano generalmente come criterio principale di articolazione formale. Infatti i copisti non sembrano seguire una scansione sulla base di *ordines* modali, ma ricorrono alla pausa solo alla fine di ogni verso del testo – o di emistichio, in caso di sue eventuali frammentazioni. Quando la pausa ha la funzione di segnare una cesura interna al verso – soprattutto nel caso di versi lunghi come il *décasyllabe*, o di versi composti da emistichi simmetrici, ho preferito la stanghetta tratteggiata, per non confonderla con la fine del verso. Eventuali e rare incongruenze tra articolazione metrica e melodica sono discusse in apparato.

³ Carla VIVARELLI, *La notazione della polifonia del «Roman de Fauvel»*, cit., p. 205.

⁴ Fa eccezione, almeno in parte, l'addizione XLIV, che invece presenta un'intera sezione in *semibreves* sillabiche.

⁵ Più libera dai pattern modali, almeno in parte, è la notazione di due *dansas*, addizioni II e XL, caratteristica che è però da imputarsi anche al fatto che si tratta di canzoni da ballo.

I copisti utilizzano le chiavi di C e di F con grande libertà, a volte cambiandone la posizione anche sullo stesso tetragramma/pentagramma; ho quindi adottato in tutti casi la chiave di violino ottavata, che copre agevolmente l'estensione di tutti i brani. Le *ligaturae* sono segnalate con parentesi quadra orizzontale, mentre *coniuncturae* e *currentes* sono indicate con parentesi quadra tratteggiata. La *plica* è indicata tramite linea curva tra nota plicata e nota di *plica*, dove la seconda ha la testa in corpo minore. Le alterazioni sono riportate come nel manoscritto, salvo alcune integrazioni, scritte sopra la nota quando ripetono un'alterazione già del notatore, mentre sono segnate tra parentesi quando si tratta di mie aggiunte, quasi esclusivamente per evitare salti melodici di quinta diminuita tra *b* e *f*.

All'occorrenza, ricorrono in apparato le forme abbreviate dei nomi delle seguenti figure e *ligaturae*:

L = *longa* (L³ perfetta, 3 *tempora* – L² imperfetta, 2 *tempora*)

B = *brevis* (B¹ *recta*, 1 *tempus* – B² *altera*, 2 *tempora*)

S = *semibrevis*

c.o.p. = *ligatura cum opposita proprietate*

cum-cum = *cum proprietate-cum perfectione*

sine-cum = *sine proprietate-cum perfectione*

sine-sine = *sine proprietate-sine perfectione*

cum-sine = *cum proprietate-sine perfectione*

I. Anonimo, *U despit des envïeus*, vdB 153/L 265.1716c. 1rb; copista: A22; genere: *rondeau*; *refrain*: vdB 1824; tradizione: *unicum*.Rigatura: pentagramma; chiave: F₃; *finalis*: F; *ambitus*: C – c.

Schema metrico e musicale:

MW 181, 86

a: – *eus*; b: – *is*

<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>		<i>a</i>	<i>b</i>
7	7		7	7	7	7		7	7
<i>A</i>	<i>B</i>		<i>A</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>B</i>		<i>A</i>	<i>B</i>

Rondeau di 8 vv. con *refrain* di 2 vv.*U despit des envïeus**serai je toudis jolis*

et si well estre amoureux,

u despit des envïeus, 4

pour noble cors gracieus

car Amour m'en a espris.

*U despit des envïeus**serai je toudis jolis* 8*Note*

Il copista trascrive il testo del *refrain* insieme alla sua melodia; la porzione di testo restante è riportata come *residuum*, a cornice. La ripetizione interna del *refrain* è scritta per intero, mentre quella finale è indicata con l'abbreviazione «U despit *et olim*». Nel testo e sotto la musica ho pertanto integrato il *refrain* per intero.

La notazione non aderisce a un preciso modo ritmico, ma presenta piuttosto una libera alternanza del primo e secondo.

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, p. 121; ♪ Friedrich GENNRICH, *Rondeaux, Virelais, und Balladen*, I, p. 265; Nico VAN DEN BOOGARD, *Rondeaux et refrains*, p. 78;

♩ Judith PERAINO, *New Music*, p. 379; ♪ Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, XIV, R 42; ♪ Judith PERAINO, *Giving Voice to Love*, p. 254.



U des - pit des en - vi - eus se - rai je tou - dis jo - lis,
 et si — well est - re a - mou - reus,
 u des - pit des en - vi - eus,
 pour no - ble cors gra - cï - eus, car A - mours m'en a — es - pris.
 U des - pit des en - vi - eus se - rai je tou - dis jo - lis.

II. Anonimo, *Donna, pos vos ay chausida*, BdT 461.92c. 1v; copista: A7; genere: *dansa*; tradizione: *unicum*.Rigatura: pentagramma; chiavi: F₃, C₄; *finalis*: D; *ambitus*: C – c.

Schema metrico e musicale:

Frank 407, 25

a: – ay; b: – ia; c: – ida; d: – an

c	d	c	d		a	b	a	b	c	d	c	d
7'	5	7'	5		7	7'	7	7'	7'	5	7'	5
B		B'			A		A'		B		B'	

Dansa con *respos* di 4 vv. e *cobla* di 8 vv. senza *tornada*. Sia *cobla* che *respos* sono divisi in piedi, e presentano terminazioni *ouvert* e *clos*, dove A e B terminano rispettivamente su F ed E, mentre A' e B' terminano entrambi sulla *finalis* D.

Donna, pos vos ay chausida,
faz me bel semblan,
qu'ieu suy a tota ma vida
a vostre coman.

4

A vostre coman seray
a totz los iors de ma via,
e ia de vos no·m partray
per degun'otra que sia.
Que Erex non amet Henida
tan, ni Yseutz Tristan
con yeu vos, donna grasida,
qu'ieu am sens engan.

8

12

*Donna*7. no·m] non *corr.* Radaelli ~ 9. Henida] herida *corr.* Radaelli ~ 12. qu'ieu] quien, *corr.* Radaelli.

Note

Copiata a tutta pagina, su pentagrammi rossi tracciati dal copista, probabilmente con l'ausilio di un *rastrum*. La ripresa del *respos* è segnalata dalla ripetizione dell'incipit del testo e della melodia (*Donna*). Tale ripetizione dopo la *cobla* potrebbe suggerire che la *dansa* sia monostrofica, ma è anche possibile che la fonte fosse già frammentaria, e l'indicazione del *respos* sia stata aggiunta dal copista.

Note alla musica

6. Rasura: $D B^1 - E L^2$.

La *dansa* presenta un lessico notazionale relativamente più ampio e variato rispetto alle restanti addizioni, e difficilmente riconducibile a un *pattern* modale coerente. Già dalle prime due perfezioni si osserva un passaggio da un ipotetico primo modo al secondo, tramite l'inserimento di un *punctum* tra due *breves* adiacenti. È inoltre evidente una maggiore frammentazione dei valori, con esclusiva funzione di abbellimento, sia nella *cobla* che nel *respos*, in corrispondenza delle cadenze principali.

Edizioni: Carl APPEL, *Provenzalische Inedita*, p. 322; ♪Friedrich GENNRICH, *Der musikalische Nachlass*, I, p. 233; ♪Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, p. 741; ♪Judith PERAINO, *New Music*, p. 380; Anna RADAELLI, *Dansas Provenzali*, p. 229; ♪Judith PERAINO, *Giving Voice to Love*, p. 255.

(segue)

8 Don - na, pos vos ay chau - si - da, faz me bel sem - blan, Fine

9 qu'ieu suy a to - ta ma vi - da a vos - tre co - man.

17 A vos - tre co-man se - ray a totz los iors de ma vi - a,

26 e ia de vos no-m par - tray per de - gu - n'au - tra que si - a.

35 Que E - rex non a - met He - ni - da tan, ni Y - seutz Tris - tan

43 con yeu vos, don - na gra - si - da, qu'ieu am sens en - gan. D.C al Fine

III. Anonimo, *Pos qu'ieu vey la fualla*, BdT 461.196

c. 1v: copista: A8; genere: *dansa*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiavi: F₂, C₄; *finalis*: D; *ambitus*: D – c.

Schema metrico e musicale:

Frank 114, 1

a: – ay; b: – ire; : c – ualla; d: – or.

c	c	d	a	a	b	a	a	b	c	c	d
5'	7	7	7	3	7'	7	3	7'	5'	7'	7
B			A			A'			B		

Dansa con *respos* di 3 vv. e *cobla* di 9 vv. senza *tornada*, né segno di ripresa del *respos*. La fronte è articolata in piedi con terminazioni *ouvert* (A) e *clos* (A'), rispettivamente su *a* e *F*. Il *respos* e la *cauda* non presentano ripetizioni, né articolazioni interne significative; in entrambi i casi l'ultimo verso (v. 3/v. 7) termina sulla *finalis* D.

Pos qu'ieu vey la fualla
verdear entre la flor,
chantar vual per fin'amor.

Quar fin'amors mi ten gay	4
e mi fay	
vivre tot iorn sens consire	
per qu'ieu d'amar no·m partray	
leys, que·m play	8
tant, qu'ieu mays ren non desire	
mas sol qu'ella vualla	
que de sa valent valor	
puascha chantar a ss'onor.	12

7. no·m] non, *corr. Radaelli*

Note

Copiata a tutta pagina, con solo il *respos* e una *cobla*; non c'è segno di ripresa del *respos*, ma non è da escludere che l'omissione sia involontaria.

Note alla musica

30, 39-40. Il *b mollis* che il copista appone all'inizio del penultimo rigo non va esteso oltre le perf. 28-29, poiché subito dopo entra in relazione con *E*. Inoltre il copista ripete l'alterazione erroneamente all'inizio dell'ultimo rigo, estendendone il valore anche al *clos*, che cadenza in *F*, passando per *E*, e per i vv. 10-12 i quali, riprendendo le rime e la melodia del *respos*, non vogliono l'alterazione. La melodia è notata in primo modo, e in stile quasi esclusivamente sillabico.

Edizioni: Carl APPEL, *Provenzalische Inedita*, p. 328; ♪Friedrich GENNRICH, *Der musikalische Nachlass*, I, p. 234; ♪Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, p. 805; ♪Judith PERAINO, *New Music*, p. 382; Anna RADAELLI, *Dansas Provenzali*, p. 233.

8 Pos qu'ieu vey la fua - lla ver - de - ar en - tre la flor,

9 chan - tar vual per fi - n'a - mor.

13 Quar fi - n'a - mors mi ten gay e mi fay

19 vi - vre tot iorn sens con - si - re

24 per qu'ieu d'a - mar no-m par - tray leys, que-m play

30 tant, qu'ieu mays ren non de - si - re

35 mas sol qu'el - la vua - lla que de sa va - lent va - lor

43 puas - cha chan - tar a ss'o - nor

IV. Anonimo, *J'aim bele dame, et de non*, M 1069/L 265.816

c. 2va; Copista: A13, genere: *refrain-motet/motet enté ?*; *refrain*: assente; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiavi: F₃, C₄; *finalis*: F?; *ambitus*: C – e?

Schema metrico:

MW 722, 1

a: – om; b: – er; c: – ié.

a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	c	c?
7	6	6	6	6	6	6	6	8?	3	3	6	6?

Refrain-motet di 11 vv. (?), con *refrain* di 2 vv. in posizione finale (?)

J'aim bele dame, et de no[n]
 ne l'ose pas noumer
 par son dro[it] propre non
 car s'ounour vuell garder, 4
 et son très bon renon
 ne le doi reveler
 pour mesdisant felon.
 Par ceste letre <...> commencer 8
 le doit on;
 mon cuer ai esvellié
 a li sans [...]

Note

Copiato sulla colonna di sinistra, su nuovi pentagrammi rossi, tracciati probabilmente a mano dallo stesso copista. L'asportazione della miniatura alla carta precedente ha danneggiato anche parte del testo e della musica ai vv. 1-3 e dal v. 10 in poi. Al v. 8, perff. 34-35, il testo è illeggibile a causa di una rasura, o più probabilmente di un guasto materiale. Lo schema metrico qui riportato differisce parzialmente da quello di MW che sembra non tenere conto di alcune lacune del testo. Si tratta con molta probabilità di un *refrain-motet*,

di cui il copista ha trascritto soltanto la voce superiore. Dato l'ingente danno al supporto, non si sa se il *refrain* si trovasse in posizione finale parallelamente alle addizioni v e vii, oppure se fosse disposto a cornice, come nei restanti *motets entés*. La notazione non segue un unico schema ritmico per tutto il brano, ma passa dal primo al terzo modo e in maniera alquanto libera, aderendo, in buona parte, all'accentazione del testo. La struttura musicale è in forma libera, l'unico minimo elemento di ripetizione interna si osserva all'inizio dei vv. 6 e 8, perff. 22-23 e 30-31.

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, pp. 121-22; ♪Judith PERAINO, *New Music*, p. 384.

(segue)

8 J'aim be - le da - me et de non

6 [...] ne l'o-se pas nou - mer par son droit pro-pre non

14 car s'ou - nour vuell gar - der, et son très bon re - non

22 ne le doi re - ve - ler pour mes - di - sant fe - lon

30 par ces - te le - tre [...] con - men - cier

38 le doit on: mon cuer ai es - vel - lié

44 [...] a li sans

V. Anonimo, [...] *bon dormir*, M 1070/L 265.269

c. 2vb; copista: A13; genere: *refrain-motet*; *refrain*: vdB 596; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiavi: C₃, C₂; *finalis*: g; *ambitus*: g – aa?

Schema metrico:

MW 513, 2

a: – *ir*; b: – *ant*; c: – *is*; d: – *ier*; e: – *en*

a	a	b	b	c	c	d	d	e	e
7?	7?	7	7	7	7	7	7	7	7

Refrain-motet di 10 vv., con *refrain* di 2 vv., in posizione finale.

[...] *bon dormir*
 quar [...] a *desir*;
 si aime la plus *plaisant*
 qui soit ou monde *vivant* 4
 qui mon cuer a *entrepris*,
 car sa *valour* et son *pris*
 si me fait souvent *vueillier*
 et chanter et *envoisier*: 8
dorme cuers ou *n'a nul bien*
ja ni dormira le mien

Note

Copiato sulla colonna di destra di c. 2v e all'inizio della colonna sinistra della carta seguente, su nuovi pentagrammi rossi, tracciati probabilmente a mano dallo stesso copista. L'asportazione della miniatura alla carta precedente ha danneggiato anche parte del testo e della musica ai vv. 1-2. Si tratta di un *refrain-motet*, di cui il copista ha trascritto soltanto la voce superiore. Il *refrain* è identificabile nel distico finale, seppure non presenti altre attestazioni in testi lirici o musicali che ne confermino l'identità. La melodia è notata in primo modo. Dopo le prime perfezioni leggibili, si trova un tratto verticale, occupante tre

spazi, che non sembra avere valore mensurale, ma la mancanza della porzione di melodia precedente non permette di chiarirne la funzione. Forse serviva a indicare la fine del *refrain* o della sua prima parte, ma il segno non ricorre altrove. La struttura musicale è in forma libera, senza alcuna ripetizione interna.

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, p. 122; Judith PERAINO, *New Music*, p. 385.

[...]



a de - sir; _____

8 si ai - me la plus plai - sant qui soit ou mon - de vi - vant

11 que mon cuer a en - tre - pris, car sa va - lour et son pris

19 si me fait sou - vent vueil - lier et chan - ter et en - voi - sier:

27 dor - me cuers ou n'a nul bien ja ni dor - mi - ra le mien.

VI. Anonimo, *Hé, très douces amouretes*, M 1071/L 265.770.1

c. 3ra-b; copista: A13; genere: *motet enté*; *refrain*: vdB 873; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma, chiave: C₃; *finalis*: F; *ambitus*: F – f.

Schema metrico e musicale:

MW 1497, 1.

a: – *etes*; b: – *és*; c: – *é*

a	b	b	c	c	c	c	c	b
7'	5	5	7	7	7	7	7	5
A	A'			B				

Motet enté, di 9 vv., con *refrain enté* di 2 vv. (vv. 1 e 9), in forma *pedes cum cauda*.

Altre attestazioni del *refrain*: Herbert, *Chans d'oisiaus et feuille et flors*, RS 2035 (in °C°Z, tràdito senza melodia) e all'inizio del *triplum* del mottetto *Hé! Tres douce amouretes/D'A-mours esloigniés/IN SECULUM*, (in ^ΔMo, c. 148v, con melodia differente).

Hé, très douces amouretes,

pas ne m'oublíés!

Car mon cuer avés.

Piecha le vous ai douné,

4

bele et plaine de bonté;

mais de vous ne partiré.

Maintes fois vous a[i] prié

que aiés de moi pité:

8

a tort m'ochiés

Note

Copiato sulla colonna di sinistra e l'inizio di quella di destra di c. 3r, su nuovi pentagrammi rossi, tracciati probabilmente a mano dallo stesso copista. Si può notare una struttura *pedes cum cauda*. La melodia del *refrain* è stata probabilmente modificata per dare una forma reiterativa al brano. La prima parte del *refrain* non è separata da una pausa, come avviene in

altri casi, ed è ripetuta con variazioni minori al v. 4, nonostante il verso sia un *eptasyllabe* maschile, mentre il v. 1 ha una terminazione femminile. Anche i vv. 3 e 6 mostrano una melodia simile tra loro, le varianti sono da ricondurre anche qui alla diversa conformazione dei versi. Si tratta probabilmente del tentativo di strutturare un testo metricamente irregolare in forma di canzone. Tuttavia la mancanza del *tenor* e di altre attestazioni della melodia impediscono di comprendere l'origine del brano. La melodia è notata in primo modo. Alla perf. 10, ultima sillaba del v. 3, il copista scrive una *ligatura cum-cum* seguita da una pausa di B. Si tratta plausibilmente di un errore (o forse di una reminiscenza pre-franconiana) dato che tale configurazione è ritmicamente inversa al primo modo, e la pausa sarebbe pertanto in eccesso. Ho quindi trascritto la *ligatura* col valore di due B¹, rispettando il valore della pausa di B.

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, p. 122-123; ♪Judith PERAINO, *New Music*, p. 386.

8 Hé, tres dou - ces a - mou - re - tes,

5 pas ne m'ou - bli - és! Car mon cuer a - vés.

11 Pie - cha le vous ai - dou - né,

15 be - le et plai - ne de - bon - té; mais de vous ne par - ti - ré.

23 Main - tes fois vous ai - pri - é que a - iés de moi - pi - té:

31 a - tort m'o - chi - és

VII. Anonimo, *L'autrier lés une fontaine*, M 1072/L 265.770.2

c. 3rb; copista/i: A13; genere: *refrain-motet*/pastorella (?); *refrain*: vdB 1802; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiave: C₄; *finalis*: E; *ambitus*: E – e.

Schema metrico e musicale:

MW 818, 1

a: – aine; b: – ele; c: – ois

a	b	a	b	a	b	c	c	b	b
7'	5'	7'	5'	5'	5'	7	7	4'	7'
A		A		B				X	

Refrain-motet, strutturato come una strofe di canzone a *refrain*, di 10 vv., con *refrain* di 2 vv. in posizione finale.

Altre attestazioni del *refrain*: Anonimo, *Suite de la Court d'Amours*, v. 3460a.

L'autrier lés une fontaine,
trouvai bergerere
ou son pastouriau l'en maine
lés une praele, 4
chantant la demaine
disant: «Marotele,
baisiés moi une fois,
puis chantons a haute vois: 8
Triquendondele!
J'ai amé la pastourele»

Note

Copiato sulla colonna di destra di c. 3r, su nuovi pentagrammi rossi, tracciati probabilmente a mano dallo stesso copista. La struttura metrica e musicale alquanto regolare, *pedes cum cauda* con *refrain*, e l'assenza del *tenor* sollevano il dubbio che si tratti della stanza singola

di una pastorella a *refrain*, dato anche il contenuto, piuttosto che di un *refrain-motet*. Tuttavia, la forma AAB e il tema di pastorella non è alieno anche ad alcuni mottetti di fine Duecento (cfr. Gaël SAINT-CRICQ, *A New Link between the Motet and Trouvère Chanson: The Pedes-cum-Cauda Motet*, «Early Music History», 23, 2013, pp. 179-223).

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, p. 123; ♪Judith PERAINO, *New Music*, p. 387.

8 L'au-trier lés u-ne fon-tai-ne, trou-vai ber-ge-re-le

10 ou son pas-to-riau l'en mai-ne lés un-e pra-e-le,

19 chan-tant la de-mai-ne di-sant: «Ma-ro-le,

27 bai-siés moi u-ne fois, puis chan-tons a hau-te vois: _____

35 «Tri-que-don-de-le! J'ai a-mé la pas-tou-re-le»

VIII. Anonimo, *Bone amouretes m'a souspris*, M 1073/L 265.271

c. 3v; copista A15; genere: *motet enté*; *refrain*: vdB 289; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiave: C₄; *finalis*: G; *ambitus*: C – c.

Schema metrico:

MW 229, 1

a: – *is*; b: – *ai*

a	a	a	b	b	b	b	b	b
8	8	8	8	8	4	4	7	8

Motet enté, di 9 vv., con *refrain enté* di 2 vv. (vv. 1 e 9).

Altre attestazioni del *refrain*: Jacquemart Gielée, *Renart le nouvel*, v. 2552 (melodia diversa); Pierrin d'Angicourt, *Quant je voi l'erbe amatir*, RS 1390 (*chanson à refrain* in °K°N°O°X, ma questo *refrain* è alla fine di una strofa interna e senza notazione); Adam de la Halle, *Bonne amourete me tient gai, rondeau* 82 (in °W°k, stessa melodia in °W, assente in °k).

Bone amouretes m'a souspris,
d'amer bele dame de pris:
le cors a gent et cler le vis,
et pour s'amor trai grant esmai; 4
et ne pourquant je l'amerai
tant con vivrai
de fin cuer vrai,
car l'esperance ke j'ai 8
de chanter toujours me tient gai

Note

Copiato a tutta pagina, su pentagrammi rossi, tracciati dal copista. Il *refrain* è innestato nella prima metà del v. 1 e nella seconda del v. 8. Melodia in forma libera. A parte la prima perfezione, costituita da tre *breves* sillabiche, tutto il brano è in primo modo ma sono presenti molte brevi in anacrusi all'inizio di quasi ogni verso dopo il *refrain*. L'anacrusi è

segnalata dal copista con pausa di b^1 e *punctum* dopo ogni L^2 di fine verso e separando la *breves* dalla perfezione precedente, che altrimenti risulterebbe in eccesso. Nella trascrizione ho preferito omettere la pausa, segnalandola col segno di respiro e integrare le brevi in anacrusi alla perfezione precedente. Onde anche garantire un allineamento dei tempi forti con gli accenti del testo, il copista utilizza questa scrittura anche nell'add. xxxvii.

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, p. 123; Judith PERAINO, *New Music*, p. 388; Judith PERAINO, *Giving Voice to Love*, p. 224.

8 Bo-ne_a-mou - re - te m'a sous - pris, d'a - mer be - le da - me de pris: le

9 cors a gent et cler le vis, et pour s'a - mor trai grant es - mai; et

17 ne - pour - quant je l'a - me - rai tant con vi - vrai de

23 fin cuer vrai car l'es - pe - ran - ce ke j'ai

29 de chan - ter tou - jours me tient gai

IX. Anonimo, *Vous le me deffendés l'amer*, M 1074/L 265.1744

c. 3v; copista: A21; genere: *motet enté*; *refrain*: vdB 1859; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma/tetragramma; chiavi: C₃, C₄; *finalis*: c; *ambitus*: F – g.

Schema metrico:

MW 1015, 3

a: – er; b: – ant (– ent); c: – rai (– ay)

a	b	a	b	b	b	b	b	c	c
8	7	7	7	7	7	7	7	7	7

Motet enté, di 10 vv., con *refrain enté*, di 2 vv. (vv. 1 e 10).

Altre attestazioni del *refrain*: Jacquemart Gielée *Renart le nouvel*, v. 6912 (stessa melodia); *Ballette à refrain Trop me repent, mais tart me sui perçue* RS 2069 (in °I, senza melodia); Anonimo, *Salut d'Amors, Amors qui m'a en sa justise*, strofe 37, v. 70 (melodia assente).

Vous le [me] deffendés l'amer,

envïeus et mesdisant,

car le cuer avés amer,

plain de mal entendement.

4

Or crevés de cuer dolant,

que j'aing bele et avenant

qui m'a donné un baisier

amoureux et sanz dangier.

8

Mis m'avés en grant esmay,

mais, par Dieu, je l'amerai!

Note

Copiato a tutta pagina, sui pentagrammi rossi tracciati dal copista precedente, ma per la musica e il testo dei vv. 9-10, perff. 35-42, il copista A21 ha tracciato, maldestramente, un tetragramma aggiuntivo, con inchiostro marrone, sotto l'ultima rettrice. Al v. 1, ho integrato il pronome *me*, qui mancante ma presente in altre attestazioni del *refrain*, e necessario

alla melodia che in questo luogo prevede otto suoni sillabici. Melodia in forma libera, notata in primo modo, tranne per la prima perfezione, composta da tre *breves*.

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, p. 124; Judith PERAINO, *New Music*, p. 389.

8 *Vous le me def - fen - dés l'a - mer, en - vi - eus et mes - di - sant,*

9 *car le cuer a - vés a - mer, plain de mal en - ten - de - ment.*

17 *Or crev - és de cuer do - lant, que j'aing be - le et a - ve - nant*

25 *qui m'a don - né un bai - sier a - mou - reus et sanz dan - gi - er.*

35 *Mis m'a - vés en grant es - may, mais, par Dieu, je l'a - me - rai!*

X. Anonimo, *J'ai un chapelet d'argent*, M 1075/L 265.840

c. 4v; copista: A18; genere: *motet enté*; *refrain*: vdB 985; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiavi: C₃, C₄; *finalis*: a; *ambitus*: E – g.

Schema metrico:

MW 1458, 1

a: – ent; b: – ie

a	b	b	b	b	b	b	a	a	a	a	a	a	a
7	6'	6'	6'	5'	6'	6'	6	6	6	6	7	7	8

Motet enté, di 14 vv., con *refrain enté*, di 2 vv. (vv. 1 e 14).

Altre attestazioni del *refrain*: Mathieu le Poirier, *Court d'amour*, vv. 3607a/b.

J'ai un chapelet d'argent

que m'a donné m'amie

de grant biauté garnie,

de bonté enseignie; 4

rose en may flourie

n'est pas si coulourie

con sa fache polie.

Seur toutes cors a gent, 8

plaisant a toute gent:

se je l'aim loiaument

fols est qui m'en reprent,

pour quoi je di vraiment 12

que j'ai kanqu'Amours atent

et bele amie a mon talent

Note

Copiato a tutta pagina, all'inizio della carta, su pentagrammi tracciati a mano dal copista, col medesimo inchiostro marrone del testo e della musica. Melodia in forma libera, *refrain*

ai vv. 1 e 14, notata in primo modo con anacrusi ai vv. 2-4, 8, 9 e 14. L'anacrusi è segnalata sempre da un *punctum* dopo la pausa antecedente al verso, come nelle add. VIII e XXXVIA (copista A15), tranne per quella del v. 2 che è scritta di seguito al precedente, senza pausa. Nella trascrizione ho omesso la pausa, e introdotto un segno di respiro.

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, p. 124; ♪Judith PERAINO, *New Music*, pp. 390-391.

J'ai un cha-pe-let d'ar-gent que m'a don-né m'a-mi - e de

grant biau-té gar-ni - e, de bon-té en-sei-gni - e;

ro-se en may flou-ri - e n'est pas si cou-lou-ri - e

con sa fa-che po-li - e. Seur tou-tes cors a-gent, plai-

sant - a tou-te gent: se je l'aim-loi - au-ment

fols est qui m'en-re-prent, pour quoi je-di vrai - e - ment

que j'ai kan-qu'A-mours a-tent et be-le a-mi - e a mon ta-lent

XI. Anonimo, *Trop ai esté lonc tans mus*, vdB 154/L 265.1698c. 4v; copista: A18; genere: *rondeau*; *refrain*: vdB 1803; tradizione: *unicum*.Rigatura: pentagramma; chiave: C₃; *finalis*: D; *ambitus*: C – a.

Schema metrico e musicale:

MW 212, 12

a: – us; b: – ie.

a	b	b	a	a	a	b	b	a	b	b
7	7'	7'	7	7	7	7'	7'	7	7'	7'
A	B		A	A	A	B		A	B	

Rondeau di 11 vv., con *refrain* di 3 vv.

Trop ai esté lonc tans mus,
mais loiaument me chastie
Amours que me donne vie.

Je m'en sui apercheüs: 4

trop ai esté lonc tans mus.

Ma dame m'a un ris sus

geté, que ne l'oublie mie;

d'amer loiaument m'afie 8

[*Trop ai esté lonc tans mus,*
mais loiaument me chasties
Amours que me donne vie.]

Note

Copiato a tutta pagina, in fondo alla carta, spesso oltrepassando la rettrice inferiore dello specchio di scrittura. Il copista trascrive il testo del *refrain* insieme alla sua melodia, il testo restante è copiato a parte come *residuum*. La ripetizione interna del *refrain* è scritta in forma abbreviata «*trop ai et cet*»; manca invece la ripresa finale, la cui assenza è da ricondurre

alla mancanza di spazio, che integro qui a testo e sotto la musica. La melodia è scritta in secondo modo, ma con ampio ricorso alla *fractio modi*.

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, p. 125; ♪Friedrich GENNRICH, *Rondeaux, Virelais, und Balladen*, I, p. 266; Nico VAN DEN BOOGARD, *Rondeaux et refrains*, p. 78; ♪Judith PERAINO, *New Music*, p. 392; ♪Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, XIV, R 40.



8 Trop ai es - té lonc tans _____ mus,
 Je m'en sui a - per - che - üs:
 Trop ai es - té lonc tans _____ mus.
 Ma da - me m'a un ris _____ sus
 Trop ai es - té lonc tans _____ mus,



5 mais loi - au - ment me chas - ti - e A - mours que me _ don - ne _ vi - e.

ge - té, _ que ne l'ou - bli _ mi - e; d'a - mer loi - au - ment m'a - fi - e.

mais loi - au - ment me chas - ti - e A - mours que me _ don - ne _ vi - e.

XII. Anonimo, [*Danse*]

c. 5rb; copista A9; genere: *ductial nota*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma, chiave: C₃, *finalis*: G, *ambitus*: F – aa.

Schema musicale:

I.	A ⁴⁺⁴	X ⁶	A ⁴⁺⁴	Y ⁵
II.	B ⁴⁺⁴	X ⁶	B ⁴⁺⁴	Y ⁵
III.	C ⁴⁺⁴	X ⁶	C ⁴⁺⁴	Y ⁵
IV.	D ⁴⁺⁴	X ⁶	D ⁴⁺⁴	Y ⁵

Ductia (o *nota*?) di 4 *puncta*, ognuno in 2 sezioni simmetriche, e *refrains* indivisi con terminazione *ouvert* su *b mollis*, e *clos* su G.

Note

Copiata a metà della colonna di sinistra, dalla stessa mano che trascrive anche la danza seguente. Il copista ha tracciato sei pentagrammi rossi, con l'ausilio di un *rastrum*. Il secondo e il terzo sono visibilmente inclinati rispetto alla retrtrice, ma paralleli tra loro, mentre il terzo e il sesto sono stati tracciati due volte. Il copista appone le indicazioni di *ouvert* e *clos* per entrambe le composizioni da lui trascritte, ma denomina *danse* solo la seconda. Si tratta però di brani formalmente identici; l'assenza del paratesto nella prima non indica che si tratta di due generi diversi, ma è solo una dimenticanza del copista. È lo stesso Grocheio a definire *notae* alcune tipologie di *ductiae* con quattro *puncta*, altresì definibili *estampie* imperfette e porta l'esempio delle *ductia Pierron*: «Sunt tamen alique note vocate .4. punctorum que ad ductiam vel stantipedem imperfectam reduci possunt. Sunt etiam alique ductie .4. habentes puncta puta ductia pierron» (*Ars Musice* 13.3.). Timothy McGee propende per identificare queste due danze e la *dansse real* semplicemente come *ductia* (*Medieval Instrumental Dances*, p. 12). La *ductia* si distingue invece dall'*estampie* per un numero minore di *puncta* e la tendenza a strutturarli in sezione asimmetriche, seppure non manchino casi di *estampies* di soli 4 *puncta*.

Note alla musica

13 e 18. Ho corretto l'ultima *ligatura* dell'*ouvert* e del *clos* come *c.o.p.* ternaria perfetta, invece che imperfetta. L'errore è probabilmente dovuto alla presenza di una *c.o.p.* ternaria, scritta poco prima.

15. Il *clos* è scritto subito accanto alla fine dell'*ouvert*, ma il copista omette la *ligatura* ternaria iniziale, comune a entrambe le terminazioni, che ho qui integrato. La medesima *ligatura*

è utilizzata come abbreviazione per indicare la ripetizione per intero del *refrain*, alla fine di ogni *punctum*.

La melodia è riconducibile in linea di massima a un primo modo ritmico, sottostante all'intera composizione, a parte la prima metà del terzo *punctum* e la penultima perfezione prima di ogni pausa e cesura, che presenta sistematicamente una L³, parallelamente alle rime femminili dei brani vocali.

Edizioni: ♪Pierre AUBRY, *Estampies et danses*, pp. 13-14.; ♪Alain KERUZORÉ, *Estampies*; ♪Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, p. 69; ♪Christiane SCHIMA, *Die Estampie*.

(segue)

I

8

Musical staff I, measures 8-14. The staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line with various note values and rests, including a dotted quarter note and an eighth note.

Ouvert

9

8

Musical staff I, measures 9-14. This system is labeled "Ouvert" and contains a melodic line with various note values and rests, including a dotted quarter note and an eighth note.

Clos

15

8

Musical staff I, measures 15-19. This system is labeled "Clos" and contains a melodic line with various note values and rests, including a dotted quarter note and an eighth note.

II

20

8

Musical staff II, measures 20-27. The staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line with various note values and rests, including a dotted quarter note and an eighth note.

Ouvert

28

8

Musical staff II, measures 28-33. This system is labeled "Ouvert" and contains a melodic line with various note values and rests, including a dotted quarter note and an eighth note.

Clos

34

8

Musical staff II, measures 34-38. This system is labeled "Clos" and contains a melodic line with various note values and rests, including a dotted quarter note and an eighth note.

III

39

8

Musical staff III, measures 39-46. The staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line with various note values and rests, including a dotted quarter note and an eighth note.

Ouvert

47

8

Musical staff III, measures 47-52. This system is labeled "Ouvert" and contains a melodic line with various note values and rests, including a dotted quarter note and an eighth note.

Clos

53

8

Musical staff III, measures 53-58. This system is labeled "Clos" and contains a melodic line with various note values and rests, including a dotted quarter note and an eighth note.

IV

58

66 Ouvert

72 Clos

XIII. Anonimo, *Danse*

c. 5rb; copista: A7; genere: *ductia*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiave: C₃; *finalis*: G; *ambitus*: D – f.

Schema musicale:

I.	A ⁴⁺	X ⁴	A ⁴⁺	Y ⁴
II.	B ⁴⁺	X ⁴	B ⁴⁺	Y ⁴
III.	C ⁴⁺	X ⁴	C ⁴⁺	Y ⁴

Ductia in 3 *puncta*, ognuno composto da 2 sezioni simmetriche e *refrains* indivisi con terminazione *ouvert* su *b mollis*, e *clos* su G.

Note

Copiata a metà della colonna di sinistra, dalla stessa mano che trascrive anche la danza precedente (vedi add. XII, *Note*). La melodia è in primo modo ritmico, tranne la penultima perfezione prima di ogni pausa e cesura, che presenta sistematicamente una L³. Fa eccezione solo la prima metà del terzo *punctum* che ha una terminazione maschile.

Edizioni: ♪ Pierre AUBRY, *Estampies et danses*, p. 14; ♪ Harold GLEASON, *Examples*, p. 57; ♪ Archibald DAVIDSON, Willi APEL, *Historical Anthology of Music*, I, pp. 42-43; ♪ Alain KERUZORÉ, *Estampies*; ♪ Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, p. 70; ♪ Christiane SCHIMA, *Die Estampie*.

I

Musical staff I, measures 1-8. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of quarter and eighth notes with various rests and ties.

9

Ouvert

Musical staff I, measures 9-16. Measures 9-12 are marked "Ouvert" and measures 13-16 are marked "Clos". Both sections are enclosed in repeat signs with first and second endings.

II

Musical staff II, measures 17-24. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes with various rests and ties.

25

Ouvert

Musical staff II, measures 25-32. Measures 25-28 are marked "Ouvert" and measures 29-32 are marked "Clos". Both sections are enclosed in repeat signs with first and second endings.

III

Musical staff III, measures 33-40. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes with various rests and ties.

41

Ouvert

Musical staff III, measures 41-48. Measures 41-44 are marked "Ouvert" and measures 45-48 are marked "Clos". Both sections are enclosed in repeat signs with first and second endings.

XIV. Anonimo, *Joliement du cuer, du cuer*, M 1076/L 265.948c. 5v; copista: A19; genere: *motet enté*; *refrain*: vdB 1162; tradizione: *unicum*.Rigatura: pentagramma, chiavi: C₃, C₄; *finalis*: G; *ambitus*: F–f.

Schema metrico:

MW 1095, 1

a: – uer; b: – ir; c: – aire; d: – ant; e: – oie; f: – etes

a	b	a	b	b	c	c	d	e	e	d	d	e	f	f
8	7	8	7	7	7'	7'	7	5'	7'	7	7	7'	7'	6'

Motet enté, di 15 vv., con *refrain enté*, di 2 vv. (vv. 1 e 15).*Joliement du cuer, du cuer*,

well a mon pooir servir

boine amour, ne ja a nul fuer,

n'en quier, ne ne well partir; 4

ains well sans ja defaillir

ses dous quemandemens faire.

J'ai droit, car je puis atraire

sa grace, en che faisant, 8

dont trop faus seroie

se par defaute perdoie

a avoir joie si grant,

et pour ce, d'ore en avant, 12

dusques adont qu'amés soie

d'aucune de ces tousetes,

*servirai amouretes.**Note*Copiato a tutta pagina all'inizio della carta, su pentagrammi rossi forse tracciati dallo stesso copista. Melodia in forma libera, notata in primo modo; *extensio modi* all'inizio dei vv. 1 e

15, e sulle penultime sillabe dei versi con terminazione femminile. All'inizio di ogni rigo, il copista segna un *b mollis*, ma tralascia il quinto, dove è però necessario tenere l'alterazione.

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, p. 125; Judith PERAINO, *New Music*, pp. 395-396.

8 Jo — li - e - ment du cuer, du — cuer, well a mon po - oir ser - vir

10 boi-ne_a mour, ne ja a_nul fuer, n'en quier, ne ne_well par - tir;

19 ains well sans ja de-fail - lir ses dous que-man - de - mens fai - re.

28 J'ai droit car je puis a - traî - re sa gra - ce, en che fai - sant,

37 dont trop faus se - roi - e se par de - fau - té per - doi - e

46 a a - voir joi - e si — grant, et pour ce d'o re_en a_vant

55 dus-ques a-dont qu'a-més soi - e d'au-cu - ne de ces tou - se - tes

65 ser - vi - rai a-mou - re - tes.

