



Le melodie trobadoriche
nel Canzoniere provenzale
della Biblioteca Ambrosiana.

(R. 71 sup.).

AVVERTENZA

Questa pubblicazione d'un intero codice di canzoni trobadoriche non segue, nel trascrivere le melodie, il sistema così detto « modale » generalmente accettato. Le ragioni che giustificano il diverso e nuovo criterio sono esposte nel corso del lavoro, e lo studioso avrà agio di vagliarne la consistenza. Invece, sui motivi che hanno indotto a cercare una nuova interpretazione dirò in breve, giacchè quei motivi stessi sono indice sufficiente della finalità e della destinazione che a questo lavoro si vogliono attribuire. Ecco, dunque, ciò che mi ha spinto su nuova via:

- 1) La troppo larga parte soggettiva che i sistemi fin qui adottati, quello modale compreso, lasciano al trascrittore.*
- 2) La conseguente impossibilità di assegnare al tipo melodico originale una corrispondente fisionomia moderna che sia chiara, precisa, coerente con se stessa: sotto cui l'originale medesimo traspaia con evidenza.*
- 3) La necessità di una sistematica e logica trascrizione moderna che possa servire di base agli studi comparativi.*

Ciò dicendo, non mi riferisco soltanto ai musicologi, ma in particolar modo ai romanisti; oramai è sentita e compresa la necessità di considerare anche in sede filologica i rapporti fra verso e melodia.

Sinchè la trascrizione moderna, la sola comoda ed accessibile, rimarrà un quid proteiforme, mai due volte identico a se stesso; sinchè la medesima melodia, trascritta col medesimo sistema, cambia

PROPRIETÀ LETTERARIA

d'aspetto sotto la penna del medesimo trascrittore, da un luogo all'altro, vano è sperare che gli studi eruditi possano avvantaggiarsene.

Questo punto di vista, si chiederà, corrisponde poi alla realtà storica ed artistica delle melodie? Ripeto che le ragioni sono addotte e vagliate nel corso del lavoro. Però, voglio avvertire sin d'ora che proprio da una quotidiana esperienza musicale delle melodie, cantate e ricantate per anni, ho lentamente desunto il sistema; ed aggiungo che l'esecuzione, anche in pubblico (1), ne ha dimostrato le qualità artistiche.

Certo è che tale metodo mantiene la trascrizione moderna nella forma più ligia possibile alla lezione originale, neumatica, del manoscritto.

Non è qualità trascurabile; tanto più che la presente pubblicazione intende avere anzitutto valore documentario: il solo che, per variare di tempi e di idee, abbia probabilità di resistere e di servire.

INTRODUZIONE

Gli studi musicologici sulle melodie occitaniche si trovano tutt'ora in condizioni alquanto particolari. Possiamo dire subito che l'importantissimo argomento non è stato trattato, fino ad oggi almeno, in maniera completa; esso non venne mai circoscritto nel suo esclusivo campo, sì da esaurire in lui tutta la possibile conoscenza e disamina dei monumenti rimasti. Infatti, se furono eseguite edizioni integrali, in fac-simile o in trascrizione diplomatica, delle più insigni raccolte di troveri, ben poco, anzi nulla è stato fatto in eguale misura per i trovatori. Basterà ricordare la pubblicazione in fac-simile del *Chansonnier de l'Arsenal* (2) curata dall'Aubry, alla quale doveva far seguito uno studio del Jeanroy; la pubblicazione del *Chansonnier Cangé* (3), in due magnifici volumi, opera del Beck; quella dei *Lais et descorts français* (4) dovuta alla

(1) Reale Accademia delle Scienze di Bologna, 31 maggio, 3 e 5 giugno 1935. In proposito vedi il mio articolo *Musicologia e filologia*, in *Convivium*, 1937, n. 3, dove sono riportati i programmi delle tre audizioni.

(2) *Le Chansonnier de l'Arsenal...* Reproduction phototypique... Transcription du texte musical en notation moderne par PIERRE AUBRY, Introduction et notices par A. JEANROY, Paris, Paul Geuthner, s. d.

(3) *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères*, publiés en fac-similé et transcrits en notation moderne par JEAN BECK... Tome premier et second... Chansonnier Cangé, Paris, H. Champion, 1927.

(4) *Lais et Descorts français du XIII^e siècle*. Texte et Musique publiés par A. JEANROY, L. BRANDIN, PIERRE AUBRY, Paris, Welter, 1901.

collaborazione del Jeanroy, del Brandin e dell'Aubry; solo volendo citare le opere monumentali.

Per i trovatori invece, noi non abbiamo che rare fototipie e qualche trascrizione parziale od antologica eseguita con criteri assai incerti, se non del tutto soggettivi come quella del Restori (1). Alcuni pochi esempi si trovano disseminati in libri di modeste proporzioni e di indole divulgativa, quali i *Trouvères et troubadours* dell'Aubry (2) e *La Musique des troubadours* del Beck (3), oppure in trattati generali di storia musicale.

Sembra poi esistere un curioso preconcetto. Trovatori e troveri vengono sempre studiati insieme, come una sola confondibile cosa; anzi i primi sembrano rimanere quasi accodati ai secondi, o almeno in margine ad essi. Infatti l'Aubry, nel titolo del libro poco sopra citato, sembra senz'altro invertire l'ordine di precedenza; titolo che, per dire il vero, non depone a favore d'un ben inteso senso storico.

Questo radicato punto di vista è spiegabile. Uno scarso interesse per la lirica occitanica, una mancanza di maggiore e più degna conoscenza, sono stati denunciati anche dal Jeanroy in un suo recente lavoro (4), per quanto riguarda la parte letteraria e filologica. Altrettanto, ed in maggior misura, si può dire della musica occitanica; con l'aggravante che, oltre ad essere pochissimo conosciuta, è anche studiata e classificata male dagli specialisti.

Nella comune opinione, tutto ciò che sta fra Reno, Alpi e Pirenei è, grosso modo, francese, senza distinzioni; siccome Francia autentica, per lingua e per costume, viene considerata quella del Nord, così tutto il resto del paese diventa quasi una varietà di essa. Con tale criterio la letteratura e la musica provenzale sembrano passate, sempre per quella opinione, al ruolo di una sottospecie della letteratura e della musica francese.

Questo equivoco è forse spiegabile e giustificabile nei francesi, per quella scarsa simpatia che loro ispira una lingua che è più spagnuola ed italiana che nazionale; ma non per tanto ciò ha diritto di influire sugli studi.

(1) *Rivista Musicale Italiana*, II, 1895, III, 1896. Vedi avanti.

(2) Paris, Alcan, 1909. Vedi avanti.

(3) Paris, Laurens, 1910 (?). Vedi avanti.

(4) ALFRED JEANROY, *La Poésie lyrique des Troubadours*. 2 Tomes. Toulouse-Paris, 1934, p. 1, 2 sg.

La netta distinzione filologica fra le due letterature d'oc e d'oïl deve essere estesa alla musica; ciò è necessario come criterio di buon metodo. Le produzioni musicali occitaniche vanno studiate prima di tutto in se stesse ed in rapporto al carattere ed alle tendenze artistiche del paese dove sono nate. In un secondo tempo soltanto, si potranno istituire confronti e stabilire paralleli o identità. Invece, anche in qualche lavoro musicologico seriamente condotto noi troviamo, in fondo, un sicuro indizio del preconcetto a cui abbiamo accennato. Si osservi il libro del Beck in cui tratta ex professo l'argomento (1). È lavoro sistematico ed abbastanza diligente. Comprende infatti una descrizione dei manoscritti con gli indici relativi: un catalogo, desunto dal Restori, di tutti gli *incipit* delle poesie musicate, divise per autore con indicazione della fonte: uno studio sulla semeiografia, sulla interpretazione ritmica dei segni e, infine, parziali traduzioni delle melodie in note moderne.

Tutto questo è, certo, utile repertorio di ricerca e di consultazione. Però se esaminiamo la base monumentaria che il trattato presenta e su cui fonda ed esemplifica tutta la teoria interpretativa, vediamo che tale base si riduce a ben poca cosa: 30 *incipit* di melodie trobadoriche, nei quali vengono citate due sole frasi-verso per ciascuna canzone. Ciò non è sufficiente per dedurne delle conclusioni critiche. Inoltre, domina sempre l'equivoco di voler studiare e conglobare insieme trovatori e troveri, dando a questi ultimi un posto preponderante. Infatti nel libro del Beck, contro i trenta *incipit* trobadorici, stanno ben 171 esempi dedotti dai troveri.

Perchè voler affermare a priori una assoluta identità fra l'arte dei troveri e quella dei trovatori? Perchè studiare i secondi attraverso i primi e voler senz'altro applicare ad entrambi le medesime norme di interpretazione? Potrà anche essere nell'assoluta verità una simile identificazione, ma è ipotesi che bisogna dimostrare; bisogna partire da uno studio completo e separato delle due famiglie poetico-musicali. Ci sono ottime ragioni per dubitare che il procedimento sin qui tenuto corrisponda alla realtà dei fatti; comunque esso è almeno imprudente.

Lodevole iniziativa è stata invece quella del romanista Carl Appel nel suo ultimo lavoro *Die Singweisen Bernarts von Ven-*

tadorn (1). Egli ha voluto riprodurre, come degno complemento alla sua maggior opera su quel trovatore (2), le canzoni che di lui ci sono giunte musicate, pubblicandole in tutte le differenti lezioni melodiche. Da severo filologo, poco sembra essersi appagato di sistemi interpretativi modali e dei risultati loro.

Nell'opera menzionata egli offre appunto una trascrizione affatto diplomatica delle melodie. Soltanto si limita a sostituire la chiave di *sol* alle chiavi antiche di *do* e di *fa* dei manoscritti, ed adotta una forma unica, dirò così « neutra », di notazione: • per i neumi di un suono: •• ••• etc., per i neumi più complessi, senza attribuire valori mensurali.



Utile contributo ad una pubblicazione sistematica delle melodie è questo, limitato al puro scopo monumentario. Mi duole però di dover denunciare alcuni evidenti errori di lettura, riferendomi alle lezioni trascritte dal Canzoniere ambrosiano (3).

L'opuscolo dell'Appel pubblica in tutto 18 melodie, quanto rimane dell'opera musicale di Bernart, eccezion fatta per la canzone *Tuit cil que'm pregon qu'eu chan*, data solo dal ms. W (Paris B. N. fr. 844), la quale venne omessa perchè mutila.

(1) Halle/Saale, Niemeyer, 1934. Porta anche i facsimili musicali di W.

(2) Bernart von Ventadorn, seine Lieder, mit Einleitung und Glossar. Halle, 1915. Coi facsimili musicali di G e di R.

(3) Notiamo le seguenti inesattezze:

- p. 9 - Verso: *Ha las com grand envetia-m ve:* sulle 4 ultime sillabe la trascrizione musicale non è strettamente diplomatica. su *desirer* traduce la *plica* un tono più alto.
- Lo cor de desirer no'm fon:*
- p. 12: *Que toç bon faiç vei lauçar al fenir:* su *al c'* è nel ms. una *clivis* (2 note) e non un *climacus* (3 note).
- p. 15: *Per que mos chanz no sordeia:* traduce il *pressus* su *sordeia* con tre note anziché con quattro come vuole la notazione neumatica
- 
- p. 17: *M'adolça-l cor e'm reve:* L'originale dà: *lo cor e'm reve*, altrimenti manca una sillaba. La notazione è spostata sulle parole: l'Appel non s'è accorto che le penultime note non sono un solo gruppo (*climacus quadrupunctis*, 4 note), ma un *punctum* ed un *climacus* (3 note), e vanno così disposte:
- 
- Eu, c'ai lan de toi en mon cor:* su *cor*, trascrive una *clivis* (2 note) in luogo di *porrectus flexus* (4 note).
- p. 19: *Qe plu'm tira-l cors vers amors:* su *vers* il ms. porta una *plica*, giustificata dall'incontro consonantico, anziché un semplice *punctum*.
- p. 23: *C'ai amada longamen:* l'ultimo neuma è *clivis* (*mi, re*) e non *porrectus* (*mi, re, mi*).

(1) J. B. Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Strassburg, 1908.

Non sarà inutile riassumere, in una breve statistica approssimativa, il contributo monumentario portato allo studio della lirica musicale occitanica dalle maggiori pubblicazioni dell'ultimo cinquantennio. In calce trovasi un preciso elenco delle canzoni edite in estenso, escluse le elaborazioni motettistiche.

Inizio la serie con la raccolta pubblicata dal Restori, meritevolissimo lavoro che ha aperto la via ai nostri studi. Si tratta di una scelta di 36 canzoni, tradotte in note moderne con un metodo soggettivo e senza pretese critiche (1).

p. 32: *In consirer et en esmai:*

Que tan no vai ni ça ni lai:

Q'eu enques si podia:

è evidente e correggibile lo spostamento delle sillabe sotto le note.

non c'è dubbio che su *lai* le note sono un *pes*, come in altri luoghi.

sopra *si podia* stanno due *clivis* (*sol, fa*) e non il contrario (*fa, sol*).

(1) A. RESTORI, *Per la storia musicale dei Trovatori provenzali*, in *Rivista Musicale Italiana*, II, 1895, pp. 1-22; III, 1896, pp. 231-260; 407-443.

1) Can vei la lauzeta mover	Bernart de Ventadorn	II, 10
2) De josta'ls breus jorns	Peire d'Alvergne	II, 13
3) A l'entrada del tems clar	?	II, 21
4) L'autrier jost'una sebissa	Marcabru	II, 22
5) Reys glorios	Guiraut de Borneill	III, 232
6) Kalenda maya	Raimbaut de Vaqueiras	III, 236
7) Pus astres no m'es donatz	Guiraut Riquier	III, 237
8) Lo ferm voler	Arnaut Daniel	III, 243
9) Chanson do'ill mot son plan	"	III, 243
10) A chantar m'er	Beatritz de Dia	III, 244
11) Pos a saber mi ven	Raimbaut d'Aurenga	III, 245
12) Be m'an perdut	Bernart de Ventadorn	III, 246
13) Ab joi mou lo vers	"	III, 248
14) Lanquand li jorn	Jaufre Rudel	III, 249
15) Pax in nomine domini	Marcabru	III, 250
16) Pos tornaz sui en proensa	Peire Vidal	III, 252
17) Meillz qu'om no pot dir	Pons de Capdoill	III, 252
18) Tut tems mi ten amors	Perdigo	III, 253
19) Fort chausa es que tot	Gaucelm Faidit	III, 256
20) D'un sonet vau pensar	Peirol	III, 412
21) Atressi co'l signes fai	"	III, 413
22) Ben dei chantar	"	III, 414
23) Per dan que d'amor	"	III, 415
24) D'un bon vers dei pensar	"	III, 415
25) Mainta gens me mal razona	"	III, 417
26) Tot mon engeing	"	III, 417
27) Molt m'entremis de chantar	"	III, 418
28) Deissa la rason	"	III, 419
29) Nulz hom no s'aucit	"	III, 420
30) Ab joi qui-m demora	"	III, 421
31) Quan amors trobet partit	"	III, 423
32) Coras que-m fezes doler	"	III, 424
33) Si be-m sui loing	"	III, 429
34) De son tort ferai esmenda	"	III, 430
35) Camjat m'a mon cossirier	"	III, 432
36) M'entension ai tot en un vers meza	"	III, 433

Cito poi, in approssimativo ordine cronologico: Riemann con 8 canzoni; Aubry con 4 canzoni; Beck con 6; Wolf con 1; Ludwig (Adler) con 3; Bessler con 4; Gennrich con 15; Gérold con 10; Appel con 18.

H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, I, II, Leipzig, Breitkopf & H., 1905.

1) Kalenda maya	Raimbaut de Vaqueiras	p. 234
2) A l'entrada del tems clar	?	p. 235
3) Pax in nomine domini	Marcabru	p. 246
4) Fort chausa es	Gaucelm Faidit	p. 247
5) Bel m'es quan son li fruit madur	Marcabru	p. 249
6) Dirai vos senes doptansa	"	p. 250
7) Us gays conortz	Pons de Capdoill	p. 251
8) Jamays nulz tems	Gaucelm Faidit	p. 252

(attribuita erroneamente a Guillem de Saint Leidier).

P. AUBRY, *Trouvères et troubadours*, Paris, Alcan, 1909.

1) Kalenda maya	Raimbaut de Vaqueiras	p. 56
2) A l'entrada del tems clar	?	p. 60
3) L'autrier jost'una sebissa	Marcabru	p. 79
4) Reis glorios	Guiraut de Borneill	p. 87

J. BECK, *La Musique des troubadours*, Paris, Laurens, s. d. (1910?).

1) Can lo rossinhols el fulhos	Jaufre Rudel	p. 75
2) Lanquand li jorn son lonc	"	p. 79
3) Un sirventes nouel vuell comensar	Peire Cardenal	p. 88
4) Fort m'enoia s'o auzes dire	Monge de Montaudo	p. 90
5) Fort chausa es que tot lo maior dan	Gaucelm Faidit	p. 92
6) Be-m platz longa nuech (Eu sui tan corteza gaita)	Cadenet	p. 99

JOH. WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, Erst. Teil, Leipzig, 1913.

1) Tant m'es plazens lo mal d'amor	Guiraut Riquier	p. 207
------------------------------------	-----------------	--------

G. ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt, 1924 (riedito nel 1930) (Ludwig).

1) Dirai vos senes doptansa	Marcabru	p. 158
2) Lancan vei la folha	Bernart de Ventadorn	p. 159
3) Kalenda maya	Raimbaut de Vaqueiras	p. 159

H. BESSLER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, Akad. Verl. Athenaion, 1931.

1) Can vei la lauzeta mover	Bernart de Ventadorn	p. 106
2) Pos tornatz sui en Proenza	Peire Vidal	p. 106
3) Reis glorios	Guiraut de Borneill	p. 107
4) Fis e verays	Guiraut Riquier	p. 167

FR. GENNRICH, *Formenlehre des Mittelalterlichen Liedes (Gr. ein.)*, Halle, Niemeyer, 1932.

1) Pos qu'ieu vey la fuella	?	p. 73
2) A l'entrada del tems clar	?	p. 85
3) Kalenda maya	Raimbaut de Vaqueiras	p. 164
4) Dona, la genser qu'om vey	Berenguier de Palazol	p. 183
5) Amors, pus a vos falh poders	Guiraut Riquier	p. 184
6) Dona, si totz temps vivia	Berenguier de Palazol	p. 200
7) Molt m'entremis de chantar	Peirol	p. 204
8) Per dan que d'amor m'avegna	"	p. 210
9) Era-m cosselhatz, senhor	Bernart de Ventadorn	p. 223
10) Qui's tolguet	Guiraut Riquier	p. 228
11) Quan lo rius	Jaufre Rudel	p. 231
12) Can vei la lauzeta	Bernart de Ventadorn	p. 237
13) Ogan no cugei chantar	Guiraut Riquier	p. 241

Facciamo notare che la raccolta più numerosa è sempre la prima, quella del nostro Restori. A parte il criterio di trascrizione, incerto e del tutto empirico, egli ha realmente introdotto nei suoi studi un serio metodo, informato a quello delle discipline filologiche. Per primo abbozzò un programma di lavoro sistematico e diede esempio di studio monografico sopra un autore, pubblicando tutte le melodie superstiti di Peirol.

Non sono questi dei meriti trascurabili.

Prova ne sia che buona parte del suo lavoro fu utilmente impiegata dai successori, a cominciare dal catalogo delle canzoni musicate, riprodotto dal Beck. Però, se si eccettua l'Appel, sembra che

14) No sap chantar	Jaufre Rudel	p. 243
15) Be m'an perdut	Bernart de Ventadorn	p. 246

TH. GÉROLD, *La Musique au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1932.

1) Pus sabers no'm val	Guiraut Riquier	p. 120
2) Pus astres no m'es donatz	" "	p. 138
3) A l'entrada del tems clar	" ?	p. 148
4) Can vei la lauzeta	Bernart de Ventadorn	p. 163
5) A chantar m'er	Beatritz de Dia	p. 164
6) La dousa votz ai auzida	Bernart de Ventadorn	p. 165
7) Quant hom es en autrui poder	Peire Vidal	p. 167
8) Chant e deport	Gaucelm Faidit	p. 175
9) Be'm pac d'ivern e d'estiu	Peire Vidal	p. 178
10) Pax in nomine domini	Marcabru	p. 180

C. APPEL, *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn*, Halle, Niemeyer, 1934.

1) Can vei la lauzeta mover	Bernart de Ventadorn	p. 6
2) Ab joi mou lo vers e'l comens	" "	p. 10
3) Ara no vei luzir solelh	" "	p. 12
4) Can par la flors jostal vert folh	" "	p. 15
5) Non es meravilha s'eu chan	" "	p. 18
6) La dousa votz ai auzida	" "	p. 20
7) Era'm cosselhatz, senhor	" "	p. 22
8) Be m'an perdut lai enves Ventadorn	" "	p. 24
9) Conortz, era sai eu be	" "	p. 27
10) Pos preyat me, senhor	" "	p. 28
11) En cossirer et en esmai	" "	p. 31
12) Amors, e que-us es vejaire	" "	p. 32
13) A! tantas bonas chansos	" "	p. 34
14) Lancan vei la folha	" "	p. 35
15) Can l'erba fresch' e'lh folha par	" "	p. 37
16) Estat ai com om esperdutz (Ma domna fo al comensar)	" "	p. 38
17) Lancan folhon bosc e jarric	" "	p. 40
18) Can vei la flor, l'erba vert e la folha	" "	p. 41

Le 30 canzoni citate dal Beck (*Die Melodien* etc.) non vengono considerate perchè trattasi soltanto di *incipit* (al massimo due versi) e non di edizioni complete.

In tutto le pubblicazioni in estenso, escluse le repliche, si riducono a 73 canzoni, così ripartite in ordine cronologico di prima edizione:

Restori, 36; Riemann, 4; Aubry, nessuna; Beck, 4; Wolf, 1; Ludwig, 1; Besseler, 1; Genrich, 8; Gérold, 3; Appel, 15.

Il numero delle canzoni replicate è di 32 su 105.

nessuno abbia voluto seguirlo sull'ottima via di pubblicare e studiare integralmente gli autori. La nostra breve rassegna ci fornisce i seguenti risultati statistici:

I manoscritti rimasti conservano un insieme di 342 canzoni musicate (1), fra cui 83 sono delle repliche. Restano così 259 canzoni differenti. Di esse, appena 73 furono, con varia interpretazione, pubblicate; possiamo credere che soltanto queste siano anche state oggetto di studio.

Pertanto anche se si tien conto di altre pubblicazioni apparse, come *Les Primitifs de la musique française* di A. Gastoué (Paris, 1922), il *Provenzalisches Liederbuch* di E. Lommatzsch (Berlin, 1917), e se alle cifre su esposte si aggiungono le sei melodie anonime (oltre a quella del Conte di Poitiers e di Guiraut de Borneill, entrambe già comprese in altre raccolte) del codice Chigiano, trascritte dal Raillard nel 1877 (Edizione Sardou) e dal Gérold nel 1931 (*Collections des Classiques franç. du Moyen Âge*, n. 68), la proporzione non muta sensibilmente. Essa rimane appena del 30 per 100, all'incirca: neppure un terzo.

Uno studio condotto sopra così modesto numero di monumenti ha necessità d'essere ripreso a fondo, prescindendo da sistemi e da giudizi che furono il risultato d'una imperfetta conoscenza delle fonti.

A parte la convenienza di addivenire ad una più retta valutazione storica della lirica musicale occitanica, io credo che valga la pena di mettere completamente in luce una tal lirica, per il suo intrinseco valore artistico.

Ma per una retta e maggiore comprensione di essa è necessario sgombrare il terreno da facili e sommarî giudizi. Tali giudizi sono passati invariabilmente da un libro all'altro, con la medesima ostinata uniformità con cui, da un libro all'altro, sempre si ripetono gli stessi esempi musicali.

Uno studio totale della materia non può essere condotto che per gradi. Stabilito come principio la necessità d'una completa base

(1) Canzoniere G = Ambrosiana R. 71 sup.	canzoni N.	81	} Mss. contenenti solo canzoni provenzali
" R = Paris B. N. f. fr. 22543	" "	160	
" W = " " " " " 844	" "	51	
" X = " " " " " 20050	" "	25	
" Chigiano C. V. 151	" "	8	} Mss. contenenti can- zoni provenzali e francesi
Altri codici	" "	17	

Di tali mss. furono eseguiti facsimili fototipici; parzialmente di G, R, W, dall'Appel, per quanto riguarda le melodie di Bernart de Ventadorn; integralmente di X, dalla Société des Anciens Textes français nel 1892, e del Chigiano, dal Monaci nel 1880.

monumentaria e documentaria (1), nonchè di una netta separazione fra musica trobadorica, troverica, discantistica, il programma resta così tracciato:

1) Pubblicazione integrale dei manoscritti, in facsimili, corredati della traduzione moderna che meglio risponda alle esigenze scientifiche.