XV. Anonimo, *J'ai bele dame amee*, vdB 155/L 265.799c. 5v; copista: A20; genere: *rondeau*; *refrain*: vdB 921; tradizione: *unicum*.Rigatura: pentagramma, chiave: C₃; *finalis*: F; *ambitus*: C – a.

Schema metrico e musicale:

MW 181, 151

a: – ee; b: – a

a	b	a	a	a	b	a	b
6'	4	6'	6'	6'	4	6'	4
A	B	A	A	A	B	A	B

Rondeau di 8 vv., con *refrain* di 2 vv.

J'ai bele dame amee,
que mon cuer a;

bele est et si m'agree,

j'ai bele dame amee,

4

et si l'ai desirree

de lonc tans a.

[*J'ai bele dame amee,*

que mon cuer a.]

8

Note

Copiato a tutta pagina, sul settimo, ottavo e parte del nono pentagramma. Si tratta dell'unico caso di *rondeau* con melodia copiata per esteso, tranne per la ripresa interna del *refrain* che è segnata in forma abbreviata e per quella finale. L'abbreviazione è scritta «*J'ai*» sotto una *brevis* corrispondente al D iniziale della melodia, e separata da un tratto orizzontale. Ho qui integrato per esteso testo e musica del *refrain* iniziale e di quello finale. La melodia è apparentemente notata in secondo modo, ma seguendo tale *pattern* ritmico si ottiene uno spostamento degli accenti metrici e prosodici non accettabile e una pausa di B¹ in eccesso. Se invece si legge la melodia in primo modo con anacrusi iniziale, si ottiene un allineamento migliore tra gli accenti musicali e il ritmo giambico dei versi. Tale interpretazione è sugge-

rita anche dalla spaziatura delle note sul pentagramma: il copista tende infatti a isolare la sequenza $L^2 B^1$, separando la B^1 iniziale a ogni ripresa della parte A della melodia (vv. 1, 3 e 5). La pausa a fine v. 1, perf. 4, va pertanto considerata con pieno valore mensurale di B^1 e conclude la perfezione.

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, p. 126; ♪Friedrich GENNRICH, *Rondeaux, Virelais, und Balladen*, I, p. 267; Nico VAN DEN BOOGARD, *Rondeaux et refrains*, pp. 78-79; ♪Judith PERAINO, *New Music*, p. 397; ♪Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, XIV, R 21.



8 J'ai be - le da - me_a - me - e que mon _____ cuer a;
 be - le_est et si_____ m'a - gre - e,
 j'ai be - le da - me_a - me - e
 et si l'ai de - sir - re - e de lonc_____ tans a.
 J'ai be - le da - me_a - me - e que mon _____ cuer a.

XVI. Anonimo, *Se je chant et sui envoisiés*, vdB 156/L 265.1591c. 5v; copista: A22; genere: *rondeau*; *refrain*: vdB 1681; tradizione: *unicum*.Rigatura: pentagramma; chiave: C₄; *finalis*: F; *ambitus*: D – c.

Schema metrico e musicale:

MW 181, 24

a: – é; b: – oie

<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i>	<i>b</i>
8	10'		8	8	8	10		8	10
<i>A</i>	<i>B</i>		<i>A</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>B</i>		<i>A</i>	<i>B</i>

Rondeau di 8 vv. con *refrain* di 2 vv.

Se je chant et sui envoisiés,
li tans le doit, et amour s'i otroie;
 dont doi jou estre plus prisiés,
se je chant et sui envoisiés, 4
 car tous cuers par droit seroit liés,
 de desirer che dont mes cuers a joie.
Se je chant et sui envoisiés,
li tans le doit, et amour s'i otroie. 8

Note

Copiato a tutta pagina, alla fine della carta, sull'ultimo pentagramma rosso tracciato dal copista A19; il testo è scritto sotto il pentagramma per intero, tranne la ripetizione finale del *refrain*, indicata con l'abbreviazione: «Se ie et olim». Melodia notata in quarto e terzo modo alternati.

Edizioni: Gaston RAYNAUD, *Recueil des motets*, II, p. 126; ♪Friedrich GENNRICH, *Rondeaux, Virelais, und Balladen*, I, p. 268; Nico VAN DEN BOOGARD, *Rondeaux et refrains*, p. 79; ♪Judith PERAINO, *New Music*, p. 398; ♪Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, XIV, R 36.



⁸ *Se je chant et sui en - voi - siés, li tans le doit, et a - mour s'i o-troi - e;*
dout doi jou es-tre plus pri - siés,
se je chant et sui en - voi - siés,
car tous cuers par droit se - roit liés, de de - si - rer che dont mes cuers a joi - e.
Se je chant et sui en - voi - siés, li tans le doit, et a - mour s'i o-troi - e.

XVII. Anonimo (Comte d'Anjou), *La plus noble emprise*, RS 1623a/46.2cc. 44ra-vb; copista: A2; genere: composizione in forma libera (*lai* ?); tradizione: *unicum*.Rigatura: pentagramma; chiavi: C₅, F₂; *finalis*: D; *ambitus*: C – d.

Schema metrico:

I. MW 706a, 1

a: – *ise*; b: – *is*

a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	b	a
5'	5	5'	5	5'	5	5'	5	5'	7	7'	7	5'	7	7	10'

II. MW 958a, 1

a: – *ait*; – *aite*

a	b	a	b	b	b	a	a	a	b
7	7'	7	7'	7'	7'	7	7	7	10'

III. MW 794a, 1

a: – *ée*; b: – *e*

a	b	a	b	a	b	b	b	a	b	a	b	a
7'	7	7'	7	7'	7	7	4	10'	7	10'	10	10'

Composizione eterostrofica di 3 strofe di lunghezza variabile, senza *envoi*, con melodia in forma libera, priva di ripetizioni sostanziali

I. La plus noble emprise
 qui soit a empris
 mes cuers, car il prise
 dame de haut pris,
 plaisans, bien aprise.
 Amours m'a apris
 si bien que la prise

- sent, dont je fui pris. 8
 Vous pour moi reprise
 ne serés, ne je repris
 pour vous, car Amors s'est mise
 ou nos deux cuers se sont mis. 12
 Mais se par faintise,
 un cuers est d'amer faintis,
 seur tous autres le despris;
 chertes j'ai droit, car Amours le desprise. 16
- II. Pourtant sui jou en agait
 k'aucuns felons cuers agaite,
 pour trouver en moi meffait.
 Et suspose ke meffaite 20
 se soit chele ki, parfaite
 est en tous biens, et s'est faite
 au gré d'Amours ki l'a fait.
 Mais ja n'i ara retrait 24
 de nous deux, ne dit ne fait
 dont ele puist estre d'ouneur retraite.
- III. Mais tele est ma destinee,
 ne sai ki l'a destiné 28
 c'onkes ne me fu donee
 mercis; tant eusse douné
 la mien cuer ne ma pensee
 en dame; mais j'ai pensé 32
 que puis k'Amours assené
 m'a par son gré,
 ke grace me sera et assenee
 de chele dont desirré 36
 l'ai, lonc tans a. Hé, douche desirree,
 merchi vous pri! Se mal dit pardouné
 me soit de vous ou merchis pardounee.

I – 8. seut] sent – 12. ou] la ou, sopprimo il primo avverbio, che rende il verso ipometro, e causa un problema di allineamento con la melodia, altrimenti non sanabile.

III – 28. l'a] aggiunto al ridosso dell'intercolunnio da un'altra mano, non identificata, ma probabilmente di un correttore occasionale. L'inchiostro è nero, al contrario del marrone rossastro utilizzato per testo e musica. È diverso anche il tratteggio della *l*, mentre è compatibile quello della *a*, che rientra nelle forme usate dal copista. – 33 assené] asseue. – 35. graec] graee, l'errore deve risalire all'antigrafo, giacché il copista legge sicuramente *graee*, come fosse una parola con rima femminile *b*, e segna un punto metrico di controllo dopo la parola. L'incomprensione riguarda anche la musica, e la notazione prevede una pausa nello stesso punto, e una distribuzione del testo in tre sillabe, invece che due (vedi *Note alla musica*, III – 148-50). – 35-8. Modifico qui l'assetto degli ultimi versi rispetto alla divisione suggerita dal copista, tra l'altro non sempre coerentemente, ossia *a4' a7' b7 c4 a6' d4 b6 b10'*, struttura parzialmente accettata invece da Maillard. Tuttavia, tale assetto va in aperta contraddizione con lo schema rimico, nel quale si vedrebbero entrare all'ultimo due nuove terminazioni, spezzando il gioco di rime derivative alternate che è poi la vera essenza, e forse l'unico senso, di questa lirica. Tale frazionamento dei versi, da parte del copista, sembra inoltre dovuto a degli errori di lettura, a volte risalenti all'antigrafo (vedi v. 35), oppure a delle incomprensioni metriche, per cui la normale cesura del *décasyllabe*, che può corrispondere in alcuni casi anche a delle cesure musicali, viene interpretata invece come la terminazione di un verso di quattro posizioni. – 38. dit] di.

Note

Copiato su due colonne, a partire dalla colonna destra di c. 44r, su pentagrammi rossi tracciati dal copista. Definito *lai* da MW e Maillard, e da Asperti come aggiunta in forma libera (*Carlo I d'Angiò*, cit., pp. 126-127), non è incluso da Billy nella sua lista di *lais* lirici (cfr. Dominique BILLY, *Lai et descort: la théorie des genres comme volonté et comme représentation*, in *Actes du 1^{er} Congrès international d'Études Occitanes*, London, Westfield College 1987, pp. 95-117) e presenta uno schema metrico abbastanza irregolare. Solo i primi sei-otto versi di ogni periodo si articolano nei *couplets*, tipici del *lai* lirico. Altro unico elemento costante è la presenza di uno o più *décasyllables* in chiusura di periodo. Caratteristico di questo componimento è invece l'uso quasi assoluto di rime derivative ed equivoche, segnalate dai Beck come esempio della perizia poetica di Charles d'Anjou (Jean BECK, Louise BECK, *Les chansonniers*, cit., pp. 164-167). Sulla questione attributiva di questa e dell'add. XLIV, vedi *supra* Parte II, *Le addizioni angioine* §II gruppo: i «lais» di Re Carlo?.

Note alla musica

La melodia è notata principalmente in secondo modo ritmico, ma non mancano contraddizioni allo schema, seppur soprattutto all'interno di sillaba, in forma di *ligatura* o per *extensio modi*. Si nota inoltre a segnalare mensuralmente, se pur non in maniera sistematica, le cesure del *décasyllables*, tramite *extensio modi* perff. 107 e 176, vv. 26 e 38, o pausa di *brevis*.

I – 4. Pausa omessa dal copista. – 64. Alla fine dell'ultima perfezione della prima strofe (c. 44rb) si legge una *A* della durata di una *brevis*, o forse di una *longa* dal gambo appena accennato, senza testo sotto. Probabilmente il copista aveva iniziato a trascrivere la seconda strofa di seguito, e si è poi interrotto, giacché il segno non sembra avere alcun senso, ed è posto dopo il lungo tratto verticale che separa la strofe.

III – 148-150. Correggendo da *grae* a *grace* il testo (vedi *supra* III – 35 del testo), viene a mancare una sillaba alla melodia, che non è possibile alterare l'intonazione, senza sconvolgerne il ritmo. Di conseguenza ho solamente esteso la durata della sillaba precedente *ke* all'intera perf. 148, seppure non sia scritta come *ligatura*, e distribuito la parola *grace* tra le perfezioni 149 e 150.

Edizioni: Jean BECK, Louise BECK, *Le Manuscrit du Roi*, II, p. 165; ♪ Jean MAILLARD, *Évolution et esthétique*, p. 290; ♪ ID., *Charles d'Anjou*, pp. 42-46; ♪ Theodor KARP, *Three trouvère chansons*, pp. 488-490; ♪ Judith PERAINO, *New Music*, pp. 399-403; ♪ Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, XI, p. 936.

(segue)

I

La plus no - ble em - pri - se qui soit a em - pris

mes cuers, car il pri - se da - me de haut pris,

plai - sans, bien a - pri - se. A - mours m'a a - pris

si bien que la pri - se sent, dont je fui pris.

Vous pour moi re - pri - se ne se - rés, ne je re - pris,

pour vous car A - mors s'est mi - se ou nos deux cuers se sont mis.

Mais se par fain - ti - se, un cuers est d'a - mer fain - tis,

seur tous au - tres le des pris;

cher - tes j'ai droit car A - mours le des - pri - se.

II

65  Pour-tant sui jou - en a - gait k'au-cuns fe-lons cuers a - gai - te,

74  pour trou - ver en moi mef - fait. Et sus - po-se ke mef - fai - te

83  se soit che-le ki, par - fai - te est en tous biens, et s'est fai - te

93  au gré d'A-mours ki l'a fait. Mais ja n'i a - ra re - trait

101  de nous deux, ne dit ne fait

105  dont e - le puist es - tre d'ou - neur re - trai - te.

III

113  Mais te - le est ma des-ti - ne - e, ne sai ki l'a des-ti - né

122  c'on-kes ne me fu do - ne - e mer - cis; tant eus - se dou - né

132  le mien cuer ne ma pen - se - e en da - me; mais j'ai pen - sé

141

 que puis k'A-mours as - se - né m'a par - son - - - - - gré,

148

 ke - - - gra - - - ce me se - - - rà et as - se - - - ne - - - e

156

 de che - le dont de-sir ré - - - - -

160

 l'ai, lonc tans a. Hé, dou - che de sir - re - e,

166

 mer - chi vous - - - - - pri! Se mal dit par - dou né

173

 me - - - soit de - - - vous ou mer - chis par-dou - ne - - - e

XXI. a: – *ur*

a	a	a	a	a	a
10	10	10	10	10	10
<hr/>					
A					

XXII. a: – *atur*; b: – *a*

a	b	a	b	a	b	a	b
10'	10	10'	10	10'	10	10'	10
<hr/>							
A							

5 *conductus* indipendenti, *contrafacta* del *descort La douce acordance* RS 205 di Adam de Givenci, ogni strofe costituisce un singolo *conductus*.

XVIII. *Iam mundus ornatur*

mira gloria,		
unde colletatur		
celi curia.		4
Homo relevatur		
a miseria;		
nam Anna pregnatur		
dulci filia,		8
stirpe regia,	plena gracia.	
Maria orta monstratur		
hinc Ecclesia,	nova gaudia	
agens tota iocundatur;		12
hec misteria	mirabilia,	
Rex cunctorum operatur		
dum preconia	multiplicia	
que in prophetis testatur,		16
lex quoque fatur		
complexesse probatur,		
quando fecundatur		

	venter sterilis.		20
	Stella revelatur que expectabatur et promittebatur legis titulis.		24
	O salus que datur, si inspiciatur fructusque queratur est perutilis;		28
	culpa flebilis, per hanc expurgatur dum hac humanatur Rex mirabilis.		32
XIX.	Cum splendore cum pudore cum stupore cum dulcore	Virgo salutatur, mire gravidatur; Deus incarnatur, in ventre portatur.	4 (36)
XX.	Lux superna, moderna, de luce nec leditur. Castitatis cella novella, modo miro parit sine viro verbum patris laboris, nescia summe puritatis; nam gignendo, lactando, conservat, virtus deitatis.	eterna, cernitur dum oritur sed stella puella langoris, doloris sed conscia portando, hanc pregnat, gubernat	4 (40) 8 (44) 12 (48) 16 (52)

- XXI. Virgo mater templum ingreditur,
 Christus infans simul inducitur,
 Symeonis ulnis suscipitur,
 munus legis pro nato solvitur; 4 (56)
 Deum laudat senex, dum cernitur
 verus Deus, qui carne tegitur.
- XXII. Festum novum in celis ordinatur
 dupplantur laudes et carmina,
 dum ad celum Regina sublimatur
 transcensura sanctorum agmina; 4 (60)
 sit que Regi Regina copulatur
 ad suprema assumpta culmina:
 iam nostri Mater non obliviscatur,
 celi facta propter nos Domina.

Note

Copiato su due colonne, su pentagrammi rossi. L'indipendenza dei cinque brani in latino è sottolineata dal copista, sia tramite iniziali calligrafiche per ogni brano, sia separando i componimenti con uno o più righi musicali vuoti, ma anche scrivendo le ultime *longae* di ogni *conductus* (tranne XXI e XXII) come banderuole, con decori monocromi a penna. La divisione grafica dei *conductus* corrisponde anche ad una distizione di contenuto: ciascun *conductus* tratta di un momento diverso della vita di Maria, e può essere ricondotto ad una specifica festività del culto mariano: l'add. XVIII (*Iam mundus ornatur*) la Natività e/o presentazione di Maria; l'add. XIX (*Cum stupore Virgo salutatur*) l'Annunciazione; l'add. XX, (*Lux superna*) la Natività; l'add. XXI (*Virgo mater templum ingreditur*) la presentazione di Cristo; l'add. XXII (*Festum Novum in celis ordinatur*) è invece legata all'Assunzione.

La melodia e lo schema metrico sono i medesimi del *descort/acort La douce acordance* RS 205 di Adam de Givenci come trasmessi da questo stesso codice, nella sezione antica, dedicata al troviero (c. 158v) (vedi *infra* APPENDICE). È possibile stabilire con plausibile certezza che sia la composizione francese a fornire il modello musicale e metrico ai brani latini sulla base di alcune considerazioni: innanzitutto il fatto che si tratti di un *descort*, una composizione che, almeno nella trattatistica, prevede sempre una melodia originale, come la canzone o la *dansa*; in secondo luogo per la struttura stessa del *descort*, che in quanto brano eterostrofico e modulare difficilmente può prendere melodia e metrica da un modello preesistente, soprattutto se tale modello è composto da cinque brani indipendenti.

Si osserva poi che, mentre il testo francese è alquanto regolare nella sua struttura metrica, i cinque *conductus* mostrano maggiori irregolarità. Ai fatti i testi latini non solo sembrano

funzionare secondo i principi della metrica latina, ma piuttosto ricalcano, più o meno felicemente, la metrica galloromanza, e inoltre l'intonazione sembra suggerire una prosodia «francesizzante», con numerosi versi con uscita maschile. Al fronte di questi dati, l'irregolarità metrica dei *conductus* suggerisce pertanto che si tratti di testi latini composti e sottoposti a una melodia e metrica preesistenti. La melodia che ha fornito il modello a questi *conductus* è trasmessa solo da °M (°T riporta una melodia differente), e inoltre rientra tra le melodie aggiunte successivamente sui tetragrammi vuoti (notatore C). È presumibile pertanto che chi ha composto questi *conductus* non solo abbia utilizzato la melodia specifica di °M, ma abbia anche avuto accesso e possibilità di leggere dal codice stesso. Casi analoghi si riscontrano anche per le add. XXV e XLI ossia le riscritture eterostrofiche di canzoni di Guiot de Dijon e Pierrequin de la Coupele, basate sul testo come trasmesso da °M. La finalità pratica di questi *conductus* latini è invece meno evidente. Si tratta di brani probabilmente a uso paraliturgico, ma non si sa se la loro funzione fosse legata alle singole festività, o se rappresentassero una narrativa unitaria e quindi destinati a un'unica occasione. Dato che la melodia e la metrica sono derivate da un *descort* di Adam de Givenci, è possibile che la composizione e la destinazione di questo polittico sia legata alla devozione mariana della *Carité* di Arras. Si nota inoltre che nel codice, subito dopo il *descort* francese, si trova l'aggiunta parziale dell'addizione XXXVI, la canzone di Robert du Chastel, a opera di uno dei copisti «arrasiani», segno che quella parte del codice antico era di particolare interesse per gli scribi successivi.

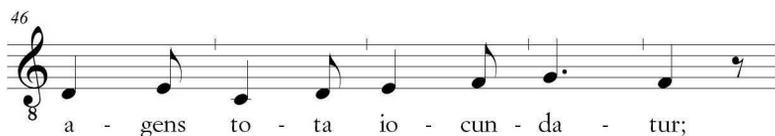
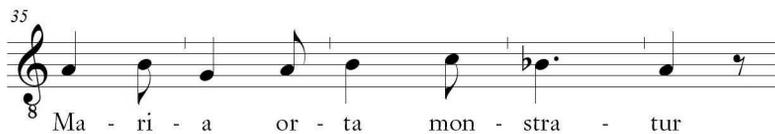
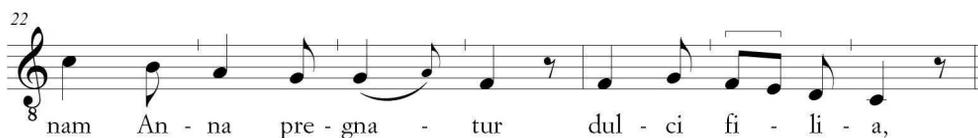
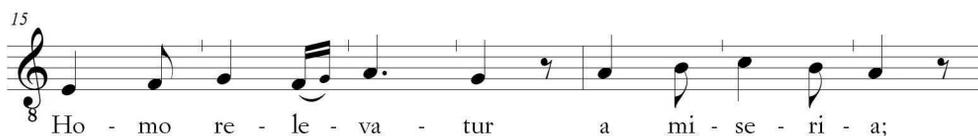
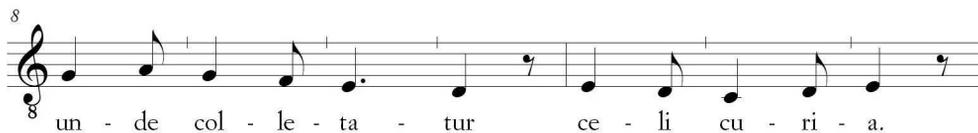
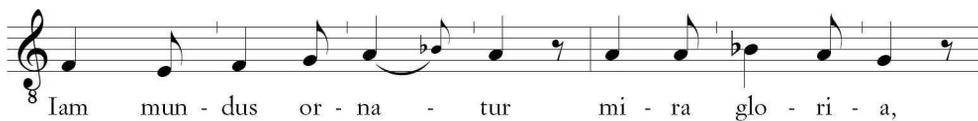
Note alla musica

XIX – Nella melodia, il copista segnala la cesura degli emistichi in maniera diversa: nel v. 1 (perf. 3) solo con uno spazio, nel v. 2 (perf. 10) tramite pausa di L³, negli ultimi due con pausa di B². Qui ho uniformati tutti i casi trascrivendo con pausa di B².

Edizioni: Jean BECK, Louise BECK, *Les chansonniers*, II, pp. 175-177.

(segue)

XVIII



57

 8 Rex cunc - to - rum o - pe - ra - tur

62

 8 dum pre - co - ni - a mul - ti - pli - ci - a

68

 8 que in pro - phe - tis tes - ta - tur,

72

 8 lex quo-que fa - tur com - ples - se pro - ba - tur,

80

 8 qua - ndo fe - cun - da - tur ven - ter ste - ri - lis.

87

 8 Stel - la re - ve - la - tur que ex - pec - ta - ba - tur

97

 8 et pro - mit - te - ba - tur le - gis ti - tu - lis.

104

 8 O sa - lus que da - tur, si in - spi - ci - a - tur

112

 8 fruc - tus - que que - ra - tur est pe - ru - ti - lis;

119

 8 cul - pa fle - bi - lis, per hanc ex - pur - ga - tur

126

 8 dum hac hu - ma - na - tur Rex mi - ra - bi - lis.

XIX


 8 Cum splen - do - re Vir - go sa - lu - ta - tur,

8

 8 cum - pu - do - re mi - re gra - vi - da - tur;

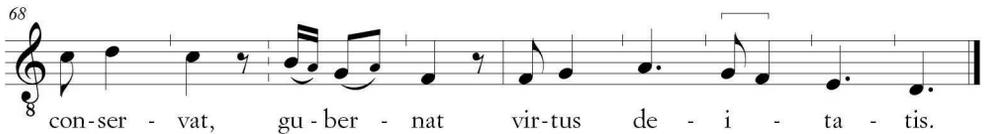
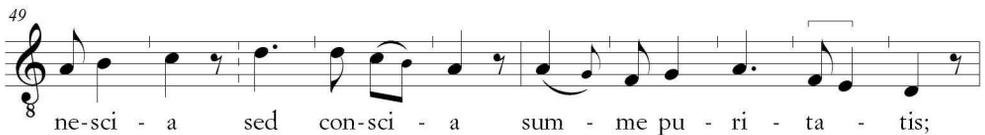
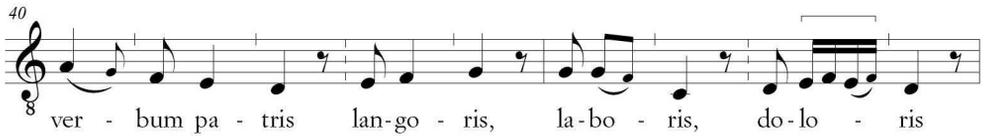
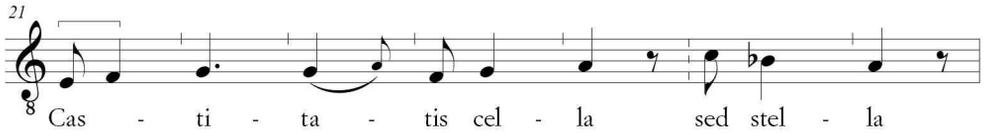
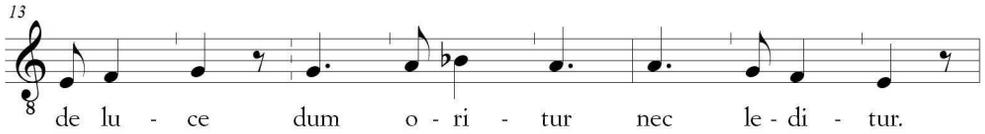
16

 8 cum stu - po - re De - us in - car - na - tur,

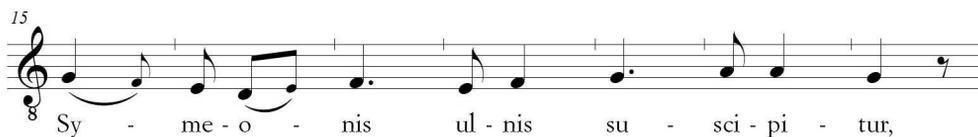
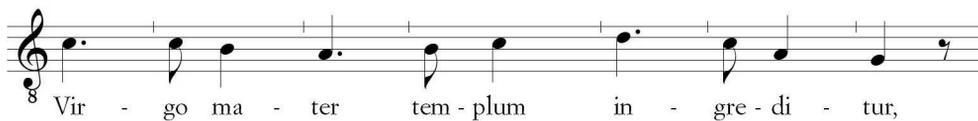
24

 8 cum dul - co - re in ven - tre por - ta - tur.

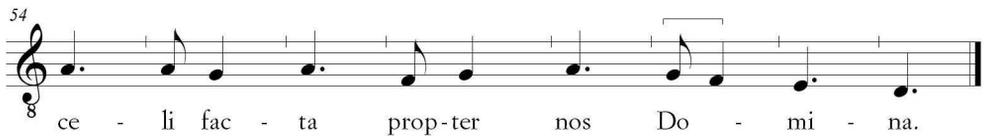
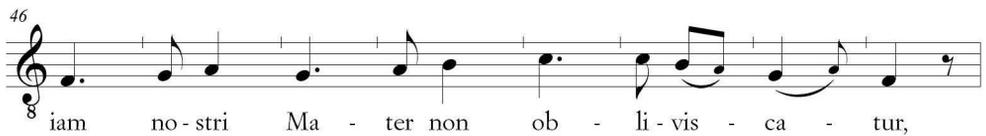
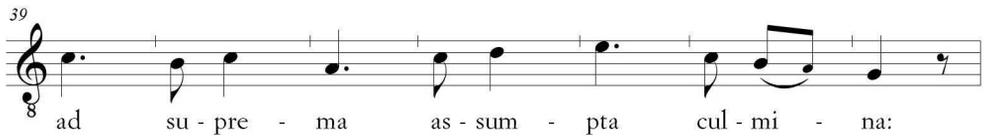
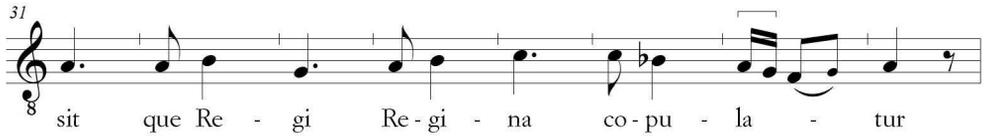
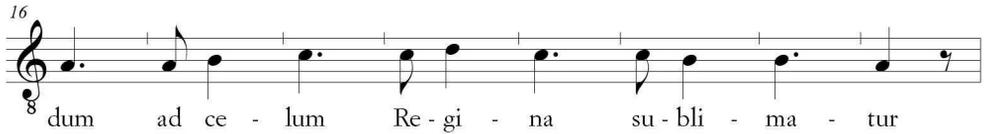
XX



XXI



XXII



APPENDICE. Adam de Givenci, *La douce acordance*, RS 205/L 1.3

cc. 158va-159rb; copista: A; notatore: C, genere: *descort/acort*; tradizione: °M c. 158v, °T c. 82r, con melodia diversa ma incompleta.

Rigatura: tetragramma; chiave: F₃, C₃, C₄; *finalis*: D; *ambitus*: C – d.

Schema metrico e musicale:

Ia. MW 689, 59

a: – *ance*; b: – *ort*

a	b	a	b	a	b	a	b
5'	5	5'	5	5'	5	5'	5
A				B			

Ib. MW 275, 4

a: – *ort*; b: – *ance*

a	b	a	b	a	b	a	b
4+4	7'	4+4	7'	4+4	7'	4+4	7'
C		D		E		F	

Ic. MW 159, 1

a: – *ance*; b: – *ai*

a	a	a	b	a	a	a	b	a	a	a	b
4'	5'	5'	6	4'	5'	5'	5	4'	5'	5'	5
G	G'			H			H'			I	

II. MW 2,5

a: - *in*

a	a	a	a
10	10	10	10
J			

III. MW 54,1

a: - *ai*; b: - *ir*

a	a	a	b	b	b	b	a	a	a	b	b	b	a		
4+3	3+3	3+4	6	4+3	3+3	4	6	4+3	3+3	3+4	6	4+3	3+3	3+3	6
K				L	M				N						

IV. MW 65, 1

a: - *oir*; b: - *ir*

a	b	a	a	a	a
10	10	10	10	10	10
O					

V. MW 563, 1

a: - *age*; b: - *voir*

a	b	a	b	a	b	a	b
11'	10	10'	10	10'	10	10'	10
P							

Descort di 4 strofe e 7 periodi, senza *envoi*.

- Ia. La douce acordance
d'amors sanz descort
veut sanz descordance
que face un descort 4
por la descordance
que souvent recort
la bele, la blanche
a cui je m'acort. 8
- Ib. Mais ce m'acort que j'aim tant fort
et de li sui en doutance;
maiz grant deport ai, quant j'en port 12
d'Amors au mains la samblance
mes a grant tort de moi s'estort,
quant en li ai ma fiance,
car a son port, par son effort
m'arrive s'amors et lance. 16
- Ic. Brunete et blanche,
sachiéz sanz doutance
qu'en vos m'esperance
et tot mon cuer mis ai; 20
maiz la comtance
tant mi desavance
ou autres s'avance
par vos que bien sai; 24
maiz n'ai poissance
que de vo vaillance
face dessevrance
ne ja ne ferai. 28
Ainz ai fiance
que sanz demorance
vostre bienvueillance
del tot en avrai. 32
- II. Car autrement convendrait a la fin
si com on dit le faus sevrer del fin.

- Ne jor ne nuit a ce penser ne fin
que faussete peüsse traire a fin. 36
- III. Por ce amerai de cuer vrai,
sanz esmai, sans delai,
et serai en tel assai
se ja porrai venir 40
a mon desir acomplir
a loisir, sanz fenir,
de cuer entir,
de cele dont m'esmai. 44
Se s'amor n'ai, que dirai,
que ferai? Je morrai,
quar bien sai que n'em porrai
jamaiz nul jor partir. 48
A son plaisir assentir,
sanz mentir, tant desir
que sospir quant remir
les grief maus que j'en trai 52
- IV. Mais se mon cuer pooit apercevoir,
por vrai ami me porroit retenir:
c'ainç ne l'amai certes por decevoir,
et en la fin en saura bien le voir, 56
et s'ensi muir sanz vraie amor avoir,
Amors malgré l'en devera savoir.
- V. Voire, car bien voit et set mon fin corage
que por s'amor a fait sovent doloir; 60
mes tant est preus, si cortoise et tant sage
que en la fin ne me puet mal voloir.
Bien l'aperçui quant je par mon folage
oi pres perdu de son cuer la manoir; 64
maiz je li proi que en son hiretage
soie remis a toz jors por manoir.

I – 8. m'acort] ma mort – 11. d'Amors au mains] au mains damors °T. – 17. Brunete et blanche] brunete blanche. – 21. l'acoitance] la comdance °T – 26 de vo] dels *T – 31. bienvueillance] bien vaillance °T;

II – 35. ne jor, ne nuit] ne nuit ne ior °T.

III – 39. se ja porrai] se porrai °T.

IV – 56. et en la fin] ens en la fin °T.

V – 59. bien voit et set] bien set et voit °T. – 61. si cortoise et tant] tant cortoise et tant °T. – 64. oi pres perdu] pres perdu euc °T.

Note

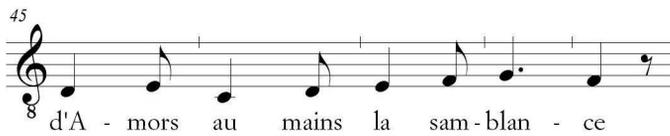
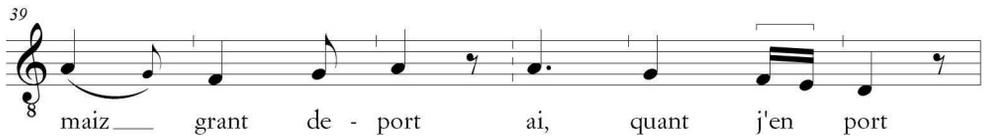
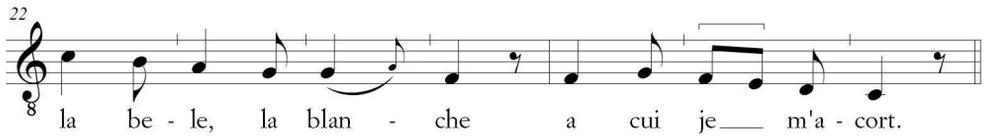
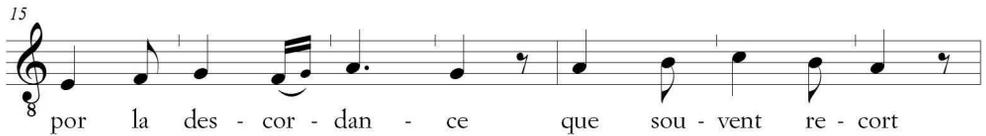
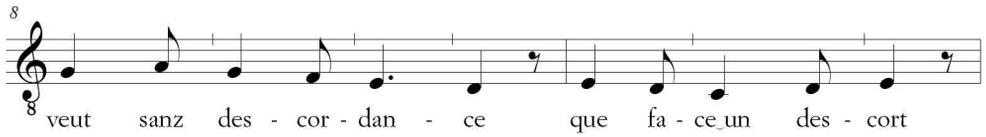
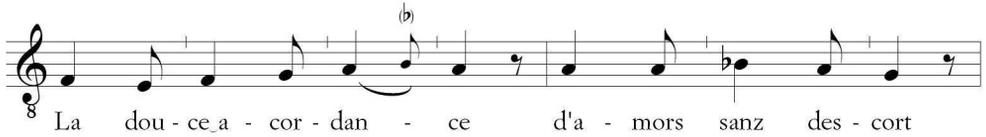
L'articolazione in strofe segue la divisione del manoscritto, ed è confermata anche dalla melodia, che alla fine dei vv. 32, 37, 52, 58 e 66 mostra una terminazione sulla *finalis D*. Nessuna terminazione cadenzale forte è invece riscontrabile alla fine dei periodi Ia e Ib. Reiterazioni melodiche percepibili, seppure non strutturalmente significative, si riscontrano nel periodo Ic, tra i vv. 17 e 19 e tra i vv. 21 e 25. Nel secondo caso coincide anche con la ripetizione a inizio verso della parola *maiz*.

Note alla musica

7. rasura sulla gamba di una B, erroneamente segnata come L. – 17. B a su rasura. - 87 pausa erronea dopo la B G - 213. B in perfezione singola, ma in realtà è una L. – 224. Alla L D è stato cancellato il tratto sinistro di plica.

Edizioni: Eugène ULRIX, *Les chansons*, pp. 507-508; ♪Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, XIV, Lai 2.

I



56

 8 quant en li ai ma fi - an - ce,

61

 8 car a son port, par son ef - fort

67

 8 m'ar - ri - ve s'a - mors et lan - ce.

73

 8 Bru - ne-te et blan - che, sa - chiéz sanz dou - tan - ce

81

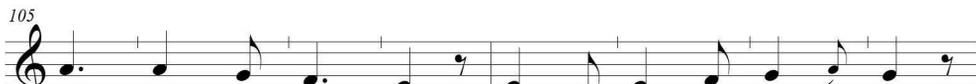
 8 qu'en vos m'es - pe - ra - nce et tot mon cuer mis ai;

89

 8 maiz l'a-com - tan - ce tant mi de-sa - van - ce

98

 8 ou au - tres s'a - van - ce par vos que bien sai;

105

 8 maiz n'ai pois - san - ce que de vo vail - lan - ce

113

 8 fa - ce des - se - vran - ce ne ja - ne - fe - rai.

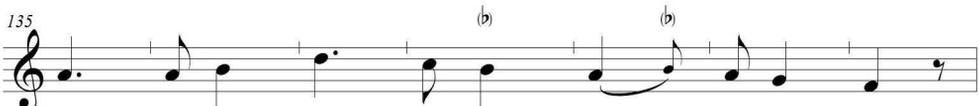
120


 8 Ainz ai fi - an - ce que sanz de - mo - ran - ce

127


 8 vos - tre bien - vueil - lan - ce del tot en a - vrai.

II

135


 8 Car au - tre - ment con - ven - droit ^(b) a la fin

142


 8 si ___ com on dit le ___ faus sev - rer del ___ fin.

150


 8 Ne ___ jor ne nuit a ce pen - ser ___ ne fin

158


 8 que ___ faus - se - te pe - üs - se trai - re a fin.

III

166

 8 Por ce_a-me-rai de cuer_vrai, sanz es-mai, sanz de-lai,

178

 8 et se-rai en tel as-sai se ja por-rai ve-nir

188

 8 a_mon de-sir a-com-plir a loi-sir, sanz fe-nir,

197

 8 de cuer en-tir, de ce-le dont m'es-mai.

205

 8 Se_s'a-mor n'ai, que di-rai, que fe-rai? Je mor-rai,

214

 8 quar bien sai que n'em por-rai ja-maiz nul jor_par-tir.