2) Critica interna delle melodie, applicando il metodo dei confronti musicali, con largo riferimento alla cantilena gregoriana come diretta ascendente della lirica trobadorica: ciò dal punto di vista melodico e tonale.

3) Analisi comparativa di tutte le lezioni comuni ai vari codici, sì da stabilire le priorità, le derivazioni e, possibilmente, un testo critico.

Alla fine di un tale lavoro potrà essere raggiunta quella conoscenza della materia che è indispensabile per trarre un giudizio fondato.

*
* * *

Primo passo e primo contributo a così vasta opera sarà la pubblicazione del Canzoniere ambrosiano. Tale manoscritto fu prescelto per più d'un motivo. Conservato nella celebre biblioteca milanese, esso è il maggior monumento musicale trobadorico che l'Italia possiede; fu compilato da mano italiana, e la raccolta di melodie che esso contiene era certo destinata a voci e ad orecchie italiane. Senza dubbio quelle canzoni echeggiarono, tradotte in vivo suono, nelle brillanti ed ospitali corti di Lombardia, fra la fastosa e gaia società feudale del XIII e XIV secolo. È pertanto un documento insigne sull'arte, sulla cultura, sul gusto musicale del nostro Paese durante un'epoca in cui questo sembra non aver lasciato tracce di sue indigene creazioni, in fatto di musica profana, avanti l'*Ars Nova*. Infine, è monumento che dimostra aspetti e pregi intrinseci singolari. Lo studio di esso proverà che ben ci siamo apposti dando a lui precedenza nella progettata pubblicazione integrale delle melodie trobadoriche.

Il presente lavoro è ordinato in due parti. Nella prima viene data la descrizione del manoscritto e si studiano i problemi rela-

(1) *Monumenti* si intendono le creazioni artistiche; *documenti*, tutto ciò che ad esse si riferisce: trattati teorici, notizie storiche etc.

tivi alla interpretazione delle melodie: nella seconda trovano posto i fac-simili e le traduzioni in note moderne.

Quanto ai testi poetici, mi sono attenuto alla lezione diplomatica del codice, conservando nella loro assoluta integrità tutte le forme grafiche e grammaticali; soltanto la divisione delle parole e la risoluzione delle abbreviature mi parve lecito d'introdurre.

Quelle forme si dimostrano profondamente impregnate di italianismi; senza dubbio esse ci tramandano la lingua delle canzoni così come fu pronunciata dai nostri padri che quelle canzoni amarono, ricercarono e raccolsero in pergamenata.

I.

NOTIZIE PALEOGRAFICHE

I testi poetici del Canzoniere provenzale ambrosiano furono pubblicati in edizione diplomatica da Giulio Bertoni nel 1910-1912 (1). Di conseguenza il codice venne diligentemente studiato e ne fu data completa descrizione. Altro non resta, per chi voglia conoscerne a fondo la parte letteraria e tutto ciò che la riguarda, che consultare la pubblicazione suddetta. Il Beck pure, nell'opera più volte citata, descrisse il codice, soprattutto per quello che riguarda la parte musicale, ma sommariamente e non senza qualche inesattezza (2).

Ricaviamo dal Bertoni le notizie che possono interessarci. Il codice (classificato con la sigla *G* dai provenzalisti) è membra-

(1) Gesellschaft für Romanische Literatur, Band 28:

Il Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana, R. 71 sup. Edizione diplomatica preceduta da un'introduzione a cura del prof. GIULIO BERTONI, Dresden, 1912 (Halle a. S., M. Niemeyer).

(2) Indizio di affrettato esame è l'equivoco nell'interpretare l'*incipit* d'una lettera latina a fol. 141 r. (guardia): *Noueritis frater mi quod Jachobus Jamulus vester posuit in vallixia vestra...* etc., lettera di contenuto abbastanza comico, in cui si reclamano oggetti personali sottratti. Il Beck, come nota il Bertoni, scoperse nelle due prime parole un certo *frater Novaritis* (?). Vedi *Die Melodien* etc., p. 15.

Circa poi l'attribuzione ad Aimeric de Peguillan (*Die Melodien*, p. 29) della canzone: *En greu pantais m'a tengut longament*, che nel Cod. *G* (fol. 35 v.) andrebbe sotto il nome di Guiraud lo Ros (precisamente *Girardon loraz*, a lato, in margine a f. 34 v.), vedi il mio articolo: *Sulla paternità della canzone provenzale: En greu pantais m'a tengut longament*, in *Studi Medievali*, N. S., IX, 1936, p. 232 sgg. Potrebbe essere, questa, l'unica composizione musicale che ci sia rimasta dell'antico trovatore, tramandata soltanto dal nostro codice. Se l'attribuzione filologica al Peguillan è plausibile, quella musicale è almeno dubbia. Infatti la melodia dimostra d'appartenere all'età aurea della musica trobadorica. Una maggior conoscenza degli stili musicali avrebbe suggerito il problema dell'attribuzione. Invece il Beck non ha fatto che seguire l'indice del Restori, il quale, a sua volta, ripeté quello unicamente filologico del Bartsch.

nacè; possiede fogli 130, più 10 aggiunti, misura cm. 18 × 26 e viene giudicato come appartenente alla prima metà del secolo XIV. La rilegatura è invece di molto posteriore e fu eseguita al XVIII secolo. Singolarità e pregio del manoscritto è quello di possedere la melodia di parecchie canzoni, benchè non in grande parte al confronto delle poesie contenute. I rigli musicali si trovano bensì tracciati sotto la prima cobla, e talvolta anche la seconda, di ben 196 canzoni, ma di esse 81 solamente ebbero le note.

Il testo letterario presenta frequentissimi errori, nonchè numerose distrazioni. L'amanuense fu un italiano e la lezione tradisce talvolta alcune forme dialettali lombarde o venete. In genere, gli italianismi sono più regola che eccezione, nella ortografia, nelle desinenze, nel genere (p. e.: *amors* maschile), nella coniugazione e nella sintassi (p. e.: *mel*, in luogo di *lo·m*).

Tutto questo, insieme a determinate abitudini paleografiche, testimoniano sicuramente che il codice fu redatto nell'Italia settentrionale.

Esso ebbe anche a subire correzioni, ed il Bertoni pensa che siano state eseguite in base a confronti con altri manoscritti non pervenuti sino a noi; così rivelano alcune particolari forme di emendamento. Questa congettura dell'Editore, come pure l'altra che l'antologia sia stata compilata su testi raccolti da un amatore italiano e fatti da lui ricopiare, ha una certa importanza per quanto riguarda la notazione ed il testo musicale.

Il Bertoni riesce anche a tracciare una storia delle vicissitudini subite dal manoscritto, malgrado che una sola data, a fol. 141 bis, *Millesimo tressentesimo decimo oct...* rechi « un piccolo spiraglio di luce nell'oscurità » (1).

Il codice passò per diverse mani italiane che lasciarono traccia di scrittura sino alla fine del secolo XIV; poi emigrò forse oltr'Alpe e ritornò in patria assai più tardi, riuscendo a trovare un sicuro e definitivo asilo, insieme ad altre opere venute dalla Francia, in seno alla Biblioteca Ambrosiana.

L'esame interno, eseguito dall'Editore, mette in evidenza che il nostro Canzoniere si divide in tre sezioni. La prima soltanto, che va da fol. 1 a fol. 100, a noi interessa perchè è quella che contiene la musica. Tale sezione deriva dalla medesima fonte (che il Bertoni chiama *q*) la quale fu usata anche dal compilatore

1) BERTONI, *op. cit.*, Introd., p. XXI.

del Canzoniere Riccardiano (sigla *Q*), nelle due prime parti di quest'ultimo, ma in forma più genuina.

Tuttavia avvertiamo, per conto nostro, che il Canzoniere *Q* non possiede musica e molto probabilmente non la possedette neppure *q*; quindi potrebbe entrare in campo anche una seconda ignota fonte da cui il notatore di *G* trasse le melodie, e quelle soltanto.

Cade qui opportuna una digressione. Negli studi musicologici medievali bisogna tener ben distinto ciò che riguarda il testo poetico da ciò che riguarda il testo musicale; quest'ultimo può essere stato desunto da fonte del tutto diversa, per età e per attendibilità, da quella letteraria. In conseguenza, un testo cattivo e scorretto reca talvolta melodie che rivelano fattura più genuina e maggior valore artistico, che non quelle collocate sulle stesse poesie in codice di migliore testo letterario.

È prudente, in ogni caso, non giudicare la lezione musicale in base alla lezione poetica. Di regola i codici musicali, sia sacri che profani, venivano eseguiti in due momenti successivi. Prima aveva luogo tutta l'opera dell'amanuense che lasciava, fra il testo, le interlineature per i rigli della musica, o comunque per i neumi, e scriveva le parole non sempre ben calcolando, o piuttosto ben indovinando, gli spazi fra sillaba e sillaba necessari a contenere i segni musicali. Poesia il notatore scriveva la melodia, ingegnandosi di far coincidere come meglio poteva i neumi alle sillabe.

Già questo fatto consiglia a tener ben distinti, dal punto di vista critico, testo e musica.

In secondo luogo, la stesura dei manoscritti trobadorici dimostra chiaramente che le fonti letterarie e le fonti musicali non sono identiche. Il codice *G*, come gli altri, è un florilegio poetico redatto con l'evidente proposito di accogliervi tutte o quasi tutte le melodie delle canzoni. Infatti, come dicemmo, ben 196 componimenti possiedono i rigli tracciati; ma soltanto 81, e con ordine saltuario, hanno le note musicali.

Lo stesso dicasi del codice *R*, dove, su più di 1100 canzoni, 696 hanno i rigli, ma solo 160 la melodia. Altrettanto avviene, con diversa proporzione, in *W* ed in *X*.

Tutto ciò significa che difficile era procurarsi la musica e che essa proveniva da fonte diversa da quella letteraria ed anche da fonti molteplici; nel caso migliore, da un unico esemplare il cui contenuto differiva certo da quello del nuovo florilegio poetico

che si voleva neumare. Altrimenti non si spiegherebbero le lacune; specialmente quelle entro una serie di canzoni d'un medesimo autore di chiara fama musicale, come un Ventadorn, e proprio su componimenti celebri che in altri manoscritti possiedono la musica.

La uniformità del tipo neumatico e certe caratteristiche, di cui parleremo tosto, ci inclinano a credere che esse non provengano da naturali disposizioni calligrafiche del notatore, ma bensì dalla semeiografia stessa del modello. Di conseguenza, le 81 canzoni non sono, a nostro avviso, desunte da vari luoghi, ma piuttosto da unica fonte assai buona.

Ciò non significa che la copia sia corretta ed altrettanto buona. A questo proposito ricorderò che il Beck nella sua descrizione (1) e l'Appel nel commento alle melodie di Bernart de Ventadorn (2) hanno denunziata la scorrettezza del notatore. Siamo d'accordo; anzi, a quelle censure aggiungeremo ora le nostre. Ma tutto ciò non infirma l'intrinseco valore della silloge musicale ambrosiana.

Infatti io affermo esplicitamente, e dimostrerò e ripeterò più volte, che il notatore di *G* trascrive, male, senza comprendere, distratto quanto si vuole, ma da un ottimo modello.

Le concordanze quasi continue con *X* e con *W*, codici ritenuti più antichi, sono indizio e garanzia circa l'originalità della lezione melodica. È risaputo infatti, come assioma della paleografia musicale, che quando codici fra loro lontani di provenienza e di tempo, e per di più redatti in paesi stranieri al luogo d'origine, concordano in una lezione melodica, quella lezione è autentica.

Ciò premesso, senza ripetere quello che già è stato detto da altri, e che il lettore potrà trovare nei luoghi citati poc'anzi, passeremo a considerare la paleografia musicale del nostro codice.

Già a prima vista, la notazione del Canzoniere ambrosiano mostra qualche cosa di singolare.

Anzitutto il rigo non è costituito regolarmente di 4 linee, come negli altri canzonieri sia provenzali che francesi, e come in quasi tutta la musica medievale a notazione quadrata.

Già la prima canzone, a fol. 1 r., usa anche sette linee; altrettanto ne troviamo, p. e., a fol. 40 v. In generale il rigo più comune è quello a 6 linee; meno quello a 5, raro quello a 4 (p. e., fol. 37 v.). Si giunge perfino alle otto linee, come a fol. 45 r.

(1) *Die Melodien* etc., pp. 14-18.

(2) *Die Singweisen* etc.

In secondo luogo, la notazione, che è quadrata a punti congiunti, predilige la forma del *punctum* nelle note isolate; la *virga* non si presenta, con segno deciso e regolare, che quando è in composizione, come ad esempio nel *climacus*. Altrove è indecisa, sembra un *punctum* con una piccola sbavatura di penna.