224

 8 A son plai-sir as-sen-tir, sanz men-tir, tant de-sir

233

 8 que sos-pir quant re-mir les grief maus que j'en trai

IV

242

 Mais se mon cuer po - oit a - per - ce - voir,

249

 por — vrai a - mi me por - roit re - te - nir:

256

 c'ainç — ne l'a - mai cer - tes por de - ce - voir,

263

 et en la fin en sau - ra bien le voir,

270

 et s'en - si muir sanz vrai - e a - mor a - voir,

277

 A - mors mal - gré l'en de - ve - ra — sa - voir.

V

285

 8 Voi - re, car bien voit et set mon fin co - ra - ge

293

 8 que por s'a - mor a fait so - vent do - loir;

300

 8 mes__ tant est preus, si cor - tois - e et tant sa - ge

308

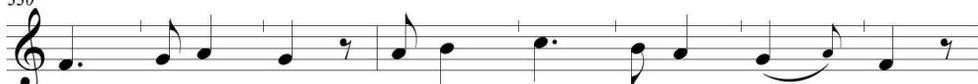
 8 que en la fin ne me__ puet mal vo - loir.

315

 8 Bien__ l'a-per - çui quant je par mon fo - la - ge

323

 8 oi pres per - du de son cuer la ma - noir;

330

 8 maiz je li proi que en son hi - re - ta - ge

338

 8 soi - e re - mis a toz jors por ma - noir.

XXIII. Anonimo, *Tant es gay'es avinentz*, BdT 461.230

c. 78va-b; copista: A4; genere: *dansa*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiavi: F₂, C₄; *finalis*: D; *ambitus*: D – d.

Schema metrico e musicale:

Frank 407, 24

a: – *ida*; b: – *ire*; c: – *entz*; d: – *ara*

c	d	c	d	a	b	a	b	c	d	c	d
7	7'	7	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'
A	A'	B		B'		A		A'			

Dansa, con *respos* di 4 vv. e 1 *cobla* di 8 vv., senza *tornada*, né segno di ripresa del *respos*. Sia il *respos* che la *cobla* sono articolati in *pedes*, con terminazioni distinte *ouvert* (A su E; B su G) e *clos* (A' su D; B' su F).

Tant es gay'es avinentz
midonz que fin pres ampara,
es a beutats si plasens
per qu'ieu l'am e la tenc cara. 4

Tant la say de ioy complida
 que non a par, ses mentire.
 Gaya, proz es exernida,
 per qu'ieu l'am ses comtradire. 8

Que par eslumenamentz
 tant a fresca color clara,
 e a tots bons compliments
 e valor qu'en re no's vara. 12

10. clara] cara, *corr.* Radaelli – 11. e a] a e *corr.* Radaelli

Note

Copiato sulla colonna sinistra e sull'inizio della destra, su pentagrammi rossi tracciati dal copista A3. Trovandosi in posizione finale di fascicolo, il *verso* della carta è alquanto rovinato, e in alcune parti il testo è leggibile con difficoltà. Il copista compie anche alcuni errori espunti o cancella o erasi, che complicano la corretta interpretazione della melodia.

Note alla musica

8. La L³ è riscritta con grafia alquanto imprecisa sopra una rasura, che ha guastato parzialmente la pergamena – 33. Tra la L e la B della perfezione successiva si legge una *ligatura c.o.p.* espunta dal notatore per mezzo di due punti – 37. Il melisma sopra la sillaba *di* (v. 8, *comtradire*) è di difficile lettura, per via dell'usura della carta, e ha generato diverse interpretazioni. A prima vista si legge *D-D-E-F-G* all'apparenza tutte *breves*. Fernández de la Cuesta, che trascrive anche le addizioni mensurali senza indicazione di ritmo, interpreta quattro B e una L finale, mentre Gennrich non nota la differenza dell'*ouvert* dal *clos* nella *cobla* e trascrive erroneamente le due terminazioni uguali. Poiché tutti i segni devono rientrare nella stessa perfezione, in questo caso si è ipotizzata la spiegazione seguente: la prima B sul *D*, come nota erasa malamente, mentre le due B centrali come *ligatura c.o.p.* ascendente, il cui gambo è reso quasi illeggibile dall'usura del supporto. Il passaggio può dunque essere interpretato come B SS B, della durata di una singola perfezione.

Edizioni: Carl APPEL, *Inedita*, p. 331; Friedrich GENNRICH, *Der musikalische Nachlass*, I, p. 234; Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Las cançons des trobadors*, p. 810; ♪ Judith PERAINO, *New Music*, pp. 438-439; Anna RADAELLI, *Dansas provenzali*, pp. 235-238.

8  *Tant es ga - y'es a - vi - nentz mi - donz que fin pres am - pa - ra,*

10  *es a - beu - tats si pla - sens per qu'ieu l'am e la tenc ca - ra.*

19  *Tant la say de ioy com - pli - da, que non a par, ses men - ti - re.*

29  *Ga - ya, proz es e - xer - ni - da, per qu'ieu l'am ses com - tra - di - re.*

39  *Que par es - lu - me - na - mentz tant a fres - ca co - lor cla - ra,*

48  *e a - tots bons com - pli - ments e va - lor - qu'en - re no's va - ra.*

XXIV. Blacasset, *Ben volgra que·m vengues merces*, BdT 96.2

c. 78vb; copista: A5; genere: canzone; tradizione: *I c. 109r (En Blacassetz); *a2, p. 427 (En Blacassetz).

Rigatura: pentagramma, chiavi: C₃, F₁; *finalis*: F; *ambitus*: C – e.

Schema metrico e musicale:

Frank 715, 5

a: – es; b: – ors; : c: – an; d: – ensa; e: – ir

a	b	b	c	c	d	d	e	e
8	8	8	8	8	7'	7'	10	10
A	A'		B				A	

Cobla di canzone di 9 vv., melodia parzialmente assimilabile alla forma *pedes cum cauda*: A si ripete identico sull'ultimo verso, e una terza sopra al v. 3.

Ben volgra que·m venques merces

donna ienser de las iensors

vos, si con vostra gran valors

totas sellas que valor an 4

vens, qu'ieu fora rics amb aytan

que puy non fera fallensa

si qu'ieu desir am temensa,

s'aysi poges l'erguel dous adousir, 8

co·us fay valors per la mellor tenir

1. que·m] que *I, quen *a2 – 2. donna] domnail *I*a2; ienser *corr. Klein* – 3. gran] grans *corr. Klein*, manca in *I*a2 – 5. qu'ieu] quen *I – 6. que] co *I*a2 – 7. si] co *I, zo *a2 – 8. l'erguel dous adousir] ergual, vostr orgoill adousir *I, vostr orgueil *a2 – 9. co·us fay] con vos i fay *I*a2.

Note

Il copista trasmette una sola *cobla* nella seconda colonna, subito dopo la fine dell'addizione XXIII, sfruttando i pentagrammi tracciati in precedenza dal copista A3. Lo spazio di scrittura non risulta tuttavia sufficiente a terminare la copia, e deve aggiungere una porzione di rigo supplementare di sole due linee e chiave di F, tracciati con inchiostro nero. La melodia è scritta in notazione non mensurale, unico caso tra le addizioni successive, in forma di *longa* (o *virga*).

Edizioni: Otto KLEIN, *Der troubadour Blacassetz*, p. 3; ♪ Friedrich GENNRICH, *Der musikalische Nachlass*, I, p. 184; ♪ Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Las cançons*, p. 563, ♪ Hendrik VAN DER WERF, *The Extant*, p. 75.

(segue)

8 Ben vol - gra que-m ven - ques mer - ces

2 don - na ien - ser de las ien - sors

3 vos, si con vos - tra gran va - lors

4 to - tas se - llas que va - lor an

5 vens, qu'i - eu fo - ra rics amb ay - tan

6 que puy non fe - ra fa - llen - sa

7 si qu'ieu de - sir am te - men - sa,

8 s'ay - si po - ges l'er - guel dous a - dou - sir,

9 co-us fay va - lors per la me - llor te - nir.

XXV. Anonimo, [*La premiere estampie royale*]

c. 103vb; copista: A10; genere: *estampie*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma, chiavi: C₃, C₄, F₂; *finalis*: G (?); *ambitus*: D – g (?)

Schema musicale:

[I.	A	X	A	Y]
[II.	B	X	B	Y]
[III.	C	X	C	Y]
IV.	D ²⁺⁶⁺³⁺⁴	[X	D ²⁺⁶⁺³⁺⁴	Y]
V.	E ⁴⁺⁸⁺⁴⁺⁴	[X	E ⁴⁺⁸⁺⁴⁺⁴	Y]
VI.	F ⁵⁺⁴⁺⁴⁺⁵	[X	F ⁵⁺⁴⁺⁴⁺⁵	Y]

Estampie articolata presumibilmente in 6 *puncta*, ognuno composto da 4 sezioni, ciascuna di lunghezza diversa; prevedeva in origine un *refrain*, di cui è rimasto soltanto il rimando abbreviato.

Note

Copiato sulla colonna di destra, su pentagrammi rossi tracciati dal copista, su due colonne, per tutte le cc. 103-104. A10 copia soltanto le prime quattro, mentre le restanti sono di una mano di poco successiva (A11). Le rubriche delle prime quattro *estampies* sembrano essere della stessa mano, e sono state vergate con lo stesso inchiostro marrone rossastro, con una *textualis* calligrafica. Della prima delle otto *estampies*, è rimasto solamente un frammento, per via dell'asportazione di un'ampia porzione di pergamena dalla c. 103. Sono leggibili soltanto gli ultimi due *puncta*, e parte del terzultimo. Del *refrain* rimane solo il rimando abbreviato alla fine dei *puncta*, per cui non è stato possibile integrarlo. Considerando la quantità di supporto mancante e una lunghezza standard di almeno sei sezioni per brano, ho numerato congetturalmente i *puncta* rimasti. Le aggiunte di nuova pergamena, utilizzate nel restauro recente del codice, hanno reso inservibili le immagini digitali a colori, per cui ho dovuto ricorrere alle immagini in bianco e nero, precedenti al restauro novecentesco. Assieme agli ultimi due *puncta* conservati per intero, ho trascritto anche l'unica porzione leggibile del terzultimo *punctum*. Del *refrain* è leggibile soltanto la prima perfezione. La composizione è scritta principalmente in primo modo, salvo le perfezioni di sole b¹, singole o in legature, che si trovano all'inizio di ogni sezione del sesto *punctum*. Queste figurazioni, da intendersi come dei ribattuti, o comunque tratti

specifici del linguaggio strumentale, si trovano in tutte le addizioni strumentali di *Roi*. Questa articolazione in quattro *puncta* tra loro asimmetrici è presente esclusivamente in questo esempio di *estampie*.

Edizioni: ♪ Pierre AUBRY, *Estampies et danses*, pp. 14-15; ♪ Alain KERUZORÉ, *Estampies*; ♪ Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, p. 57; ♪ Christiane SCHIMA, *Die Estampie*.

IV

8

13

V

22

34

VI

44

53

8

The image shows a musical score for a piece in 8/8 time, divided into four sections labeled IV, V, and VI. Each section consists of two staves of music. Section IV starts at measure 8 and ends at measure 13. Section V starts at measure 22 and ends at measure 34. Section VI starts at measure 44 and ends at measure 53. The music is written in treble clef with a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with various note values and rests, including some beamed sixteenth notes. Brackets above the notes indicate phrasing. Ellipses [...] are used to indicate where the music continues.

XXVI. Anonimo, *La seconde estampie royale*

cc. 103vb-104ra; copista: A10; genere: *estampie*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma, chiave: F₃; *finalis*: D; *ambitus*: C – d.

Schema musicale:

I.	A ⁴⁺⁴	X ⁴⁺⁶	A ⁴⁺⁴	Y ⁴⁺⁵
II.	B ⁴⁺⁴	X ⁴⁺⁶	B ⁴⁺⁴	Y ⁴⁺⁵
III.	C ⁴⁺⁵	X ⁴⁺⁶	C ⁴⁺⁵	Y ⁴⁺⁵
IV.	D ⁵⁺⁶	X ⁴⁺⁶	D ⁵⁺⁶	Y ⁴⁺⁵
V.	E ⁴⁺⁴	X ⁴⁺⁶	E ⁴⁺⁴	Y ⁴⁺⁵
VI.	F ⁵⁺⁵	X ⁴⁺⁶	F ⁵⁺⁵	Y ⁴⁺⁵

Estampie di 6 *puncta*, composti di 2 sezioni, sia simmetriche (A, B, E, F) che asimmetriche (C, D) con *refrains* in 2 sezioni asimmetriche, con terminazione *ouvert* su G, e *clos* su D.

Note

Copiato alla fine della colonna destra del *recto* della carta, all'inizio della colonna sinistra del verso, dalla stessa mano dell'*estampie* precedente (vedi add. xxv, *Note*). Il notatore trascrive il *refrain* per esteso solo per il primo *punctum*, e scrive solo la prima *ligatura* del *refrain*, come richiamo abbreviato, alla fine di ogni *punctum*, dopo un ampio spazio.

Note alla musica

IV – 83-7. La presenza di una pausa in eccesso alla fine della perf. 87 indica che tutta la prima sezione del *punctum* è da leggersi in primo modo con inizio anacrusico (così interpreta il passaggio anche Aubry, mentre McGee sopprime la pausa). Si crea così un contrasto ritmico con la seconda sezione (perff. 88-93) in secondo modo. Inversioni e commistioni di ritmi modali si trovano ampiamente in questo e altri brani strumentali, nei quali si riscontra anche un uso del tutto libero degli schemi ritmici modali. – 94-112. Il copista ha ommesso il richiamo del *refrain*, per mancanza di spazio, che ho invece integrato normalmente.

V – 121. Come richiamo del *refrain* il copista utilizza una *ligatura* binaria *cum-cum* ascendente plicata su *a* e *b mollis*, invece della *ligatura* ternaria *cum-sine* su *a*, *c* e *b durum*. La parziale alterazione della melodia dell'incipit del *refrain* e l'utilizzo di una figura plicata, sembra esser dovuta alla presenza del *b mollis* nel quinto *punctum*.

VI – 142. Il *b durum* è alterazione precauzionale del copista, dopo una lunga sezione precedente in *mollis*.

Edizioni: ♪ Pierre AUBRY, *Estampies et danses*, pp. 15-17; ♪ Alain KERUZORÉ, *Estampies*; ♪ Hendrik VAN DER WERF, *Estampie*, p. 254; ♪ Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, pp. 58-59; ♪ Christiane SCHIMA, *Die Estampie*.

I



Musical staff I, measures 1-8. The staff is in treble clef with a common time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a quarter rest.

9 Ouvert



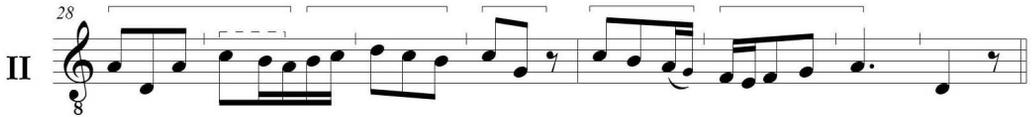
Musical staff I, measures 9-18. Labeled "Ouvert", this section continues the melodic line with similar rhythmic patterns. It ends with a repeat sign.

19 Clos



Musical staff I, measures 19-27. Labeled "Clos", this section continues the melodic line. It ends with a repeat sign.

II



Musical staff II, measures 1-7. The staff is in treble clef with a common time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a quarter rest.

36 Ouvert



Musical staff II, measures 8-17. Labeled "Ouvert", this section continues the melodic line with similar rhythmic patterns. It ends with a repeat sign.

46 Clos



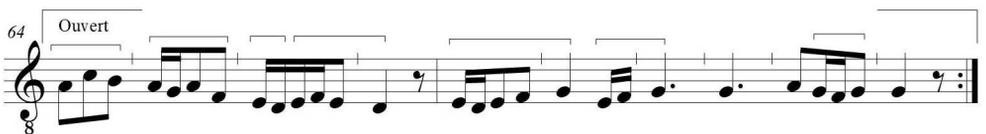
Musical staff II, measures 18-27. Labeled "Clos", this section continues the melodic line. It ends with a repeat sign.

III



Musical staff III, measures 1-7. The staff is in treble clef with a common time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a quarter rest.

64 Ouvert



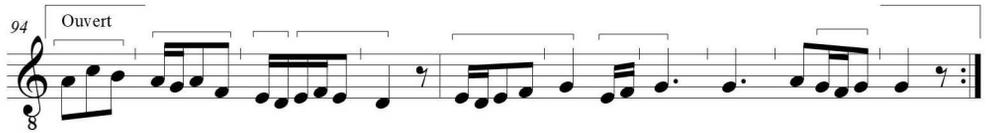
Musical staff III, measures 8-17. Labeled "Ouvert", this section continues the melodic line with similar rhythmic patterns. It ends with a repeat sign.

74 Clos



Musical staff III, measures 18-27. Labeled "Clos", this section continues the melodic line. It ends with a repeat sign.

IV 

94 *Ouvert* 

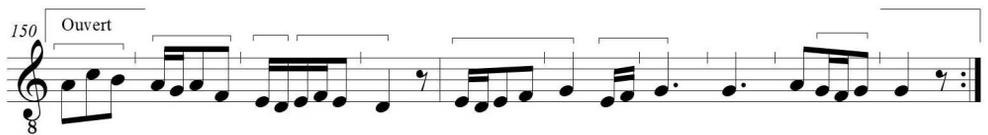
104 *Clos* 

V 

121 *Ouvert* 

131 *Clos* 

VI 

150 *Ouvert* 

160 *Clos* 

XXVII. Anonimo, *La tierche estampie royale*

c. 104ra-b; notatore: A10; genere: *estampie*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiavi: F₃, C₄; *finalis*: D; *ambitus*: C – e.

Schema musicale:

I.	A ⁴⁺⁴	X ⁶	A ⁴⁺⁴	Y ⁶
II.	B ⁴⁺⁴	X ⁶	B ⁴⁺⁴	Y ⁶
III.	C ⁴⁺⁴	X ⁶	C ⁴⁺⁴	Y ⁶
IV.	D ⁴⁺⁵	X ⁶	D ⁴⁺⁵	Y ⁶
V.	E ⁴⁺⁴	X ⁶	E ⁴⁺⁴	Y ⁶
VI.	F ⁴⁺³	X ⁶	F ⁴⁺³	Y ⁶

Estampie di 6 *puncta*, composti di due sezioni, simmetriche (A, B, C, E) e asimmetriche (D, F) e *refrain* indiviso, con terminazione *ouvert* su E, e *clos* su D.

Note alla musica

II – 24. La seconda metà del *punctum* (perff. 25-28) inizia con anacrusi sulla perfezione precedente. Si nota la presenza di due punti allineati in verticale, per separare la breve in anacrusi dalla *ligatura c.o.p.* seguente, qui indicati con un segno di respiro. La seconda metà del *punctum* è difatti costituita da due incisi con inizio anacrusico.

III – 47. *Ligatura cum-cum* plicata, la testa del secondo segno è inclinata verso destra, in corrispondenza di un *b mollis*. Stesso segno, sempre in occorrenza di un'alterazione, anche nell'add. xxvi (V – 121).

V – 86. Come sopra (II – 24), il copista separa la breve in anacrusi della seconda sezione, in questo caso con un solo punto. Qui è indicato con un segno di respiro. 88 – *ligatura c.o.p.* plicata. Questa figura è analoga al gruppo di s ternarie che appare nell'add xxvi (V – 115). La *c.o.p.* plicata ne costituisce la variante con *plica*, in corrispondenza di *b mollis*. Ovviamente la presenza alle figure plicate non è solamente, né principalmente, riconducibile a un discorso intervallare; tuttavia in questi e altri esempi (vedi add. xxvi) il ricorso a varianti plicate di figure semplici o *ligaturae* è quasi sistematico in corrispondenza del *b mollis*.

Edizioni: ♪ Pierre AUBRY, *Estampies et danses*, pp. 17-18 ; ♪ Archibald DAVIDSON, ♪ Willi APEL, *Historical Anthology of Music*, I, pp. 42-43 ; ♪ Alain KERUZORÉ, *Estampies*; ♪ Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, pp. 60-61; ♪ Christiane SCHIMA, *Die Estampie*.

I



8

9

Ouvert

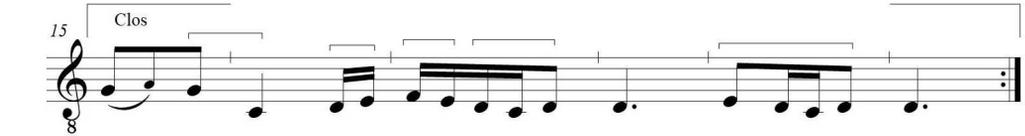
Detailed description: This block contains the first staff of music, labeled 'I'. It starts at measure 8 and ends at measure 9. The notation is in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A bracket above the staff spans from measure 8 to measure 9. The word 'Ouvert' is written above the staff at measure 9. The staff ends with a double bar line and repeat dots.



15

Clos

Detailed description: This block contains the second staff of music, labeled 'I'. It starts at measure 15 and ends at measure 16. The notation is in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A bracket above the staff spans from measure 15 to measure 16. The word 'Clos' is written above the staff at measure 15. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

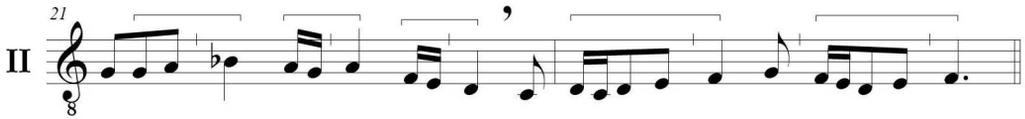


21

8

Detailed description: This block contains the third staff of music, labeled 'I'. It starts at measure 21 and ends at measure 22. The notation is in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A bracket above the staff spans from measure 21 to measure 22. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

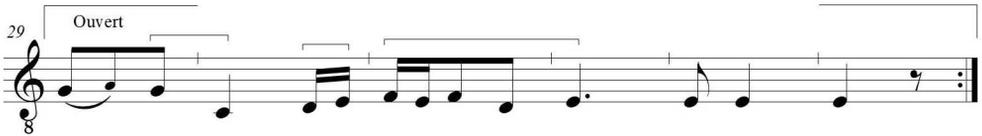
II



29

Ouvert

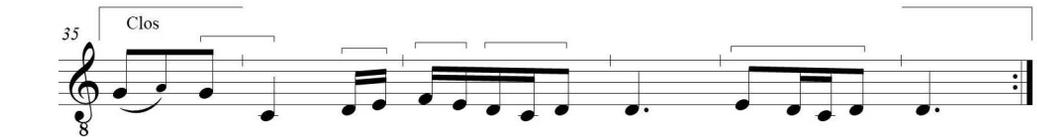
Detailed description: This block contains the first staff of music, labeled 'II'. It starts at measure 29 and ends at measure 30. The notation is in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A bracket above the staff spans from measure 29 to measure 30. The word 'Ouvert' is written above the staff at measure 29. The staff ends with a double bar line and repeat dots.



35

Clos

Detailed description: This block contains the second staff of music, labeled 'II'. It starts at measure 35 and ends at measure 36. The notation is in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A bracket above the staff spans from measure 35 to measure 36. The word 'Clos' is written above the staff at measure 35. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

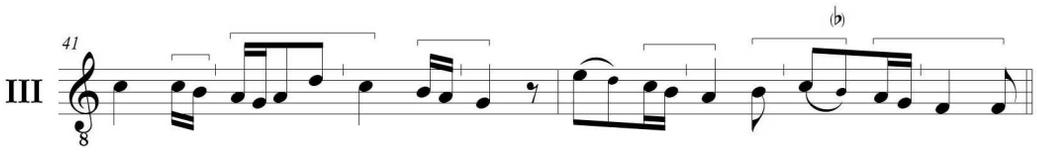


41

8

Detailed description: This block contains the third staff of music, labeled 'II'. It starts at measure 41 and ends at measure 42. The notation is in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A bracket above the staff spans from measure 41 to measure 42. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

III



49

Ouvert

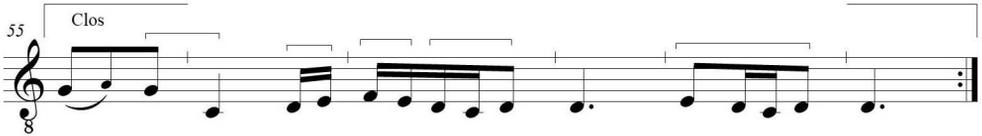
Detailed description: This block contains the first staff of music, labeled 'III'. It starts at measure 49 and ends at measure 50. The notation is in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A bracket above the staff spans from measure 49 to measure 50. The word 'Ouvert' is written above the staff at measure 49. The staff ends with a double bar line and repeat dots.



55

Clos

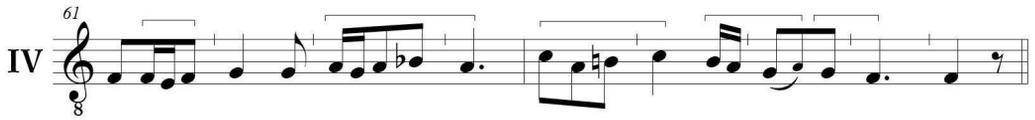
Detailed description: This block contains the second staff of music, labeled 'III'. It starts at measure 55 and ends at measure 56. The notation is in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A bracket above the staff spans from measure 55 to measure 56. The word 'Clos' is written above the staff at measure 55. The staff ends with a double bar line and repeat dots.



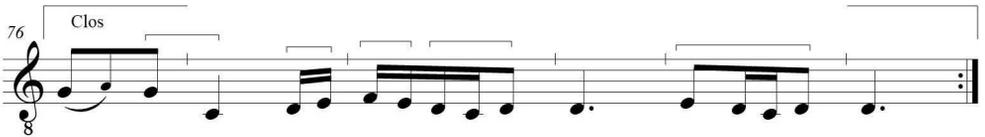
61

8

Detailed description: This block contains the third staff of music, labeled 'III'. It starts at measure 61 and ends at measure 62. The notation is in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A bracket above the staff spans from measure 61 to measure 62. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

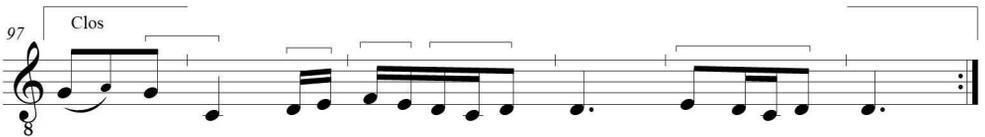
IV 

70 Ouvert 

76 Clos 

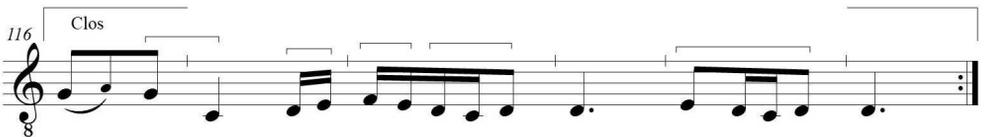
V 

91 Ouvert 

97 Clos 

VI 

110 Ouvert 

116 Clos 

XXVIII. Anonimo, *La quarte estampie royale*

c. 104rb; copista: A10; genere: *estampie*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiavi: C₃, C₄; *finalis*: F; *ambitus*: C – f.

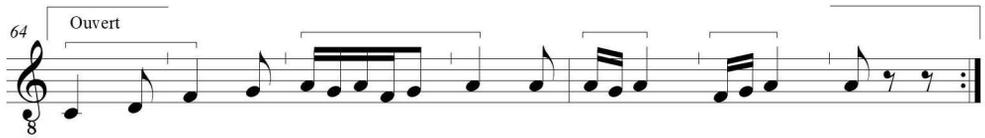
Schema musicale:

I.	A ⁴	X ⁴⁺³	A ⁴	Y ⁴⁺⁴
II.	B ⁴	X ⁴⁺³	B ⁴	Y ⁴⁺⁴
III.	C ⁶	X ⁴⁺³	C ⁶	Y ⁴⁺⁴
IV.	D ⁴	X ⁴⁺³	D ⁴	Y ⁴⁺⁴
V.	E ⁶	X ⁴⁺³	E ⁶	Y ⁴⁺⁴
VI.	F ⁵	X ⁴⁺³	F ⁵	Y ⁴⁺⁴
VII.	G ⁶	X ⁴⁺³	G ⁶	Y ⁴⁺⁴

Estampie di 7 *puncta* indivisi, con *refrain* in 2 sezioni asimmetriche (X) e simmetriche (Y), con terminazione *ouvert* su *a*, e *clos* su *F*.

Edizioni: ♪ Pierre AUBRY, *Estampies et danses*, pp. 17-18; ♪ Archibald DAVIDSON, Willi APEL, *Historical Anthology of Music*, I, pp. 42-43; ♪ Alain KERUZORÉ, *Estampies*; ♪ Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, pp. 62-63; ♪ Christiane SCHIMA.

IV  Musical staff IV, measures 60-63. Treble clef, 8/8 time signature. Measures 60-61 contain a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 62 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 63 contains a melodic line with eighth notes and a half note, ending with a fermata.

64  Musical staff IV, measures 64-66. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 64 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 65 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 66 contains a melodic line with eighth notes and a half note, ending with a fermata. The word "Ouert" is written above the staff.

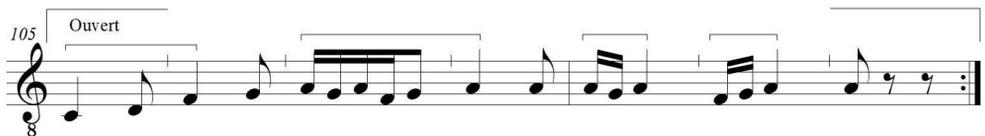
71  Musical staff IV, measures 71-73. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 71 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 72 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 73 contains a melodic line with eighth notes and a half note, ending with a fermata. The word "Clos" is written above the staff.

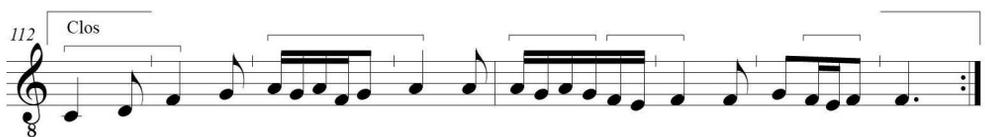
V  Musical staff V, measures 79-82. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 79 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 80 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 81 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 82 contains a melodic line with eighth notes and a half note, ending with a fermata.

85  Musical staff V, measures 85-87. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 85 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 86 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 87 contains a melodic line with eighth notes and a half note, ending with a fermata. The word "Ouert" is written above the staff.

92  Musical staff V, measures 92-94. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 92 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 93 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 94 contains a melodic line with eighth notes and a half note, ending with a fermata. The word "Clos" is written above the staff.

VI  Musical staff VI, measures 100-103. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 100 contains a melodic line with eighth notes and a half note, starting with a flat (b). Measure 101 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 102 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 103 contains a melodic line with eighth notes and a half note, ending with a fermata.

105  Musical staff VI, measures 105-107. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 105 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 106 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 107 contains a melodic line with eighth notes and a half note, ending with a fermata. The word "Ouert" is written above the staff.

112  Musical staff VI, measures 112-114. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 112 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 113 contains a melodic line with eighth notes and a half note. Measure 114 contains a melodic line with eighth notes and a half note, ending with a fermata. The word "Clos" is written above the staff.

VII

120

8

126 Ouvert

8

133 Clos

8

XXIX. Anonimo, *La quinte estampie real*

c.104va; copisti: A11/A20 (rubrica); genere: *estampie*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiave: C₃; *finalis*: A; *ambitus*: G – aa.

Schema musicale:

I.	A ⁴	X ⁴	A ⁴	Y ⁴
II.	B ⁴⁺⁴	X ⁴	B ⁴⁺⁴	Y ⁴
III.	C ⁴⁺³	X ⁴	C ⁴⁺³	Y ⁴
IV.	D ³⁺³	X ⁴	D ³⁺³	Y ⁴

Estampie di 4 *puncta*, composti di 2 sezioni, simmetriche (B, D) e asimmetriche (C), tranne il primo che è indiviso. Il *refrain* è indiviso, con terminazione *ouvert* su c, e *clos* su A.

Note

Copiata sulla colonna di sinistra, sfruttando i pentagrammi tracciati dal notatore precedente. Il notatore dell'ultimo gruppo di danze (da XXIX a XXXIII) adotta una scrittura evidentemente meno ordinata, e copia sempre il *refrain* per intero, senza ricorrere a rimandi abbreviati. La mancanza di abbreviazione si accompagna anche a un tratto meno calligrafico, e a minor cura nell'organizzazione dello spazio. Si notano anche delle evidenti incertezze, ripensamenti e rasure, soprattutto nel caso della *dansse real* (add. XXXIII). Le rubriche sono di un'altra mano (A20), che sembra intervenire in un secondo momento. La ridotta lunghezza di questa *estampie* l'avvicina alla definizione di *estampie* imperfetta, o *ductia* di Grocheio, (vedi add. XII, *Note*) tuttavia a differenza delle *ductiae*, questo esempio mantiene la struttura asimmetrica descritta dallo stesso Grocheio per l'*estampie*.

Note alla musica

I – 1. Inizio in anacrusi, confermato dalla presenza di una pausa di breve dopo l'ultima *ligatura* (analogamente lo interpreta McGee, ma non Aubry che invece esclude la pausa dal conteggio). – 21 e 25, *refrain* con inizio in anacrusi, (ma vedi *contra* sia Aubry che McGee). – 24. Pausa omessa dal copista.

Edizioni: ♪ Pierre AUBRY, *Estampies et danses*, p. 21; ♪ Alain KERUZORÉ, *Estampies*; Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, p. 64; ♪ Judith PERAINO, *New Music*, pp. 447-448; ♪ Christiane SCHIMA, *Die Estampie*.

I

Ouvert 5

Clos 9

II

Ouvert 13

Clos 25

III

Ouvert 29

Clos 40

IV

Ouvert 44

Clos 54

XXX. Anonimo, *La sexte estampie real*

c.104va; copisti: A11/ A20 (rubrica), genere: *estampie*, tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma, chiave: C_4 ; *finalis*: *D*; *ambitus*: *C – e*.

Schema musicale:

I.	A ⁴	X ⁴	A ⁴	Y ³
II.	B ³⁺³	X ⁴	B ³⁺³	Y ³
III.	C ⁴⁺⁴	X ⁴	C ⁴⁺⁴	Y ³
IV.	D ⁴⁺⁴	X ⁴	D ⁴⁺⁴	Y ³

Estampie di 4 *puncta*, composti da 2 sezioni simmetriche, tranne il primo che è indiviso. Il *refrain* è indiviso e asimmetrico, con terminazione *ouvert* su *F*, e *clos* su *D*.

Note

(vedi add. XXIX, *Note*)

Note alla musica

Inizio anacrusico in tutti i *puncta* tranne il terzo.

I – 8. Pausa omessa dal copista

III – 28. Seconda sezione del *punctum* con anacrusi iniziale, indicata con il segno di respiro.

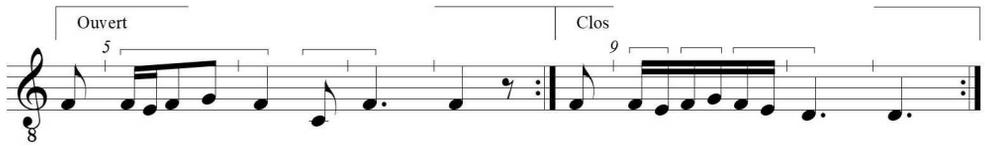
Edizioni: ♪ Pierre AUBRY, *Estampies et danses*, pp. 21-22; ; ♪ George REICHERT, *Der Tanz*, p. 17; ♪ Alain KERUZORÉ, *Estampies*; Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, p. 65; ♪ Judith PERAINO, *New Music*, pp. 449-450; ♪ Christiane SCHIMA, *Die Estampie*.

I



Musical staff I, first line. Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and ties.

Ouvert 5 Clos 9



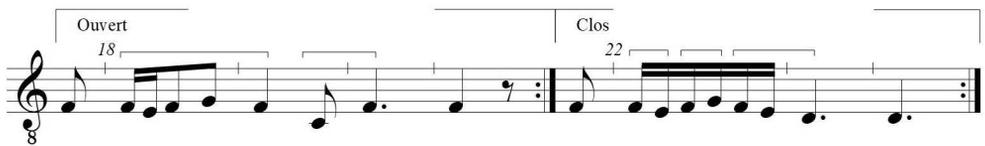
Musical staff I, second line. Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and ties. The first measure is marked 'Ouvert 5' and the second measure is marked 'Clos 9'. Both measures end with a double bar line and repeat dots.

II



Musical staff II, first line. Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and ties.

Ouvert 12 Clos 22



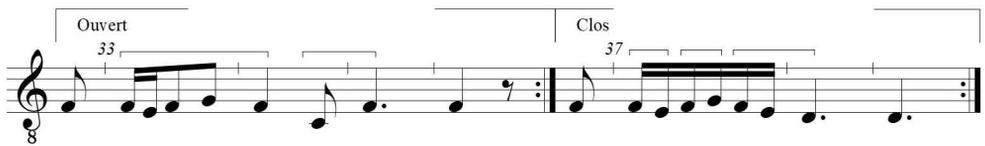
Musical staff II, second line. Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and ties. The first measure is marked 'Ouvert 12' and the second measure is marked 'Clos 22'. Both measures end with a double bar line and repeat dots.

III



Musical staff III, first line. Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and ties. A flat symbol (b) is present above the staff.

Ouvert 33 Clos 37



Musical staff III, second line. Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and ties. The first measure is marked 'Ouvert 33' and the second measure is marked 'Clos 37'. Both measures end with a double bar line and repeat dots.

IV



Musical staff IV, first line. Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and ties. The key signature changes to one flat (B-flat).

Ouvert 48 Clos 52



Musical staff IV, second line. Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and ties. The first measure is marked 'Ouvert 48' and the second measure is marked 'Clos 52'. Both measures end with a double bar line and repeat dots.

XXXI. Anonimo, *La septime estampie real*

c.104va-b; copisti: A11/A20 (rubrica), genere: *estampie*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiave: C₄, C₃; *finalis*: F; *ambitus*: D – d.

Schema musicale:

I.	A ⁴	X ⁴	A ⁴	Y ⁴
II.	B ⁴⁺⁴	X ⁴	B ⁴⁺⁴	Y ⁴
III.	C ³⁺³	X ⁴	C ³⁺³	Y ⁴
IV.	D ³⁺³	X ⁴	D ³⁺³	Y ⁴

Estampie di 4 *puncta*, composti da 2 sezioni simmetriche, tranne il primo che è indiviso. Il *refrain* è indiviso, con terminazione *ouvert* su *a*, e *clos* su *F*.