L'impressione che l'occhio del paleografo ricava è che il notatore copii da un manoscritto a soli punti; ma siccome al XIV secolo, ed anche molto prima, non si scriveva più la musica in quel modo, bensì con prevalenza di *virgae* ben delineate, sembra che egli non possa trattenersi, per abitudine di mano, dal lasciare talvolta una piccola appendice al *punctum*. In qualche luogo soltanto gli escono delle *virgae* abbastanza evidenti.

Istituiamo un breve confronto con gli altri mss. provenzali e con qualcuno dei canzonieri francesi.

R (Paris, *B. N. f. fr. 22543*) ha una chiara notazione quadrata su quattro linee, nella quale la *virga*, poderosa, è in prevalenza assoluta quasi senza eccezioni. Si presentano in forma caudata anche altri neumi, come il *pes*, il *climacus*, il *torculus*, il *climacus resupinus*. Tale notazione sembra quindi influenzata da forme e da abitudini della scrittura mensurale. È, ad ogni modo, un tipo paleografico maturo che non ricorda forme più antiche; il codice non può appartenere, indipendentemente da quanto giudicano i provenzalisti, che al XIV secolo.

Gli altri due manoscritti *X* e *W*, benchè più antichi, non sono provenzali, ma francesi contenenti alcune canzoni occitaniche fortemente impregnate di lingua d'oil.

Il primo, *X* (Paris, *B. N. f. fr. 20050*) è, quanto a notazione, il più francese di tutti i canzonieri, perchè redatto in autentica scrittura metense, su rigo.

Se la paleografia letteraria e le forme linguistiche (*auziaus* per *auzels*, *mindon* per *midon*) indicano una provenienza settentrionale lorenese, la notazione, a sua volta, conferma e precisa: nord-est della Francia, Metz e suoi *scriptoria*. I neumi della famiglia metense sono assai particolari; dobbiamo dire subito che essi non si prestano a confronti con manoscritti di altre famiglie, riguardo alla prevalenza del *punctum* o della *virga*. Infatti entrambi i segni si riducono al caratteristico *punctum* uncinato, o virgolato che dir si voglia, , tanto nella metense originale, quanto nella deriva-

zione comasca (1). Dobbiamo concludere, o che uno dei due segni è scomparso, o che si sono identificati, o che non è mai esistita differenziazione.

Quindi il canzoniere *X* rappresenta il neuma di un solo suono col *punctum* metense unicamente. È questo un abito paleografico significativo, di cui converrà tener conto a suo tempo, benchè per ora nulla ci possa dire circa la prevalenza dei due segni in questione.

L'altro manoscritto, il canzoniere *W* (Paris, B. N. f. fr. 844), è in chiara notazione quadrata su 4 linee. I neumi portano code ben delineate, sia nelle *virgae* singole che nei gruppi. Qua e là, minuzie calligrafiche fanno sentire la vicinanza della notazione mensurale; meno bella e chiara che in *R*, la scrittura dimostra prevalenza di *virgae*.

I manoscritti troverici, quindi del tutto francesi (2), confermano una tale prevalenza. Gioverà esaminare brevemente il magnifico *Canzoniere Cangé* (3), che può considerarsi un tipo ed uno stadio particolare della notazione monodica. Esso è su quattro linee, fa largo impiego della *virga*, decisamente caudata, accanto al *punctum*. Talvolta l'uso della *virga* è sistematico e continuato, come ad esempio nella canzone *Au tans ploin de felonie* (n. 4, fol. 2 r.). Altrove è commista a *puncta*, sì da conferire al tipo neumatico una fisionomia mensurale: p. e. *A enuiz sent mal* (n. 3, fol. 1 v.).

Talvolta prevale il *punctum*, come in *Amours que porra deuenir* (n. 13, fol. 6 r.), *Bernart a uos vuil demander* (n. 46, fol. 18 v.). Inoltre vi sono segni del tutto mensurali come nel Motetto *Bien m'ont amors entrepris* (n. 53, fol. 21 r.).

In conclusione, questo codice reca forme paleografiche di una musica influenzata dal mensuralismo discantistico; pertanto, l'uso promiscuo del *punctum* e della *virga* potrebbe effettivamente rispondere ad un significato ritmico. Non entriamo in merito alla questione. Soltanto faccio osservare che qui siamo in un ambiente paleografico ben diverso da quello del Canzoniere *G* nel quale non si notano nette differenziazioni fra i segni, e le pochissime varianti hanno tutto l'aspetto di mere abitudini o vezzi calligrafici.

(1) Vedi UGO SESINI, *La Notazione comasca nel Cod. Ambrosiano E. 68 sup.*, Milano, Casa editrice « Beato Angelico », 1931.

(2) P. es. Paris, B. N. f. fr. 24406, 845.

(3) Paris, B. N. f. fr. 846. Editato dal Beck e già citato.

Non dobbiamo però dimenticare un altro manoscritto francese, il *Canzoniere dell'Arsenale* (1), poichè in esso la forma calligrafica è meno decisamente quadrata e la *virga* possiede un tratto caudato più breve. Ciò non ostante è evidente la prevalenza di essa; in tutto, le abitudini grafiche nulla mostrano che si stacchi dal normale tipo quadrato su tetragramma. Si possono segnalare le canzoni: *Douce dame tout autre pensement* (fol. 15 r.), *Chanter m'estuet car ne men puis tenir* (fol. 23 r.), *Au tans plain de felonnie* (fol. 25 r.).

È palese da tutto questo che nessun codice trobadorico, di notazione quadrata, sia provenzale sia francese, dimostra la curiosa molteplicità delle linee e l'uso prevalente e continuato del *punctum*, come il Canzoniere ambrosiano.

Tali abitudini paleografiche, inusitate oramai nel secolo XIV e sconosciute agli altri manoscritti, da che cosa provengono? Sono esse un semplice capriccio, una personale preferenza del notatore, oppure hanno una ragione di essere e ripetono l'origine loro da una tradizione? È arduo rispondere a simile quesito.

Altri manoscritti musicali trobadorici non esistono, oltre i menzionati; nè a quelli francesi avremmo eventualmente diritto di ricorrere. Una tradizione paleografica deve essere quindi cercata in altro campo che non sia la lirica profana occitanica. Pertanto, proprio nel paese originario d'una tal lirica, nella musica predominante al Medioevo, la cantilena liturgica, non esiste una spiccatissima tendenza semeiografica?

Una ricognizione, anche sommaria e panoramica, in tutto il vasto atlante paleografico gregoriano ci fa a colpo d'occhio fissare la nostra attenzione sopra la famiglia Aquitana.

A parte l'aspetto esteriore della notazione, le sue più evidenti caratteristiche ci indicano che possiamo trovare una qualche base alla nostra ricerca. Tali sono: la perfetta diastemazia alinear e o unilinea, la disgregazione in punti di quasi tutti i neumi-accenti, la penuria delle *virgae*.

Per dar agio allo studioso di verificare i confronti, mi riferirò a monumenti pubblicati e facilmente accessibili.

(1) *Le Chansonnier de l'Arsenal* (Trouvères du XII^e-XIII^e siècle). Reproduction photographique du ms. 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Transcription du texte musical en notation moderne par PIERRE AUBRY, Introduction et notices par A. JEANROV, Paris, Paul Geuthner, s. d. L'Introduzione non è mai uscita, per quanto io sappia.

I notatori liturgici aquitani scrivono le melodie disponendo i neumi a precisa altezza tonale uno dall'altro, ma tracciando tutt'al più una sola riga, a secco sulla pergamena.

È presumibile che per ciò usassero una falsariga con più linee, collocandola in trasparenza sotto la pergamena. Per tanto, lo spazio lasciato fra le righe del testo è molto ampio nei manoscritti, tale da consentire la presenza non di quattro linee soltanto, come nel tetragramma ordinario, ma di un numero assai maggiore. Infatti se nei brani ove l'*ambitus* melodico è esteso (sorpasante l'8^a e la 10^a) noi tracciamo tutte le linee idealmente esistenti e consentite dallo spazio, veniamo a formare un rigo di 5, 6 ed anche più elementi. Ciò vuol dire che la falsariga comprendeva appunto molte linee, quante erano sufficienti a racchiudere melodie d'ampia estensione.

Nella notazione quadrata su tetragramma si fu invece costretti all'adozione dei tagli supplementari ed agli spostamenti di chiave.

Esaminiamo qualche caso.

Nel *Graduale di Santo Stefano di Tolosa* (1) (XI sec.), fol. 136 v. e seg., l'Alleluia: *Valde honorandus est beatus iohannes* possiede, specialmente al versetto, un *ambitus* melodico ampio. Se noi tracciamo le linee sottintese, otteniamo un rigo di 5 ed anche 6 linee.

Più evidente ancora è l'Offertorio: *Jubilate deo universa terra* nel *Graduale di Saint Yrieix* (sec. XI), p. 36 (2). La melodia ha un'estensione di 11^a (do-fa 8^a); sul secondo *jubilate* (linea 2) la larghezza della portata musicale è tale che il fa acuto viene ad invadere il campo del testo superiore: 6 righe si possono tracciare comodamente.

Del resto è risaputo che anche nella notazione su linee reali, il numero di esse non è sempre determinato: due, tre, quattro ed anche più. Ricordiamo poi che alcuni *Scriptoria* aquitani ripetono la consuetudine di scrivere i neumi diastematici sopra e sotto d'una linea unica a secco, che non è la linea guidoniana, sino al XIV secolo (3). Il che dimostra la persistenza del sistema.

Or dunque, anche il Canzoniere ambrosiano, pur tracciando realmente in rosso tutte le righe, usa interlineare ampiamente il

(1) London, Brit. Mus., F. Harl. n. 4951. Del fol. 136 v. havvi fototopia in *Paléographie Musicale*, II, pl. 85.

(2) Edizione fototipica: *Paléogr. Music.*, vol. XIII, Le codex (lat.) 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris (XI^e siècle), Graduel de Saint-Yrieix, Tournay, Desclée, 1925.

(3) *Paléogr. Music.*, vol. XIII, p. 136 (4).

testo poetico, moltiplicare le righe musicali sino ad otto, scrivere le melodie in tutta l'estensione del loro *ambitus*, senza cambiare la chiave e senza spostarla, di regola, salvo rarissime eccezioni.

Simile particolarità sarebbe giustificata in un manoscritto discantistico; ma in uno puramente monodico, e per di più tardivo quale è il codice ambrosiano, essa appare strana. Ha tutta la parvenza di ripetere, per imitazione, le forme di un archetipo o almeno di subirne l'influenza.

Pertanto, la detta particolarità sembra connettersi alle abitudini paleografiche dei manoscritti liturgici aquitani. Queste abitudini non possono essersi smarrite del tutto, passando da testi sacri a testi profani e volgari: le scarse reliquie, contenute ad esempio nel ms. Parigi *B. N. f. lat. 1118*, lo attestano.

Ora siccome l'Aquitania è effettivamente la terra di origine e di irradiazione della lirica trobadorica, prende consistenza l'ipotesi che il notatore di *G* si sia servito di un modello riprodotto forme semeiografiche spiccatamente aquitane.






Infatti, se vogliamo approfondire le indagini ed i raffronti sui predetti manoscritti liturgici del XII, XIII ed anche XIV secolo, troveremo utili indizi che interessano anche la forma neumatica presentata da *G*. È superfluo ricordare che la data d'un manoscritto musicale non implica che si debbano ascrivere alla medesima epoca le forme semeiografiche in esso contenute; giacchè può trattarsi d'una tarda ripetizione di tipi assai anteriori, anche se noti soltanto attraverso quell'unico manoscritto, e senza termini di confronto.



Cosicchè questi neumi aquitani che ora esamineremo, neumi usati mentre già vigeva la pretta notazione quadrata su tetragramma, possono rappresentare una replica di forme precedenti scomparse, anzichè una isolata variante di scuola calligrafica.

Già notevole, per il raffronto con la semeiografia del nostro canzoniere, è l'esempio dato dal frammento d'Antifonario (sec. XIII-XIV) appartenente alla Biblioteca dell'Abbé Douais (1). È in notazione aquitana tendente alla forma quadrata, scritta sopra una sola riga a secco; vi compare il tipo dello *scandicus* ■■ e della *clivis* ■■, frequenti in *G*.

(1) *Paléogr. Music.*, II, pl. 104.

Di maggiore evidenza sono i raffronti con un Graduale del XIII secolo proveniente dalla Provenza (1) e con un altro, pure del XIII secolo, proveniente dall'alta Savoia (2).