Note

(vedi add. XXIX, *Note*)

Note alla musica

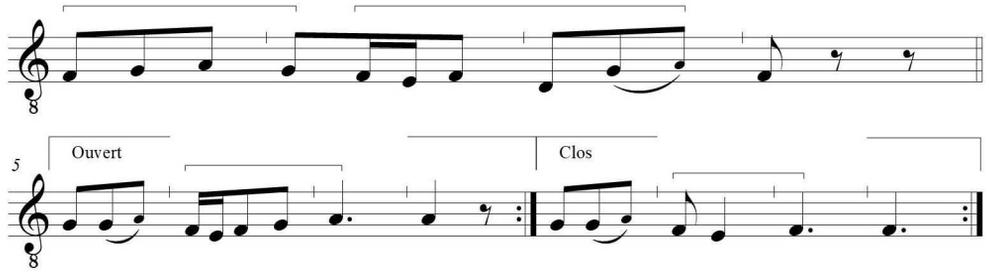
I – 8. Pausa omessa dal copista.

II – 22. Nell'*ouvert* del secondo *punctum*, il copista segna erroneamente verso il basso la gamba della *ligatura* (ternaria *cum-cum* invece di ternaria *c.o.p.* perfetta), errore corretto subito dallo stesso in con un breve tratto sulla gamba inferiore, e con l'aggiunta della gamba verso l'alto.

III – 29. Inizio anacrusico nel terzo *punctum*.

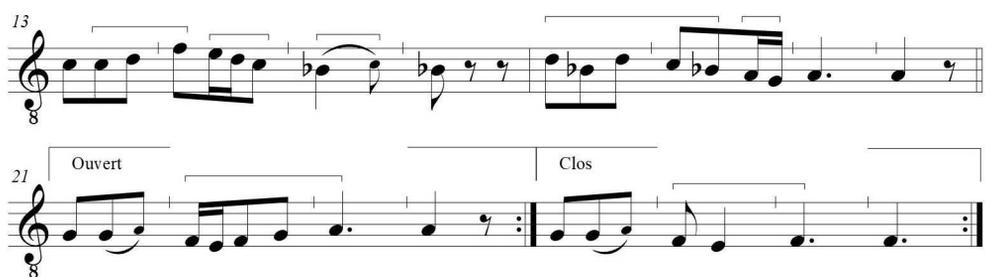
Edizioni: ♪ Pierre AUBRY, *Estampies et danses*, pp. 22-23; ♪ Alain KERUZORÉ, *Estampies*; Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, p. 66; ♪ Judith PERAINO, *New Music*, pp. 451-452; ♪ Christiane SCHIMA, *Die Estampie*.

I



5 Ouvert Clos

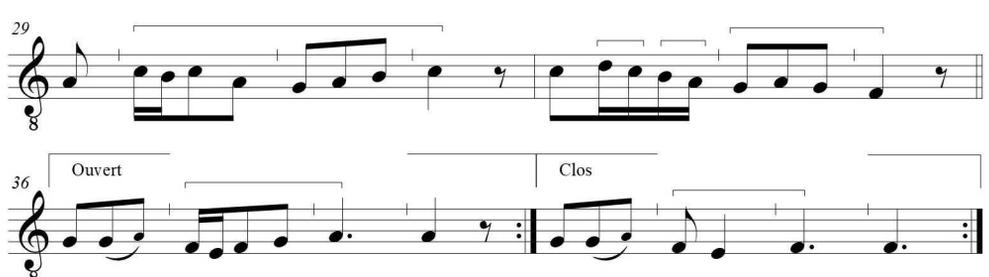
II



13 Ouvert Clos

21

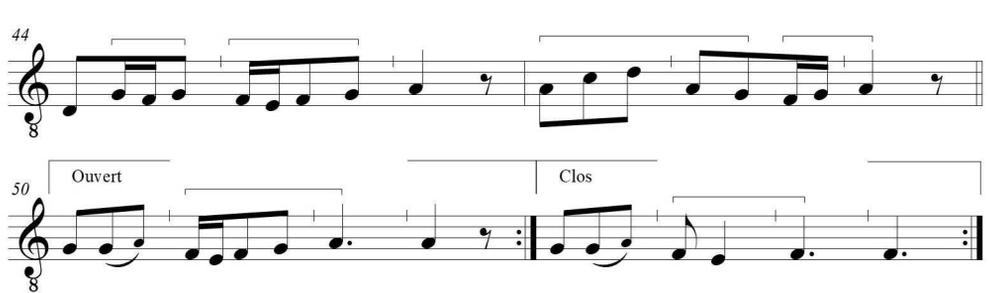
III



29 Ouvert Clos

36

IV



44 Ouvert Clos

50

XXXII. Anonimo, *La uitime estampie real*

c. 104vb; copisti: A11/A20 (rubrica), genere: *estampie*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiavi: C₄, C₃; *finalis*: F; *ambitus*: C – f.

Schema musicale:

I.	A ⁴	X ⁴	A ⁴	Y ⁴
II.	B ⁴⁺⁴	X ⁴	B ⁴⁺⁴	Y ⁴
III.	C ⁴⁺⁴	X ⁴	C ⁴⁺⁴	Y ⁴
IV.	D ⁴⁺⁴	X ⁴	D ⁴⁺⁴	Y ⁴
V.	E ⁴⁺⁴	X ⁴	E ⁴⁺⁴	Y ⁴

Estampie di 4 *puncta*, composti da 2 sezioni simmetriche, tranne il primo che è indiviso, con *refrain* indiviso, con terminazione *ouvert* su *a*, e *clos* su *F*.

Note

Copiato all'inizio della colonna destra (vedi add. xxix, *Note*).

Note alla musica

Sono scritti con inizio anacrusico i primi tre *puncta*, e la seconda sezione del terzo *punctum*. I–5-12. Sia l'*ouvert* che il *clos* iniziano con due *ligaturae cum-cum* binarie; nell'*ouvert* sono entrambe plicate, la prima in senso ascendente, la seconda discendente, mentre nel *clos* è plicata solo la prima. Nel corso della trascrizione il copista tende a confondere le due ligature a ogni ripetizione del *refrain*, fino ad arrivare agli ultimi *puncta*, dove scrive le ligature in forma semplice. Tale variazione è dovuta probabilmente all'approssimazione del copista, e alla necessità di compattare il modulo di scrittura, per guadagnare spazio. Ho ritenuto pertanto valide le varianti plicate, come scritte ai primi *puncta*, per tutta la trascrizione del brano.

Edizioni: ♪ Pierre AUBRY, *Estampies et danses*, pp. 23-24; ♪ Alain KERUZORÉ, *Estampies*; Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, p. 67; ♪ Judith PERAINO, *New Music*, pp. 453-454; ♪ Christiane SCHIMA, *Die Estampie*.

I

II

III

IV

V

XXXIII. Anonimo, *Dansse real*

c. 104vb; copisti: A11/A20 (rubrica), genere: *ductia*; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiavi: C₅, C₃, C₄; *finalis*: F; *ambitus*: E – f.

Schema musicale:

I.	A ⁵	X ⁴⁺²	A ⁵	Y ⁴⁺³
II.	B ⁵	X ⁴⁺²	B ⁵	Y ⁴⁺³
III.	C ⁵	X ⁴⁺²	C ⁵	Y ⁴⁺³

Ductia di 3 *puncta* indivisi, con *refrain* diviso in 2 sezioni simmetriche, con terminazione *ouvert* su G, e *clos* su F.

Note

Copiato alla fine della colonna destra (vedi add. XXIX, *Note*). Sono presenti numerose rasature e sovrascritture che nella parte finale di ogni *punctum* rivelano delle evidenti difficoltà del copista nel copiare l'ultimo brano strumentale, soprattutto per quanto riguarda il *refrain*. La parziale illeggibilità del *refrain* rende difficile comprendere dove si articolano precisamente l'*ouvert* e il *clos*, dando adito a diverse interpretazioni da parte degli editori precedenti. Aubry ritiene che la danza abbia un *refrain* singolo, ossia privo della distinzione tra *ouvert* e *clos*, e trascrive l'ultima *ligatura* (perff. 16-18) di seguito dopo l'*ouvert*. McGee, al contrario, interpreta l'ultima *ligatura* del *refrain* come terminazione *clos*, e la penultima come aperta, mentre Peraino identifica il *clos* con la sola ultima *ligatura*, proponendo però una struttura fortemente asimmetrica. Tuttavia, a una attenta analisi delle immagini digitali ad alta risoluzione, si può ipotizzare la natura dell'errore, o meglio delle difficoltà di trascrizione del copista. Sotto ad alcune delle rasature, infatti, si può ancora intravedere parte della terminazione *clos*, che viene anticipata per errore, e poi cancellata e sostituita da quella *ouvert*. All'origine della confusione vi è chiaramente un erroneo calcolo dello spazio da parte del copista A11, che sembra essersi trovato a scrivere e riscrivere in forma molto sintetica il *refrain*. Ciò porta a favorire l'interpretazione di McGee, che ho qui adottato, ossia a distinguere le due terminazioni *ouvert* e *clos* del *refrain*, strutturate ognuna in sezioni simmetriche di tre perfezioni.

Edizioni: ♪ Pierre AUBRY, *Estampies et danses*, p. 24; ♪ Alain KERUZORÉ, *Estampies*; Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, p. 68; ♪ Judith PERAINO, *New Music*, p. 455; ♪ Christiane SCHIMA, *Die Estampie*.

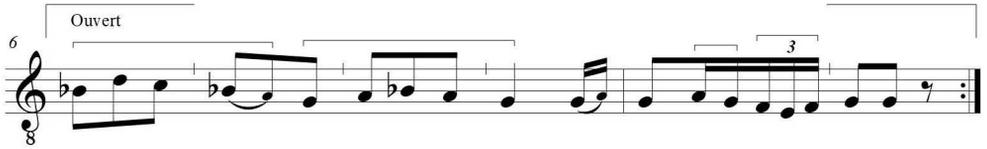
I



8

This staff contains the first line of music for section I, starting at measure 8. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end.

Ouvert

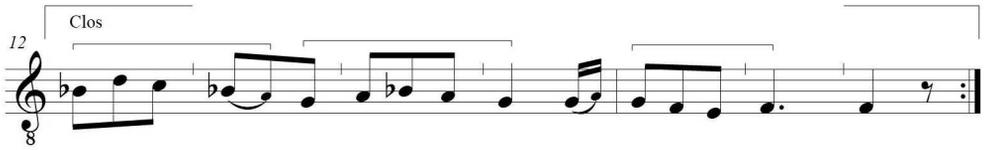


6

8

This staff contains the second line of music for section I, starting at measure 6. It includes a bracket labeled "Ouvert" above the first few measures. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a triplet of eighth notes and a repeat sign.

Clos

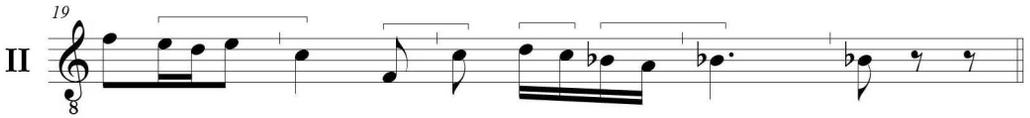


12

8

This staff contains the third line of music for section I, starting at measure 12. It includes a bracket labeled "Clos" above the first few measures. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a repeat sign.

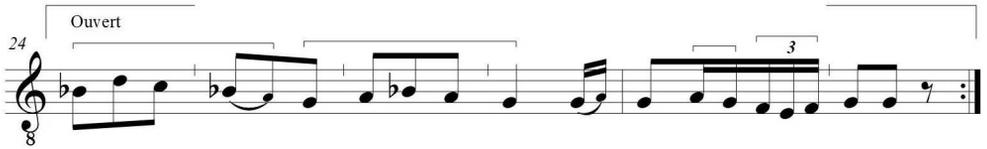
II



8

This staff contains the first line of music for section II, starting at measure 8. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end.

Ouvert

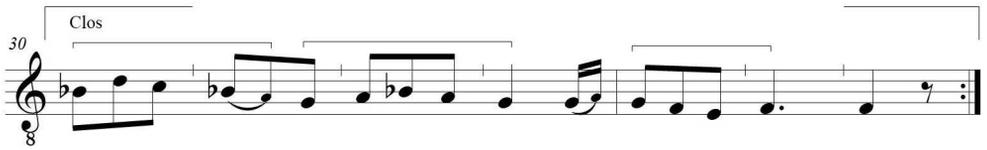


24

8

This staff contains the second line of music for section II, starting at measure 24. It includes a bracket labeled "Ouvert" above the first few measures. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a triplet of eighth notes and a repeat sign.

Clos



30

8

This staff contains the third line of music for section II, starting at measure 30. It includes a bracket labeled "Clos" above the first few measures. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a repeat sign.

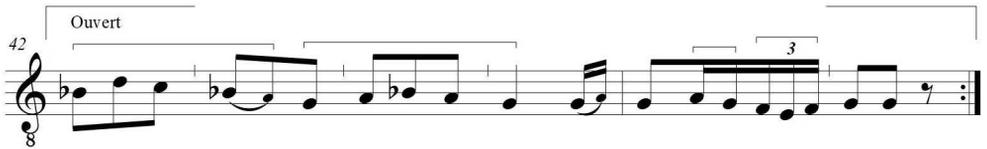
III



8

This staff contains the first line of music for section III, starting at measure 8. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end.

Ouvert

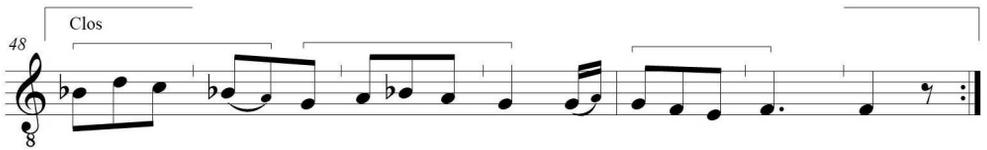


42

8

This staff contains the second line of music for section III, starting at measure 42. It includes a bracket labeled "Ouvert" above the first few measures. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a triplet of eighth notes and a repeat sign.

Clos



48

8

This staff contains the third line of music for section III, starting at measure 48. It includes a bracket labeled "Clos" above the first few measures. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a repeat sign.

XXXIV. Anonimo, *Bella donna cara*, BdT 461.37c. 117ra-vb; copista A1; genere: *descort/acort*; tradizione: *unicum*.Rigatura: tetragramma; chiave: F₂, F₃, C₄; *finalis*: D; *ambitus*: A – e.

Schema metrico e musicale:

Frank: descort 23

I. a: – ara; b: – ar

a b a b	a b a b	a b a b	a b a b
5' 5 5' 6	5' 6 5' 6	5' 6 5' 6	5' 6 5' 6
A	B	C	D

II. a: – ort; b: – aya

a b	a b	a b	a b
7+3 5'	7+3 5'	7+3 5'	7+1+3 5'
E	F	G	H

IIIa. a: – ire; b: – ay

a a b	a a b
5' 5' 5+1	5' 5' 5+1
I	J

IIIb. a: – entz; b: – an

a b	a b	a b	a b	a b
5+1 5+1	5+1 5+1	5+1 5+1	5+1 5+1	5+1 5+1
K	L	M	N	O

IVa. a: – antz; b: – ors

a	b	a	b
7+3	7+3	7+3	7+3
P		Q	

IVb. a: – ortz; b: – ays

a	b	b	a	b	b
7+3	7	7	7+3	7+3	2+5+3
R			S		

Descort/acort di 6 periodi in 4 coblas; l'ultimo (IVb) con funzione di *tornada*.

- I. Bella donna cara,
 on poc Dyeus trobar
 tant de beutat clara,
 quant vos formet sens par? 4
 Qu'enans ni anquara
 non volc nul'otra far
 am tan bella cara
 ni am tant bel esgar. 8
 E qui ben esgara
 so que Dyeus volc mielz far,
 mira vostra cara
 el vostre bel cor car. 12
 Plansent donna cara,
 dousa sens tot amar,
 no·us ama ben ara
 nulz oms ni o pot far. 16
- II. Pos am fin'amor m'acort que am fort
 plament donna gaya,
 ben dey far plament acort que descort

	non tan qu'ieu retraya;		20
	c'Amors m'a mes a tal port	on deport	
	mon cors, cor que·m playa.		
	Ben tanch de mon fin acort port	l'onrat port	
	que·ls aymans apaya.		24
IIIa.	Pos li dous consire		
	que·m solon ausire		
	tenon mon cor gay,	ay!	
	Ben dey motz eslire,		28
	per leys qui'eu desire;		
	qu'autr'amors non play,	may.	
IIIb.	Sos gay cors plasens,	gentz,	
	el syei bel semblan	man,	32
	que res non n'es mentz	sentz,	
	mi fan dir cantan	can	
	e cantars plasens,	gentz.	
	Sabes per qu'ieu can	tan?	36
	Car, fins entendentz	dentz,	
	am e sens engan	blan,	
	e quar blan gausentz	mentz	
	en prez mon afan	gran.	40
IVa.	So qu'als autres fins aymantz	es afantz	
(T)	es a mi gautz e dousors,	car Amors	
	vol qu'ieu am, sens totz engantz	totz mos antz	
	tals que sobre las gensors	m'es ausors.	44
IVb.	Amors, ben es mos acortz	que "acortz"	
	s'apel mos cantz totz tems mays		
	entre·ls fins aymans verays,		
	cuy plas solaz e deportz	que descortz	48
	non deu far qui non s'irays;	per qu'ieu lays	
	descortz, per far acortz gays	entre·ls gays.	

I – 2 verso ipometro - 5. *quenans*] *queuans* – 14. *plansent*] Qui ricorre la grafia con nasale *plansent* mentre ai vv. 18, 19 e 35 è utilizzata stabilmente la grafia *plasent*.

II – 23. Il primo *port* è probabilmente frutto di un errore meccanico, che tuttavia è normalmente intonato e non può essere cassato, come propone Chabaneau nella sua edizione del testo.

III – 30. *qui'eu*] qui *eu eu*, dove il secondo *eu* è stato scritto sotto all'inizio del rigo seguente e già eraso dal copista.

Note

Copiato su due colonne, su tetragrammi rossi tracciati dal copista, con iniziale filigranata in rosso e turchino per l'inizio della prima *cobla*, e iniziali annegate di diversa grandezza, per le *coblas* successive. Le prime due *coblas* corrispondono con l'articolazione in periodi, mentre la terza e la quarta sono suddivisibili in due periodi, diversi tra loro per lunghezza, schema metrico e rime. L'ultima *cobla* (vv. 41-50) è identificabile come *tornada*, come suggerito anche dal contenuto del periodo in cui il poeta invoca Amore e definisce il suo componimento come *acort* (vv. 45-46. *Amors, ben es mos acortz que acortz/s'apel mos cantz*). La definizione interna di *acort* può mettere in dubbio la legittimità di questa composizione a rientrare nella definizione di genere del *descort* (sul rapporto tra *acort* e *descort* vedi Paolo CANETTI, *Descort es dictatz mot divers*, cit., pp. 172-181). Tuttavia va notato che l'accostamento tra *acort*, ossia di accordanza amorosa, con la forma metrica musicale di *descort*, posto dall'autore nella *tornada*, può anche essere intesa come una contraddizione volutamente ricercata. Cantare di accordanza in forma di discordo rappresenta un sofisticato gioco di tensione tra forma e contenuto, non inedito tra l'altro nel contesto delle addizioni provenzali, dove un caso analogo si riscontra per la *desdansa Ben volgra, s'esser poges*, inserita dal medesimo copista poche carte più avanti.

Note alla musica

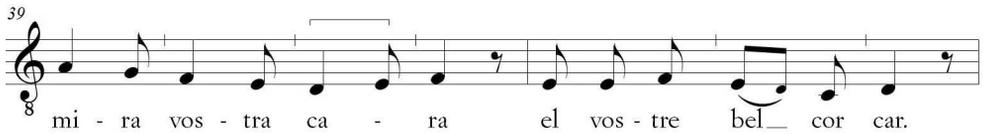
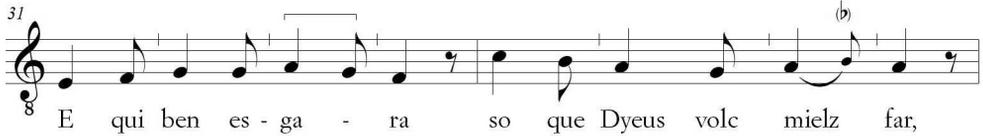
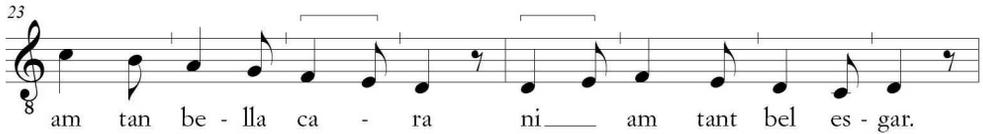
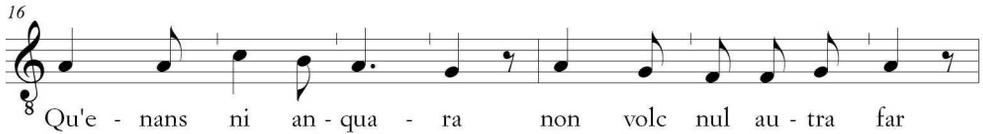
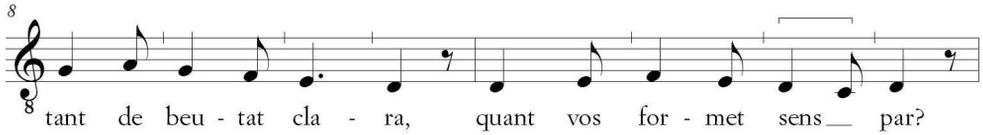
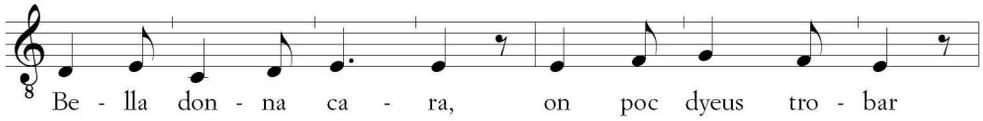
All'interno di alcuni periodi, l'intonazione mostra delle articolazioni interne non del tutto coincidenti con quella dei versi. Il v. 43 *es a mi gautz e dousors* è diviso nell'intonazione tra le perff. 174-176 (*es a mi gautz*) e 177-178 (*e dousors*). In questo caso l'inserimento di una pausa dopo la parola *gautz* può spiegarsi come un fraintendimento del copista, ossia una lettura come *gantz* nell'antigrafo, che è stata percepita come parola rimante e quindi intesa come se fosse la fine del verso. Il secondo emistichio risulta un trisillabo maschile, che appartiene comunque alla tipologia metrica di quello stesso periodo. Qualcosa di analogo avviene al v. 43 *vol qu'ieu am sens totz engantz*, diviso tra le perff. 181-183 e 184-187, dopo la parola *sens*, la cui terminazione ha forse generato confusione con le rime in *-entz* del periodo precedente. Non risulta invece compreso dal copista il versicolo monosillabo 57 *gran*, perf. 167, che è preceduto da una *ligatura* ternaria *cum-sine* e non da separato da pausa.

In nessuno di questi casi si può essere certi del momento in cui queste innovazioni sono avvenute. Non mi sembra plausibile ridurre il problema a una questione di soli errori grafici del copista, giacché non si ravvisano incoerenze nella notazione, tali da giustificare un

intervento correttivo. Molto più probabilmente si tratta di innovazioni, risalenti a un livello più alto della trasmissione, se non proprio alle scelte musicali dell'intonatore di questo *des-cort*. L'intonazione non prevede alcuna ripetizione di segmenti melodici significativi, tale da poter costituire una forma musicale coerente. Tuttavia si osserva una logica cadenzale abbastanza chiara che permette di delineare l'articolazione musicale, coincidente con la struttura in *coblas*, già indicata dal copista, dove ogni *cobla* termina sulla finale *D*.

Edizioni: Camille CHABANEAU, *Poésies inédites*, p. 576; ♪Higini ANGLÈS, *La Musica*, p. 357; ♪Friedrich GENNRICH, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, I, p. 261; ♪Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Las cançons des trobadors*, p. 732; Judith PERAINO, *New Music*, p. 404; ♪Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, XV, Lai 85; ♪Judith PERAINO, *Giving Voice to Love*, p. 107 (+ companion website: *Appendix*).

I



II

62 
 8 Pos am fi - n'a - mor__ m'a - cort que am fort

68 
 8 pla - sent don - na ga - ya,

72 
 8 ben dey far__ pla - sent a - cort__ que de - scort

78 
 8 non tan qu'ieu re - tra - ya;

82 
 8 c'A - mors m'a mes__ a__ tal port on de - port

89 
 8 mon cors, cor que'm pla - ya.

93 
 8 Ben tanch de mon fin__ a - cort port l'on - rat port

100 
 8 que'ls ay - mans a - pa - ya.

III

a

104

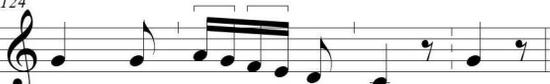
 Pos li dous con - si - re que'm so - lon au - si - re

112

 te - non mon cor gay, ay!

116

 Ben dey motz es - li - re, per leys qui'eu de - si - re;

124

 qu'au - tr'a - mors — non play, may.

b

128

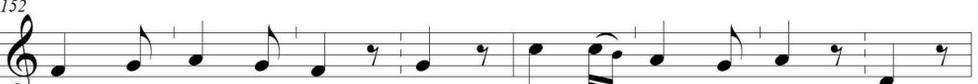
 Sos gay cors pla - sens, gentz, el syei bel sem - blan man,

136

 que res non n'es mentz sentz, mi fan dir can - tan can

144

 e can - tars pla - sens, gentz. Sa - bes per qu'ieu can tan?

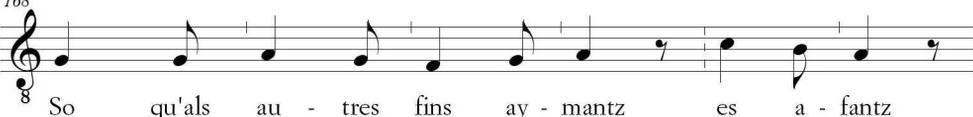
152

 Car fins en - ten - dentz dentz, am e - sens en - gan blan,

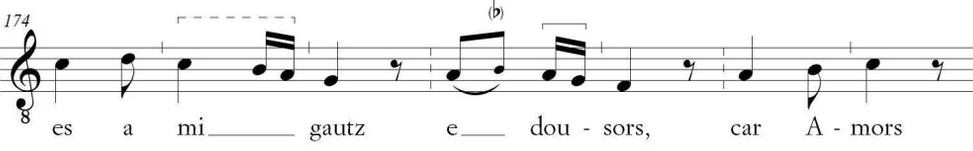
160

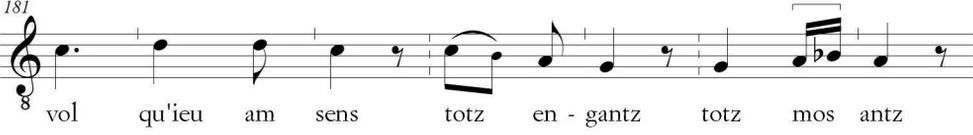
 e quar blan gau - sentz mentz en prez mon a - fan — gran

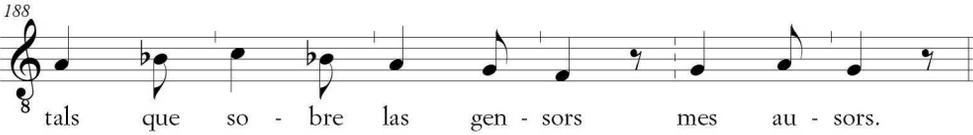
IV

a

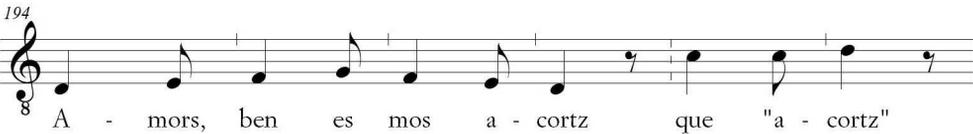
168

 So qu'als au - tres fins ay - mantz es a - fantz

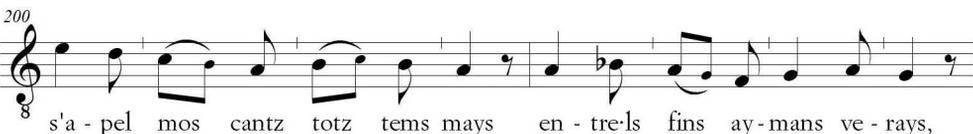
174

 es a mi gautz e dou - sors, car A - mors

181

 vol qu'ieu am sens totz en - gantz totz mos antz

188

 tels que so - bre las gen - sors mes au - sors.

b

194

 A - mors, ben es mos a - cortz que "a - cortz"

200

 s'a - pel mos cantz totz tems mayns en - tre - ls fins ay - mans ve - rays,

208

 cuy plas so - laz e de - portz que des - cortz

215

 non deu far qui non s'i - rays; per qu'ieu lays

221

 des - cortz, per far a - cortz gays en - tre - ls gays.

XXXV. Guiot de Dijon, *Quant je voi plus felons rire*, RS 1503/L 106.9

c. 135r-v; copista: A12; genere: *chanson avec des refrains*; *refrains*: vdB 159, vdB 1684, vdB 978, vdB 91; tradizione: °C c. 201v (mesires Amauris de Creone), °M c. 176r (Guios de Digon), °T c. 153v (Guios de Digon), °U c. 71v (I - III). Melodia diversa in °T, tetragramma vuoto in °C (pentagramma), °M°T°U.

Rigatura: pentagramma; chiavi: F₃, C₄, C₅; *finalis*: D; *ambitus*: C – e.

Schema metrico e musicale:

MW 852, 37

Coblas ternas (I-III) + *coblas doblas* (IV-V)

I. a: – *ire*; b: – *er*; c: – *oir*

a	b		a	b		b	a	a	c		c	c
7'	7		7'	7		7	7'	7'	8		8	8
A			A'			B					C	

II. a: – *ire*; b: – *er*; c: – *ours*; d: – *ie*

a	b		a	b		b	a	a	c		d	c
7'	7		7'	7		7	7'	7'	7		8'	7
D			D'			E					F	

III. a: – *ire*; b: – *er*; c: – *ueil*

a	b		a	b		b	a	a	c		c	c
7'	7		7'	7		7	7'	7'	7		7	7
G			G'			H					I	

IV. a: – *ure*; b: – *ent*; c: – *ort*; d: – *er*

a	b		a	b		b	a	a	c		d	c
7'	7		7'	7		7	7'	7'	7		10	10
J			J'			K					L	

V. a: – ure; b: – ent; c: – ie; d: –is

a	b	a	b	b	a	a	c	d	c
7'	7	7'	7	7	7'	7'	6'	8	6'
M	M'	N						O	

Chanson avec des refrains, con 5 strofe di 8 vv. e *refrains* variabili di 2 vv., senza *envoi*.Melodia in forma *pedes cum cauda* ed eterostrofica, con *pedes* a terminazioni *ouvert/clos* (I. F/D; II. a/F; III. G/F; IV. G/F; V. a/F).Altre attestazioni dei *refrains*: vdB 159: Anonimo, *Le Livre d'amorettes*, inserzione 7.

- I. Quant je voi plus felons rire
 et envoisier et chanter,
 et voi que chascuns souspire
 fausement, pour miex guiler, 4
 lors me fait desconforter
 Amours, qui mes maus empire,
 et m'a doné tel martire
 qui sans morir me fait doloir. 8
Amours font de moi lor voloir,
j'endur les maus pour miex valoir
- II. Mout par est crueus li sire
 c'on sert de cuer, sans fausser, 12
 qui se courouche et aïre
 quant il doit guerredouner
 mais tous tans fait a blasmer
 ma dame, ou mes cuers se mire, 16
 la mieudre c'on puist eslire,
 la plus vaillans des meillours.
Se je l'aim ne m'en blasmes mie,
mes fins cuers ne pense allours. 20
- III. Tant redout son escondire

- et son orguellous parler,
quant la voi si n'os riens dire,
plaindre ne merchi crier. 24
Si me soulas en penser,
car allours mes cuers ne tire,
si chant quant plus la remire,
je m'en lo et si m'en dueil. 28
*Encor soient ci mi ouel,
s'est mes cuers la ou je vueil.*
- IV. Mout est Amours fiere et dure
a chiaus qui font son talent, 32
et mains i trouve mesure
cil qui la sert boinement.
Amours, plus ne vous demant
de tous vos biens, fors droiture 36
et que ne me puissent nuire
faus et felon qui m'ont mort.
*J'ai tout perdu pour loiaument amer,
n'onques n'en euch ne soulas ne deport* 40
- V. Uns dous espoirs masseüre
qui me resjoïst souvent,
c'ainc tant bele creature
n'ama nus en son vivant. 44
Riens ne faut en son cors gent
ne en sa simple figure,
fors tant que de moi n'a cure,
dont je morrai d'envie. 48
*Aler mestuet el dous païs
ou je laissai m'amie.*

I – 1. voi plus] plux voi °C°U – 2. chanter] jouer °U. – 3. que chascuns] celi ki °C, chescun qui °U. – 7. et] si °M^{add}, m'a donné] ma dame °M^{add}, maît doneit °C, – 10. miex valoir] joie avoir °C°T°U; bien avoir °M.

II – 12. c'on ser de cuer] cui on ser bien °C, quant on lo sert °U; sans fausser] de fausser

°M°M^{add}. 15. mais tous tans] et de tant °C, maiz cent tant °M°T, soul di tant °U – 16. ma dame] la belle °C°U. – 17. la mieudre] plus bele °U. – 18. plus] muels °C, mielx °T°U. – 19. m'en] me °M^{add}.

III – 21. tant] quant °M°T – 22. orguellous] orguellons M^{add} – 23. quant la voi si] ke davant lui °C°U – 26. car allours mes cuers] et mes cuers k'aillors °C, mes cuers qui aillors °U – 28. Je m'en lo et si] si m'en lo et plus °M°M^{add}.

IV – 31. mout] trop °C – 32. a] vers °C; talent] comant °C – 33. *mains* aggiunto nell'interlineo; i trouve] ait il de °C – 34. cil qui] ke plux °C; boinement] loailment °C – 35. plus] je °C – 36. vos] manca in °C; fors droiture] fors ke droiture °C – 36. puissent] puisse °C – 38. et felon qui m'ont mort] ne felon lozengiers °C – 39. amer] servir °C – 40. n'en euch ne soulas ne deport] n'o de li confort °C.

V – 43. tant] plux °C – simple figure] belle faiture °C – 47. ou mercis est si obscure °C – 48. dont je] ke j'en °C; d'envie] tous d'envie °C. 49. el] ou °M^{add}, del douls pais m'estuet partir °C – 50. je lassai m'amie] a Deu comant m'amie °C, je morrai d'envie °T.

Note alla musica

Inizio anacrusico ai vv. 8, 9, 10, 29, 39, 40; perff. 32-33, 36-37, 40-41, 126-127, 170-171, 175-176; 181-182, 188-189. Pausa di cesura di verso (irregolare) alla perf. 82, v. 19.

La notazione segue diversi ritmi modali, cambiando di strofe in strofe o all'interno di una stessa strofe. La prima è in secondo modo ritmico, e in secondo modo in anacrusi ai vv. 8-10, perff. 32-44. La seconda strofe è in primo modo, tranne le perff. 45 e 54, ossia le prime di ogni piede, che sono in secondo. La terza è il primo modo, tranne il *refrain*, vv. 29-30, perff. 118-134 che è in secondo, ma il v. 29 inizia in anacrusi. La quarta è in secondo, con anacrusi iniziale per entrambi i versi del *refrain*. La quinta strofe è principalmente in primo modo, tranne i vv. 41 e 43 che iniziano in anacrusi, e le perff. 211 e 220, composte da sole brevi. L'oscillazione dei modi e il frequente ricorso ad anacrusi è il frutto di una volontaria flessibilità e adattamento alla prosodia del testo intonato di una scrittura pienamente mensurale, ma ancora almeno teoricamente legata al sistema modale. Al contrario nell'add. XLIV si vede una sistematica esposizione di diversi modi ritmici, a fini probabilmente didattici, o comunque speculativi, senza però mai risultare in uno stravolgimento totale della prosodia.

Edizioni: Arthur LÅNGFORS, *Les chansons*, p. 82; Elizabeth NISSEN, *Les chansons*, p. 3; ♪Hans TISCHLER, *A unique*, p. 111; ♪Judith PERAINO, *New Music*, p. 411; ♪Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, x, 858; Maria Sofia LANNUTTI, *Guiot de Dijon: Canzoni*, p. 58; ♪Judith PERAINO, *Giving Voice to Love*, pp. 880 (+ companion website: 3.6).

I

8 Quant je voi plus fe-lons ri - re et en - voi-sier et chan - ter,

10 et voi que chas-cuns sous - pi - re faus-se - ment, pour miex gui - ler,

19 lors me__ fait des - con-for - ter A-mours, qui mes maus em - pi - re,

28 et m'a do-né tel mar - ti - re qui sans mo - rir me fait__ do - loir. A-

37 mours font de__ moi lor vo - loir, j'en-dur__ les maus pour miex va - loir

II

45
8

Mout par__ est cru-eus li si - re c'on sert de cuer, sans__ faus - ser,

54
8

qui se__ cou-rou-che_et a - ï - re quant il doit guer - re - dou-ner

63
8

mais tous tans fait a blas-mer ma da-me, ou mes cuers se mi - re,

72
8

la mieu-dre c'on puist es - li - re, la plus vail-lans des meil-lours.

81
8

Se je l'aim ne m'en blas-mes mi - e, mes fins cuers ne pen - se al-lours.

IV

135

Mout est A-mours fie-re et du - re a chiaus qui font son ta - lent,

144

et mains i trou - ve me - su - re cil qui la sert boi-ne - ment.

153

A-mours, plus ne _ vous de-mant de tous _ vos biens, fors droi - tu - re

162

et que ne me puis-sent nui - re faus et _ fe-lon qui m'ont mort. J'ai'

171

tout per - du pour loi - au - ment a - mer, n'on - ques n'en eueh ne sou - las ne de-port.

V

181

 8 Uns dous es-poirs mas - se - ü - re qui me res-jo - ïst sou-vent, c'aïnc

189

 8 tant be - le crea - tu - re n'a - ma nus en son vi - vant.

197

 8 Riens ne faut en son cors gent ne en sa sim - ple fi - gu - re,

206

 8 fors tant que de moi n'a cu - re, dont je mor - rai d'en - vi - e.

215

 8 Aler m'es - tu - et el dous pa - ïs ou je lais - sai m'a - mi - e.

mais bone amour est pardurable vie.
 Ki bien aime il ne li grieve mie,
 s'il a traveil de veillier, de penser.
 C'est fins deduis d'amie desirrer.

12

I – 2. doi je] vuel je °R – 3. ains well] ainz doi °O – 4. car] com °C – 5. u mont] *el mont* °C°K°N°S°U°V°X°Z – 6. si de] de si °C; font] fait °C°K°N°O°R°S°U°V°X°Z – 7 dous] dons; sont dous] sont tuit °C.