Nel primo, il neuma è perfettamente quadrato, preciso, con gruppi legati, nella forma che il nostro Canzoniere pure dimostra: . Il *pes* ha forma staccata , ma assai vicina a ; la *virga* , che ricorda ancora il tipo aquitano anteriore , non compare mai isolata, ma solo in composizione (3). La sua *cauda* altro non è che un tratto di congiunzione.

Nel secondo Graduale, a segno pesante e grosso, la forma quadrata è ormai definitiva. La *virga*, col tratto normale a destra , ed assai corto, appare soltanto in chiusura di gruppo, specialmente negli *strophici* . In tutte le altre note singole, il *punctum* rimane solo in campo, senza eccezioni.

Ma giunge a questo momento opportuna una citazione che, invero, ci fa toccare con mano le reliquie del trapasso fra notazione aquitana liturgica a punti e notazione trobadorica. Dico le reliquie, ossia le superstiti testimonianze di più antiche abitudini, giacché il manoscritto non è certo anteriore a quelli occitanici considerati sopra, ma ripete forme semeiografiche precedenti.

Voglio alludere al *Mistero di S. Agnese*, contenuto nel Codice Chigiano C. V. 151. Questo curioso componimento su testo religioso provenzale, intercalato di rubriche latine, adattato a melodie profane di cui due almeno trobadoriche, sembra essere proprio lo *specimen* di tutte le interferenze, i rapporti, le derivazioni, fra letteratura, musica, semeiografia, ecclesiastica e profana, del medioevo.

Il *Mistero* è redatto quasi totalmente in notazione aquitana a punti legati. Fra le diverse mani che lo notarono, quella a foll. 78 v., 74 v. (*Bell sener dieus*), ma soprattutto a foll. 72 v., 73 r., dimostra una morfologia quasi identica ai neumi dei manoscritti liturgici citati da ultimo.

(1) Brit. Mus. Add. 17303. *Paléogr. Music.*, II, pl. 105.

(2) Brit. Mus. Add. 31384. *Paléogr. Music.*, II, pl. 106.

(3) Cfr.: Introito: *In voluntate tua*; Graduale: *Domine refugium factus es*, etc.

A queste osservazioni, in fondo generiche ed esterne, non vogliamo attribuire più importanza di quanto possano pretendere. Però in una materia così incerta e difficile non vi è indizio che sia trascurabile.

Anche la Filologia romanza è dottrina fatta di minute cose, ma che tutte collaborano alla scienza. Quindi noi crediamo lecito formulare una ipotesi, in questi precisi termini: « Il Canzoniere G ripete, o traduce a suo modo, forme semeiografiche più antiche e più vicine alla caratteristica notazione aquitana, quale era innanzi l'avvento delle forme decisamente quadrate ».

Di qui nasce un quesito: « La lezione delle melodie, tenuto conto che la Francia meridionale ne è il paese d'origine, sarà essa pure più vicina alle versioni originarie? ».

Non v'ha dubbio che la risposta dovrà attendere prima la pubblicazione e lo studio in estenso di tutti i canzonieri, nonché i relativi confronti fra le lezioni comuni.

Però, malgrado sia ancor lontano quel momento, qualche elemento di giudizio si può ottenere usufruendo di lavori parziali e sommari, già fatti.

È noto che il metodo comparativo fu tentato già dal Restori nello studio più volte citato. Ma il preconetto di dare le melodie in una traduzione musicale del tutto moderna, e per tanto, di necessità, arbitraria, svisa completamente la lezione paleografica e rende infecondo il confronto. Qualche altro autore ha seguito l'esempio del Restori, ma sempre ripetendo, sia pure in altra maniera, il medesimo arbitrio (1). Fra tutte, l'unica che ci possa servire è la pubblicazione ultima dell'Appel (2), perchè, come abbiamo osservato nell'Introduzione, condotta con criterio diplomatico.

Per ogni canzone di Bernart de Ventadorn sono pubblicati tutti i testi musicali manoscritti che la contengono: diligentemente incolonnati, neuma sopra neuma, in vere e proprie tavole comparative, analoghe ai famosi *tableaux* dei Benedettini Solesmensi.

A parte le inesattezze di trascrizione sopra denunciate, noi possiamo servirci utilmente di tutto ciò, integrandolo coi facsimili, per una sommaria ricognizione critica. Osserviamo dunque

(1) Per es., il Riemann.

(2) *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn...* etc., 1934, più volte citata.

brevemente tutte le canzoni di Ventadorn in lezione melodica multipla (1).

I. *Can vei la lauzeta* (G, R, X, W).

Versi 1, 2, 3, 4: G è seguito da R, con piccole varianti; X e W se ne allontanano.

La lezione di G ha intervalli melodici più rispondenti al formulario tonale gregoriano e, dal punto di vista artistico, più incisivi e più interessanti.

Si confrontino infatti:

Two musical staves are shown side-by-side. The left staff is for verse 2 and the right for verse 3. Each staff has two lines: G (top) and R (bottom). The G line has a treble clef and a key signature of one flat. The R line has a bass clef. The lyrics are written below the notes. In the G line, there are two small '(b)' markings above the notes. The R line shows a different melodic contour for the same text.

La storia delle alterazioni melodiche subite dalle melodie gregoriane nei successivi trapassi, e specialmente nelle lezioni tardive, ci persuade ad ammettere, per analogia, come più antica e genuina la lezione di G, in confronto ad R; la medesima osservazione si può estendere al v. 4 (2).

Versi 5, 6: G è seguito da X e W, con qualche variante; meno da R. Quest'ultimo procede di preferenza per gradi congiunti; la melodia riesce uniforme, smussata, senza incisività.

Versi 7, 8: G e X sono assolutamente identici nel primo verso e vengono seguiti con fedeltà da W; R invece differisce.

Nell'altro verso (8), tutti e quattro i codici consentono, ma G ha una finale più vicina alle clausole liturgiche di I^o II^o Modo, finale che è anche molto più interessante di quella di R.

Two musical staves are shown. The top staff is G and the bottom is R. Both have a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'no - mi fon' are written below. The G line has a more varied intervallic structure, while the R line is more uniform.

II. *Ab joi mou lo vers e'l comens* (G, R, W).

R dà una lezione evidentemente influenzata da grafia mensurale: *virga* e *punctum* si alternano, i gruppi hanno pure struttura,

(1) Notisi che nella lezione dell'*incipit* seguiamo il testo critico dell'Appel; nelle citazioni, quello di G.

(2) In G, il testo dei versi 3, 4 trovansi invertito; la melodia è invece nel medesimo ordine che in R.

diremo così, franconiana. Siccome questo fenomeno non compare negli altri canzonieri e siccome i tipi mensurali sono certamente posteriori alle prime generazioni trobadoriche, ciò non depone per l'antichità della lezione R.

G è seguito spesso da W, una 5^a sopra; al v. 3, da R, mensuralmente e con varianti; ai vv. 7, 8 le tre lezioni convergono, in linea generale.

III. *Ara no vei luzir solelh* (G, R, W).

G è quasi sempre seguito, approssimativamente, da W una 4^a sopra; R, talvolta segue W (sempre una 4^a sopra di G), spesso se ne stacca.

La struttura melodica (simmetrie etc.) è più chiara in G che negli altri.

IV. *Can par la flors jostal vert folh* (G, R, W).

La lezione di G è con ogni evidenza più variata e, dal punto di vista melodico, più interessante di quella di R, la quale si muove spesso *recto tono*, o per gradi congiunti. W segue G una 4^a sopra, ma con varianti e con amplificazioni neumatiche. Il fatto che la lezione di W non conservi, al III^o verso, una figura del I^o fa pensare ad elaborazione particolare. R dà una melodia che arieggia quella di G, talvolta un tono sotto (come ai vv. 2, 4).

Dal punto di vista musicale non ci sarà dubbio circa la preferenza da assegnare a versioni come le seguenti:

Two musical staves are shown. The top staff is G and the bottom is R. Both have a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'cant par la flor just al verd foil' are written below. The G line has a more varied intervallic structure, while the R line is more uniform.

oppure

Two musical staves are shown. The top staff is G and the bottom is R. Both have a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'deu ben chantar que tuit li mei çornal' are written below. The G line has a more varied intervallic structure, while the R line is more uniform.

La lezione G sa ottenere una squisita melodia, giocando accuratamente i pochi suoni compresi nel suo *ambitus*; R invece riesce uniforme e piatto, quasi un riassunto impreciso e peggiore di G.

Non parliamo poi della bellissima clausola al v. 6:



così presentata dagli altri codici:



V. *Non es meravelha s'eu chan* (G, W).

G è seguito da W una 5^a sopra; ai vv. 1 e 5, con varianti: con qualche maggior fedeltà ai vv. 7 e 8. Altrove, specialmente al v. 3, le due versioni sono del tutto differenti.

I melismi di cui W infarcisce la sua melodia hanno un carattere come incerto, avventuzioso e superfluo; in tal lezione è toccato più d'una volta il si ♯ come « sensibile », procedendo per gradi congiunti (vv. 1, 7). In molti passi di G sentiamo invece una incisività propria all'innodia ambrosiano-gregoriana (cfr., p. e., il v. 8).

VI. *Era'm cosselhatz senhor* (G, R).

Le due lezioni convengono con una certa fedeltà. Quella di R sembrerebbe migliore nei vv. 1, 3; i gruppi neumatici dei vv. 5 e 6, poco interessanti, hanno carattere di ampliamento posteriore. Ai vv. 7 ed 8 le due melodie differiscono alquanto.

VII. *Be m'an perdut lai enves Ventadorn* (G, R).

R è notato ad una 5^a sopra di G. Le due melodie hanno solo una vaga somiglianza. G è sillabico-neumatico, ma sobrio e con intervalli incisivi; R è ampiamente neumatico e sembra una *variazione* melodica. Se la melodia di G può considerarsi a buon diritto interprete delle intenzioni espressive del testo, quella di R, invece, sembra piuttosto lontana ed inadeguata. A parte una censura inesatta del Restori (al v. 7 di R), e indipendentemente dalle opinioni, fra loro discordi, sia di lui che dell'Appel, noi rileviamo che la lezione di G è più genuina ed in tutto migliore.

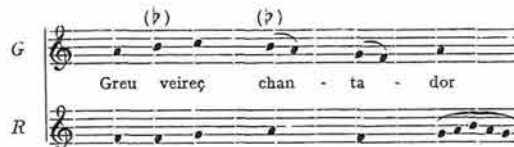
VIII. *Conortz, era sai eu be.*

Per questo componimento faremo una semplice osservazione. Indizio che R manipoli ed adatti la musica, anziché mantenerla nella lezione originaria, potrebbe essere il seguente.

Come spesso, questo manoscritto dà la melodia una 5^a sopra di G. Quale dei due codici ha trasportato l'originale? Notiamo che il verso 3 (e 7) presenta in G la successione *si do re*; il contesto melodico-tonale dice che il *si* deve essere naturale, né infatti compare alterazione nel manoscritto. R risponde con *fa sol la*. Ora, il trasporto svisa la melodia, a meno di non considerare diesis il *fa*; ciò sarebbe supposizione di scarso fondamento.

IX. *Pois preyatz me senhor* (G, R).

Metteremo a confronto le due lezioni al v. 6:



La prima, di bella movenza, ha riscontro nelle frasi innodiche gregoriane (1); la seconda è insignificante e di incerto carattere.

Questi dunque sono, a mio vedere, i risultati di alcuni confronti fra lezioni di G e quelle d'altri canzonieri. Oltre a ciò potremmo aggiungere qualche notizia statistica sul contenuto e sulla qualità della nostra raccolta. Il Canzoniere G possiede 39 *unica* sopra 81 melodie; percentuale alta e significativa. Fra questi *unica* figurano:

Bernart de Ventadorn, 1; Arnaut de Maroill, 2; G. Faidit, 3; P. Vidal, 2; Peirol, 12 (quasi tutto, su 17 liriche rimaste); G. d'Uisel, 3; A. Daniel, 2; Perdigo 2; P. de Capdoill 2; Folquet de Marseilla, 2; P. Raimon de Tolosa, 1; A. de Peguillan, 3; Uc de Saint Circ, 3; inoltre, l'*unicum* « sub iudice » che noi rivendicheremmo volentieri a Guiraud lo Ros.

È dunque un florilegio che aduna i più bei nomi del Parnaso occitanico.

Concludendo, tutti gli indizi sin qui rintracciati fanno supporre una evidente antichità delle fonti musicali da cui il Canzoniere G ha attinto le sue melodie, ed anche la bontà delle lezioni riprodotte.

(1) Cfr. l'Inno: *Rector potens*, benchè di Modo VIII, e quindi impostato una 2^a sopra, al verso: *Qui temperas rerum vices*.

Ciò non significa, pertanto, che il notatore sia stato sempre attento e corretto nel copiare; errori materiali e distrazioni ce ne sono parecchi. Significa bensì che la sostanza del monumento è di buona lega, ed è attendibile.