II – 8. font] *fait* °K°N°O°R°S°U°V°X°Z. – 9. c'il ment par] cil aime en °S – 10. ki dist k'A-mours li fai mort recevoir °C°K°N°O°R°S°U°V°X°Z; recevoir] rechenoir °M^{add} – 11. mais] cest °U, car °C°K°N°O°R°S°U°V°X°Z; pardurable] *permenable* °C°K°N°O°R°V°Z. – 12. ki bien aime] ki de cuer sert °C°K°N °S°U°V°X °Z, verso mancante in °R, *mie* manca in °X. – 14. d'amie] dame de °N, de dames °R°S°V.

Note

La canzone è copiata due volte da due mani diverse. La prima a c. 159v da A14 che abbozza soltanto il testo, ma lascia lo spazio per la rigatura musicale; la seconda a c. 161v da A15, che trascrive sia testo che musica delle due strofe. A14 presenta un tratto alquanto impreciso, e commette numerosi errori, che vengono emendati con cancellature ed erasure, ma rendono impossibile terminare la copia. Il testo di A14 è tuttavia il medesimo di quello copiato qualche carta dopo da A15:

Se iai chante sanz guerredon auoir tout | mon vivant pource ne doi je mon chant | les sier ainz ueuill an bon es poir amours servir | car la mieuz an seingnie qui soit ou monte | de sans de courtoisie me font amours si delfin cuer amer que tuit mi mal me sont douz | sanz amer ~~si doucemente me font amours~~ | ~~si~~ douce mant me fon<t amou>rs douloir quil mest | avis cil mant par tricherie qui dit quamours | font bien mort recevoir mes bone amour | est pardurable uie qui bien aime il ne li | grieve [...] de pen | ser cest fins de duiz damie desirrer.

A15 scrive invece con una grafia libraria, più curata, ed esegue delle iniziali calligrafiche, col medesimo inchiostro marrone rossastro del testo: una principale per la prima strofe, una minore per l'inizio della seconda. Traccia inoltre egli stesso dei tetragrammi rossi su due colonne, nel numero esattamente necessario a terminare la copia della melodia. Si osserva infatti che la rigatura della seconda colonna si interrompe a metà. Questo elemento, unitamente al confronto con la stesura di A14, indicano che la presenza di sole due strofe della canzone non è accidentale, ma corrisponde all'effettiva consistenza del materiale in possesso dei copisti. La versione della canzone trasmessa da *Roi* è inoltre un oggetto completamente diverso rispetto alle versioni tràdite dai restanti testimoni. Oltre a presentare nel testo alcune lezioni singolari (in particolare ai vv. 10 e 11), la melodia è completamente differente, non solo per profilo melodico e per struttura (qui eterostrofica e a *oda continua*)

dalla versione *pedes cum cauda* e strofica attestata in °K°N°O°X°Z e con varianti in °R°V. Come negli altri casi di riscritture eterostrofiche di canzoni (ma il discorso è simile anche per i testi in partenza eterostrofici) va ritenuta anch'essa una nuova intonazione, composta *ex novo*, su un testo preesistente.

Note alla musica

L'intera melodia è scritta in primo modo, con anacrusi. Pertanto, ogni verso inizia sistematicamente con una *brevis* «in levare». Oltre alla disposizione degli accenti musicali e prosodici, si notano anche delle ligature di *sine-sine*, che sembrerebbero confermare un *pattern* sottostante di primo modo. Come in altri casi, ho qui omesso la pausa di fine verso, segnalandola con un respiro.

Edizioni: Arthur DINAUX, *Trouvères*, III, 422; Johan MELANDER, *Les poésies*, p. 27; ♪ Jean BECK, *Anthologie*, p. 93; ♪ Judith PERAINO, *New Music*, p. 416; ♪ Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, XI, 1028; ♪ Judith PERAINO, *Giving Voice to Love*, p. 168 (+ companion website: 3.4).

I

8 Se j'ai chan - té sans guer - re - don - a - voir tout
 6 mon vi - vant, pour ce ne doi je mi - e mon
 12 chant lais - sier, ains well en bon - es - poir A -
 17 mour ser - vir, car la miex en - se - gni - e ki
 23 soit u - mont de sens, de - cour - toi - si - e me
 29 font A - mours si de fin cuer - a - mer, ke
 34 tout - mi - mal me sont dous sans a - mer.

II

39
8 Si dou - ce - ment mi font A - mours do - loir k'il

44
8 mest a - vis c'il ment pour tri - che - ri - e, qui

50
8 dit qu'A - mours font bien - mort re - che - voir; mais

55
8 bo - ne a - mours est par - du - ra - ble vi - e. Ki

61
8 bien - aim - me ne li gri - e - ve mi - e s'il

67
8 a tra - veil de veil - li - er, de pen - ser. C'est

73
8 fins de - duis d'a - mi - e de - si - rer.

XXXVII. Aimeric de Pegulhan, *Qui la ve, en ditz*, BdT 10.45 +
Anonimo, *S'ill, qu'es caps e guitz*, BdT 461.67a

c. 185rb-va (BdT 10.45), c. 185vb-186vb (BdT 461.67a); copista A1; genere: *descort*; tradizione (BdT 10.45): *C c. 94r, *D c. 67v, *E c. 78v, *I c. 54v, *K c. 40v, *M c. 250v, *N c. 47r, *Q c. 16r *R c. 49r, *a² 354. Melodia diversa in *R, (BdT 461.67a): *unicum*.

Rigatura: tetragramma; chiavi: C₄, C₃, C₂; *finalis*: G; *ambitus*: C–f (BdT 10.45)/E–aa (BdT 461.67a).

Schema metrico e musicale:

Frank 528, 1 (BdT 10.45); 528, 4 (BdT 461.67a).

Ia. (BdT 10, 45) a: – itz; b: – es

a	b	a	b	a	b	a	b
5	5+1	5	5+1	5	5+1	5	5+1
A				B			

Ib. a: – artz (-ars); b: – ors

a	b	a	b	a	b	a	b
5+1	5+1	5+1	5	5+1	5+1	5+1	5
C				D			

Ic. a: – ia; b: – an

a	b	a	b	a	b	a	b
3'+3'	5+1	3'+3'	5+1	3'+3'	5+1	3'+3'	5+1
E				F			

IIa. a: – en; b: – atz

a	b	a	b	a	b	a	b
5	5+1	5	5+1	5	5+1	5	5+1
G				H			

IIb. a: - *ort*; b: - *os*

a	b	a	b	a	b	a	b
5+1	5+1	5+1	5	5+1	5+1	5+1	5
I				J			

IIc. a: - *ansa*; b: - *i*

a	b	a	b	a	b	a	b
3'+3'	5	3'+3'	5+1	3'+3'	5+1	3'+3'	5
K				L			

IIIa. (BdT 461, 67a) a: - *itz*; b: - *es*

a	b	a	b	a	b	a	b
5	5+1	5	5+1	5	5+1	5	5+1
M				N			

IIIb. a: - *ars*; b: - *ors*

a	b	a	b	a	b	a	b
5+1	5+1	5+1	5	5+1	5+1	5+1	5
O				P			

IIIc. a: - *ia*; b: - *an*

a	b	a	b	a	a	b	a	b
3'+3'	5	3'+3'	5+1	3'+3'	3'+3'	5	3'+3'	5+1
Q					R			

IVa. a: - *en*; b: - *ar*

a	b	a	b	a	b	a	b
5	5+1	5	5+1	5	5+1	5	5+1
S				T			

	plaz e·l cumdiars, no·m val tant d'allors.	dars	16
Ic.	Tant diria, mon cor, de leys chan- qu'enemia la bella c'aman Que·m valria leys qu'ieu am sens engan Qu'ieu penria destric e·l syeu dan	si·n cresia tan, m'en seria blan. si an perdia tan? e m'amia gran.	20 24
IIa.	Anc de nulla gen non fon atrobatz que tan finamen ames desamatz. Fatz suy, car non l'aten ioys, ni no·m n'es datz Segun fallimen say que suy sennatz. Patz	natz gratz.	28 32
IIb.	e volgra e s'acort suy engoysos, suy sens tot confort. n'an gran sas faysons; qu'en luac de confort al cor abedos uelz. Ve·us le conort! m'a le gentz respos,	fort, blos Tort port sos Mort	36 40
IIc.	que d'amansa cant son bel cor vi, et sens lansa, sos uelhz quen no ri vol m'onransa, an luanna de si Sens duptansa	fes semblansa que·m non lansa ni ni m'enansa, mi. n'a mermansa	44

	car aysi m'ausi.		48
IIIa.	S'ill, qu'es caps e guitz, on vera merces don qu'ieu sia ausitz d'un ioy que promes c'uns gentz cors grasitz m'a am plasen bres donc s'yeu suy traitz, pechatz e non-fes	es, m'es; pres: es.	52
IIIb.	C'autres plasers cars no-m pot far socors; m'agra un dous baysars, fora dels mellors, pois fera chantars disent las lausors: m'es ara-l presars Non say si l'amors	ars sors pars clars plors cars.	60
IIIc.	am que-m lia s'atendia aman e seria si-m leuges l'afan car s'un dia d'un ioy qu'ie-l deman non calria pueys da qui enan	mi valria, tan cortesia gran: m'acorria tan, s'ieu moria lan.	64
IVa.	Donc dic a la gen que mandon crosar qui'eu non ay talen ni cor de passar neys si-l monimen sabia cobrar; s'ella m'o defen de prez non a par	ar mar, car car.	72
			76
			80

IVb.	[...]		
	[...]		
	[...]		
	[...]		
	Gran consir n'auray	n'ay	
	ponna co·l desir	vir	
	am leys: non faray,	may	
	am per Dyeu morir!		84
IVc.	C'am si·m ten a	-m fort cadena	
	c'anc pueys qui'eu la vic	tric	
	d' Amor ben a	-m dousa pena	
	c'anc mal non sentic,	dic,	88
	s'aysi mena	non m'estrena	
	on leyal amic,	gic;	
	mas qui·s pena	trobar mena	
	d'aur per istar ric,	pic.	92
T.	Blanc' Elena		
	das m'estrena		
	que·ls vostres prez ric	cric.	

(BdT 10.45) I – 2. pos] tans *D*E*N*a2, mals *R, manca in *Q – 5 – gen] ben *Q – 11. als] Els *C, el *D*E*I*K*N, al *W^{add}, *D*E*I*K*N el, *W^{add} al – 6. gays] ien *R – 7. fallitz] saitz *R – 12. gaug] gautz *W^{add} – 13. l'onratz] louratz *W^{add} – 16. d'allors] doi lors *Q – 18. mon cor de leys] de leys mon cor *W^{add}, in questo caso non ho applicato la correzione anche al testo sotto la musica; chantan] ian tan – 19. m'en seria] m'en se seria *D, m'en saria *M, m'en se faria *Q – 20. c'aman] *W^{add} can man – 21. si an] siau, qui'en *C*D*E, si en *I*K*Q, sieu *M*R, ma probabilmente riconducibile a un errore nel tratteggio della *n* con conseguente scambio con *u*, che è un fenomeno ricorrente anche altrove (vedi qui i vv. 13, 39 e 78); i vv. 20 e 21 mancano in *C – 22. qu'ieu am] qu'am *C, can *D, cam *E*I*K*R, cam *M, canz *a2 – 24. syeu] mieu

II – 26. non fon atrobatz natz] non fo trobatz hom natz *R, non fo hom trobatz natz *C *D*E*I*K*M*N*Q – 29. suy, car non l'aten] pus non aten *D*E*I*K*M*N*Q so ieu car naten *R, non naten *a2 – 30. ioys] ioy *W^{add} – 34. suy engoysos] suy en engoysos *W^{add}, tan son angoissos *D*M*N*Q*R*a2, tan son consirros *C*E*I*K – 35. suy sens tot confort] et ses tot deport *C*D*E*I*K*M*N*Q*a2, e ses tot conort *R; tort manca in *E – 36. manca in *E – 37. qu'en luac de confort] manca in *E, qu'en siec de deport *R 38. al] el *R*W^{add}. – 39. neus *W^{add}. – 40. m'a le gentz respos] man li belh respos *C*D*E*M*N

*Q, man siei respos *I *K, mal sieu ien respos *R – 41. que] car *R; amansa] demansa *R *a2, demansansa *E – 42. cant] pus *R; bel] gai *C*D*E*I*K*M *N *Q *R *a2; vi] ni; fi vi *C*D*E *K*M*N*Q*R*S*a2 – 44. sos uelhz quen no r ni] mas a mi non *C, manca in *R, – 45. manca in *R *a2 – 46. manca in *a2, de si mi] in *W^{add} il passaggio non è pienamente leggibile a causa una macchia d'inchiostro e della grafia imprecisa, dovuta a una correzione apportata dopo una piccola rasura, si de mi *Q, de mi si *R – 46. mermansa] me enansa *R, meninanza *a2 48. car aysi m'ausi] sos pretz quar m'ausi cli *C*E*I*M*N*Q*R*S, m'ausi di *D*a2.

III (BdT 461.67a) – 55. *su]* scritto nell'interlinea – 58. no·m] non – 60. pois] pors: seguò Guadagnini, nel correggere il monosillabo in *pois* e integrarlo al verso seguente. L'errore sembra essersi generato dalla confusione con altri versicoli con rima in – *ors*, presenti nella stessa *cobla*. Tale errore deve risalire a una fase di trasmissione precedente, giacché viene assorbito dall'intonazione, che isola il monosillabo come perfezione singola e separata da pause. Questa tipologia di errore, basata sulla confusione nella scansione metrica e musicale tra versi ordinari e versicoli a eco, ricorre spesso anche negli altri *descortz* aggiunti – 72. lan] lezione erronea secondo Guadagnini, solo ipoteticamente sanabile in *san*.

IV – 78. leuges] lenges – 80. Si deduce dall'asimmetria dello schema metrico un'evidente lacuna di quattro versi dopo il v. 80, necessari anche a completare il senso del discorso, (cfr. Elisa GUADAGNINI, *Un descort provenzale*, cit., p. 204, di opinione contraria invece Paolo CANETTIERI, *Descortz es dictatz*, cit., p. 85, che spiega l'asimmetria come una possibile variante del modulo metrico. – 85 gran] gara, errore grafico che causa un'improbabile ipermetria; n'auray] lauray; n'ay] uay. – 85. si·m] sin – 86. c'anc] cam; la] scritto nell'interlineo – 95. pena] pera.

Note

Copiato su due colonne, con tetragrammi rossi. Solo la prima *cobla* ha un iniziale filigranata, mentre le *coblas* seguenti sono indicate con iniziali secondarie; il copista non segnala invece la divisione dei periodi. Solo nel testo delle prime due *coblas* si riconosce il *descort* di Aimeric de Pegulhan, mentre III, IV e la *tornada* sono un'aggiunta anonima (BdT 461.67a). La critica si divide sul ritenere o meno *S'ill, qu'es caps e guitz* un testo autonomo. Zingarelli, Maillard (*Lai lirique*, cit., p. 142) e Guadagnini lo intendono come una lirica indipendente, calco metrico parziale delle prime due *coblas* di BdT 10.45, mentre Marshall (*The Isostrophic Descort*, p. 149), Billy (*Le descort occitan*, cit., p. 25, n. 40.) e Canettieri (*Descortz es dictatz*, cit., p. 623) ritengono il testo come un'aggiunta al *descort* di Aimeric, autonoma. Nel manoscritto i due brani sono copiati senza soluzione di continuità, solo le singole *coblas* sono segnalate tramite iniziali secondarie decorate a penna. Quale che ne fosse lo stato originario l'addizione si presenta come un oggetto unitario, saldato da una nuova intonazione musicale. La melodia non ha alcun legame con quella trasmessa da *R, unico altro testimone con notazione di BdT 10.45. L'intonazione di *R è innanzitutto strofica, aderente alla struttura metrica isostrofica del *descort* attribuito ad Aimeric. La versione di *W^{add} è invece una nuova

melodia eterostrofica, modellata sulla metrica del «doppio» *descort*, nonchè proprio sulle asimmetrie e irregolarità con il quale il testo è arrivato al copista. Si nota inoltre che i due componimenti differiscono alquanto per *ambitus*. Mentre nelle *coblas* da I a II la melodia rimane tra *C-f*, nelle *coblas* seguenti, corrispondenti a BdT 461.67a, l'*ambitus* si sposta verso l'acuto *E-aa*. L'*ambitus* complessivo dei due brani, risulta quindi particolarmente esteso (*C-aa*), e quantomeno inconsueto, almeno nel contesto di queste addizioni, che raramente si estendono oltre l'ottava. Tale elemento invita a ritenere le due sezioni come brani separati, quantomeno riguardo alla melodia.

Il *descort* attribuibile ad Aimeric (BdT 10.46), come trasmesso dalla maggioranza dei testimoni tranne *W^{add}, si può definire un *descort* isostrofico, vale a dire un testo eteromodulare, ma con ripetizione strofica di uno o più periodi (in questo caso i periodi da Ia a IIc) della relativa melodia. In questo caso invece l'intonazione è del tutto eterostrofica, mentre a livello testuale le *coblas* III e IV ripetono non solo il medesimo modulo, anche le stesse rime delle prime due – elemento che secondo Guadagnini si spiega considerando *S'ill, qu'es caps e guit* come un brano indipendente, ed imitazione metrica del *descort* di Aimeric. Che le *coblas* III e IV rappresentino o meno un testo autonomo, va comunque considerato che sia queste sia le precedenti hanno ben poco in comune con la melodia più antica, trasmessa da *R, e sicuramente non può essere ritenuta una seconda versione d'autore. Coerentemente con quanto accade per le restanti addizioni, anche in questo caso si può parlare di ricomposizione eterostrofica ex-novo di un brano concepito originariamente come strofico.

Note alla musica

I (10, 45) – 81. Manca la pausa di cesura. II – 99. Rasura e riscrittura corretta una quarta sotto III. – 152. L erasa e riscritta sopra la sillaba corretta. – 159-163/167-171. I vv. 41 e 43 sono intonati senza cesura. III. (461, 67a) – 231. Tutta la perfezione è stata erasa e riscritta sulle sillabe corrette – 254-257. Tre L consecutive, ma la prima è da considerarsi B². – 261-263. Stesso errore, ma corretto dal notatore cancellando la gamba della prima L – 261-265. Si noti la particolare scansione del v. 66 (*s'atendia aman tan*) adottata nell'intonazione nella melodia: il verso viene inteso come un doppio ternario 3'+3, invece che come un quinario con versicolo a eco 5+1, con evidente cesura dopo la rima interna – *ia*. In questo caso l'intonazione contraddice marcatamente il verso, favorendo invece un disegno melodico spezzato e discendente dal *g* di perf. 254 al *a* di perf. 264 – 269. La seconda B è scritta sopra un'appendice del quarto rigo, tracciata dal notatore col medesimo inchiostro, si legge subito dopo una piccola segno su *f* con funzione di *custos* – 279. Medesimo errore grafico delle perf. 254-257/261-263, corretto dal notatore – 286. *Idem*, ma non corretto dal copista. IV. – 338-342/347-351/356-360. i vv. 85, 87 e 89 sono intonati senza divisione interna.

Edizioni: (BdT 10.45): Friedrich DIEZ, *Die poesie der troubadours*, p. 305; Nicola ZINGARELLI, *Intorno a due trovatori in Italia*, p. 65; William P. SHEPHARD, Frank M. CHAMBERS, *The Poems*, p. 212; ♪Friedrich GENNRICH, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, III, p. 167; ♪Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA *Las cançons des trobadors*, p. 402; (+461.67a); ♪Judith

PERAINO *New Music*, p. 418; ♪Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, xv, Lai 30; Gilda CAITI-RUSSO 2005, *Le troubadours*, p. 212; (+461.67a) ♪Judith PERAINO, *Giving Voice to Love*, p. 105 (companion website: 2.5) – (461.67a): ♪Friedrich GENNRICH, *Der musikalische Nachlass der Troubadours* III, p. 170; ♪Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Las cançons des troubadors*, p. 406; ♪Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, xv, Lai 49; Elisa GUADAGNINI, *Un descort Provenzale*, p. 397.

(segue)

I

a

8 Qui la ve, en ditz: pos Dyeus tant i mes bes

8 en Na Bi - a - triz, non i es mer - ces ges;

15 car tan gen noy - ritz sos gays cors cor - tes es

22 que sa - ra fa - llitz gautz que non l'a - ges res.

b

29 Li sieu dous es - gartz clars, co-rals, dels gens - ors flors,

37 rend - ri - a'ls par - lars cars gaug tant es dou - sors

44 puese l'on - ratz on - rars pars, qu'es autz plus c'o - nors sors,

52 plaz e'l cum - di - ars, dars no-m val tant d'a - llors.

c

59
8 Tant di - ri - a, si-n cre - si - a de leys mon cor chan - tan,
69
8 qu'e-ne - mi - a m'en se - ri - a la bel - la c'a - man blan.
79
8 Que-m val - ri - a si an per - di - a leys qu'ieu am sens en-gan tan?
89
8 Qui'eu pen - ri - a e m'a - mi - a des-tric e'l syeu dan gran.

II

a

99
8 Anc de nul - la gen non fon a - tro - batz natz
106
8 que tan fi - na - men am - es de - sa - matz. Fatz
113
8 suy, car non l'a - ten ioys, ni no-m n'es datz gratz.
121
8 Se-gun fal - li - men say que suy se - nnatz. Patz
b
128
8 e vol - gra e s'a - cort fort, suy en-goy - sos blos

137

suy sens tot con - fort. Tort n'an gran sas fay - sons;

144

qu'en luac de con - fort port el cor a - be - dos sos

152

uelz. Ve-us le co - nort! Mort m'a le gentz res - pos,

159

que d'a - man - sa fes sem - blan - sa cant son bel cors vi,

167

et sens lan - sa que m non lan - sa, sos uelhz quen no ri ni

176

vol m'on - ran - sa, ni m'e - nan - sa an lua - nna de si mi.

186

Sens dup - tan - sa n'a mer - man - sa car ay - si mau - si

III

a

195

 S'ill, qu'es caps e guitz, on ve - ra mer - ces es,

202

 don qu'ieu si-a au - sitz d'un ioy que pro - mes m'es;

209

 c'uns gentz cors gra - sitz m'a am pla-sen bres pres:

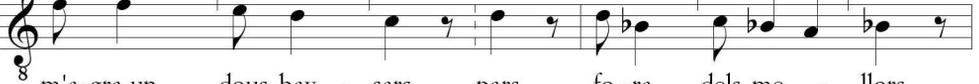
216

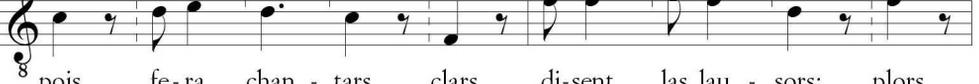
 donc s'yeu suy tra - itz, pe-chatz e non -fes es.

b

223

 C'au-tres pla-sers cars ars no-m pot far so - cors; sors

231

 m'a-gra un dous bay - sars, pars fo-ra dels me - llors,

238

 pois fe-ra chan - tars clars di-sent las lau - sors: plors

247

 m'es a - ra'l pre - sars cars. Non say si l'a - mors

c

254

 am que-m li - a mi val - ri - a, s'a-ten - di - a a-man tan

265 ^(b)

e se - ri - a cor-te - si - a si'm leu - ges l'a - fan gran:

275

car s'un di - a m'a-cor - ri - a d'un ioy qu'iel de - man tan,

285

non cal - ri - a s'ieu mo - ri - a pueys da qui e - nan lan

IV

a 295

Donc dic a la gen que man - don cro - sar ar

302

qu'eu non ay ta - len ni cor de pas - sar mar,

309

neys si'l mo - ni - men sa - bi - a co - brar; car

316

s'e-lla m'o de - fen de prez non a par car.

b 323

Gran con - sir n'au - ray n'ay po-nna co'l de - sir vir

331

am leys: non fa - ray, may am per Dyeu mo - rir!

338

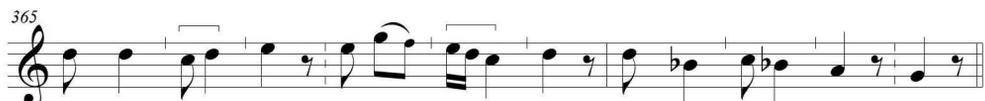
 C'am si-m ten a -m fort ca - de - na c'anc pueys qui'eu la vic tric

347

 d'A-mor ben a -m dou-sa_ pe - na c'anc mal non sen - tic, dic,

356

 fay si me-na non m'es - tre - na con le - yal a - mic, gic;

365

 mas qui's pe - na tro-bar me - na d'aur per is-tar ric, pic.

T

375

 a Blan-c'E - le - na das m'es - tre - na que-ls vos-tres prez ric__ cric.

XXXVIII. Guiraut d'Espaigna(?), *Ben volgra, s'esser poges*, BdT 244.1ac. 186rb-va; copista: A1; genere: *desdansa*; tradizione: *unicum*.Rigatura: tetragramma; chiave: C_3 ; *finalis*: F; *ambitus*: D – d.

Schema metrico e musicale:

Frank 115, 1

Coblas singulares

I. a: – er; b: – ir, ;; c: – es; d: – an

II. a: – ar; b: – en c: – es; d: – an

III. a: – or; b: – ier; c: – es; d: – an

T1, T2, T3. c: – es; d: – an

c	d	d	c	a	a	b	a	a	b	c	d	d	c
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
B				A			A'			B			

Desdansa con *respos* di 4 vv. e 3 *coblas singulares* di 10 vv. e 3 *tornadas* di 4 vv. La ripetizione del *respos* è segnalata dopo l'ultima *tornada*. Intonazione strofica, con melodia *pedes cum cauda* per la *cobla*. I *pedes* presentano terminazioni *ouvert* su a e *clos* su F, mentre la melodia per la *cauda* e il *respos* è indivisa, pur presentando una articolazione cadenzale su G (perff. 8 e 48) e F (perff. 16 e 56).

*Ben volgra, s'esser poges,
c'Amors si gardes d'aytan:
que non feses fin ayman
chausir en luec que·l plages.*

4

I. E per que? Car per plaser
qu'ieu cresia de vos aver,
donna, vos mi fes chausir
Amor. Don', avia esper
que mi degesses valer
del ioy don ieu tant sospir,

8

- ar m'aves a tal punch mes
 que tot iorn vauc desiran 12
 la mort, don ay dolor gran.
 Car non faitz so c'Amors fes?
- II. Amors vos mi fes amar
 e chausir vostre cors car 16
 e vostra beutat plasen,
 per plaser! Mas gens ancar
 non ay mas dol e pensar,
 e non truep nul garimen. 20
 E pos per plaser ay pres
 pena dolor, et affan,
 Amor meti a mon dan
 qu' arebusa·m a pales. 24
- III. E tenray·m ab desamor,
 et auray gauch e socor
 e iay e plaser entier. 28
 E qui si vull', ai'amor!
 Qu'el viura ab gran dolor
 et ieu ab gran alegrier.
 E si d'ayso sui repres,
 sapcha ma rason enan: 32
 c'Amors va·m contrarian
 per so ay·l contrari pres.
- T1 Mon Deliech, non vos vuell ges
 mas mon Desplaser deman 36
 e si as el mi coman,
 ieu auray tot cant obs m'es.
- T2 E mala'n puesqu'esser mes
 qui Amors servira tan 40
 con ai fah, de say enan!
 Car non fay so que dretz es.

T3 Dansa, car ieu ay apres
 que-l reys Karles fay gent chan,
 per aquo as el ti man
 car de fin pres es apres.

44

Ben volgra, s'esser poges

I – 11. *ar* riscritto su rasura 16. cors] cor *corr. Radaelli* – 17. beutat] beutatz *corr. Radaelli* 23. Amor] Amors *corr. Radaelli* 24. qu' arebusa·m] qua rebusan *corr. Radaelli*
 II – 33. va·m] van *corr. Radaelli*.
 V – 41. ai fah] afah *corr. Radaelli* – 42. fay] fan *corr. Radaelli* – 42. *car* è aggiunto dalla stessa mano nell'interlineo.

Note

Copiata su due colonne, su tetragrammi rossi tracciati dallo stesso copista, con un capolettera filigranato bicromo all'inizio del brano, e iniziali secondarie per le restanti *coblas*. L'addizione inizia a metà della colonna b, subito dopo il *descort Qui la ve, en ditz* (add. XXXVII). Solo il *respos* e la prima *cobla* sono copiate sotto la melodia, mentre le restanti *coblas* e le *tornadas* sono trascritte di seguito. Ho quindi sottoposto il testo delle *coblas* II e III alla melodia della prima, mentre le *tornadas*, sono state sottoposte alla melodia del *respos*, con il quale condividono lo stesso schema metrico e rimico. Alla fine dell'ultima *cobla* si legge un richiamo del *respos*, a indicarne la ripresa finale. Non è chiaro se invece dovesse essere ripetuto anche in posizione interstrofica. La melodia è primo modo, in stile quasi completamente sillabico, con alcune pliche e sporadici casi di ligature (tutte *c.o.p.*).

La definizione di *desdansa* è proposta già da Radaelli, sulla scorta della definizione di questo sottogenere genere data dal Trattatello di Ripoll (vedi Anna RADAELLI, *Dansas*, cit., p. 224). Il contenuto del componimento è infatti più vicino a quello delle canzoni di disamore, che non al tema leggero previsto normalmente per le *dansas* dalla trattatistica. La compresenza di tematica disforica e intonazione leggera, o comunque lieve e coreutica, almeno per statuto di genere, avvicina concettualmente la *desdansa* ai *descortz* – tra i quali è stata copiata da A1 – soprattutto all'addizione XXXIV, *Bella donna cara*, che abbiamo visto rappresentare un inconsueto esempio di *descort/acort* (vedi add. XXXIV, Note).

Edizioni: Hermann SUCHIER, *Denkmäler*, p. 299; Otto HOBY, *Guiraut d'Espanha*, XIII, p. 38; Vincenzo DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie provenzali storiche*, p. 287; ♪Jean BECK, *Die Melodien*, pp. 64 e 112; ♪Friedrich GENNRICH, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, I, p. 232; ♪Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Las cançons des trobadors*, p. 738; ♪Judith PERAINO, *New Music*, p. 426; Anna RADAELLI, *Dansas provenzali*, XIV, p. 221.



1, 8. Ben vol - gra, s'es - ser po - ges, c'A - mors si gar - des d'ay - tan:

5. Mon De - liech, non vos vuell ges mas mon Des - pla - ser de - man

6. E ma - la'n pues - qu'es - ser mes

quí A - mors ser - vi - ra__ tan
7. Dan - sa, car ieu ay a - pres que'l reys Kar - les fay gent chan,



que non fe - ses fin ay - man chau - sir en luec que'l pla - ges.

e si__ as el mi co - man, ieu au - ray tot cant obs m'es.

con ai__ fah, de say e - nan! Car non fay so que dretz es.

per a - quo as el ti man car de fin pres es__ a - pres.



2. E per que? Car per pla - ser qu'ieu cre - sia de vos a - ver,

3. A - mors vos mi fes a - mar e chau - sir vos - tre cors car

4. E ten - ray - m ab de - sa - mor, et au - ray gauch e__ so - cor



don - na, vos mi fes chau - sir A - mor. Do - n',a - via es - per

e__ vos - tra beu - tat pla - sen, per pla - ser! Mas gens an - car

e__ iay e pla - ser en - tier. E qui si vu - ll', ai' - a - mor!



que mi de - ges - ses va - ler del ioy don ieu tant sos - pír,

non ay mas dol e__ pen - sar, e__ non truep nul ga - ri - men.

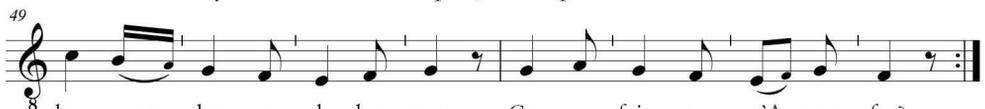
Qu'el viu - ra ab gran do - lor et ieu ab gran a - le - grier.



ar m'a - ves a tal punch mes que tot iorn vauc de - si - ran

E__ pos per pla - ser ay pres pe - na, do - lor et af - fan,

E__ si__ d'ays - so sui re - pres, sap - cha ma ra - son e - nan:



la mort, don ay do - lor gran. Car non faitz so c'A - mors fes?

A - mor me - ti a mon dan qu'a - re - bu - sa - m a__ pa - les.

c'A - mors va - m con - tra - ri - an per so ay - l con - tra - ri pres.

XXXIX. Guillem Augier Novella, *Sens alegrage*, BdT 205.5

cc. 186vb-187va; copista: A1; genere: *descort*; tradizione: *C c. 370r (Descort den Augier de sant Donat en Vianes), *D c. 75r (Ogiers Novella), *I c. 196v (Ogiers), *K c. 182v (Ougiers), *M c. 249r (Anonimo), *N c. 51r, *R c. 28v (G Augier), *S c. 239v (Peire Raimon de tolosa), *c c. 81v (Peire Raimon). Melodia solo in *W^{add}, in *R non è stato predisposto il tetragramma.

Rigatura: tetragramma; chiavi: F₂, C₄; *finalis*: D; *ambitus*: C – d.

Schema metrico e musicale:

Frank *descort* 11

Ia. a: – age; b: – es

a	a	a	b	a	a	a	b
4'	5'+2'	5'	4+1	4'	5'+2'	5'	5
A				A'			

Ib. a: – esa; b: – ir

a	a	b	a	a	a	b
4'	5'+2'	5	4'	5'	5'	5
B			B'			

Ic. a: – ire; b: – ay

a	b	a	b	a	b	a	b
4'	5	4'	5	4'	5	4'	5
C				C'			

IIa. a: –aya; b: – ur

a	b	a	b	a	b	a	b
4'	5'	5'	5	4'	5'	6'	5
D				D'			

IIb. a: - *ura*; b: - *i*

a	a	a	b	a	a	b
$3'+3'$	$3'+3'$	$3'$	$5+1$	$3'+3'$	$3'+3'$	$5+1$
E					E'	

IIc. a: - *ia*; b: - *entz*

a	a	a	b	a	a	a	b
$3'+3'$	$3'+3'$	$3'+3'$	$5+1$	$3'+3'$	$3'+3'$	$3'+3'$	$5+1$
F					F'		

IIIa. a: - *ensa*; b: - *ay*

a	b	a	b	a	b	a	b
$3'+3'$	$5+1$	$3'+3'$	$5+1$	$3'+3'$	$5+1$	$3'+3'$	$5+1$
G		H		G		H'	

IIIb. a: - *ayre*; b: - *ir*

a	a	a	b	a	a	a	b
$3'+3'$	$7'$	$3'+3'$	$5+1$	$3'+3'$	$7'$	$3'+3'$	$5+1$
I					I'		

IIIc. a: - *ire*; b: - *abn*

a	a	a	b
$5'$	$5'$	$5'$	$5+1$
J			

Ta (T1). a: - *abna*; b: - *es*

a	a	a	b
$3'+3'$	$7'$	$3'+3'$	$5+1$
K			

	sagrament sens paya, per fol mot escur. A! Bella, gaya,		28
	plasent, non veraya plasa vos que·us desplaya ·l greus mals don endur!		
IIb.	Longa endura aventura [...] ·l greu mal que m'ausi, que drechura [...] non mellura, cant la prec de mi	m'en agura tals, si·m dura que·m peiura si am falsura	32 36
IIc.	C'ans volria fos un dia non daría per catorze sentz e cuh sia doncs, fadia si·m podia, c'oms vencutz sufrentz	antz peiura: ri! sol que mia en ma via, ma follia venz que m'embria, m'en peuria, mas so·m lia ventz.	40 44
IIIa.	Bes tans vensa leyals que non chay on semensa florys am veray Mantenensa, car donna sy'eus play, say, que sil gensa que los sieus d'esmay	benvolensa lay de valensa iay. am sufrensa conoysensa tray.	48 52
IIIb.	Del mal trayre suy e fins, el ben fayre cuch sapcha grasir.	merceayre leals amayre sens estrayre Dir	56

	non l'aus gayre	mon veiayre,	
	qui·lz grantz beutatz don es mayre		60
	mi fay trayre:	mon cor, layre,	
	en aquest consir	vir.	
IIIc.	Pueys volv' e·m vire		
	en aquest consire		64
	don mays am martire		
	que d'autre gasahn	mahn.	
IVa.	Gent gasahna,	qui que·s plahna	
(T1)	ma donna volvent remahna		68
	valors mahna	en ques bahna	
	sos gays cors cortes	es.	
IVb.	Plasentz, genta	m'atalenta	
(T2)	plus c'al mege fals	mals.	72

I – 4. s'es] seg *N*S*c; la separazione dell'ultimo monosillabo *mes* è un'innovazione di *W^{add} e oltre ad essere segnalata dal copista con un punto metrico, viene intonato in una perfezione a parte – 6. reclus de boscage destage] solo in *M*W^{add}, reclus dermitage*C, reclus ni estage *D*I*K*S*c, reclus ni ostatie *N*R – 8. fon] fo*C, ac *D, a *R, ag *S*c; *pres* aggiunto nell'interlineo su rasura. – 10. malmesa] ma meza *C*N, maint mesa *D, manz mesa *I*K, mamera *R, mamia *S*c; in *W^{add} manca un verso tra i vv. 10-11: selha cuy pauc preza *C, cela cui pauc peza *D, cella cui pauc peza *I*K, cill a cuy pauc preza *M, sela cuy pauc preza *R*S*c – 12. manca in *I; mas] dieus *C, doncs *D *K, e doncs *N, may *R – 14. la] li in *M*W^{add} – 15. .m] manca in *I*K*S*W^{add}*c, mi *M, em *N, men *R – 17. iay] *S lai, *W^{add} ay – 22. e, cant m'en vire,] pueys quan me vire *C*N, pois sol men vire *D*I*K*S*c, pueis me vira *R.

II – 25 m'es] cuich *I*K, cut *N, cug *R, gen *S, cre *c; n'estraya] en traia *D, estraia *R, deschaia *S*c. – 27. fol] foll *M, fals *C*D*I*K*N*R*S*c – 30. plasa vos] voillan *D, volhatz *I*K, villaz *N, sieus plai *R; *displaya*] *des-* aggiunto nell'interlineo, non dechaia *R – 31. *mals*] *W^{add} *mal* – 34. *part mesura* *D*I*K*R*S*c, posposto in *M, manca in *C *N*W^{add}. In *W^{add} è assente anche la porzione di melodia corrispondente che quindi non è possibile quindi reintegrare, se il copista di questa addizione, come probabile, utilizzava una fonte vicina o identica a *M, la posposizione dell'emistichio può averne favorito la lacuna. – 35. greus mals in *C*W^{add} – 36. ni *D*I*K*R*S*c, ab *M – 36. manca un verso tra i vv. 36-37: ni segura en con iura *C, ni segura fe com iura *R*S*c, ma segura em con iura *M, solo fes con iura *D*I*K*N – 37. antz peiura] s'atura *C*D*I*K*M*N*S*c, ab la tura *R – 40. en] e *D*I*K*M*N*S*W^{add}*c – 43. e cuh sia] cug que *C, cre que sia

*D*S*c, venz cre *I*K*N – 44. peuria] partria *C*D*I*K*N*R*S *c – 45. mas so-m] sieu *C*D*I*K*M*N*R*S *c, ma som *W^{add}.