Passiamo ora ad esaminare alcuni particolari semeiografici.

Sulle caratteristiche del rigo, del *punctum* e della *virga* già fu detto. Le chiavi sono quelle di *do* e di *fa*; in prevalenza la prima, raramente la seconda sola, spesso entrambe. A fine rigo trovasi di regola il *custos*. Essendo il foglio di medio formato e scritto su due colonne, il rigo musicale risulta piuttosto corto e, così come la linea del testo, contiene generalmente un solo verso. Per tale disposizione della pagina, la poesia e la musica si presentano incolonnate in modo chiaro e di facile lettura. I segni divisori verticali sono frequenti e non mancano mai fra verso e verso; essi sembrano voler principalmente indicare i membri metrici entro la melodia.

Talvolta trovasi applicata l'alterazione *b* al *si*, tanto a capo del rigo, quanto nel contesto musicale. Però, sia la mano che l'inchiostro sembrano, qua e là, posteriori alla prima redazione. Soltanto una accurata analisi tonale potrà stabilire quando tale bemolle debba essere introdotto.

I gruppi neumatici, *ligaturae* o *coniuncturae* che siano, vanno di regola da un complesso di due suoni a quello di sei; havvi però anche qualche gruppo di sette e di otto suoni sulla medesima sillaba (1). In genere i gruppi, maggiori di quattro note, si trovano nelle clausole, sia di verso che di cobla, quali melismi finali.






Per uno stesso neuma esistono varianti calligrafiche, usate indifferentemente. Per esempio:



Pes   ; *Climacus*   ; *Scandicus*    ;
Porrectus  .

In generale la grafia si attiene al tipo dei punti legati:

     etc.

(1) Fol. 40 v.: PEIRE VIDAL, *Ben pauc d'inuern e d'estiu*, v. 10, sulle parole *atrebol cel*.

Troviamo la forma del *pressus minor* gregoriano . La liquescenza è collocata quasi sempre correttamente, là dove l'incontro consonantico la giustifica, secondo la tradizione latina. Essa è in forma di plica  isolata; non la troviamo mai *recto tono* con nota precedente, come invece è abituale in *W*,    (1).

Altri neumi liquescenti sono rari; si incontra, ad esempio, il *pes flexus liquescens* , lo *scandicus flexus liquescens* .

La disposizione dei neumi sul testo è degna di nota. Essi trovansi collocati, normalmente, ciascuno sopra una sillaba. Il caso di due segni distinti, ossia non formanti *ligatura* o *coniunctura*, posti su di una singola vocale o dittongo, è addirittura eccezionale; per tanto, simile eccezione si può spiegare come errore o svista nella distribuzione delle note sulle parole (2), oppure come frattura puramente grafica di un gruppo che doveva essere scritto con un sol tratto di penna.

Per solito queste anomalie si presentano nelle clausole (3).

Spostamenti, del tutto materiali, fra neumi e sillabe non sono rari e dovranno venire esaminati e corretti caso per caso.


Ma oltre a queste superficiali imperfezioni, facilmente avvertibili e correggibili, esistono dei veri e propri errori; per cui viene a mancare la necessaria corrispondenza numerica fra le sillabe del verso ed i neumi della melodia.


Queste deficienze sono, a mio vedere, spiegabili soltanto come errori di giudizio in cui il notatore è incorso durante il suo lavoro, ed imputabili alle imprudenti correzioni che egli ha creduto lecito introdurre, di conseguenza. Credo che quelle errate valutazioni si possano distinguere e riassumere in due casi:

1) La melodia comporta un numero di neumi inferiore a quello necessario per intonare tutte le sillabe. Se nella prima cobla l'errore può sfuggire, per l'opposto, allorchè si vogliono applicare alla melodia i versi delle coble successive, il difetto appare evidente (4).

(1) Pel solo caso riscontrato in *G*, vedi PARTE SECONDA, Canz. 35: VII, 8.

(2) Cfr. fol. 10 r.: B. DE VENTADORN, *Quan uei*, verso 5: *enucia:m u.*

(3) Cfr. fol. 29 v.: G. FAIDIT, *Fort chausa*, verso 5: *caps e paire* . Cfr. fol. 30 r.:

G. FAIDIT, *Non alegria chan*, verso 10: *li sui jalliz* .

(4) Cfr., per esempio, fol. 28 v. 29 r.: GAUCELM FAIDIT, *Chant e deport*, v. 7, in cui è erronea anche la scrittura del testo poetico.

2) La melodia comporta un numero di neumi superiore a quello necessario per intonare le sillabe. Se anche questo errore sfugge nella prima cobla, nelle successive diviene evidente; bisognerebbe, qui, contrarre qualche neuma, riunendolo in gruppo con altri, onde ristabilire l'equilibrio (1).

Il primo caso proviene da errata lettura del verso, con arbitrarie elisioni; il secondo, egualmente da errata lettura, ma con iati sovrabbondanti.

Il notatore, tratto in inganno, ha corretto la melodia. Nel primo caso, di erronea elisione, credendo che le note sovrabbondassero, ha unito in gruppo neumi distinti o ne ha addirittura eliminato qualcuno; nel secondo caso, di erroneo iato, credendo per l'opposto che le note mancassero, ha sciolto qualche gruppo o aggiunto qualche nota di passaggio.

Naturalmente egli si è limitato alla lettura della prima cobla, che sola reca la melodia, dove, per la natura delle sillabe, quell'erronea elisione e quell'erroneo iato erano possibili. Se si fosse dato la pena di verificare la melodia sulle coble successive, in cui tali equivoci metrici non potevano aver luogo, si sarebbe accorto dell'arbitrio commesso.

Stabilire se tutto ciò sia imputabile soltanto al copista di G o se egli abbia derivato taluno di quegli errori anche dalla fonte che aveva a disposizione, è impossibile. Però c'è molta probabilità che siano suoi, data la non eccessiva diligenza che egli dimostra. Comunque, l'originale autografo, ed anche le copie d'uso pratico per i giullari, non dovevano certo contenere simili pecche, altrimenti non sarebbe stato possibile cantare o far cantare tutta una canzone nella sua interezza, senza avvertirle. Altre mende, come spostamenti, decurtazioni, sono qua e là manifeste. Pure a distrazioni o ad errori rimangono imputabili le varianti illogiche che talora s'incontrano nel ritorno strofico d'una precedente frase musicale, come negli schemi A, B, A, B, mentre naturale sembrerebbe una ripetizione fedele.

Però bisogna andar cauti nel giudizio e esaminare singolarmente i casi, onde non incorrere nel pericolo di imporre, alle antiche melodie, punti di vista e criteri del tutto moderni o astrattamente teorici.

(1) Fol. 1 r.: FOLQUET DE MARSEILLA, *Per deu amors*, v. 2, dove esiste erroneo iato della melodia fra le parole *puoia humilitat*. Tale iato introduce un tempo di più sia nel verso che nella musica.

È facile ritenere erroneo ciò che è fuori delle nostre consuetudini e, pertanto, ci riesce oscuro. Come la Filologia romanza, così la Musicologia deve essere assai rispettosa della consistenza paleografica.

II.

STUDI ED INTERPRETAZIONI DELLE MELODIE TROBADORICHE

Il periodo che corre fra l'apparire delle forme liriche extra liturgiche (IX secolo) e la codificazione teorica dell'*Ars Antiqua mensurabilis* (XII-XIII sec.) è fra i più oscuri e difficili di tutta la Storia musicale. Quelle composizioni che non sono più canto gregoriano e non sono ancora palesemente prodotto della nuova arte mensurale discantistica, si interpretano con grande incertezza. In realtà manca una base teorica documentata, e neppure esiste fino ad oggi una sufficiente pubblicazione dei monumenti (1).

Anche per la cantilena liturgica le incertezze di interpretazione non sono poche né lievi; ciò malgrado si è riusciti ad escogitare un metodo che almeno è coerente con se stesso. Invece, esito del tutto felice ebbero gli studi sulla musica mensurale, favoriti e guidati dalle numerose opere dei teorici coevi. Poco resterà da aggiungere ad una *Geschichte der Mensuralnotation* del Wolf.

La lirica trobadorica appartiene a quel periodo intermedio sul quale grava tanta parte d'oscurità. È quindi un terreno difficile in cui bisogna orientarsi con prudenza. Vi sono infatti parecchi ostacoli preliminari che si frappongono fra lo studioso e la materia. Anzitutto, le abitudini musicali moderne, diventate in noi una seconda natura, dalle quali è malagevole prescindere. Poscia, a parte la scarsità estrema di notizie tecniche, specifiche all'arte che ci interessa, la difficoltà di stabilire il reale e pratico valore di quanto, in genere, hanno scritto i teorici medievali: ben distinguendo ciò che può aver riferimento alla monodia, da ciò che

(1) Per esempio, tutta l'immensa materia musicale dei tropi e delle sequenze, i cui testi letterari riempiono i volumi degli *Analecta Hymnica* del Dreves, non ha trovato tuttora un editore.

Il Bannister ne promise un'ampia pubblicazione, ma il progetto fu frustrato dalla morte (Cfr. *Rassegna Gregoriana*, 1905, col. 11). Una pubblicazione postuma e parziale della materia raccolta dal Bannister fu fatta nel 1934 (*Anglo-French Sequelae: from the papers of the late Henry M. Bannister*; edited by Anselm Hughes O. S. B., London, Plainsong and Mediaeval Society, 1934).

riguarda il discantismo puro: ciò che ha pratico rapporto con l'arte viva, dalla elaborazione scolastica e dalla speculazione filosofica.

S'aggiunga l'incertezza di assegnare un significato preciso ai vocaboli medievali e di stabilire l'accezione in cui quelli classici vengono usati; infine, la corruzione dei testi, la barbarie del latino, la difficoltà di datare rispettivamente le forme d'arte ed i trattati teorici. Quest'ultima bisogna è di somma importanza. Il trascurarla può condurre all'assurdo di interpretare un determinato genere d'arte secondo i precetti d'un recenziere teorico che di quel genere non intende parlare, o che, tutt'al più, ha di esso conoscenza soltanto attraverso le corruzioni del suo tempo.

Simile abbaglio è quello di considerare come un solo corpo, avente carattere continuo ed uniforme, un genere che nel corso di pochi secoli può essersi talmente mutato sì da assumere qualità intrinseche del tutto opposte a quelle originarie; ad esempio l'inno ecclesiastico.

Tutte queste difficoltà e queste incertezze impegnano moralmente lo studioso. Egli deve tenere ben distinto ciò che è dato documentario dalla induzione e dalla supposizione; deve presentare i suoi risultati nella loro reale consistenza e non trarre in equivoco chi lo segue.

Si sono viste delle pure ipotesi mutarsi, per successivi trapassi, in dati di fatto oramai acquisiti, dei quali nessuno sospetta la gratuità. Così, è invalsa l'abitudine di presentare esempi di antiche musiche in moderna trascrizione, senza un cenno che renda conto della realtà diplomatica, da una parte, e del criterio dell'interprete, dall'altra. Chi trova in un trattato sulla musica medievale un esempio come questo (1):



sic et simpliciter, senza un cenno giustificativo, ha tutto il diritto di credere che l'Inno a S. Giovanni sia stato scritto proprio così, con quei precisi valori mensurali!

Questi procedimenti trovano riscontro in quelli di certa filologia che s'è fatta dovere di aggiornare gli antichi testi e la loro metrica, lasciando supporre che tale ne fosse la forma originaria.

(1) TH. GÉROLD, *La Musique au Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 1932, p. 71.

Nel campo della monodia profana medievale non mancano opinioni divenute tradizionali, contro cui abbiamo il dovere di metterci in guardia. Per solito la fonte ne è stata il giudizio di un primo studioso, giudizio che passando attraverso le successive citazioni è rimasto codificato ed ha fatto testo.

Lo scarso interesse e le sommarie opinioni intorno alla lirica musicale trobadorica risalgono senza dubbio a ciò che per primo ne scrisse il Lebeuf (1).

Così io credo che si debba ricercare nel De Coussemaker l'origine d'un complesso di preconetti che influirono sull'orientamento degli studi. Ossia: l'esistenza di una musica popolare nettamente distinta dal canto liturgico; l'esistenza di una tonalità e di una ritmica, propria alla prima, del tutto diversa anzi opposta a quella della musica ecclesiastica (2).

Nessuno vorrà più insistere sul fantasma di un'arte popolare per sé stante. È del tutto probabile che quei canti profani fossero composti da quegli stessi musicisti, che, pur monaci ma talora bizzarri ingegni come il celebre Tutilone (3), erano maestri nella teorica e nella pratica musicale, ecclesiastica, del tempo.

Riguardo poi alla tonalità extra-liturgica, il De Coussemaker afferma testualmente che gli inni ecclesiastici erano di tipo popolare (4) e che la tonalità della musica volgare s'avvicinava a quella moderna (5). Quindi l'inno dovrebbe rispondere ai detti requisiti tonali.

Orbene, una sommaria statistica sul repertorio innodico ecclesiastico dimostra perfettamente il contrario.

Notiamo, per di più, che la Chiesa romana, sempre diffidente verso le forme extra-liturgiche, adottò l'inno assai tardi, soltanto

(1) « On voit par de semblables chants, notés au XIII^e siècle selon la méthode de l'Aretein, qu'ils n'étaient guère mélodieux, ou qu'on laissait bien d'agrèments à suppléer aux chantres » (*L'État des sciences en France etc.*, 1740).

(2) « Il en résulte qu'il y a eu dès l'époque la plus reculée du moyen âge une « musique vulgaire » qui se distinguait du plainchant par deux points essentiels: le rythme mesuré et la tonalité ». DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'Harmonie au Moyen Âge*, Paris, 1852, p. 97.

(3) Cfr. MIGNE, *Patrol. Lat.*, LXXXVII, 27 sg., 53; CXXXI, 983 sg., dove si raccontano le stravaganti abitudini del monaco, poeta musicista e pittore.

(4) « Cette distinction entre la musique vulgaire et le plainchant est importante... les hymnes étaient ces chants que les poètes chrétiens composèrent pour détourner les fidèles des chansons profanes, et auxquels ils adaptèrent souvent des mélodies populaires ». *Op. cit.*, p. 83.

(5) « La tonalité de la musique vulgaire se rapprochait beaucoup de la tonalité de la musique moderne... C'est dans cette tonalité que sont écrites les mélodies des chants historiques du ms. 1154 ». *Op. cit.*, p. 95.

al XII secolo; quindi proprio in un tempo in cui più evidenti avrebbero dovuto essere i caratteri tonali cui accenna il De Coussemaker.

Su 175 inni, più o meno antichi, dell'Antifonario Vaticano, 64 sono in Modo di *re* (I-II), 52 in Modo di *mi* (III-IV), 51 in Modo di *sol* (VII-VIII), 8 in Modo di *fa* (V-VI). Risulta pertanto che i due terzi di essi sono nelle tonalità più lontane dal senso tonale moderno; il meno rappresentato è proprio quel Modo di *fa* che, col *si* bemolle, dà l'esatta impressione del nostro « maggiore ». Così delle cinque sequenze rimaste, quattro sono in Modo I-II, una sola in Modo VII. Se poi vogliamo aggiungere una citazione che ci tocca da vicino, potremo dire che nel Canzoniere G, su 81 melodie almeno una quarantina accennano chiaramente alla tonalità di *re* (36 circa) e di *mi* (4 circa).

Tanto basti per gli inni ecclesiastici e per *les airs profans du moyen âge* (1) in genere.

Quanto poi ai Canti storici contenuti nel ms.: *Paris B. N. lat. 1154*, essi sono dei *planctus* (2). La notazione loro è neumatica in campo aperto, con qualche tendenza alla diastemazia imperfetta; la famiglia paleografica sembra, con evidenza, aquitana. Affermare quale sia precisamente la melodia di essi, e più ancora la tonalità, è problema tale che nessuno può fino ad oggi risolvere.

* *

Premesse queste osservazioni, le quali dimostrano quanta prudenza sia necessaria nel vagliare i documenti e nel pronunciare dei giudizi, esamineremo nelle linee essenziali i più importanti studi intorno alle melodie trobadoriche, soffermandoci su quelli ai quali è tutt'oggi riconosciuta una autorità in materia.

È noto come la vera e maggiore difficoltà che si incontra nell'interpretare le melodie, consiste nello stabilire il ritmo. La notazione neumatica non dà alcuna indicazione in proposito. Pertanto è sulla risoluzione di questo problema che si impostano le teorie interpretative.

(1) DE COUSSEMAKER, *Op. cit.*, pag. 96.

(2) Cf.: Versus de bella (sic) que fuit acta Fontaneto (Battaglia di Fontanet, 24 giugno 841). Versus Paulini de Herico duce († 799)
Incipit Planctus Karoli († 814)
Planctus Ugoni[s] abbatis († 844).

Quella del Riemann (1), che in base alla ritmica verbale del testo pretendeva ridurre tutte le melodie ad un'unica misura binaria, è oramai da tempo abbandonata. Anzitutto è gratuito che il ritmo del verso romanzo sia esclusivamente binario. In secondo luogo la teoria prescinde da un dato di fatto innegabile: che la misura ternaria è esclusiva nella musica discantistica e sembra dominare, o almeno prevalere, in tutto il linguaggio musicale dell'epoca.

Sarebbe assai inverosimile che la monodia fosse, per l'opposto, soltanto binaria. A parte queste obiezioni, l'applicazione del sistema comporta così gravi arbitrii, allungamenti ed accomodamenti, onde far entrare la frase musicale negli schemi prestabiliti, che la melodia ne esce deformata.

Invece tuttora ammessa e seguita è la teoria che si fonda sui così detti *Modi ritmici* (2) della musica discantistica, e ne applica gli schemi metrici al canto monodico dei trovatori.

Note sono le polemiche accese a suo tempo intorno a questo *Sistema modale*, da parte del Beck e dell'Aubry, per contendersene l'invenzione. Però l'Aubry stesso ha riconosciuto una precedenza al Beck (3).

Comunque, le due dottrine si equivalgono. Ad ogni modo noi le considereremo partitamente, cominciando dall'Aubry e risolvendo al Beck, che ha avuto campo di modificare negli ultimi anni il suo punto di vista, un posto più avanti.

Dopo vari studi (4), la dottrina modale fu compendiata dall'Aubry nel già citato libro *Trouvères et troubadours* della collezione Alcan.

Prima di entrare nell'argomento, l'autore tratta anche della tonalità propria alla musica trobadorica (5). Egli sembra farsi eco alle affermazioni del De Coussemaker circa il nuovo senso tonale rintracciabile in quelle antiche melodie. Il quadro delle trasformazioni subite dai vecchi modi ecclesiastici, che l'Aubry presenta, è ingegnoso, ma più brillante che documentato. Egli vuol

(1) H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, vol. I, Parte II, Cap. XV, pp. 227-231.

(2) Non c'è bisogno d'avvertire il lettore circa la differenza fra *Modus rhythmicus* e *Modus equivalente di Tonus*.

(3) *Cent Motets du XIII^e Siècle*, publiés d'après le Manuscrit Ed. IV, 6 de Bamberg, par PIERRE AUBRY, Paris, 1908, vol. III, p. 141, nota.

(4) PIERRE AUBRY, *La Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*, Paris, 1906 (o 1907?): *L'Œuvre mélodique des troubadours et des trouvères*, in *Revue Musicale*, 1907, p. 317 sg., 347 e 389 sg.; *Cent Motets etc.*, vol. III, pp. 115-142.

(5) *Trouvères et troubadours*, pp. 180-187.

riconoscere anche le pratiche della *musica ficta*, presso i trovatori. Questa non è che una supposizione. Pertanto noi ci atterremo invece ad uno studio che si fonda, al possibile, sui Modi ecclesiastici. Vedrà il lettore come la modalità liturgica e, quel che più conta, lo stesso formulario melodico gregoriano, traspaiano con ogni evidenza sotto la frase musicale trobadorica.

Dunque, come ho detto, il *Sistema modale* si fonda sulla applicazione dei *Modi ritmici* mensurali, proprii della musica discantistica dell'*Ars Antiqua*, alla monodia dei trovatori e dei troveri.

Sulla legittimità di questa estensione non furono risparmiate riserve e critiche (1).

In realtà, che alcuni manoscritti presentino notati con la stessa semeiografia tanto canti monodici quanto motetti polifonici, non autorizza la conclusione che i primi debbano in ogni caso venire letti ed interpretati come i secondi. Bisognerebbe anzitutto provare che quella è la vera lezione originaria delle melodie, escludendo che possa trattarsi di repliche tardive alterate secondo abitudini mensurali: che la scrittura quadrata non fosse di doppio uso ed interpretazione, nella polifonia e nella monodia. Un passo di

(1) J. COMBARIEU, *Histoire de la Musique*, I, Paris, 1913, p. 336: « On s'est cru autorisé à appliquer aux mélodies des trouvères, y compris celles qui en apparence sont les plus étrangères à ce système, la théorie des modes, telle qu'elle est donnée par les théoriciens à partir du XIII^e siècle »; p. 338: « Ce système est ingénieux mais implique trop de risques. Il n'est guère possible de le considérer comme apportant la solution du problème. Que les théoriciens aient eu en vue une mesure réelle lorsqu'ils parlent de modes de trois syllabes (dactyliques, anapestiques) s'ajoutant au trochée et à l'iambe, seuls usités dans l'ancienne versification populaire, cela est fort douteux. En second lieu, une pareille doctrine a été, semble-t-il, ignorée des troubadours. Enfin l'emploi du système modal, ou, comme on a dit, du rythme latent, supposerait résolue une question qui ne l'est pas, ou ne saurait l'être que si on échaufait encore des hypothèses: c'est la question de savoir si, en dépit des apparences en beaucoup de cas, les mélodies des trouvères et des troubadours doivent être annexées aux monuments de la musique mesurée ».

P. 339: « ... une question si diversement résolue par des archéologues de grande autorité montre qu'il est encore impossible de donner une interprétation exacte de la lyrique des troubadours et des trouvères ».

A. GASTOUÉ, *Les Primitifs de la Musique Française* (Les Musiciens célèbres), Paris, 1922, p. 28: « Ce sont là des pièces [dei primi trovatori e troveri] modifiées à loisir par les chanteurs... Le mélange des ligatures ou groupes des notes, en effet, et leur accumulation, implique l'emploi d'un rythme uniquement formé de « breves »; « ... On y voit clairement la liberté du texte mélodique que brodaient les chanteurs, et en même temps celle du rythme, telles l'une et l'autre, que plusieurs manuscrits d'égale valeur donnent des versions inconciliables, si l'on ne suppose pas l'interprétation que j'indique ici ».

« D'autre fois... la mélodie a été refaite au XIII^e siècle, comme celle de la chanson, très célèbre par ses paroles, *Les oiseillons de mon pays*, de Gace Brulé; ou encore il en a prévalu plus tard non pas le chant, mais un « déchant », ou une seconde partie d'accompagnement ».

Vedi anche la critica di H. SPANKE, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LII, 1929, p. 165 sg.

Giovanni de Muris, che è teorico già tardivo, reca indizio di una certa permanente confusione fra le diverse maniere di « notare », pur quando la scrittura mensurale antica era ormai giunta a piena maturità (1).

Inoltre, che le melodie monodiche siano state trasferite ed usufruite nei *motetti* non prova di necessità che esse originariamente soggiacessero alla ritmica discantistica. Se, in argomento, vogliamo poi riferirci proprio alla lirica trobadorica, dobbiam riconoscere che questa non ci ha lasciato nessun esempio veramente autentico di elaborazione polifonica. I due unici che si possono invocare sono elaborazioni francesi (2).

Aggiungiamo poi che se una influenza mensurale è pensabile nei troveri, che proprio fiorirono là dove il discanto ebbe la sua culla ed il suo maggior sviluppo, le probabilità divengono infinitamente più incerte presso i trovatori.

L'equazione che l'Aubry vuol stabilire fra manoscritti discantistici a notazione franconiana: manoscritti discantistici a notazione arcaica: manoscritti monodici a notazione pure arcaica, per concludere che i terzi vanno interpretati come i primi, è attraente; ma è appunto questa sua troppa evidenza e semplicità che la rende sospetta (3).

D'altra parte noi possiamo fare una obiezione proprio riferendoci al Canzoniere G. Questo codice ripete, al XIV secolo, una semeiografia che non ha aspetto mensurale. Perchè, se le melodie appartengono realmente alla musica misurata, non è venuto in mente di notarle coi segni più comprensibili che s'usavano al tempo in cui fu redatto il codice? Sappiamo che il suo testo poetico venne corretto e ricorretto durante il XIV secolo. Come mai non fu

(1) « ... deficiunt qui cantus planos illo modo notant sicut mensuratos ». JOHANNIS DE MURIS *Speculum musicae*, Cap. LXXII, in DE COUSSEMAKER, *Scripta*, II, p. 306.

(2) Cfr. Montpellier, H. 196, fol. 151, 218.