III – 48. que] que(m) – 50] Il copista ha ricalcato l'ultima sillaba di *floriys*, forse con l'intento di correggere *floriz* in *florys* – 51. am sufrensa] temensa *C*D*I*K*N*S*c – 52. car] us quier *C*D*I*K*N*R*S*c – 57 el ben fayre sens estrayre] quy nom vaire el ben fayre, *C*D*I*K*N*S*c, que nom vayre al meu veiyre. *R – 61 cor] cors – 63. volv' e-m] em volf em *I*K, volm em *D*W^{add}, volve *C, volg e *N, voil e *c.

IV – 68. ma donna volvent remahna] madona uelh remanha *C, madonna ab qui remanh *R, ma domna mil en romaigna *I*K, imillan romaigna *D, midonz na mil romaina *S*c – 70. cors cortes es] cors plazen gen *C*D*I*K*N*R*S *c, cortes es cors M – 71. plasentz, genta] bele genta *C*D*I*K*N*R*S*c, *M plazentz genz bella e genta.

Note

Ogni *cobla* è suddivisa in tre periodi simmetrici, tranne casi di lacune (Ib e IIb). I periodi presentano tra loro un collegamento *capfina*, tranne tra IVa e IVb, in cui tale elemento non si ritrova per via della lezione alternativa al v. 70 (*cors cortes es/plazentz genz* contro *cors plazen gen/bella e genta*). Alcuni periodi presentano delle lacune di parte o di interi versi che tuttavia non si riflettono sull'intonazione. La melodia è certamente opera di un compositore più tardo, probabilmente non molto antecedente allo stesso copista, che fornisce il testo di una nuova intonazione basandosi sul testo come trasmesso da *W^{add}, inclusi lacune ed errori riguardanti sia metrica che contenuto.

L'esame della *varia lectio* rivela una forte vicinanza con la versione di *M (cfr. anche Monica CALZOLARI, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, cit.) che permette di ipotizzare che la versione di *Roi* sia una nuova composizione a partire da un testo molto vicino a quello trådito da *M. Tra i casi più evidenti di errori congiuntivi vi è la mancata comprensione del nome di Emilia Traversari, (ma domna mil en romaigna *I*K, imillan romaigna *D) banalizzato in *volvent remanha* in entrambi i codici.

Note alla musica

I – 8-10 e 26-28. Manca la pausa prima degli emistichi *follage* (v. 2)/*d'estage* (v. 6), normalmente inserita dal copista in configurazioni metriche analoghe – 18. Vedi il commento al v. 4 – 50. È visibile una rasura che corregge la seconda L in B.

II – 159-60. Rasura e riscrittura corretta una terza sotto. –164-166. Riscritto su rasura.

III – 222. Su rasura – 247. La parola *su* sotto L² è scritta dal copista come fosse un versicolo monosillabo, isola nel testo con punti metrici, nella melodia con pause. Tuttavia la perfezione seguente inizia con una B¹ che è da considerarsi come errore, sia perché infrange lo schema di primo modo, adottato in tutta la composizione, sia in quanto causa uno spostamento non accettabile di accenti metrici, sia del testo che della musica – 268. Medesimo errore della perf. 247. Entrambi gli errori si spiegano con la confusione del notatore davanti ai frequenti monosillabi che caratterizzano il *descort*. In particolare il notatore mostra due diverse tendenze opposte, sia a interpretare la prima sillaba di un verso, quando è un

monosillabo, come particella autonoma (perff. 247 e 268, corrispondenti ai vv. 56 e 60), sia a non riconoscere alcuni casi di effettivi monosillabi a sé stanti (perff. 156, 200, 240, 282; vv. 38, 46, 54, 62), che vengono perciò intonati senza interporre pause. Nella prima tipologia di errore (perff. 248 e 269) è evidente che si tratti di un errore grafico che coinvolge soltanto la disposizione delle pause. Per gli altri casi, ho preferito intervenire solo dove è chiaro che si tratti soltanto dell'omissione di una pausa (perf. 327), mentre le irregolarità delle perff. 156, 200, 240, 282 possono più probabilmente risalire a una diversa modalità d'intonazione del verso, che non tiene conto, in questo caso della struttura metrica, anche quando segnalata nel testo dal punto metrico.

Edizioni: Carl August Friedrich MAHN, *Gedichte des Troubadours* pp. 285; Ernesto MONACI, *Testi antichi provenzali*, col. 75; Johannes MÜLLER, *Die Gedichte*, p. 65; Vincenzo DE BARTHOLOMAEIS 1931, *Poesie provenzali*, II, p. 33, ♪ Jean MAILLARD *Problèmes musicaux*, pp. 400-401; ♪ Friedrich GENNRICH, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, III, p. 174; ♪ Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA *Las cançons des trobadors*, p. 531; Monica CALZOLARI 1986, p. 169; ♪ Judith PERAINO *New Music*, p. 380; ♪ Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, xv, Lai 37; ♪ Judith PERAINO, *Giving Voice to Love* (companion website: 2.5).

I

a

8 Sens a - le - gra - ge chant per a - gra - da - ge, fo - lla - ge

11 faz, car mon co - ra - ge sec lay on s'es mes,

19 c'anc plus sal - va - ge re - clus de bos - ca - ge d'es - ta - ge

29 del mieu se - nno - ra - ge non fon nulz oms pres.

b

36 C'ay - si fos pre - sa del mal que m'a - de - sa, mal - me - sa,

46 car mi fay lan - gir.

49 Mas on er que - sa mer - ces ni fran - que - sa

57 pos la plus cor - te - sa ·m vol sens tort au - sir?

c

64
8 Per mielz au - si - re mi tor - net en iay

71
8 de lonc con - si - re, pueys do - bla-m l'es - may.

78
8 So - ven m'ar - bi - re que tot m'en par - tray,

85
8 e cant me'n vi - re ieu truep mon cor lay.

II

a

92
8 Si er_ ia qu'ieu l'a - ya greu m'es que'm n'es - tra - ya

100
8 sa - gra - ment sens pa - ya, per fol mot es - cur.

107
8 A! — Bel - la, ga - ya, pla - sent, non ve - ra - ya

115
8 pla - sa vos que-us des - pla - ya ·l·greus mals don en - dur!

b ¹²³

 8 Lon - ga en - du - ra m'en a - gu - ra

¹²⁹

 8 a - ven - tu - ra tals, si-m du - ra

¹³⁵

 8 que-m pe - iu - ra

¹⁴¹

 8 l greu mal que m'au - si, si

¹⁴⁷

 8 que dre - chu - ra am fal - su - ra

¹⁵³

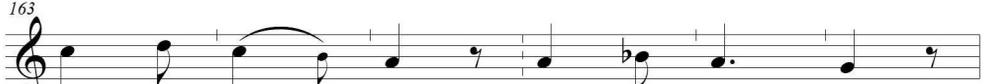
 8 non me - llu - ra, antz pe - iu - ra:

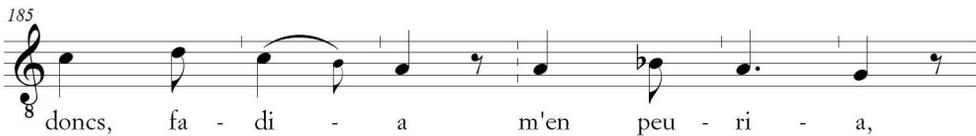
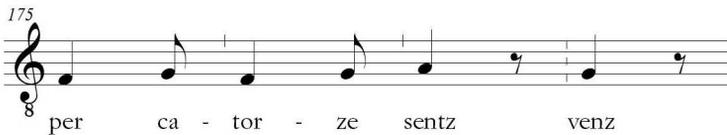
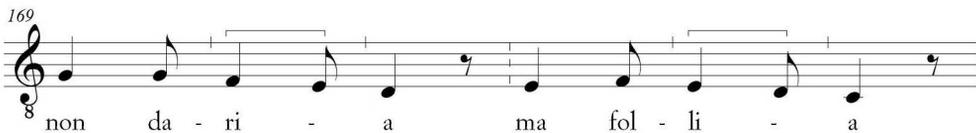
¹⁵⁷

 8 cant la prec de mi - ri!

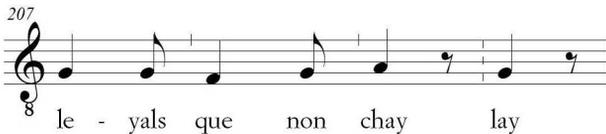
c ¹⁶³

 8 C'ans vol - ri - a sol que mi - a

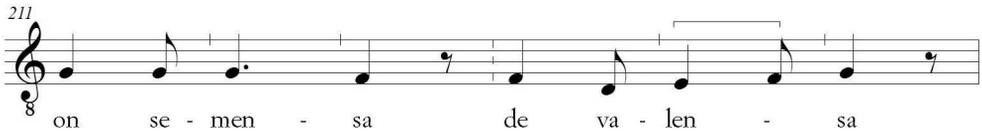
¹⁶⁹

 8 fos un di - a en ma vi - a,



III



211



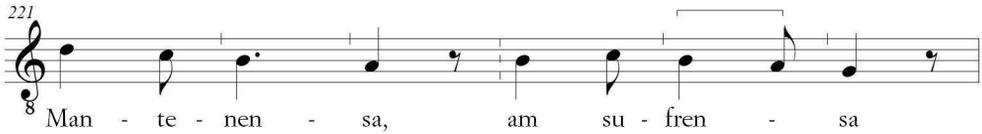
8 on se - men - sa de va - len - sa

217



8 flo - rys am ve - ray iay.

221



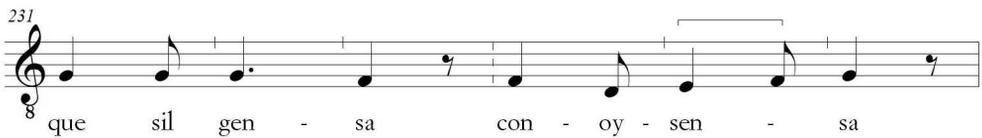
8 Man - te - nen - sa, am su - fren - sa

227



8 car don - na sy'eus play say,

231



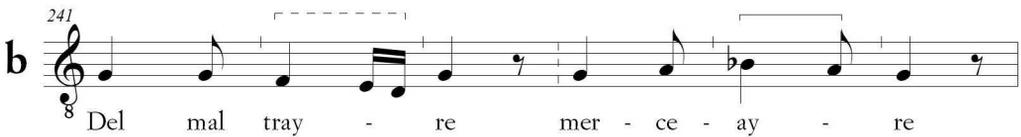
8 que sil gen - sa con - oy - sen - sa

237



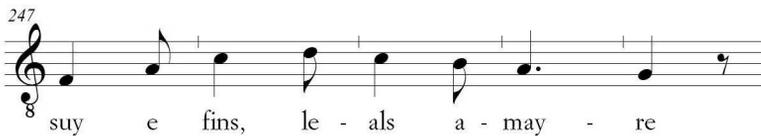
8 que los sieus d'es - may__ tray.

b 241



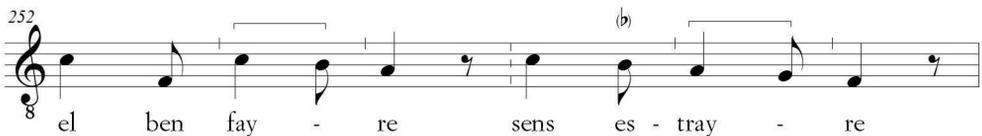
8 Del mal tray - re mer - ce - ay - re

247



8 suy e fins, le - als a - may - re

252



8 el ben fay - re sens es - tray - re

258

cuch sap - cha gra - sir. Dir

262

non l'aus gay - re mon ve - iay - re,

268

qui-lz grantz beu - tatz don es may - re

273

mi fay tray - re: mon cor, lay - re,

279

en a - quest con - sir vir.

C

Pueys vol - v'em vi - re en a - quest con - si - re

289

don mays am mar - ti - re que d'au - tre ga - sahn mahn.

T

a ²⁹⁷

 8 Gent ga - sa - hna, qui que's pla - hna

³⁰³

 8 ma don - na — vol - vent re - ma - hna

³⁰⁸

 8 va - lors ma - hna en que's ba - hna

³¹⁴

 8 sos gays cors cor - tes es.

b ³¹⁸

 8 Pla - sentz, gen - ta m'a - ta - len - ta

³²⁴

 8 plus c'al me - ge — fals mals.

XL. Anonimo, *Amors m'art con fuoc am flama*, BdT 461.20ac. 87vb; copista: A6; genere: *dansa*; tradizione: *unicum*.Rigatura: tetragramma; chiave: C_4 ; *finalis*: F; *ambitus*: D – c.

Schema metrico e musicale:

Frank 624, 88

a: – ia; b: – ier; c: – ama; d: – en

c	d	d	c	a	b	b	a	c	d	d	c
7'	7	7	7'	7'	7	7	7'	7'	7	7	7'
A				B		B'		A			

Dansa, con *respos* di 4 vv. e una sola *cobla* di 8 vv. senza *tornada*, né segno di ripresa del *respos*. La *cobla* è articolata in *pedes*, con terminazioni distinte per l'*ouvert* (B) su C e per il *clos* (B') su D.

Amors m'art con fuoc am flama
 e nueg e iorn plus m'apren
 per qu'ieu sai ben, veramen,
 que de llueng conois qui ama. 4

De lueng vos sui, douss'amia,
 so creson nostre guerrier,
 mas non sabon ies con fier
 le cairells c'Amors m'envia, 8
 c'a totz iorns plus m'enlliaama
 con si·us vesí' a presen,
 e ia no·m trobi dormen
 c'am vos non sie ios la rama. 12

3. veramen] neram(en)

Note

Copiato sulla colonna di destra, su pentagrammi rossi tracciati del copista A1. All'inizio della *cobla* (*de lueng*, v. 5) la prima lettera è scritta come guida, ma non è stata eseguito alcun tipo di decorazione. La notazione è svincolata da una scrittura strettamente modale. Sono presenti pause di durate diverse soprattutto L^2 . In alcuni casi (perff. 4, 16, 20, 32, 36, 48) i versi terminano con una pausa di B e di L^2 contigue, la cui funzione sembra essere solo quella di isolare la perfezione precedente e a cui non ho pertanto attribuito un valore mensurale letterale, ma mi sono limitato a indicarle col segno di respiro.

Edizioni: ♪ Friedrich GENNRICH, *Der musikalische Nachlass*, I, pp. 230-201; István FRANK, *Ce qui reste d'inédit*, pp. 78-79; ♪ Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Las cançons des trobadors*, pp. 726-727; ♪ Judith PERAINO, *New Music*, pp. 438-439, Anna RADAELLI, *Dansas provenzali*, pp. 239-241.

(segue)

8 A-mors m'art con fuoc am fla-ma e nueg e iorn plus m'a - pren

9 8 per qu'ieu sai ben, ve - ra - men, que de llueng co - nois qui a - ma.

17 8 De lueng vos sui, dous-s'a - mi-a, so cre - son nos - tre guer - rier,

25 8 mas non sa-bon ies con fier le cai - rells c'A-mors m'en - vi-a,

33 8 c'a totz iorns plus m'en-lli - a-ma con si-us ve - si' a pre - sen,

41 8 e ia no-m tro - bi dor - men c'am vos non sie ios la ra-ma.

- m'i ont maintes foiz grevé;
ja ne leur soit pardonné 16
de moi ne de Dieu ausi
traveillié m'ont et pené;
de Dieu soient il honni
trestous le jourz que je vivrai 20
*Diex! que ferai, se l'amour n'ai
de la bele ou mon cuer mis ai?*
- III. Ma douce dame, quant vi
vo gent cors et vo biauté, 24
adonc nul mal ne senti
ne nulle autre enfermeté,
mais de grant joliveté
trouvai mon cuer si guarni 28
que pour vouz en ai chanté.
Or me truis si esbahi,
desconforté, si m'en esmai.
Diex! que ferai, se l'amour n'ai 32
de la bele ou mon cuer mis ai?
- IV. Se je sui liéz et dolens,
ne vouz devéz merveillier;
mais je doi blasmer mon sens 36
quant ce me het que j'ai chier
achaté sans bargueignier,
de mon cuer qu'elle ha, si pens
conment se puet esloignier 40
de moi; si faiz jugemens
quant ce que deüsse avoir n'ai
Diex! que ferai, se l'amour n'ai
de la bele ou mon cuer mis ai? 44
- V. Dame, ou touz enseignemens
s'est mis, sanz moi conseillier,

- en vostre cors est manans
ce qu'ainz ne m'i voutl aidier. 48
Souvent me fait foloier
vostre regars, vos samblans.
Pour ce vous proi et requier,
tres douce dame vaillans, 52
merci, se ja joie avrai.
*Diex! que ferai, se l'amour n'ai
de la bele ou mon cuer mis ai?*
- E. Pierrekins a tous amans 56
sa chançon vuelte envoier
et sa dame qui lonc tans
l'a tenu en son dangier
et tendra, si l'amerai. 60
*Diex! que ferai, se l'amour n'ai
de la bele ou mon cuer mis ai?*

I – 3. diex] dex °M – 4. sache] saice °T – 6. et pensee ausi] manca in °T; il verso è ipermetro, sia qui che in °M, e viene corretto Långfors da, sopprimendo il secondo et. Tuttavia la melodia chiede qui otto sillabe, ed è necessario mantenere l'ipermetria sui cui è stata evidentemente modellata la nuova intonazione – 8. sai je] sai jou °T – 9. guarirai] guarrai °M^{add}°M°T, corr. Långfors, oltre al problema di contenuto, la lezione, comune a tutti i testimoni rende il verso ipometro, anche rispetto all'intonazione, che qui vuole otto sillabe.

II – 13. mal gré] maugre °M – 14. nepourquant] nonporquant °M – 16. leur] lor °M, lour °T – 20. trestous le jours que je vivrai] manca in °T.

III – 24. biauté] beaute °T – 25. adonc] adont °T – 26. enfermeté] enfremeté °T – 27. joliveté] jolieté °T – 28. mon] m[on], foro nella pergamena in °M^{add}

IV – 34. je] jou °T – 38. bargueignier] bargignier °M°T – 40. esloingier] eslongier °M°T – 41. si faiz] ci faut °M, chi faut °T.

V – 45 Dame, ou touz] dame touz °M^{add}°M°T, corr. Långfors – 48. ce] cou °T; m'i voutl] me vaut °T – 51. ce] cou °T

VI – 56. Pierrekins] Perrekins °M – 57. vuelte] veute °M velt °T; envoier] ennoier – 60. et tendra, si l'amerai] et tenra, et si l'amerai °T, il verso è ipometro in °M^{add}°M, ma in questo caso non si può accogliere la lezione corretta trasmessa da °T, poichè l'intonazione prevede solo sette sillabe.

Note

Copiata su due colonne, su nuovi pentagrammi rossi, tracciati dal copista. Il testo dell'addizione usa ovviamente come antigrafo la versione già presente nel codice, e trascritta dal copista principale a c. 163v. Differenze tra °M^{add}, °M e °T sono comunque minori, soprattutto di natura grafica, ad eccezione di un caso di ipometria al v. 50, che °M^{add} copia passivamente da °M. La melodia è assente sia in °M che °T, ma quella di °M^{add} è chiaramente una nuova composizione, sicuramente non riconducibile all'autore del testo. Non solo la struttura generale è eterostrofica, al contrario della forma metrica strofica del testo, ma si nota che l'intonazione ignora i casi, seppure sporadici, di ipo e ipermetria presenti, segno che la melodia è stata composta sul testo «corrotto», come trasmesso in °M.

Note alla musica

Nonostante l'intonazione del testo sia eterostrofica, si riscontrano alcuni elementi reiterativi non secondari. Oltre infatti alla ripetizione interstrofica del *refrain*, sempre con la medesima melodia, ogni strofa inizia con il primo verso intonato sulla stessa frase musicale. La ripetizione sistematica delle melodie del primo verso e del *refrain* genera una forma ibrida, né del tutto *durchkomponiert*, né pienamente strofica. Si tratta inoltre di uno sperimentalismo formale che non ricorre in altre addizioni. La melodia è scritta in secondo modo ritmico, che viene applicato alquanto sistematicamente per tutta la composizione, a eccezione del *refrain* che è scritto in terzo modo. È elemento tipico di questo copista (A3) la scrittura allungata, ma non sistematica, dell'ultima *longa* perfetta di ogni strofa, in alcuni casi rassomigliante a una *maxima*. Si riscontra anche nei brani latini da lui copiati (add. XVII-XXII), sempre in posizione finale, dove ha la funzione di separare le sezioni, oltre che di decorazione.

Edizioni: Ferdinand NOACK, *Der Strophenausgang*, p. 127; Arthur LÅNGFORS, *Mélanges*, pp. 486-467; ♪Judith PERAINO, *New Music*, pp. 456-461; ♪Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, VII, p. 624; ♪Judith PERAINO, *Giving Voice to Love*, pp. 174-175 (+ companion website: 3.5).

I



A mon po-oir_ ai ser - vi ma da me, et de vo-len - té;



Diex doint qu'il me soit me - ri et quel - le m'en sa-che gré.



Mis y ai tout mon a - é cuer et cors, et pen-se - e, au - si.



Se par li n'ai re-cou - vré san-té, dont sai je de fi



ja de mes maus ne gua - ri - rai.



Diex! Que fe - rai, se l'a - mour n'ai de la be - le ou mon cuer mis ai?

II

50

Cer-tes, ainç ne de-ser - vi que j'e - üs-se son mal gré,

58

ne-pour - quant fe - lon ha - ÿ m'i ont main-tes foiz gre - vé;

66

ja ne leur soit par-don - né de moi ne de Dieu au - si

74

tra-veil - lié m'ont et pe - né; de Dieu soi-ent il hon - ni

82

tres-tous le jourz que je vi - vrai

87

Diex! Que fe - rai, se l'a - mour n'ai de la be - le ou mon cuer mis ai?

III

98

Ma dou - ce da - me, quant vi vo gent cors et_ vo biau - té,

106

a-donc nul mal ne sen - ti ne nul - le aut-re_en - fer-me - té,

114

mais de grant jo - li-ve - té trou-vai mon cuer si guar - ni

122

que pour vouz en ai chan - té. Or me truis si es - ba - hi,

130

des-con - for-té, si m'en es - mai.

135

Diex! Que fe - rai, se l'a - mour n'ai de la be - le_ou mon cuer mis ai?

IV

146


Se je sui liéz et do - lens, ne vous de-véz mer-veil - lier;

154


mais je doi blas - mer mon sens quant ce me het que j'ai chier

162


a-cha - té sans bar-guei - gnier, de mon cuer qu'el - le ha, si — pens

171


con-ment se puet es-loi - gnier de moi; si faiz ju-ge - mens

179


quant ce que de - üs-se a - voir n'ai

184


Diex! Que fe - rai, se l'a - mour n'ai de la be - le ou mon cuer mis ai?

V

195


Da-me, ou touz en - sei-gne - mens s'est mis, sanz moi con-seil - lier,

203


en vos - tre cors est ma - nans ce qu'ainz ne m'i vout ai - dier.

212


Sou-vent me fait fo - lo - ier vos-tre re - gars, vos sam - blans.

222


Pour ce vous proi et re - quier, tres dou - ce da - me vail - lans,

230


mer-ci, se ja joi - e a - vrai.

235


Diex! Que fe - rai, se l'a - mour n'ai de la be - le ou mon cuer mis ai?

E

246

8

Pier-re - kins a — tous a - mans sa chan - çon vuel't en - vo - ier

255

8

et sa da-me qui lonc tans l'a te - nu en son dan - gier

265

8

et ten - dra, si l'a - me - rai.

270

8

Diex! Que fe - rai, se l'a - mour n'ai de la be - le ou mon cuer mis ai?

XLII. Anonimo, *Jolietement m'en vois*, M 1076a/L 265.953

c. 211va; copista: A16; genere: *motet enté*; *refrain*: vdB 1165; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiave: C₃; *finalis*: F; *ambitus*: C – c.

Schema metrico e musicale:

MW 1510, 1

a: – ois; b: – ent; c: – on; d: – ir; e: – ant; f: – eus

<i>a</i>	c	c	d	d	e	e	f	f	b	<i>b</i>
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

Motet enté, di 11vv., con *refrain* di 2 vv. (al v. 1 e fine del v. 11).

Altre attestazioni del *refrain*: Anonimo, *La châtelaine de Saint-Gilles*, v. 283 (senza melodia); Jacques Bretel, *Le tournoi de Chauvency*, v. 2524 (senza melodia); Anonimo, *Jolietement m'en vois/Hors de cest país*, M 1095/L 265, 953 (in °I c. 244r, senza melodia).

Jolietement m'en vois,

car je n'ai boine ochoison

quant chele cui j'ai fait don

de mon cuer sans repentir.

4

Ma par son tres dous plaisir

retenu pour son amant

et se felon me disant,

seur, moi a tort envieus

8

sont. Se serai je amoureux,

puis k'Amours d'amer mesprent,

de cuer *jolietement*

5. dous] dons

Note

Copiato sulla colonna di sinistra del *verso*, su pentagrammi rossi tracciati con un *rastrum*, probabilmente dal copista che era già intervenuto sul *recto* (A3). Il copista segnala la presenza del *refrain* alla fine del brano, staccandolo dal resto del verso e della melodia e segnalandone l'iniziale. Il brano è in forma libera, senza ripetizioni, tranne per l'inizio del primo verso e la fine dell'ultimo, corrispondenti al *refrain*, che mostra quindi una struttura AA'.

Edizioni: ♪ Judith PERAINO, *New Music*, pp. 462-463.

Jo - li - e - te - ment — m'en vois,

6 car je n'ai — boi-ne_o-choi - son quant che - le cui j'ai fait — don

16 de mon cuer sans re - pen - tir. Ma par son tres dous plai - sir

26 re - te - nu pour son a - mant et se fe - lon me — di - sant,

35 seur, moi a tort en - vī - eus sont. Se se - rai je a - mou - reus

45 puis k'A-mours d'a - mer — mes - prent de — cuer jo - li - e - te - ment

XLIII. Anonimo, *J'aim loiaument en espoir*, M 1076b/L 265.823

c. 211va-b, copista: A17, genere: *motet enté*; *refrain*: vdB 955; tradizione: *unicum*.

Rigatura: pentagramma; chiave: F₃, F₂, C₄; *finalis*: F; *ambitus*: C–f.

Schema metrico:

MW 1243, 1

a: – oir; b: – ours; c: – ie; d: – ent; e: – is; f: – ai; g: – oie

a	c	a	c	d	d	e	e	f	f	g	g	b	f	b
7	7'	7	7'	7	7	7	7	7	7	7'	5'	7	8	6

Motet enté, di 15 vv., con *refrain* di 2 vv. (all'inizio del v. 1 e alla fine del v. 15).

Altre attestazioni del *refrain*: Jacquemart Gielée, *Renart le nouvel*, v. 1746 (melodia simile); Anonimo, *Suite de la Court d'Amours*, v. 3541a.

J'aim loiaument en espoir
 d'avoir la grace d'amie;
 ja ne m'en quier mon joir,
 anchois veill toute ma vie 4
 servir de cuer bonement
 Amors, qui parfartement
 puet donner a ses sougis
 joie qui dure toudis. 8
 J'ai droit en tant quo j'en ai
 le cuer lié et le cors gai
 se plus m'en avoie,
 s'est che asses pour vivre en joie 12
 de coi, pe le gré d'Amours,
 ma dame je vous servirai
et amerai toujours.

3. ja ne m'en] ne ja ne m'en, il secondo *ne* è aggiunto dal copista nell'interlinea, senza prima cancellare il precedente. – 12. vous] vons

Note

Copiato alla fine della colonna di sinistra e sulla destra del *verso*, su pentagrammi rossi tracciati con un *rastrum*, probabilmente dal copista che era già intervenuto sul *recto* (A3). Il brano è in forma libera, senza alcuna ripetizione strutturale. Il *refrain* non è segnalato dal copista, come nel caso precedente, ed è perfettamente integrato con il testo e con la melodia della sezione centrale. La melodia è scritta in secondo modo ritmico per tutto il brano, tranne alcune perfezioni isolate di sole *breves* (50 e 56).

Edizioni: ♪Judith PERAINO, *New Music*, pp. 464-465.

8 J'aim loi - au - ment en es - poir d'a - voir la gra - ce d'a - mi - e;

10 8 ja ne m'en qui - er mon ___ joir, an - chois veill tou - te ma vi - e

19 8 ser - vir de cuer bo - ne - ment A - mors, qui par - far - te - ment

27 8 puet don - ner a ___ ses sou - gis joi - e qui du - re tou - dis.

35 8 J'ai droit en tant quo j'en ai le cuer lié et le cors gai

43 8 se plus m'en a - voi - e, s'est che as - ses pour vi - vre en joi - e

52 8 de coi, pe le gré d'A - mours, ma da - me je vous ser - vi - rai

60 8 et a - me - rai ___ tou - jours.

XLIV. Anonimo, *Ki de bons est, souëf flaire*, RS 165a/L 46.1c. 215ra-vb, copista: A2; genere: composizione in forma libera (*lai?*); tradizione: *unicum*.Rigatura: tetragramma; chiave: C₃; *finalis*: D; *ambitus*: C – d.

Schema metrico-musicale:

I. MW 314a, 1

a – *ise*; b – *is*

a	a	b	a	a	b	b	b	a	a	b	a	a
7'	7'	5	7'	7'	5	7	7	7'	7'	7	7'	10
A			A			B						

II. MW 293a, 1

a – *ens*; b – *ie*

a	a	b	a	a	b	b	a	a	a	a	b	b	b	a
7	7	5'	7	7	5'	7'	7	3	7	7	7'	5'	5'	7
C			C			D								

III. MW 309a, 1

a: – *endre*; b: – *ir*

a	a	b	a	a	b	b	b	a	b	a	b	b
7'	7'	7	7'	7'	7	7	3	7'	7	10'	10	7
E			F			F						

IV. MW 299a, 1

a – anche; b – ai

a a b	a a b	b a b a b b b
8' 8' 5	8' 8' 5	7 7' 7 7' 5 10 10
G	G	H

V. MW 311a, 1

a – our; b – er

a a b	a a b	b b a b a b b
7 7 4	7 7 4	7 5 10 5 7 5 10
I	I	L

VI (*Envoi*) MW 381, 4a, 1

Rime: a – er; b: a – our

a a b b
10 10 7 10
M

Composizione eterostrofica di 5 periodi di lunghezza variabile, con *envoi* di 4vv., melodia in forma *pedes cum cauda*.

- I. Ki de bons est, souëf flaire,
 ne ja de cuer debonaire
 felon dit n'istra.
 Prouvé l'ai, si ke essamplaire 4
 ai, de mon lai si parfaire
 ke ja n'i ara
 retrait, fors si comme il va
 de mes amours. Mais se ja, 8

- par servir pooie faire
 ke la douce debonaire,
 ki mon cuer en son cors a,
 me vausit grace parfaire, 12
 de biens d'Amours porroie plus retraire.
- II. Tés fu li commenchemens,
 k'ausi tost ke fui presens
 devant vous, amie, 16
 cuers et cors vous fu presens.
 Fais tantost et, se j'en mens,
 soiés me[^]anemie.
 Amours, ki tous cuers maitrie, 20
 le fist, car contenemens,
 maintiens gens,
 graces, bons entendemens,
 avés tant ke toute gens 24
 desirent vo seignourie.
 Donques n'ai je mie,
 se je vous aim en folie,
 coi c'on die, mis mon sens. 28
- III. Dame, je ne vous puis rendre,
 les biens k'amours m'a fait prendre
 en vo joli cors servir.
 Mais peu sai, si weil aprendre 32
 k'amours ne me puist reprendre,
 ne prendre a un seul falir;
 k'autrement de mon desir
 ne puis joïr. 36
 Mais tant sai je bien entendre
 que je ni puis avenir,
 se la grace d'Amours ne veut deschendre
 en vo dous cuer, qui vous fache assentir 40

par vo gré, a son plaisir.

- IV. Mais tele est la mieue esperanche,
 que de tous mes maus aleganche
 de vous averai. 44
 Se che non, je sui en balanche
 de mort ou de desesperanche.
 Mais, confort pris ai,
 en che que de chertain sai, 48
 que vos estes noble et franche;
 pourche vous denoncherai,
 que che que grief et sousfranche
 pour vous amer trai. 52
 Je le tieng a pourveanche et tenrai
 d'avoir l'amour de vo joli cors gai.
- V. Gens cuers loiaus, plains d'amor,
 chiex qui sert a bon seignour 56
 doit amender;
 en vo gent cors de valour
 servir, sans penser dolour,
 perseverer 60
 weil; mais je ne puis moustrer
 en fait, n'en parler
 comment il m'est; dont je pri a Amour,
 s'ele onques donner 64
 fist merchi, que je le jour
 voie que savourer
 le puisse au gré da vous, dame au vis cler.
- E. Se j'ai nul mal dit, weilliés le amender, 68
 douche dame. Car nouvel chant trouver
 i veut si noble seignour
 com li Prinches de Terre de Labour.

I – 2. ne] ue – 8. il copista pone un punto metrico, corrispondente a una pausa nella notazione, tra *amours* e *mais* parimenti sia i Beck che Maillard dividono il verso, aggiungendo una rima c in – *ours*, che ricorre solo a metà del verso 13. La rima tuttavia rimane irrelata, a meno che non si scinda, come fanno gli editori precedenti, anche il v. 13, che tuttavia è un *décasyllabe* regolare, e intonato senza cesure. Lo schema proposto da MW 314a, 1 concorda invece le edizioni di Beck e Maillard: a7' a7' b5 a7' a7' b5 b7 c4 b3 a7' a7' b7 a7' c4 a6'. II – 17. presens] preseus – 19. ma anemie] sinalefe irregolare, ma presente anche nell'intonazione – 28. *décasyllabe* con rima interna. MW 293a, 1 divide in b3' a3 (vedi anche Beck e Maillard).

III – 39-40 *décasyllabes* anche in MW 309a,1, Beck e Maillard invece dividono in c6 a4' d4 b6.

IV - 45. non] uon – 53. – MW 299a, 1, Beck e Maillard divide in a7' b3 – 54. Beck e Maillard dividono in c4 b6. In entrambi casi l'intonazione presenta dei *décasyllabes* senza cesure, e non si leggono punti metrici o di controllo dopo le cesure.

V – 63. pri a Amour] L'intonazione ha solo nove suoni sillabici, contro i dieci previsti dal *décasyllabe* maschile, e la scansione del manoscritto *pri a Amour* è di difficile esecuzione. Pertanto sotto la musica ho proposto la correzione *pri a Amour*, che non altera il senso della frase. – 63-7. MW 311a propone una suddivisione alternativa: a7 a7 b4 a7 a7 b4 b7 b5 a10 b5 c3 b10 b10; Beck e Maillard invece leggono: a7 a7 b4 a7 a7 b4 b7 b5 c4 a5 d3 e4' b4 f4 b6 – 64. onques] ouques.

Note

Copiato su due colonne, su tetragrammi rossi tracciati dal copista. Le iniziali filigranate non sono state eseguite, pertanto la prima lettera di ogni periodo è scritta a lato, come letterina guida. Il testo è definito *lai* da MW e Maillard, mentre Asperti lo indica come aggiunta in forma libera (*Carlo I d'Angiò*, cit., pp. 126-127), inoltre Billy lo include nella sua lista di *lais* lirici (*Lai et descort*, cit.). Nel complesso tuttavia il brano presenta una struttura interna molto simile alla canzone *pedes cum cauda*. Al v. 5 «mon lai si parfaire» è leggibile un'indicazione interna di genere, ma è anche probabile che il termine *lai* vada inteso nella sua accezione più ampia di canto o melodia, e non necessariamente in stretto senso metrico-formale. Sulla questione attributiva di questa e dell'add. xvii, vedi Parte II, *Le addizioni angioine* §II gruppo: i «lais» di Re Carlo?

Note alla musica

Nei primi versi, corrispondenti ai *pedes*, del primo periodo la notazione è a prima vista simile alla quella amensurale di sole *virgae*, utilizzata nell'add. xxiv, e in altri esempi di canzonieri trovierici o trovadorici. Tuttavia, le *ligaturae*, a differenza dell'add. xxiv, sono interpretabili senza difficoltà in senso mensurale, ossia come *cum-sine* ternarie, ognuna occupante una perfezione. Si tratta allora *longae* perfette che, insieme alla scrittura di *longa* e *brevis*, utilizzata invece nella *cauda*, costituiscono l'esemplificazione del primo modo franciano, strettamente inteso, ossia come descritto letteralmente nel terzo capitolo dell'*Ars*

cantus mensurabilis: «Primus enim procedit ex omnibus longis, et sub isto reponimus illum qui est ex longa et brevi». Il secondo periodo è invece scritto in ritmo di *brevis* e *longa*, vale a dire secondo modo, «Secundus procedit ex brevi et longa»; il terzo periodo in terzo modo, il quarto in quarto modo. Il quinto periodo in *breves* e *semibreves* può essere ricondotto al quinto modo di Francone, mentre l'*envoi* può rappresentare una commistione di terzo e secondo modo, o più probabilmente un passaggio non strettamente caratterizzato da un unico modo. Theodor Karp propone di ricondurre la notazione piuttosto al sistema dei nove modi di Lamberto (vedi *supra* Parte II, *Le addizioni angioine* §II gruppo: i «*lais*» di Re Carlo?), che pure è plausibile, se pure la coincidenza tra l'ordine dei periodi e seriazione dei modi nel sistema franconiano sia alquanto evidente. È chiaro tuttavia che il senso ultimo della composizione, e di questa disposizione modale, sia a questo punto quello teorico, o meglio ancora, didattico; quale che sia il sistema preciso a cui il compositore volesse riferirsi.

Edizioni: Jean BECK, Louise BECK, *Le Manuscrit du Roi*, II, pp. 165-166; ♪Jean MAILLARD, *Evolution et estétique*, p. 284; ♪ID, *Charles d'Anjou*, pp. 46-53; ♪Theodor KARP, *Three troubère chansons*, pp. 481-486; ♪Judith PERAINO, *New Music*, pp. 466-475; ♪Hans TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies*, XV, L 48.

(segue)

I

8 Ki de bons est, sou - ef flai - re,

10 ne ja de cuer de - bo - nai - re fe - lon dit n'is - tra.

23 Prou - vé l'ai - si ke es - sam - plai - re

32 ai, de mon lai si par - fai - re ke ja n'i a - ra

45 re - trait, fors si com - me il va de mes a - mours. Mais se ja,

55 par ser - vir po - oi - e fai - re ke la dou - ce de - bo - nai - re,

65 ki mon cuer en son cors a, me vau - sit gra - ce par - fai - re,

75 des biens d'A - mours por - roi - e plus re - trai - re.

II

82



8 Tés fu li com - men - che - mens, k'au - si tost ke fui pre - sens

90



8 de - vant vous, a - mi - e,

94



8 cuers et cors vous fu pre - sens. Fais tan - tost et, se j'en mens,

102



8 soi - és me a - ne - mi - e.

106



8 A - mours, ki tous cuers mai - tri - e, le fist, car con - te - ne - mens,

115



8 main - tiens gens, gra - ces, bons en - ten - de - mens,

121



8 a - vés - tant, ke tou - te gens de - si - rent vo sei - gnou - ri - e.

130



8 Don - ques n'ai je mi - e, se je vous aim en fo - li - e,

139



8 coi c'on di - e, mis mon sens.

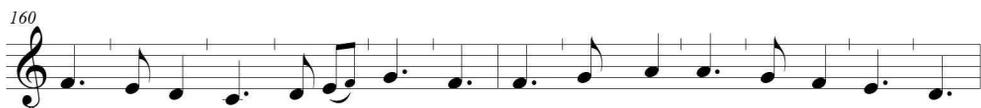
III

143

 8 Da - me, je ne vous puis ren - dre les biens k'A-mours ma fait pren - dre,

155

 8 en vo jo - li cors ser - vir.

160

 8 Mais peu sai, si weil a-pren - dre k'A - mours ne me puist re - pren - dre,

172

 8 ne pren-dre a un seul fa - lir;

177

 8 k'au-tre - ment de mon de - sir ne puis jo - ir.

184

 8 Mais tant sai je bien en - ten - dre que je ni puis a-ve - nir,

195

 8 se la gra - ce d'A - mours ne veut de - schen - dre

203

 8 en vo dous cuer, qui vous fa - che as-sen - tir

210

 8 par vo gré, a son plai - sir.

IV

215

 8 Mais te-le_est la mieu-e-es - pe-ran-che, que de tous mes maus a-le gan - che

227

 8 de vous a - ve - rai.

230

 8 Se che non, je sui en ba-lan-che de mort ou de de - ses-per-ran - che.

242

 8 Mais con - fort pris ai,

245

 8 en che que de cher-tain sai, que vos es-tes no-ble_et fran - che;

254

 8 pour che vous de - non che - rai, que che que grief et souf - fran - che

263

 8 pour vous a-mer trai. Je le tieng a pour-ve - an - che et ten - rai

273

 8 d'a-voir l'a - mour de vo jo-li_ cors gai.

V



Gens cuer loi - aus, plains d'a - mor, chieux qui sert a bon sei - gnour



doit a - men - der;



en vo gent cors de va - lour ser - vir, sans pen - ser do - lour,



per - se - ve - rer



weil; mais je ne puis mous - trer en fait, n'en par - ler com - ment



il m'est; dont je pri A - mour, s'e - le - on - ques dou - ner



fist mer - chi, que je le jour voi - e que sa - vou - rer le puis -



se au gré de vous, da - me au vis - cler.

E

304



8 Se j'ai nul mal dit, weil-liés le a - men - der,

Detailed description: This block contains the first line of musical notation. It starts with a treble clef and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. A slur covers the next two notes: a quarter note C5 and a quarter note D5. This is followed by a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. A fermata is placed over the G5 note. The line ends with a quarter rest.

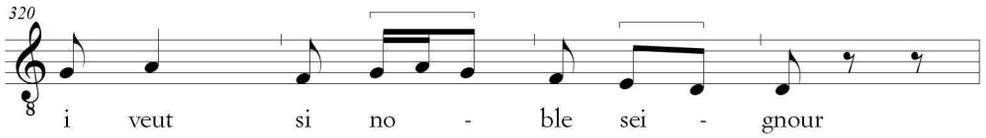
313



8 dou-che da - me. Car nou - vel chant trou - ver

Detailed description: This block contains the second line of musical notation. It starts with a treble clef and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers the next two notes: a quarter note C5 and a quarter note D5. This is followed by a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. A fermata is placed over the G5 note. The line ends with a quarter rest.

320



8 i veut si no - ble sei - gnour

Detailed description: This block contains the third line of musical notation. It starts with a treble clef and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers the next two notes: a quarter note C5 and a quarter note D5. This is followed by a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. A fermata is placed over the G5 note. The line ends with a quarter rest.

324



8 com li Prin - ches de Ter - re de La - bour.

Detailed description: This block contains the fourth line of musical notation. It starts with a treble clef and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers the next two notes: a quarter note C5 and a quarter note D5. This is followed by a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. A fermata is placed over the G5 note. The line ends with a quarter rest.

Indice dei manoscritti citati

Dato che il codice nel suo insieme raccoglie testi letterari e musicali di diverse tipologie e differenti tradizioni di studi, il rischio di confondere un codice di lirica provenzale, con uno trovierico o uno di mottetti – basti il caso del solo *Roi* – è decisamente alto. Ho perciò adottato diversi simboli, posizionati all'apice sinistro, per risolvere possibili ambiguità: * indica i testimoni di lirica provenzale, ° quelli di lirica francese, ^A i codici di polifonia del Duecento.¹

Principali testimoni della lirica antico-francese

- °A Arras, Bibliothèque Municipale, 657
- °B Bern, Stadtbibliothek, 231
- °C Bern, Stadtbibliothek, 389
- °D Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Lat. fol. 7
- °E Leiden, Universiteitsbibliotheek, Ltk 577
- °F=°LoB London, British Library, Egerton 274
- °G London, Lambeth Palace, Misc. Rolls 1435
- °H=*D Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4
- °I=°D Oxford, Bodleian Library, Douce 308
- °K Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198
- °L Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 765
- °M=*W=°R Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 844 (*Roi*: per le sigle delle singole sezioni vedi il capitolo 1)
- °Me Canzoniere di Mesmes (perduto)
- °N Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 845
- °O Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 846
- °P Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 847
- °Q Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1109
- °R Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1591
- °S Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12581

¹ Per i canzonieri francesi e occitanici, tale sistema di simboli è utilizzato già da Davide DAOLMI in *Trovatore, amante, spia: otto secoli di cronache attorno al celebre favorito che salvò re Riccardo*, cit. e sul suo portale online: *Cantastorie: tales of troubadours, trouvères and minnesänger*, <http://www.examenapium.it/cs/index.html>, (ultimo accesso aprile 2020).

- °T=*δ=ΔN Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12615 (*Noailles*)
- °U=*X Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 20050
- °V Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 24406
- °W Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 25566
- °X Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. 1050
- °Z Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, H.X.36
- °a=ΔV Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1490
- °b Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1522
- °c Bern, Burgerbibliothek, Cod. A. 95
- °g Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1593
- °i Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12483
- °j Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 21677
- °k Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12786
- °l Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 22495
- °m Paris, Bibliothèque nationale de France, f. lat. 11412
- °n Paris, Bibliothèque nationale de France, f. lat. 11724
- °za Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke nadbiskupije, MR 92.

Principali testimoni della lirica occitanica

- *A Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232
- *B Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1592
- *C Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 856
- *D=°H Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4
- *E Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1749
- *F Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L.IV.106
- *G Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.
- *H Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3207
- *I Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 854
- *J Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi soppressi F.IV.776
- *K Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12473
- *L Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3206
- *M Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12474
- *N New York, Pierpont Morgan Library, M.819
- *O Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3208
- *P Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 41.42
- *Q Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909
- *R Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 22543
- *S Oxford, Bodleian Library, Douce 269

- ***Sg** Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146
 ***T** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 15211
 ***U** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 41.43
 ***V** Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 278
 ***W=°M=°R** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 844 (*Roi*) (per le sigle delle singole sezioni vedi il capitolo 1)
 ***X=°U** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 20050
 ***Y** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 795
 ***Z** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1745
 ***a1** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814
 ***a2** Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Càmpori, γ.N.8.4.11-13
 ***b** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4087
 ***c** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 90 inf. 26
 ***cb** Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 1198
 ***e** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3965
 ***f** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12472
 ***α** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 857
 ***δ=°T=N** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12615

Principali testimoni duecenteschi di polifonia

- ^Δ**ArsB** Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 3517-3518
^Δ**Ba** Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 115
^Δ**Bes** Besançon, Bibliothèque Municipale, I 716
^Δ**Bol** Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Q 11
^Δ**Ca** Cambrai, Médiathèque municipale, A 410
^Δ**Cl** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. nouv. acq. fr. 14521
 (*La Clayette*)
^Δ**D = °I** Oxford, Bodleian Library, Douce 308
^Δ**F** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 29.1
^Δ**Her** Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, frammento di Herentals (perduto)
^Δ**Hu** Burgos, Monasterio de las Huelgas, ms. 9
^Δ**LoA** London, British Library, Egerton 2615
^Δ**LoB = °F** London, British Library, Egerton 274
^Δ**LoC** London, British Library, Additional 30091
^Δ**Ma** Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 20486
^Δ**Mo** Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section de Médecine, H. 196
^Δ**MüA** München, Bayerische Staatsbibliothek, gallo-rom. 42
^Δ**MüB** München, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 16444
^Δ**N=°T=°δ** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12615 (*Noailles*)

- ^Δ**R=°M=*W** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 844 (*Roi*)
^Δ**StV** Paris, Bibliothèque nationale de France, f. lat. 15139 (*Saint Victor*)
^Δ**Tu** Torino, Biblioteca Reale, Vari 42
^Δ**V = °a** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, reg. lat. 1490
^Δ**W₁** Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmst.
^Δ**W₂** Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmst.

Altri manoscritti citati

ROBERTSBRIDGE London, British Library, Additional 28850

FAENZA Faenza, Biblioteca Comunale, ms. 117

FAUVEL Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 146 (*Roman de Fauvel*)

LONDRA London, British Library, Additional 29987 (*Codice di Londra*)

Bibliografia

Strumenti: repertori con scioglimento delle rispettive abbreviazioni

- ANDERSON, Gordon A., *Notre-Dame and Related Conductus: A Catalogue Raisonné*, «Miscelanea Musicologica», 6, 1972, pp. 153-229; 7, 1975, pp. 1-81 = **Anderson**.
- VAN DEN BOOGAARD, Nico H.J., *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au debut du XIV^e*, Paris, Klincksieck, 1969 = **vdB**.
- FRANK, István, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion, 1953-1957 = **Frank**.
- GATTI, Luca, *Le attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.
- GENNRICH, Friedrich, *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt, n.p., 1958.
- , *Bibliographisches Verzeichnis der französischen Refrains*, Langen bei Frankfurt, 1964.
- LUDWIG, Friedrich, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, 2 voll.: I, 1 - Halle, Niemeyer, 1910, [ristampa: Musicological Studies 7, edited by Luther. A. Dittmer, Brooklyn, NY, Institute of Mediaeval Music; Hildesheim, Olms, 1964]; I, 2 - edizione a cura di Friedrich Gennrich, Langen bei Frankfurt, 1961 [ristampa: Musicological Studies 26, edited by Max and Sylvie Lütolf, Binningen, Institute of Mediaeval Music, 1978; II - edizione a cura di Friedrich Gennrich, Langen bei Frankfurt, 1962 [ristampa: Musicological Studies 17, edited by Luther. A. Dittmer; Hildesheim, Olms, 1972] = **M**.
- LINKER, Robert W., *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monograph inc., 1979 = **L**.
- MÖLK, Ulrich; WOLFZETTEL, Friedrich, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink Verlag, 1972 = **MW**.
- PILLET, Alfred; CARSTENS, Henry, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933 [Ristampa anastatica a cura di Paolo Borsa, Roberto Tagliani, «con aggiornamenti» di Stefano Resconi, Milano, Ledizioni, 2013] = **BdT**.
- PULSONI, Carlo, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001.
- RAYNAUD, Gaston, *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles, comprenant la description de tous les manuscrits, la table des chansons classées par ordre alphabétique de rimes et la liste des trouvères*, 2 voll., Paris, Vieweg, 1884.
- SPANKE, Hans, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden, Brill, 1955 = **RS**.

Strumenti: dizionari ed enciclopedie

- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearbeitete Ausgabe, Hrsg. Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter, 1994-.
- Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 88 voll., 1960-, consultabile online: <http://www.treccani.it/biografico/index.html>.
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990.
- DU CANGE, Charles du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Favre, Niort, 1883-1887, consultabile online <http://ducange.enc.sorbonne.fr>.
- GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XVI^e siècle*, Paris, Vieweg-Bouillon, 1881-1902, consultabile online <https://mic-map.org/dicfro/introduction/dictionnaire-godefroy>.
- LEVY, Emil, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman*, 8 voll., Leipzig, Reisland, 1894-1924.
- Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Hrsg. Bernhard Michael, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006-.
- MEYER-LÜBKE, Wilhelm, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1968.
- The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, new edition, edited by di Stanley Sadie, 20 voll., 1980.
- The New Grove Dictionary of Music and Musician*, second edition, edited by Stanley Sadie, 29 voll., Macmillan, London, 2001.
- TOBLER, Adolf; LOMMATZSCH, Erhard, *Altfranzösischen Wörterbuch*, Berlin, Weidmann; Wiesbaden-Stuttgart, Steiner, 1925-.
- VON WARTBURG, Walther, *Französischen etymologisches Wörterbuch*, 25 voll., Bonn, Kloop; Basel, Helbing und Lichtenhahn, 1920-2003.

*Testi**Edizioni di singoli autori o opere*

- ADAM DE LA HALLE, *Œuvres complètes*, édition, traduction et présentation par Pierre-Yves Badel, Paris, Librairie générale française, 1995.
- AIMERIC DE PEGUILLAN, *Poesie*, a cura di Antonella Negri, Roma, Carocci, 2012.
- ANGLADE, Joseph (ed.), *Les Leys d'Amors, manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, 4 voll., Toulouse, Privat, 1919-1920.
- APPEL, Carl (ed.), *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, Halle, Niemeyer, 1915.
- ASPERTI, Stefano (ed.), *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi, 1990.

- CALLAHAN, Christopher; ROSENBERG, Samuel A. (edd.), *Les Chansons de Colin Muset*, Paris, Champion, 2005.
- CALZOLARI, Monica (ed.), *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena, Mucchi, 1986.
- CANTALUPI, Cecilia (ed.), *Una nuova edizione critica del trovatore Guilhem Figueira*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona-École Pratique des Hautes Études, 2017.
- COUSSEMAKER, Charles-Edmond-Henri de (ed.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, 1864-1876*, 4 voll., [ristampa: Hildesheim, Olms, 1963].
- (ed.), *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle (poésie et musique)*, Paris, Durand & Pédone-Lauriel, 1872.
- GATIEN-ARNOULT, Adolphe-Félix (ed.), *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, 2 voll. Toulouse, Payal, 1841-43.
- GUIOT DE DIJON, *Canzoni*, edizione critica a cura di Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1997.
- GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere e sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- HOBY, Otto (ed.), *Die Lieder des Trobadors Guiraut d'Esparha*, Dissertazione, Freiburg, Sant-Paulus Druckerei, 1915.
- HUBBARD NELSON, Deborah; WERF VAN DER, Hendrik (edd.), *Lyrics and Melodies of Adam de la Halle*, New York-London, Garland, 1985.
- (edd.) *The Songs Attributed to Andrieu Contredit d'Arras: With a Translation into English and the Extant Melodies*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1992.
- ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2002.
- JOHANNES DE GROCHEIO, *Ars Musice*, edited and translated by Constant J. Mews, John N. Crossley, Catherine Jeffreys, Leigh McKinnon, and Carol J. Williams, Kalamazoo, MI, Medieval Institut Publications, 2011.
- KLEIN, Otto (ed.), *Der Troubadour Blacassetz*, Wiesbaden, Buchdruckerei, 1887.
- LÅNGFORS, Arthur (ed.), *Les chansons attribuées aux seigneurs de Craon, édition critique*, «Mémoires de la Société neophilologique à Helsingfors», 6, 1917, pp. 41-87.
- MAILLARD, Jean (ed.), *Charles d'Anjou, Roi-Trouvère du XIII^e siècle*, Dallas, American Institute of Musicology, 1967.
- MELANDER, Johan (ed.), *Les poésies de Robert de Castel, trouvère artésien du XIII^e siècle*, «Studia Neophilologica», 3, 1930, pp. 17-43.
- MÜLLER, Johannes (ed.), *Die Gedichte des Guillem Augier Novella*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 23, 1899, pp. 47-78.
- NISSEN, Elizabeth (ed.), *Les Chansons attribuées a Guiot de Dijon et Jocelin*, Paris, Champion, 1928.
- ROSENBERG, Samuel N.; DANON, Samuel; WERF VAN DER, Hendrik (edd.), *The lyrics and melodies of Gace Brule*, New York-London, Garland, 1985.
- SHEPHARD, William P.; CHAMBERS, Frank M. *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, IL, Northwestern University Press, 1950.

- THIBAUT DE CHAMPAGNE, *Les chansons: Textes et mélodies*. Édition bilingue établie, traduite et annotée par Christopher Callahan, Marie-Geneviève Grossel et Daniel E. O'Sullivan, Paris, Champion, 2018.
- ULRIX, Eugène (ed.), *Les chansons du trouvère artésien Adam de Givenchi*, in *Mélanges Camille de Borman*, cit., pp. 499-508.
- WALLENSKÖLD, Axel (ed.), *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris, Champion, 1925.
- WILKINS, Nigel (ed.), *The Lyric Works of Adam de la Halle*, Neushausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1967.

Edizioni collettive; antologie di testi letterari, musicali e di documenti d'archivio

- ANGLÈS, Higiní (ed.), *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d'estudis catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935.
- APPEL, Carl (ed.), *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig, Fues, 1890.
- ATCHISON, Mary (ed.), *The Chansonnier of Oxford Bodleian MS Douce 308: Essays and Complete Edition of Texts*, Aldershot-Burlington, VT, Ashgate, 2005.
- AUBRY, Pierre (ed.), *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris, Welter, 1905.
- (ed.), *Estampies et danses royales: les plus anciens textes de musique instrumentale du Moyen-âge*, Paris Fischbacher, 1907 [Ristampa: Genève, Minkoff, 1975].
- BERGER, Roger (ed.), *La Nécrologie de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*, Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1963-1970.
- BECK, Jean (ed.), *Les chansonniers des troubadours et des trouvères: Chansonnier Cangé*, Paris-Philadelphia, Honoré Champion-University of Pennsylvania Press, 1927.
- (ed.), *Anthologie de cent chansons de trouvères et de troubadours des XII^e et XIII^e siècles*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 1937.
- BECK, Jean; BECK Louise (edd.), *Les chansonniers des troubadours et des trouvères: le Manuscrit du Roi: fonds français n. 844 de la Bibliothèque Nationale*, 2 voll., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938.
- BOUTIÈRE, Jean; SCHUTZ Alexander-Herman (edd.), *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècle*, Toulouse, Privat-Paris, Didier, 1950.
- CAITI-RUSSO, Gilda (ed.), *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes, 2005.
- CHABANEAU, Camille (ed.), *Poésies inédites de divers troubadours*, «Revue des Langues Romanes», 32, 1888, pp. 550-578.
- DAVISON, Archibald; APEL, Willi (edd.), *Historical Anthology of Music*, 2 voll., Cambridge, MA, Harvard University Press, 1946, 1, *Oriental, Medieval and Renaissance Music*.
- DE BARTHOLOMAEIS, Vincenzo (ed.), *Poesie Provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma, Tipografia del Senato, 1931.

- DIEZ, Friedrich (ed.), *Die poesie der troubadours*, Zwickau, Schumann, 1826.
- DINAUX, Arthur (ed.), *Trouvères, jongleurs et ménestrels du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, 4 voll., Paris, Techener, 1837-1863.
- DOSS-QUINBY, Eglal; ROSENBERG, Samuel N.; AUBREY, Elizabeth (edd.), *The Old French Ballette: Oxford, Bodleian Library, MS Douce 308*, Genève, Droz, 2006.
- EPSTEIN, Marcia Jenneth (ed.), «Prions en chantant»: *Devotional Songs of the Trouvères*, Toronto, Toronto University Press, 1997.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (ed.), *Las cançons dels trobadors*, Tolosa, Institut d'estudis occitans, 1979.
- FILANGIERI, Riccardo, MAZZOLENI, Iole, PALMIERI, Stefano (edd.), *Registri della cancelleria angioina*, 49 voll., Napoli, Accademia Pontaniana, 1951-2006.
- FRANK, István (ed.), *Ce qui reste d'inédit de l'ancienne poésie lyrique provençale*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 23, 1901, pp. 78-79.
- GENNRICH, Friedrich (ed.), *Rondeaux, Virelais und Balladen: aus dem Ende des 12., dem 13. und dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien*, Dresden-Göttingen, 1921-1927.
- (ed.), *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 voll., Langen bei Frankfurt, n.p. 1958.
- GLEASON, Harold (ed.), *Examples of Music Before 1400*, Rochester, NY, Eastman School of Music, 1946.
- HARVEY, Ruth; PATERSON, Linda (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens: a Critical Edition*, in collaboration with Anna Radaelli and Claudio Franchi, Cambridge, Brewer, 2010.
- KERUZORÉ, Alain (ed.), *Estampies et danses royales. Musique médiévale*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 1973.
- JEANROY, Alfred (ed.), *Chansons, jeux partis et refrains inédits du XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1902.
- LÅNGFORS, Arthur (ed.), *Mélanges de poésie lyrique française VII*, «Romania», 43, 1937, pp. 474-493.
- McGEE, Timothy J. (ed.), *Medieval Instrumental Dances*, Bloomington-Indianapolis, IN, Indiana University Press, 1997.
- MAHN, Carl August Friedrich (ed.), *Gedichte der Troubadours, in provenzalischer Sprache. Zum ersten Mal und treu nach den Handschriften herausgegeben, und mit kritischen Anmerkungen versehen*, 4 voll., Berlin, Dümmler, 1856-1873.
- MONACI, Ernesto (ed.), *Testi antichi provenzali*, Roma, Forzani, 1889.
- NOACK, Ferdinand (ed.), *Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrain-haltigen altfranzösischen Lyrik. Nebst 66 unveröffentlichten afr. Refrainliedern aus pariser Hss. herausgegeben von E. Stengel*, Marburg, Elwert'sche Verlagbuchhandlung, 1899.
- RADAELLI, ANNA (ed.), *Dansas provenzali del XIII secolo: appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea, 2004.

- RAO, Riccardo (ed.), *Les grands officiers dans les territoires angevins - I grandi ufficiali nei territori angioini*, Roma, Publications de l'École française de Rome, 2016.
- RAYNAUD, Gaston (ed.), *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles, publiés d'après les Manuscrits, avec introduction, notes, variantes et glossaires, et suivis d'une étude sur la musique au siècle de Saint Louis*, 2 voll., Paris, Lavois, 1881-1883.
- REICHERT, George (ed.), *Der Tanz*, Köln, Arno Volk, 1965.
- ROSENBERG, Samuel; SWITTEN, Margaret, LE VOT, Gérard (edd.), *Songs of the Troubadours and Trouvères*, New York, Garland, 1998.
- ROSENBERG, Samuel; TISCHLER, Hans (edd.), «*Chanter m'estuet*»: *Songs of the Trouvères*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1980.
- SAINT-CRICO, Gæil; DOSS-QUINBY, Eglal, ROSENBERG, Samuel N. (edd.), *Motets from the Chansonnier de Noailles*, Middleton, Wisconsin, A-R editions, 2017.
- SAVIOTTI, Federico (ed.), *Les Vers d'Amours d'Arras. Adam de la Halle et Nevelot Amion*, Paris, Champion, 2018.
- SESINI, Ugo (ed.), *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana (R. 71 sup.)*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942.
- SCHIMA, Christiane (ed.), *Die Estampie: Untersuchungen anhand der uberlieferten Denkmaler und zeitgenossischen Erwahnungen: nebst einer Edition aller Musikbeispiele und Texte zur Estampie*, Amsterdam, Thesis Publishers, 1995.
- STRUNK, Oliver (ed.), *Source Readings in Music History from Classical Antiquity through the Romantic Era*, New York, W.W. Norton & company, inc., 1950.
- SUCHIER, Hermann (ed.), *Denkmäler Provenzalischer Literatur und Sprache*, 2 voll., Halle, Niemeyer, 1883.
- TISCHLER, Hans (ed.), *Tropatorum septemtrionalum poemata cum suis melodis: Opera Omnia. Trouvère lyrics with melodies: Complete and comparative edition*, Corpus Mensurabilis Musicae 105, 15 voll., Neuhausen, American Institute of Musicology-Hänssler, 1997.
- TYSENS, Madeleine (ed.), *Le Chansonnier français U: publié d'après le manuscrit BnF fr. 20050*, Paris, Société des anciens textes français, 2 voll., Abbeville, Paillart, 2015.
- ULRIX, Eugène (ed.), *Le chansons inédites du ms. f. fr. 844 de la Bibliothèque Nationale, à Paris*, «Leuvensche Bijdragen», 13, 1921, pp. 69-79.
- WERF VAN DER, Hendrik (ed.), *Monumenta monodica Medioevi XI*, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1977-1979.
- WERF VAN DER, Hendrik; BOND, Gerald A. (edd.), *The Extant Troubadours Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester, NY, 1984.
- ZINGARELLI, Nicola (ed.), *Intorno a due trovatori in Italia*, Firenze, Sansoni, 1899.

Monografie, collettanee, atti di convegno, manuali

A Critical Companion to Medieval Motets, edited by Jared Hartt, Rochester, Boydell & Brewer, 2018.

- Actes du 1^{er} congrès international d'Études Occitanes* (Southampton, 1984), édités par Peter T. Ricketts, London, AIEO, 1987.
- A Feast for the Senses: Art and Experience in Medieval Europe*, edited by Martina Bagnoli, Yale University Press, 2016.
- Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Gielée et leur temps*, actes du colloque de Lille, octobre 1978, publiés par Henri Roussel et François Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.
- «*Ars musica septentrionalis*», *De l'interprétation du patrimoine musical à l'historiographie*, édité par Barbara Hagg et Frédéric Billiet (dir.), Paris, Sorbonne PUPS, 2011.
- Atti del XXVIII congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, [Roma, 18-23 luglio 2016] a cura di Roberto Antonelli, Martin-Dietrich Glessgen e Paul Videsott, 2 voll., Strasbourg, ELIPHI, 2018.
- Boccaccio angioino: materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso, e Alessandra Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012.
- Boccaccio e Napoli, nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Emma Grimaldi, Sebastiano Martelli, Andrea Mazzucchi, Matteo Palumbo, Alessandra Perriccioli Saggese, Carlo Vecce, Firenze, Cesati, 2015.
- «*Cantus Scriptus*»: *Technologies of Medieval Song*, edited by Emma Dillon and Lynn Ransom, Piscataway, NJ, Gorgia Press, 2012.
- «*Carmina semper et citharae cordi.*» *Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, édités par Marie Claire Gérard-Zai, Genève, Slatkine, 2000.
- Citation in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned. In Honour of Margaret Bent's 65th Birthday*, edited by Elizabeth Eva Leach and Suzannah Clark, Woodbridge, Boydell, 2005.
- Collectanea Historiae Musicae*, 4 voll., Olschki, Firenze 1953-1966.
- Contactes de langues, de civilisations et intertextualité*, III^e congrès international de l'AIEO, Montpellier, 20-26 septembre 1990, communications recueillis par Gérard Gouiran, 3 voll., Centre d'Études Occitanes de l'Université de Montpellier-SFAIEO, 1992.
- Dolci e nuove note*, atti del quinto convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975): Certaldo, 17-18 dicembre 2005, a cura di Francesco Zimei, Lucca, LIM, 2009.
- Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, edited by Barbara Hagg, Paris, Minerve, 2001.
- Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale MS français 146*, edited by Margaret Bent and Andrew Wathey, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Gordon Athol Anderson (1929-1981). In Memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen*, a cura di Luther Albert Dittmer, Henryville, Institute of Mediaeval Music, 1984.
- I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, a cura di Alessio Decaria e Claudio Lagomarsini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017.

- Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1999.
- Instruments, ensembles and repertory: 1300-1600. Essays in Honour of Keith Polk*, edited by Timothy McGee and Stewart Carter, Turnhout, Brepols, 2013.
- La critica del testo*, a cura di Alfredo Stussi, Bologna, il Mulino, 1985.
- La filologia romanza e i codici*, atti del convegno, Messina, Università degli studi - Facoltà di Lettere e Filosofia (19-22 Dicembre 1991) a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, 2 voll., Messina, 1993.
- La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova, Unipress, 2009.
- La musica nel tempo di Dante*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988.
- Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, a cura di Maria Caraci Vela, Daniele Sabaino e Stefano Aresi, Pisa, ETS, 2007.
- La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, a cura di Lino Leonardi, Firenze SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, VI^e congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes (12-19 septembre 1999), actes réunies et édités par Georg Kremnitz, et al., Praesens, Wien 2001.
- L'état angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*, actes du colloque de Rome-Naples, 1995, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo-École française de Rome, 1998.
- L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, commissariat général, Guy Massin Le Goff, Paris, Somogy, 2001.
- «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. *In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, a cura di Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi e Niccolò Scaffai, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006.
- Lingue e culture dell'Italia meridionale*, a cura di Paolo Trovato, Roma, Bonacci, 1993.
- Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, actes du colloque de Liège, 1989, édités par Madeleine Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991.
- Manuscripts and Medieval Song: Inscription, Performance, Context*, edited by Helen Deeming and Elizabeth Eva Leach, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Medieval Music in Practice: Essays in Honor of Richard Crocker*, edited by Judith Peraino, Middleton, WI, American Institute of Musicology, 2013.
- Medioevo. I committenti*, atti del convegno internazionale di studi, Parma, 21-26 settembre 2010, a cura di Arturo C. Quintavalle, Milano, Electa, 2011.
- Mélanges Camille de Borman. Recueil de mémoires relatifs à l'histoire, à l'archéologie et à la philologie offert au Baron de Borman et publié par ses amis et admirateurs*, Liège, Vailant-Carmagne, 1919.

- Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.
- Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank, offerts par ses anciens maîtres, ses amis et ses collègues de France et de l'étranger*, Saarbrücke, Universität des Saarlandes, 1957.
- Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928.
- Musical Culture in the World of Adam de la Halle*, edited by Jennifer Saltzstein, Boston, Brill, 2019.
- Music and Medieval Manuscripts: Paleography and Performance. Essays Dedicated to Andrew Hughes*, edited by John Haines and Randall Rosenfeld, Aldershot, Ashgate, 2004.
- Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, sous la direction de Christelle Cazaux-Kowalski, Christelle Chaillou-Amadiou, Anne-Zoé Rillon-Marne et Fabio Zinelli, Paris, Classique Garnier, 2017.
- Orality and Writing in Medieval Culture*, edited by Mark Chinca and Christopher Young, Bruges, Brepols, 2005.
- Performing Medieval Text*, edited by Ardis Butterfield, Henry Hope and Pauline Souleau, Cambridge, Legenda, 2017.
- Philologie et musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII^e-XVI^e siècle)*, sous la direction de Christelle Chaillou-Amadiou, Oreste Floquet et Marco Grimaldi Paris, Classiques Garnier, 2019.
- Poets and singers. On Latin and Vernacular Monophonic Song*, edited by Elizabeth Aubrey, Farnham, Ashgate, 2009.
- Positions de thèses, École des Chartes*, Toulouse, Privat, 1898.
- «*Psallitur per voces istas.*» *Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di Donatella Righini, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999.
- Riemann-Festschrift, Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstag überbracht von Freunden und Schülern*, a cura di Carl Mennicke, Leipzig, Hesses Verlag, 1909.
- Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, actes du VII^e congrès international de l'AIEO Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002, a cura di Rossana Castano, Saverio Guida, Fortunata Latella, 2 voll., Roma, Viella, 2003.
- Studia Occitanica in Memoriam Paul Remy*, edited by Hans-Eric Keller, 2 voll., Kalamazoo, MI, Western Michigan University, 1986.
- Studies in the Performance of Late Medieval Music*, edited by Stanley Boorman, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- The Calligraphy of Medieval Music*, edited by John Haines, Turnhout, Brepols, 2011.
- The Cambridge Companion to Medieval Music*, edited by Mark Everist, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- The Church and Vernacular Literature in Medieval France*, edited by Dorothea Kullmann Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2009.

- The Department of Music, Queens College of the City University of New York: Twenty-Fifth Anniversary Festschrift (1937-1962)*, edited by Albert Mell, New York, Queens College of the City of New York, 1964.
- The Experience of Power in Medieval Europe, 950-1350*, edited by Robert F. Berkhofer III, Alan Cooper, and Adam J. Kosto, Aldershot, Ashgate, 2005.
- The Medieval Lyric: Genres in Historical Context*, edited by William D. Paden, Urbana and Chicago, IL, University of Illinois Press, 2000.
- The Troubadours: An Introduction*, edited by Simon Gaunt and Sarah Kay, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- The Union of Words and Music in Late Medieval Poetry*, edited by Rebecca Baltzer, Thomas Cable, and James I. Wimsatt, Austin, TX, University of Texas Press, 1991.
- Thinking Medieval Romance*, edited by Katherine C. Little and Nicola MacDonald, Oxford University Press, 2018.
- Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015.
- Viewing the Morea: Land and People in the Late Medieval Peloponnese*, edited by Sharon E.J. Gerstel, *Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia*, Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013.
- ANDERSON, Jeffrey, *The Angevin Dynasties of Europe 900-1500: Lords of the Greatest Part of the World*, Ramsbury, The Crowood Press, 2019.
- APEL, Willi, *The Notation of Polyphonic Music: 900-1600*, Cambridge, MA, The Medieval Academy of America, 1953.
- ARLT, Wulf, *The «Reconstruction» of Instrumental Music: The Interpretation of the Earliest Practical Sources*, in *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, cit., pp. 75-100.
- , *Musica e testo nel canto francese: Dai primi trovatori al mutamento stilistico intorno al 1300*, in *La musica nel tempo di Dante*, cit., pp. 175-197 e 306-321.
- ASPERTI, Stefano, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana», 8 n.s., 1991, pp. 5-49.
- , *Carlo I d'Angiò e i trovatori: componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995.
- AUBREY, Elizabeth, *A Study of the Origins, History, and Notation of the Troubadour Chansonner Paris*, B.N., f. fr. 22543, tesi di dottorato, University of Maryland, 1982.
- , *References to Music in Old Occitan Literature*, «Acta Musicologica», II, 61, 1989, pp. 110-149.
- , *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis, IN, Indiana University Press, 1996.
- , *Genre as a Determinant of Melody in the Songs of the Troubadours and Trouvères in The Medieval Lyric*, cit., pp. 273-296.
- , *The Dialectic between Occitania and France in the Thirteenth Century*, «Early Music History», 16, 1997, pp. 1-53.

- , *Sources*, MS, §III, 3-4: *Secular Monophony: Occitan and French*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, cit., vol. XXIII.
- , *Medieval Melodies in the Hands of Bibliophiles in the Ancien Régime* in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, edited by Barbara Haggh, Paris, Minerve, 2001, p. 17-34.
- , «High Style» and «Low Style» in *Medieval Song*, «Journal of Music Theory», 52, 2008, pp. 75-122.
- AUBRY, Pierre, *La philologie musicale des troubères*, in *Positions de thèses*, cit., p. 5-13.
- *Refrains et rondeaux du XIII^e siècle*, in *Riemann-Festschrift*, cit., pp. 213-229.
- , *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris, Welter, 1905.
- , *Trouvères et troubadours*, Paris, Alcan, 1909.
- AURELL, Martin, *La vielle et l'épée: troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris, Aubier, 1989.
- AVALLE, D'Arco Silvio, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961 [ora *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc. Nuova edizione*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993].
- , *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo*, cit., pp. 363-382.
- AVRIL, François *Un atelier picard à la cour des Angevins de Naples*, in «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 43, 1986, p. 76-85.
- BALAYÉ, Simone, *La Bibliothèque Nationale des origines à 1800*, Genève, Droz, 1988.
- BALDWIN, John W., *The Image of the Jongleur in Northern France Around 1200*, «Speculum», 72, 1997, pp. 635-663.
- BARBIERI, Luca, *Note sul «Liederbuch» di Thibaut de Champagne*, «Medioevo romanzo», 23, 1999, pp. 388-416.
- BAREZZANI, Maria Teresa Rosa, *Le notazioni del XIII^e secolo: strutture e terminologie a confronto*, in *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, cit., pp. 171-202.
- BARTSCH, Karl, *Grundriss zur Geschichte der Provenzalischen Literatur*, Elberfeld, Friedrich, 1872.
- BATTELLI, Maria Carla, *La ricezione della lirica provenzale nei codici M (BNfr. 844) e U (BNfr. 20050): alcune considerazioni*, in *Contactes de langues*, cit., II, pp. 595-606.
- , *Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr 844: un canzoniere disordinato?*, in *La filologia romanza e i codici*, atti del convegno, Messina, Università degli studi-Facoltà di Lettere e Filosofia (19-22 Dicembre 1991) a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, 2 voll., Messina, 1993, I, pp. 273-308.
- , *Le antologie poetiche in antico francese*, «Critica del testo», II, 2, 1999, pp. 141-180.
- , *Ancora sui testi trobadorici a tradizione francese: variazioni sul vocabolario cortese*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, VI^e congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes (12-19 septembre 1999), actes réunies et édités par Georg Kremnitz, et al., Wien, Praesens, 2001, pp. 157-170.

- BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen Age (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 voll., Paris, Picard, 1977-1978.
- BECK, Jean, *Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien bes der Troubadours und Trouvères*, «Caecilia», 24, 1907, pp. 97-105.
- , *La musique des troubadours*, Paris, Laurens, 1910.
- BENT, Margaret, *Editing Early Music: The Dilemma of Translation*, «Early Music», III, 22, 1994, pp. 373-374 e 376-392.
- BERGER, Roger, *Littérature et société arrageoise au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1981.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in *Lyrique romane médiévale*, cit., pp. 273-302 [ora in EAD., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2009, pp. 151-172].
- BERTONE, Giorgio, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999.
- BERTONI, Giulio, *Di un poeta francese in Italia alla corte di Carlo d'Angiò*, «Studi di filologia moderna», 5, 1912, pp. 233-240.
- BETTETINI, Lucia, *Studio per l'edizione del canzoniere francese M (fr. 844)*, tesi di dottorato, Università di Firenze, 1998.
- BILLY, Dominique, *Le descort occitan: réexamen critique du corpus*, «Revue des Langues Romanes», 87, 1983, pp. 1-28.
- , *Les empreintes métriques de la musique dans l'estampe lyrique*, «Romania», 108, 1987, pp. 207-229.
- , «*L'altrier cuidai aber druda*»: pièce lyrique en langue mixte, «Revue des Langues Romanes», 91, 1987, pp. 109-120.
- , *Lai et descort: la théorie des genres comme volonté et comme représentation*, in *Actes du 1^{er} congrès international d'Études Occitanes*, cit., pp. 95-117.
- , *Une imitation indirecte de «L'altrier cuidai aber druda»: le motet «Quant froidure trait a fin encontre la saison d'esté»*, «Neophilologus», 74, 1990, pp. 536-544.
- BOLOGNA, Ferdinando, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, Bozzi, 1969.
- VAN DEN BOOGAARD, Nico H. J., *Jacquemart Gielée et la lyrique de son temps*, in *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Gielée et leur temps*, cit., pp. 333-344.
- BRUSEGAN, Rosanna, *Culte de la Vierge et origine des puy et confréries en France au Moyen Age*, «Revue des langues romanes», 95, 1991, pp. 31-58.
- BUSSE-BERGER, Anna Maria, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2005.
- BUTTERFIELD, Ardis, *Repetition and Variation in the Thirteenth-Century Refrain Source*, «Journal of the Royal Musical Association», I, 116, 1991, pp. 1-23.
- , *The Refrain and the Transformation of Genre in the «Roman de Fauvel»*, in *Fauvel Studies*, cit., pp. 105-159.
- , *Poetry and Music in Medieval France: From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

- , «*Enté*: A Survey and Reassessment of the Term in Thirteenth- and Fourteenth-Century Music and Poetry», «Early Music History», 22, 2003, pp. 67-101.
- CALLAHAN, Christopher, *Hybrid Discourse and Performance in the Pastourelle*, «French Forum», 27, 2002, pp. 1-22.
- CAMERA, Matteo, *Annali delle Due Sicilie: dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III Borbone*, 2 voll., Napoli, Stamperia e cartiere del Fibreno, 1860.
- CANETTI, Paolo, *Descortz es dictatz mot divers: ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto libri, 1995.
- , *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto libri, 1996.
- CANNATA SALAMONE, Nadia, *Dal «ritmo» al «canzoniere»: note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)*, «Critica del testo», II, 4, 2001, pp. 397-429.
- CARAPEZZA, Francesco, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori, 2004.
- , *Tradizione e ricezione musicale dei più antichi testi lirici italiani: a proposito di un libro recente*, «Medioevo Romano», 31, 2007, pp. 168-183.
- , *Canzoni «date in moglie» a sirventesi nella vida II di Bertran de Born*, «Cultura Neolatina», 68, 2008, pp. 315-333.
- , *Un'ipotesi sul «son poitevin»*, «Medioevo Romano», II, 36, 2012, pp. 390-405.
- , *La dimension musicale des textes des troubadours*, in MARTIN DE RIQUER, *Les troubadours*, cit., II, pp. 709-726.
- , *Transmission et interprétation. À propos des mélodies des troubadours*, in *Les Noces de Philologie et Musicologie*, cit., pp. 145-148.
- , «*Musica prior*»: *sul rapporto fra testo e musica nei lais lirici galloromanzi (e sulla loro prassi editoriale)*, in *Atti del XXVIII congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, cit., pp. 139-158.
- CARAPEZZA, Francesco; PRIVITERA, Massimo, *Chi scrive cosa? Dinamiche autoriali e processi di trasmissione nella monodia dei trovatori e nella polifonia del Rinascimento*, in *Philologie et musicologie*, cit., pp. 239-256.
- CARACI VELA, Maria, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., Lucca, LIM, 2005-2013.
- CARERI, Maria, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207)*, Modena, Mucchi, 1990.
- CEPRAGA, Dan Octávia, *Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi*, «Critica del testo», VII, 2004, pp. 391-424.
- CHAILLOU, Christelle, *«Faire los motz el so»: les mots et la musique dans les chansons des troubadours*, Turnhout, Brepols, 2013.
- CHARTIER, Roger, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Seuil, 2005.
- CLARK, Suzannah, «*S'en dirai chançonetes*»: *Hearing Text and Music in a Medieval Motet*, «Plainsong and Medieval Music», 16, 2007, pp. 31-59.

- CURRAN, Sean, *Composing a Codex: The Motets in the «La Clayette» Manuscript in Medieval Music in Practice: Essays in Honor of Richard Crocker*, cit., pp. 219-253.
- CURRAN, Sean, *Writing, Performance and Devotion in the Thirteenth-Century Motet: the «La Clayette» Manuscript*, in *Manuscripts and Medieval Song*, cit., pp. 193-220.
- COULTER, Cornelia G., *The library of the Angevin Kings*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 75, 1944, pp. 141-155.
- DAOLMI, Davide, *Trovatore, amante, spia: otto secoli di cronache attorno al celebre favorito che salvò re Riccardo*, Lucca, LIM, 2015.
- DE BLASI, Nicola, *Cultura cittadina e lessico di origine francese e provenzale a Napoli in epoca angioina (1266-1442)*, «California Italian Studies», 3, 2012, pp. 1-22.
- DE RIQUER, Martin, *Les troubadours. Histoire littéraire et textes. Anthologie occitan-français*, préface de Pierre Bec, édition établie par Dominique Billy, Luc de Goustine, Walter Meliga et Peter Ricketts, 2 voll., Moustier Ventadour, Carrefour Ventadour, 2013-2016.
- DILLON, Emma, *The Medieval Music-Making and the «Roman de Fauvel»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- , *Manuscripts*, in *The Cambridge Companion to Medieval Music*, cit., pp. 291-319.
- , *Musicology on the Edge: Reflections on Medieval Borders*, «Journal of American Musicological Society», III, 66, 2012, pp. 844-849.
- , *The Sense of Sound: Musical Meaning in France, 1260-1330*, New York, Oxford University Press, 2012.
- , *Unwriting Medieval Song*, «New Literary History», IV, 46, 2015, pp. 595-622.
- , *Sensing Sound in A Feast for the Senses*, cit., pp. 95-114.
- , *Song and the Soundscape of Medieval French Romance*, in *Thinking Medieval Romance*, cit., pp. 157-171.
- DOSS-QUINBY, Eglal, *Les Refrains chez les trouvères du XII^e siècle au début du XIV^e*, New York, Lang, 1984.
- , *The Lyrics of the Trouvères: A Research Guide (1970-1990)*, New York, Garland, 1994.
- DRAGONETTI, Roger, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempe, 1960.
- DUNBABIN, Jean, *Charles 1 of Anjou: Power, Kingship and State-Making in Thirteenth-Century Europe*, London, Longman, 1998.
- , *The French in the Kingdom of Sicily (1266 -1305)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- EARP, Lawrence, *Lyrics for Reading and Lyrics for Singing in Late Medieval France: The Development of the Dance Lyric from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut*, in *The Union of Words and Music in Late Medieval Poetry*, cit., pp. 101-131.
- EVERIST, Mark, *The Rondeau-Motet: Paris and Artois in the Thirteenth Century*, «Music & Letters», 69, 1988, pp. 1-22.
- , *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France: Aspects of Sources and Distribution*, New York-London, Garland, 1989.

- , *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- , *The Polyphonic Rondeau c. 1300: Repertory and Context*, «Early Music History», 15, 1996, pp. 59-96.
- , *Discovering Medieval Song: Thirteenth-Century Latin Poetry and Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- FARAGLIA, Nunzio Federigo, *Barbato di Sulmona e gli uomini di lettere della corte di Roberto d'Angiò*, «Archivio storico Italiano», 3, s. v, 1889, pp. 313-360.
- FORMISANO, Luciano, *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil*, in *La filologia romanza e i codici*, cit., pp. 137-141.
- , *Sul libro di poesia di Adam de la Halle*, in *Carmina semper et citharae cordi*, cit., pp. 227-246.
- FORMISANO, Luciano; LEE, Charmain, *Il «francese di Napoli» in opere di autori italiani dell'età angioina*, in *Lingue e culture dell'Italia meridionale*, cit., pp. 133-162.
- FRITZ, Jean-Marie, *La Cloche et la lyre: Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011.
- GAUNT, Simon, *Troubadours and Irony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- , *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- , *Fictions of Orality in Troubadour Poetry in Orality and Writing in Medieval Culture*, Mark Chinca and Christopher Young, Bruges, Brepols, 2005, pp. 117-138.
- GENNRICH, Friedrich, *Der Chansonnier d'Arras*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 46, 1925, pp. 325-333.
- , *Trouvèrelieder und Motettenrepertoire*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 9, 1926, pp. 8-39 e 65-84.
- , *Die Repertoire-Theorie*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 66, 1956, pp. 81-108.
- , *Ist der mittelalterliche Liedvers arhythmisch?*, «Cultura neolatina», 15, 1955, pp. 109-131.
- GOZZI, Marco, *Italy to 300*, in *The Cambridge Companion to Medieval Music*, cit., pp. 121-135.
- GRÖBER, Gustav, *Grundriss der romanischen Philologie*, 4 voll., Strasbourg, Trübner, 1888-1906.
- , *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Romanische Studien», 2, 1877, pp. 337-670.
- GUADAGNINI, Elisa, *Un descort provenzale del secondo quarto del Duecento*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, cit., pp. 395-405.
- HAINES, John, *The «Modal Theory», Fencing, and the Death of Pierre Aubry*, «Plainsong and Medieval Music», 6, 1997, 143-150.
- , *The Musicography of the «Manuscrit du Roi»*, tesi di dottorato, University of Toronto, 1998.

- , *The Transformations of the «Manuscrit du Roi»*, «Musica Disciplina», 42, 1998-2002, pp. 5-43.
- , *The Footnote Quarrels of the Modal Theory: A Remarkable Episode in the Reception of Medieval Music*, «Early Music History», 20, 2001, pp. 87-120.
- , *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères: The Changing Identity of Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- , *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- , *Satire in the Songs of «Renart le Nouvel»*, Genève, Droz, 2010.
- , *The Songbook for William of Villehardouin, Prince of the Morea (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Français 844): A Crucial Case in the History of Vernacular Song Collections in Viewing the Morea: Land and People in the Late Medieval Peloponnese*, edited by Sharon E. J. Gerstel, *Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia*, Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013, pp. 57-109.
- , *Aristocratic Patronage and the Cosmopolitan Vernacular Songbook: the Chansonnier du Roi (M-trouv.) and the French Mediterranean*, in *Musical Culture in the World of Adam de la Halle*, edited by Jennifer Saltzstein, Boston, Brill, 2019, pp. 95-120.
- HATZIKIRIAKOS, Alexandros M., *Un canzoniere artesiano a più voci: ibridazione e «contaminazioni» tra lirica e polifonia nello «Chansonnier du Roi»*, «Medioevo Romano», II, 42, 2018, pp. 352-378.
- HATZIKIRIAKOS, Alexandros M., RACHETTA, Maria Teresa, *Lo Chansonnier du Roi (BnF fr. 844) e la sua storia: un nuovo approccio alle aggiunte successive*, in *Philologie et musicologie*, cit., pp. 143-158.
- HERDE, Peter, *Carlo I d'Angiò, Re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, vol. xx.
- HUOT, Sylvia, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, NY-London, Cornell University Press, 1987.
- , *Transformations of the Lyric Voice in the Songs, Motets, and Plays of Adam de la Halle*, «Romanic Review», 78, 1987, pp. 148-164.
- , *Allegorical Play in the Old French Motet*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- IBOS-AUGÉ, *Chanter et lire dans le récit médiéval. La fonction des insertions lyriques dans les oeuvres narratives et didactiques d'oïl aux XIII^e et XIV^e siècles*, Bruxelles, Lang, 2010.
- IMPROTA, Andrea, *Per la miniatura a Napoli al tempo di Boccaccio: il ms. Lat. Z 10 della Biblioteca Marciana*, in *Boccaccio Angioino*, cit., pp. 317-328.
- JEANROY, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge: Études de littérature française et comparée*, Paris, Champion, 1889.
- , *Chansons, jeux partis et refrains inédits du XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1902.
- , *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, Champion, 1916.
- , *Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1918.
- KARP, Theodor, *A Lost Medieval Chansonnier*, «The Musical Quarterly», 48, 1962, pp. 50-67.

- , *The Trouvère Manuscript Tradition*, in *The Department of Music, Queens College of the City University of New York: Twenty-Fifth Anniversary Festschrift (1937-1962)*, pp. 25-52.
- , *Three Trouvère Chansons in Mensural Notation in Gordon Athol Anderson (1929-1981)*, cit., pp. 474-494.
- , *Measurability in Medieval Music before 1300*, «Orbis Musicae», 12, 1998, pp. 107-139.
- , *Interrelationships between Poetic and Musical Form in Trouvère Song*, in *Poets and singers. On Latin and Vernacular Monophonic Song*, cit., pp. 227-251.
- KAY, Sarah, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- , *Parrots and Nightingales Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press 2014.
- KOSSMAN, Ernst; LUDWIG, Friedrich, *Ein Fragment einer neuen altfranzösischen Motettenhandschrift*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 8, 1926, pp. 193-195.
- LABORDE, Jean-Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 voll., Paris, Pierres, 1780.
- LAMUR-BAUDREU, Anne-Claude, *Aux origines du chansonnier de troubadours M*, «Romania», 109, 1988, pp. 183-198.
- LÅNGFORS, Arthur, recensione a BECK, Jean; BECK, Louise, *Les chansonniers*, cit., «Neuphilologische Mitteilungen», 40, 1939, pp. 350-352.
- LANNUTTI, Maria Sofia, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle origini in Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di Donatella Righini, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 145-169.
- , «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». *Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, «Studi Medievali», 41, 2000, pp. 1-38.
- , *Seguendo le «tracce». Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, «Medioevo romanzo», 31, 2007, pp. 184-198.
- , *Musica e irregolarità di versificazione nella tradizione dei testi lirici latini e romanzi*, «Filologia Mediolatina», 15, 2008, pp. 115-131.
- , *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo», 32, 2008, pp. 3-28.
- , *Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza*, in *La lirica romanza del Medioevo*, cit., pp. 337-360.
- , *Letteratura italiana del Duecento. Storia, testi, interpretazioni*, Roma, Carocci, 2009.
- , *La canzone nel medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», 43, 2001, pp. 50-61.
- , *Sulle raccolte miste della lirica galloromanza*, in *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, a cura di Lino Leonardi, Firenze SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 153-178.
- , *L'ultimo canto. Musica e poesia nella lirica catalana del medioevo (con una nuova edizione del Cançoneret di Sant Joan de les Abadesses)*, «Romance Philology», 66, 2012, pp. 307-361.

- , *Ancora sulle canzoni di Colin Muset: anomalie formali e tradizione manoscritta*, «Critica del testo», 18, 2015, pp. 103-118.
- , «*Dir so, trobar vers, entendre razo*», *Poetry and Music in Medieval Romance Lyric*, «Philomusica on-line», 16, 2015, pp. 89-116.
- LEACH, Elizabeth Eva, *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca, NY-London, Cornell University Press, 2007.
- , *Adapting the Motet(s)? The case of Hé bergier in Oxford MS Douce 308*, «Plainsong and Medieval Music», II, 28, pp. 133-147.
- , *Do Trouvère Melodies Mean Anything?*, «Music Analysis», 38, 2019, pp. 3-46.
- LEECH-WILKINSON, Daniel, *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- LEONARDI, Lino, *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo A Valle*, in «*Liber*», «*Fragmenta*», «*Libellus*», cit., pp. 3-22.
- LONGNON, Jean, *Le prince de Morée chansonnier*, «Romania», 45, 1939, pp. 95-100.
- , *L'Empire Latin de Constantinople et la Principauté de Morée*, Paris, Payot, 1947.
- LUG, Robert, *Das «vormodale» Zeychensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés*, «Archiv für Musikwissenschaft», 52, 1995, pp. 19-65.
- , *Semi-mensurale Informationen zur Liedrhythmik des 13. Jahrhunderts*, Stuttgart, Ibidem, 2020.
- MAILLARD, Jean, *Problèmes musicaux et littéraires du Descort*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, cit., pp. 388-409.
- , *Évolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1963.
- , *Structures mélodiques complexes au Moyen-âge*, in *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, cit., p. 531-539.
- , *Descort, que me veux-tu ?...*, «Cahiers de civilisation médiévale», 99-100, 1982, pp. 219-223.
- , *Adam de la Halle: Perspective musicale*, Paris, Champion, 1982.
- MARSHALL, John H., *The Isostrophic Descort in the Poetry of the Troubadours*, «Romance Philology», 35, 1981-1982, pp. 130-151.
- MASCITELLI, Cesare, *Il Roi de Sicile di Adam de la Halle: una nuova proposta di datazione e localizzazione*, «Carte Romanze», II, 2014, pp. 103-131.
- MASON, Joseph, *Structure and Process in the Old French Jeu-parti*, «Music Analysis», 38, 2019, pp. 47-79.
- MURRAY, David, *Poetry in Motion: Languages and Lyrics in the European Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2019.
- McGEE, Timothy, *Medieval Dances: Matching the Repertory with Grocheio's Descriptions*, «Journal of Musicology», 7, 1989, pp. 498-517.
- , *The Sound of Medieval Song: Ornamentation and Vocal Style According to the Treatises*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

- McKENZIE, Donald F., *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge University Press, 1999.
- McLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.
- MENEGHETTI, Maria Luisa, *Il pubblico dei trovatori, la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992.
- , *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.
- MENICHETTI, Caterina, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BnF, fr. 1749)*, Strasbourg, Éditions de linguistique et philologie, 2015.
- MINERVINI, Laura, *Il francese a Napoli (1266-1442). Elementi per una storia linguistica*, in *Boccaccio e Napoli*, cit., pp. 151-174.
- MONTEROSSO, Raffaello, *Musica e ritmica dei trovatori*, Milano, Giuffrè, 1956.
- MORELLI, Serena, *I Giustizieri nel Regno di Napoli al tempo di Carlo I d'Angiò: primi risultati di un'analisi prosopografica*, in *L'état angevin. Pouvoir*, cit., pp. 491-517.
- MULLALLY, Robert, *Johannes de Grocheo's «Musica vulgaris»*, «Music and Letters», 79, 1998, pp. 1-26.
- O'NEILL, Mary, *Courtly Love Songs of Medieval France: Transmission and Style in the Trouvère Repertoire*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- PAGE, Christopher, *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1986.
- , *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, London, Dent, 1989.
- , *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- PALMIERI, Stefano, *La cancelleria del Regno di Sicilia in età angioina*, Napoli, Accademia Pontaniana, 2006.
- PARIS, Paulin, *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi: leur histoire et celle des textes allemands, anglois, hollandois, italiens, espagnols*, 6 voll., Paris, Teichner, 1836-1848.
- , *Fin du treizième siècle: Trouvères* in *Histoire littéraire de la France*, 38 voll., Paris, 1733-1898, xxiii.
- PARKER, Ian, *À propos de la tradition manuscrite des chansons de trouvères*, «Revue de musicologie», 64, 1978, pp. 181-202.
- PATERSON, Linda, *The World of the Troubadours: Medieval Occitan Society, c. 1100-c. 1330*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- , *Culture and Society in Medieval Occitania*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2011.
- PERAINO, Judith, *New Music, Notions of Genre, and the «Manuscript Du Roi» Circa 1300*, tesi di dottorato, University of California, Berkeley, 1995.
- , «*Et pui conmencha a canter*»: *Refrains, Motets and Melody*, «Medieval Music», 6, 1997, pp. 1-16.

- , *Re-placing Medieval Music*, «Journal of American Musicological Society», II, 4, 2001, pp. 209-264.
- , *Monophonic Motets: Sampling and Grafting in the Middle Ages*, «The Musical Quarterly», IV, 85, 2001.
- , *Giving Voice to Love: Song and Self-Expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- PERRICCIOLI SAGGESE, Alessandra, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli con una nota paleografica di Catello Salvati e una nota filologica di Vittorio Marmo*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979.
- , *L'enluminure à Naples au temps des Anjou*, in *L'Europe des Anjou*, cit., pp. 123-133.
- , *Riflessi delle crociate nella committenza di un manoscritto miniato destinato a Carlo I d'Angiò*, in *Medioevo. I committenti*, cit., pp. 570-574.
- PETERSEN-DYGGVE, Holger Niels, *Onomastique des trouvères*, Imprimerie de la Société de Littérature Finnois, Helsinki, 1934.
- , *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles*: «Neuphilologische Mitteilungen»: *Colin Muset*, 36, 1935, pp. 1-18; *Gautier d'Epinal*, 36, 1935, pp. 19-29; *Un dame de Canaples destinataire d'une chanson anonyme du XIII^e siècle*, 36, 1935, pp. 84-90; *L'énigme du comte de Couci*, 37, 1936, pp. 261-283; *Les seigneurs de Broys et la date de la Bible de Guiot de Provins*, 39, 1938, pp. 386 e sgg.; *Dragon, ami et protecteur des trouvères d'Arras*, 41, 1940, pp. 118 e sgg.; *Messire Joffroi de Baralle*, 42, 1941, pp. 153-163; *Messire Gilles de Beaumont*, 42, 1941, pp. 164-71; *Messire Jehan de Louvois*, 42, 1941, pp. 171-183; *Messire Pierre de Molins*, 43, 1942, pp. 62-100; *Le Comte de la Marche*, 43, 1942, pp. 121-141; *Thomas Hérier et ses protecteurs*, 44, 1943, pp. 55-97; *Quei est Bochart, destinataire d'une chanson de Gace Brulé?*, 45, 1944, pp. 11-35; *Renaud de Sabloeil et la comtesse de Meullent*, 45, 1944, pp. 61-91; *Sauvage Cosset d'Arras*, 45, 1944, pp. 111-127; *Le Vidame de Chartres*, 45, 1944, pp. 161-65 e 46, 1945, pp. 21-55; *Gautier de Dargies*, 46, 1945, pp. 77-93; *Garnier d'Arches et son destinataire «le bon marquis»*, 46, 1945, pp. 123-153; *Charles, comte d'Anjou*, 50, 1949, pp. 144-174.
- PETRUCCI, Armando, *Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale in Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo*, cit., pp. 981-1010.
- PIRROTTA, Nino, *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: di una pretesa scuola napoletana*, in *Collectanea Historiae Musicae*, cit., I, 1953, pp. 11-18.
- , *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.
- PRINET, Max, *L'illustration héraldique du Chansonnier du Roi*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928, p. 521-537.
- QUAIN, Edwin A., *The Medieval Accessus ad auctores*, «Traditio», 3, 1945, pp. 215-264.
- RANDELL UPTON, Elizabeth, *Music and Performance in the Later Middle Ages*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- RAUPACH, Manfred; RAUPACH, Margaret, *Französische Trobadorlyrik: zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Niemeyer, 1979.

- REESE, Gustav, *Music in the Middle Ages*, New York, Norton, 1940.
- RESCONI, Stefano, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014.
- , *Le seriazioni nel processo di formazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi*, «Carte Romanze», 2, 2014, pp. 383-419.
- , *Tracce, ricontestualizzazioni, canali di trasmissione peculiari: percorsi tra le liriche oitaniche trascritte al di fuori dei canzonieri francesi*, «Critica del testo», III, 18, 2015, pp. 169-198.
- , *Canoni, gerarchie, luoghi, tradizioni: le strategie compilative del canzoniere francese M (BnF, fr. 844)*, in *I confini della lirica*, cit., pp. 167-191.
- , *La «chanson de départie» per la crociata a voce femminile: contributo all'interpretazione di una tipologia lirica romanza*, in *Atti del XXVIII congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, cit. pp. 234-246.
- , «Tracce»? L'«Alexandre» di Alberico da Besançon e il «Sirventese lombardesco» nel loro contesto manoscritto, «Linguae &», 17, 2018, pp. 63-79.
- ROMANO, Salvatore, *Un viaggio del conte di Fiandra, Guido di Dampierre, in Sicilia nel 1270*, «Archivio Storico Italiano», 26, 1905, pp. 285-309.
- ROQUES, Mario, recensione a BECK, Jean; BECK Louise, *Les chansonniers*, cit., «Romania», 65, 1939, pp. 143-144.
- ROTHENBERG, David J., *The Marian Symbolism of Spring, ca. 1200-ca. 1500: Two Case Studies*, «Journal of the American Musicological Society», 59, 2006, pp. 319-398.
- , *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- ROUSE, Richard; ROUSE, Mary, *Manuscripts and their Makes: Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500*, Turnhout, Harvey Miller, 2000.
- SABATINI, Francesco, *Napoli Angioina: cultura e società*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1975.
- SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types dans le motet du XIII^e siècle: Étude d'un processus répétitif*, tesi di dottorato, University of Southampton, 2009.
- , *A New Link between the Motet and the Trouvère Chanson: the «Motet-pedes cum cauda»*, «Early Music History», 32, 2013, pp. 179-223.
- , *Motets in Chansonniers and the Other Culture of the French Thirteenth-Century Motet*, in *A Critical Companion to Medieval Motets*, edited by Jared Hartt, Rochester, Boydell & Brewer, 2018, pp. 225-242.
- , *Genre, Attribution and Authorship in the Thirteenth Century: Robert de Reims vs «Robert de Rains»*, «Early Music History», 38, 2019, pp. 141-213.
- , *Quelques aspects du contrafactum dans les répertoires musicaux du XIII^e siècle*, «Musico-logies Nouvelles», 9, 2019.
- SALTZSTEIN, Jennifer, *Cleric-Trouvères and the «Jeux-Partis» of Medieval Arras*, «Viator», 43, 2012, 147-164.
- , *The Refrain and the Rise of the Vernacular in Medieval French Music and Poetry*, Cambridge, D.S. Brewer, 2013.

- , *Songs of Nature in Medieval Northern France: Landscape, Identity, and Environment*, «Journal of the American Musicological Society», 1, 72, 2019, pp. 115-180.
- SAVIOTTI, Federico, *Precisazioni per una rilettura di BnF, fr. 25566 (canzoniere francese W)*, «Medioevo Romanzo», 35, 2011, pp. 262-284.
- , *Anomalie codicologiche e bibliografiche: le canzoni di Adam de la Halle e la loro singolare tradizione manoscritta*, «Critica del testo», III, 18, 2015, pp. 225-257.
- , *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia, Pavia University Press, 2017.
- SESINI, Ugo, *Musiche trobadoriche*, Napoli, Contessa, 1941.
- SCHWAN, Eduard, *Die alfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmann, 1886.
- SPANKE, Hans, *Sequenz und Lai*, «Studi Medievali», 11, 1938, pp. 12-68 ora in ID., *Studien zu Sequenz, Lai und Leich*, Darmstadt, Aarburg, 1977.
- , *Der Chansonnier du Roi*, «Romanische Forschungen», 57, 1943, pp. 38-104.
- STEVENS, John, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press 1986.
- SWITTEN, Margaret, *Music and Poetry in the Middle Ages: A Guide to Research on French and Occitan Song, 1100-1400*, New York-London, Garland, 1995.
- SYMES, Carol, *Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras. Conjunction of Religion and Power in the Medieval Past*, Ithaca, NY-London, Cornell University Press, 2007.
- , *The Confraternity of Jongleurs and the Cult of the Virgin: Vernacular Devotion and Documentation in Medieval Arras*, in *The Church and Vernacular Literature in Medieval France*, cit., pp. 176-197.
- , *The Lordship of the Jongleurs*, in *The Experience of Power in Medieval Europe, 950-1350*, cit., pp. 237-252.
- STONES, Alison, *Some Northern French Chansonniers and their Cultural Context*, in *Ars musica septentrionalis. De l'interprétation du patrimoine musical à l'historiographie*, cit., pp. 169-186.
- , *Manuscripts Illuminated in France: Gothic Manuscripts 1260-1320*, 2 voll. ciascuno in 2 tomi, London-Turnhout, Harvey Miller-Brepols, 2013.
- TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2004, I: *The Earliest Notations to the Sixteenth Century*.
- TAYLOR, Robert A., *La littérature occitane du Moyen Age: Bibliographie sélective et critique*, Toronto: University of Toronto Press, 1977.
- , «*L'altrier cuidai aber druda*» (PC 461,146): *Edition and Study of a Hybrid-Language Parody Lyric*, in *Studia Occitanica in Memoriam Paul Remy*, edited by Hans-Eric Keller, 2 voll., Kalamazoo, Western Michigan University, 1986, II, pp. 189-201.
- TISCHLER, Hans, recensione a WERF VAN DER, Hendrik (ed.), *Monumenta monodica Medioevi XI*, cit., «Journal of the American Musicological Society», 32, 1979, pp. 335-339.

- , *A Unique and Remarkable Trouvère Song*, «The Journal of Musicology», 10, 1992, pp. 106-112.
- , *The Chansonnier Cangé and Mensural Notation in Trouvère Songs*, «Orbis musicae», 11, 1993-1994, pp. 73-80.
- , *Newly-Discovered Addenda to the Trouvère Repertoire*, «Current Musicology», 70, 2000, pp. 101-109.
- THOMSON, Matthew, *Interaction between Polyphonic Motets and Monophonic Songs in the Thirteenth Century*, tesi di dottorato, University of Oxford, 2016.
- , *Monophonic Song in Motets: Performing Quoted Material and Performing Quotation*, in *Performing Medieval Text*, cit., pp. 184-201.
- TREITLER, Leo, *The Troubadours singing Their Poems*, in *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*, cit., pp. 15-48.
- , *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- UNGUREANU, Marie, *La Bourgeoisie naissante: Société et littérature bourgeoises d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles*, Arras, Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1955.
- VARVARO, Alberto, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, il Mulino, 1985.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Bance-Morel, 1854-1868.
- VIVARELLI, Carla, «*Di una pretesa scuola napoletana: Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou*», «The Journal of Musicology», iv, 24, 2007, pp. 272-296.
- , *La notazione della polifonia del Roman de Fauvel*, in *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, cit., a cura di Maria Caraci Vela, Daniele Sabaino e Stefano Aresi, Pisa, ETS, 2007, pp. 203-216.
- WERF VAN DER, Hendrik, *Trouvère Chansons as Creations of a Notationless Culture*, «Current Musicology», 1, 1965, pp. 61-67.
- , *The Chansons of the Troubadours and Trouvères: A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*, Utrecht, Oosthoek, 1972.
- , *Estampie*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, cit., vi, 1980.
- , *The «Not-so-precisely Measured» Music of the Middle Ages*, «Performance Practice Review», 1, 1988, pp. 42-60.
- , Recensione a ROSENBERG, Samuel; TISCHLER, Hans, «*Chanter m'estuet*»: *Songs of the Trouvères*, cit., «Journal of the American Musicological Society», 35, 1982, pp. 539-554.
- , *Trouvère Chansons as Creations of a Notationless Culture*, «Current Musicology», 1, 1965, pp. 61-67.
- WOLF, Johannes, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 1, 1899, pp. 69-120.
- , *Handbuch der Notationskunde*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913.
- ZAMUNER, Ilaria, *Pour une histoire du rondeau (XIII^e-XIV^e s.). Étude du genre, répertoire des auteurs et des textes, et brève panorama de la réception*, tesi di dottorato, Università di Verona, 2011.

- ZIINO, Agostino, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, cit., pp. 85-218.
- ZINELLI, Fabio, «*je qui li livre escrive de lettre en vulgal*». *Scrivere il francese a Napoli in età angioina*, in *Boccaccio angioino*, cit., pp. 149-173.
- ZINK, Michel, *La Pastourelle: Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1972.
- , *Le Moyen Âge et ses chansons, ou, un passé en trompe-l'oeil*, Paris, Fallois, 1996.
- ZUMTHOR, Paul, *Langue et technique poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963.
- , *De la circularité du chant*, «Poétique», 2, 1970, pp. 129-140.
- , *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- , *La Lettre et la voix: de la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

Sitografia

- ARLIMA: *Archives de littérature du Moyen Âge* a cura di Laurent Brun, Université d'Ottawa (coordinatore) <https://www.arlima.net/presentation.html>.
- BEDT: *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, versione 2.5, 2012, a cura di: Stefano Asperti, Università di Roma, La Sapienza (direzione tecnica) e Luca de Nigro (direzione scientifica) http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx.
- Cantastorie: *Tales of Troubadours, Trouvères and Minnesänger* a cura di Davide Daolmi, Università di Milano <http://www.examenapium.it/cs/index.html>.
- Cantus: *A Database for Latin Ecclesiastical Chant* a cura di Debra Lacoste, University of Waterloo (responsabile scientifico), Jan Koláček (sviluppatore del progetto) <http://cantus.uwaterloo.ca/about>.
- Cantus Pulchriorem Invenire, *conductus* a cura di: Mark Everist University of Southampton (responsabile scientifico) e Adam Field University of Southampton (sviluppatore del progetto) <http://catalogue.conductus.ac.uk/>.
- DEAF: *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français* a cura di Thomas Städtler (Heidelberg Akademie der Wissenschaften, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) <http://www.deaf-page.de/index.php>.
- DIAMM: *The Digital Image Archive of Medieval Music* a cura di Julia Craig-McFeely, Oxford University, Matthias Range, Oxford Brookes University, David Wyatt, Wargrave <https://www.diamm.ac.uk>.
- DOM: *Dictionnaire de l'occitan médiéval* a cura di Maria Selig, Bayerische Akademie der Wissenschaften (responsabile scientifico) <http://www.dom-en-ligne.de>
- L'Italia dei Trovatori: repertorio dei componimenti trobadorici relativi alla storia d'Italia* a cura di Paolo di Luca, Università di Napoli e Marco Grimaldi, Università di Roma La Sapienza (coordinatori) <http://www.idt.unina.it>.
- MMMO Database: *Medieval Music Manuscripts Online* Dominique Gatté (coordinatore scientifico), Jan Koláček (sviluppatore del progetto) <http://musmed.eu>.

- Refrain: Musique, poésie, citation: le refrain au moyen âge* a cura di: Anne Ibos-Augé, Université de Perpignan (responsabile scientifico), Mark Everist University of Southampton (coordinatore), Adam Field (sviluppatore del progetto) <http://refrain.ac.uk>.
- Rialto: repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana* a cura di Costanzo Di Girolamo, Unirvesità di Napoli (coordinatore) <http://www.rialto.unina.it/index.html>.
- Studi Angloini* a cura di Thierry Pécout, Université de Saint-Étienne (coordinatore) e Ahmad Fliti, Université de Saint-Étienne (sviluppatore del progetto) <https://angevine-europe.huma-num.fr/ea/>.
- TLM: Thesaurus Musicarum Latinarum* a cura di Thomas Mathiesen, Indiana University Bloomington e Giuliano Di Bacco, Indiana University Bloomington, (coordinatori) <http://www.chmtl.indiana.edu/tml>.
- Trobvers: database della lirica dei trovatori* a cura di Rocco Distilo, Università della Calabria (responsabile scientifico).
- Troubadours Melodies Database* a cura di Katie Chapman, Indiana University Bloomington (responsabile scientifico); Jan Koláček (sviluppatore del progetto) <http://troubadour-melodies.org>.
- Trouweors: Database della lirica dei trovieri* a cura di Paolo Canettieri, Università di Roma la Sapienza; Rocco Distilo, Università della Calabria (responsabili scientifici).

Sommario

<i>Premessa</i> di Vincenzo Borghetti	9
Introduzione	11
PARTE I. <i>Lo «Chansonnier du Roi»</i>	
Il codice	23
<i>Descrizione, 23 - Fascicolazione allo stato attuale, 35</i>	
Tavola del codice	40
Il canzoniere	102
<i>c/Canzoniere/i, 102 - Il processo compilativo di °M, 105 - La sezione provenzale *W, 115 - La raccolta di mottetti ^R, 118 - Per un colophon immaginario, 119</i>	
PARTE II. <i>Musiche da una corte effimera</i>	
Lo <i>Chansonnier du Roi</i> e Napoli	129
<i>Napoli angioina, 129 - Lo «Chansonnier du Roi» a Napoli?, 135</i>	
Tavola delle addizioni	146
Le addizioni angioine	152
<i>Tracce?, 152 - I gruppo: un corpus provenzale e danze sparse, 153 - II gruppo: i «lais» di Re Carlo?, 160 - III gruppo: souvenirs d'Arras, 162 - IV gruppo: le danze strumentali del re di Sicilia, 169 - From song to (note)book, 172</i>	
PARTE III. <i>Le quarantaquattro addizioni</i>	
Indice delle addizioni	179
Criteri editoriali	181
Indice dei manoscritti citati	369
Bibliografia	373

Testi

- Il racconto di Nornagestr*, a cura di Adele Cipolla.
- L'« Orphée » de Boèce au Moyen Âge. Traductions françaises et commentaires latins (XI^e-XV^e siècles)*. Textes réunis par J.K. Atkinson et A.M. Babbi, introduction par A.M. Babbi.
- Roberta Capelli, *Allegoria di un mito: Tiresia nell'Ovide Moralisé*.
- Jehan Bretel, *Liriche cortesi*, a cura di Chiara Concina.

Studi

- Filologia romanza, filologia germanica: intersezioni e diffrazioni*. Atti del Convegno internazionale, Verona, 3-5 aprile 1995, a cura di Anna Maria Babbi e Adele Cipolla.
- Maria Tabaglio, *Ad caelestem harmoniam*. Poesia e musica in Ildegarda di Bingen.
- Le Metamorfosi di Orfeo*. Atti del Convegno internazionale, Verona, 28-30 maggio 1998, a cura di Anna Maria Babbi.
- Ulisse da Omero a Pascal Quignard*. Atti del Convegno internazionale, Verona, 25-27 maggio 2000, a cura di Anna Maria Babbi e Francesca Zardini.
- Rinascite di Ercole*. Atti del Convegno internazionale, Verona, 29 maggio-1 giugno 2002, a cura di Anna Maria Babbi.
- Alvaro Barbieri, *Dal viaggio al libro. Studi sul Milione*.
- Testi agiografici e omiletici del medioevo germanico*. Atti del XXXII Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica, Verona, 8-10 giugno 2005, a cura di Adele Cipolla e Mosè Nicoli.
- Francesca Zardini e Grazia Lana, *La morte di Ulisse. Riflessioni dall'antico al barocco*.
- Roberta Capelli, *Sull'Escorialense (lat. e.III.23)*. Problemi e proposte di edizione.
- «Le loro prigioni»: scritture dal carcere*. Atti del Colloquio internazionale. Verona, 25-28 maggio 2005, a cura di Anna Maria Babbi e Tobia Zanon.
- Michelangelo Zaccarello, *Reperta*. Indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica.
- Melusine*, Atti del Convegno internazionale, Verona, 10-11 novembre 2006, a cura di Anna Maria Babbi.
- Anna Maria Babbi, *Saggi sui volgarizzamenti francesi della Consolatio Philosophiae*.
- Tristia, *Scritture dall'esilio*, a cura di Anna Maria Babbi e Chiara Concina.
- Da Ovidio a Ovidio? L'Ovide moralisé in prosa*, a cura di Anna Maria Babbi.
- Adele Cipolla, *Gli amanti nella selva. Herr Tristrant*. BSB Cgm 51.
- Adele Cipolla, *Alessandro di Basilea (Basler Alexander)*. Studi sul testo.
- Francofonie medievali*, a cura di Anna Maria Babbi e Chiara Concina.

€ 26,00



Alexandros Maria Hatzikiriakos

Musiche da una corte effimera

Edizioni Fiorini



Musiche da una corte effimera: lo Chansonnier du Roi (BnF f. fr. 844) e la Napoli dei primi angioini

Alexandros Maria Hatzikiriakos

Medioevi

Edizioni Fiorini

Lo *Chansonnier du Roi* (BnF, f. fr. 844) è uno dei codici più antichi del *corpus* trovadorico, e uno dei più complessi per contenuto, caratteristiche codicologiche, e soprattutto per significato storico. Compilato nel Nord della Francia intorno alla metà del Duecento, verso la fine del secolo il codice viene in contatto con gli ambienti francesi e provenzali della Napoli di Carlo I e Roberto I. Tale contatto è testimoniato da un vasto numero di aggiunte in notazione mensurale, opera di una ventina di scribi diversi. Tra queste si trovano composizioni in francese, provenzale e latino, di forme e generi differenti, nonché alcune tra le prime attestazioni manoscritte di danze strumentali a noi pervenute.

Biografia

Alexandros Maria Hatzikiriakos ha studiato musicologia e filologia romanza all'Università di Roma La Sapienza ed è stato assegnista di ricerca all'Università di Verona. Nel 2020-2021 è *fellow* presso Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies. Si occupa principalmente dei rapporti tra musica e letteratura dal Medioevo al Rinascimento.

In copertina:

Paris, *Bibliothèque nationale de France*, ms. f. fr. 844, c.185r (particolare)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France