(3) A comprovare che la scrittura neumatica più antica, senza parvenze mensurali, aveva invece un latente significato mensurale, si citano dai musicologi alcuni passi che qui trascrivo. Ma in verità quei passi ci avvertono soltanto della grande confusione che anticamente regnava, nè ci assicurano che intendano parlare anche di musica monodica o si riferiscano invece soltanto ai primi esempi di *organum* e *discantus*. Cfr. JOHANNES DE GROCHEO (WOLF, *Samm. IMG.*, I, p. 105): « Istiti autem figuris diversimode significationem tribuerunt. Unde sciens cantare et exprimere cantum secundum quosdam, et secundum alios non est sciens »; ANONYMUS IV (DE COUSSEMAKER, *Scripta*, I, 344): « in antiquis libris habebant puncta equivocata nimis, quia simplicia materialia fuerunt equalia; sed solo intellectu operabantur, dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem... »; PIETRO MONACO CISTERCENSE: « ad voluntatem cantantis pronuntiat, secundum quod tibi melius placuerit et visum fuerit opportunum » (De *Discantus mensura*, 1336, cit. da P. WAGNER, *Handbuch Adler*, p. 99; citati anche da F. LUVIZI, *La Landa*, vol. I, p. 193).

sentito il bisogno di ritoccarne, secondo la più chiara notazione trecentesca e almeno in qualche parte, anche le melodie?

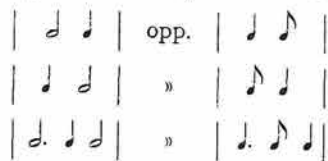
Saranno state ancora attuali, a quel tempo, le non facili nè perspicue regole che il Sistema modale vuole necessarie ad interpretare quella notazione monodica?

È poco probabile. A meno che non si voglia ritenere la musica contenuta nel codice come una semplice riproduzione calligrafica di più antica scrittura, priva oramai di significato reale.

Veniamo ora alla parte intrinseca del Sistema.

I *Modi rhythimici* discantistici furono ripetutamente esposti dai teorici dell'*Ars Antiqua*. Come è noto, questi *Modi*, fissatisi nel numero definitivo di sei, altro non sono che formule nelle quali variamente è applicato il ritmo ternario. Dette formule sono come i vari « piedi » in cui possono venire composte le melodie del discanto. I teorici medievali vollero identificare tali formule con i piedi classici della metrica. Giova ricordare che le due prime soltanto corrispondono di fatto al trocheo ed al giambo; le altre identificazioni sono immaginarie (1).

Delle sei formule, cui abbiamo accennato, l'Interpretazione modale sembra adottare unicamente le tre prime, che, tradotte in note moderne, si presentano rispettivamente con questi segni:



La scelta d'una formula, e l'applicazione sua alla melodia, sarebbe determinata dalla struttura metrica del verso (2).

(1) Il linguaggio dei teorici medievali è costantemente impregnato di terminologia greco-latina, soprattutto dove si allude a ritmica. Ricorderemo il « veluti metricis pedibus cantilena plaudatur » ed il « plaudam ego pedes in precinendo » (HUCBALDI *Musica Enchiridis* (Scholia), in GERBERT, *Scriptores*, I, 182-83). Inoltre citiamo: « Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur... ». « ...quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes, ac versus, ita et in harmonia sunt phitongi... ». « Proponat sibi musicus quibus ex iis divisionibus... faciat cantum sicut metricis quibus pedibus faciat versum » (GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, Cap. XV, in GERBERT, *Script.*, II, 14, 16). Ma se noi vogliamo, specialmente in questi autori che precedono l'*Ars Antiqua* e più ci interesserebbero per i nostri studi, stabilire l'esatto valore dei vocaboli e dedurne un sistema ritmico, ci troviamo di fronte ad una impresa disperata.

Guido stesso ci avverte della elasticità dei precetti: « ... Musicus non se tanta legis necessitate constringit [sicut metricus], quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat... ». « ...Sed haec et huiusmodi, melius colloquendo quam conscribendo monstrantur » (loco cit.).

(2) Cfr. AUBRY, *Cent Motets* etc., III, p. 130 sg.; Id., *Trouvères et troubadours*, p. 199 sg.

Vengono pertanto fissate le regole seguenti:

1) La sillaba tonica finale, che appartiene alla rima, deve cadere sul primo elemento della formula.

2) Quando il verso è a rima femminile (ossia *piana*, secondo la nostra nomenclatura) la sillaba atona si colloca sull'elemento che segue.

3) Pertanto (ammesso come fondamentale, alla francese, il verso tronco), la regolare applicazione delle due prime formule non risulta possibile che nei versi imparisillabi, ossia, per noi: senario, ottonario, decasillabo, *tronchi*. Ciò è ovvio; basta considerare questi schemi:



4) In caso di verso parisillabo bisogna ricorrere all'*anacrusi*, ossia ad un tempo iniziale aggiunto, o ad altro ripiego.

5) I versi composti di 5, 6, 7, 8, 9, 11 sillabe (sempre intesi come *tronchi*?) sono atti a ricevere una melodia in I e II Modo ritmico.

6) La scelta fra i due primi Modi è determinata dal fatto che i melismi devono cadere sulla parte lunga del piede.

7) I versi decasillabi e eptasillabi, con cesura dopo la quarta sede, esigono l'applicazione del III Modo ritmico.

Consideriamo brevemente questi capisaldi del sistema.

Al quarto punto, per far coincidere la formula modale col verso, è ritenuto necessario o aggiungere un tempo iniziale, mediante la così detta *anacrusi*, o allungare una sillaba nell'interno del verso, o, viceversa, sdoppiare una nota lunga della formula modale in due brevi. Tutto ciò per arrivare simultaneamente con la sillaba tonica della rima e il « tempo forte » finale della musica.

Ora, in tesi generale, si può osservare che queste norme partono da concezioni ritmiche del tutto moderne ed assai discutibili, delle quali è dubbia l'applicabilità a musica antica.

L'*anacrusi*, parola greca mai usata dai greci nella accezione attuale, è il *deux ex machina* di tutti gli accomodamenti ritmici,

e non trova giustificazione altro che nel preconetto di far entrare l'antica musica entro una « battuta » moderna che non le appartiene (1).

È risaputo come la relativa teoria, detta appunto dell'anacrusi, sia respinta dai più autorevoli musicologi e metrici degli ultimi tempi (2). Egualmente gratuiti sono gli accomodamenti nell'interno dello schema, proposti come norma e rimedio per la regolarità della melodia in confronto al verso.

Al punto sesto si dettano i criteri di scelta per l'applicazione del primo oppure del secondo Modo. Ovverosia: quando i melismi (*ligaturae* e *coniuncturae*) verrebbero a cadere sul primo elemento della formula modale, allora bisogna applicare il Modo I; in caso contrario, il II. In una parola, la *ligatura* non deve mai condensarsi nella parte breve della formula.

Che cosa stabilisce questa regola? Evidentemente l'imbarazzo di dover collocare le molte note di una *ligatura* nella suddetta parte breve, mediante una eccessiva suddivisione di valori. D'altronde dove è documentato, e come è dimostrato, che la melodia trobadorica distribuisca le sue *ligaturae* in determinati punti simmetrici, si dà poterle far corrispondere a un dato tempo della misura? Certo, se si allungano ed accorciano a piacere i valori musicali, si possono ottenere tutte le corrispondenze che si desiderano.

Ma veniamo ai punti capitali che regolano l'applicazione delle tre formule ritmiche.

Si afferma implicitamente, al punto quarto, che anche qualsiasi verso parisillabo può ricevere il I e il II Modo, purché premetta l'anacrusi: quindi anche il decasillabo, ossia l'endecasillabo tronco.

Al punto V invece, tale verso sembrerebbe escluso da quelli idonei ai due primi Modi.

Al punto VII veniamo a sapere che il decasillabo con cesura dopo la quarta sede riceve invece il Modo III. Domandiamo: Quando in una cobla c'è mescolanza fra endecasillabi tronchi e piani: quando tali endecasillabi non presentano tutti la pretesa cesura in quarta sede, come ci si deve regolare?

(1) La teoria dell'anacrusi, che ha fatto tanto fortuna, è nata assai tardi; la enunciò Hermann nei suoi *Elementa doctrinae metricae* (1816). Essa muove dal presupposto, tutto moderno e gratuito, che il ritmo cominci in *battere*, ossia sul primo tempo della misura musicale. Nel greco classico, *ἀνάκρουσις* significa « preludio » e mai fu usata la parola in accezione metrica: soltanto assai tardi, sembra in Gregorio da Corinto (1150 dopo Cristo), acquistò un tale senso.

(2) Cito ad es.: Riemann, d'Indy, Mocquereau, Westphal, Chaignet, Vincent, Masqueray, Kawczynski.

Questi due endecasillabi tronchi di Folchetto da Marsiglia:

qu'ins el cor port domna vostra faisso
que'm chastia qu'ieu no vir ma razo (1)

non sono certo entrambi nelle condizioni prescritte dall'Aubry per ricevere il Modo III. E allora? riceverà il primo soltanto un tale Modo, mentre il seguente adotterà il Modo I o II?

Vanno forse ritmati così:


Modo III. 
qu'ins el cor port domna vostra faisso
Modo II. 
que'm chastia - a qu'ieu no vir ma ra - zo ?

D'altra parte, con i versi di undici sillabe di cui si parla al punto V, s'intende il dodecasillabo tronco o l'endecasillabo piano? Nell'ultimo caso, avverrebbe allora che anche quest'altra canzone di Folchetto deve ricevere, come la precedente, due formule diverse per due versi identici e vicini:


Tant m'abellis l'amoros pessamens (2)
que s'es vengutz en mon fin cor assire,

e deve alternare i due ritmi ogni volta che i versi lo richiedano. Come si stabilisce allora l'unità musicale della cobla? E quando, come nell'altra canzone, precedentemente considerata, i due ultimi

(1) Canz.: *En chantan m'aven a membrar*, cobla I, vv. 9, 10.
(2) Che questo verso si trovi musicato, in una parafrasi del tutto francizzata, come *triplum* d'uno fra i due famosi motetti del ms. H. 196 di Montpellier, col terzo Modo ritmico:


Mout m'abelist l'amouros pensement,

può significare soltanto che esso fu così ritmato, per ragioni del tutto musicali e soggettive, nell'adattamento alla pratica discantistica. Per l'opposto, troviamo degli identici versi francesi, proprio nei motetti, musicati a tutte brevi e semibrevi, ossia in Modo rit. VI. P. es.:


Quant vient en mai qu'erbe va verdoiant

(BAMBERG, Ed. IV, 6, fol. 44 r.).

Inoltre, proprio un eptasillabo che dovrebbe rispondere in pieno ai requisiti per ricevere

endecasillabi mutano di cesura da una cobla all'altra, dovrà mutare a loro capriccio anche il ritmo della musica? Parrebbe di sì, se ben si interpreta la natura del verso e vi si applicano alla lettera le regole suddette.

Evidentemente ciò non è chiaro. La casistica di queste applicazioni modali risente di una superficiale ed affrettata conoscenza della metrica romanza, soprattutto riguardo alla occitanica; proviene da una classifica puramente aritmetica, computo di sillabe e d'accenti, e non valutazione ritmica del verso. In fondo poi, il verso lirico provenzale è giudicato con criteri e preconcetti francesi.

Ora la questione si pone in questi termini:

Se le regole dell'interpretazione modale sono vere, i trovatori dovevano applicarle ben interpretando la natura dei versi.

Se così facevano, l'unità ritmica di una canzone sarebbe risultata, come abbiamo visto, spesso infranta.

Se così non facevano, vuol dire: o che essi non conoscevano appieno la metrica della loro poesia, il che è poco probabile; oppure, e questo è più probabile, che non conoscevano affatto le regole modali e le distinzioni metriche che i musicologi vorrebbero attribuire loro.

A ben considerare, sembra che l'interpretazione modale si fondi su di un certo repertorio di formulari ritmici motettistici, limitato però ai tre primi modi (I); e voglia stabilire delle regole precise sopra dati di fatto che in realtà rappresentano soltanto dei casi, la scelta de' quali era devoluta alla concezione ritmica del musicista.

il Modo III (cesura dopo la quarta sillaba accentata) è per l'opposto musicato a tutte brevi ancora in un motetto (BAMBERG, Ed. IV, 6 fol. 29 r.):

Joi - e et soulas ne mi vaut

Così Pottonario di un altro motetto (Id., fol. 2 r.) che dovrebbe ricevere il I o II Modo, è musicato in tutte brevi:

Ave in styrpe spinosa

Florens flos nobilis ro - sa

(1) Vedi AUBRY, *Cent Motets* etc., vol. III, p. 115 sg. e confronta con *Trouvères et trouvadours*, cit., pp. 199-201.

Nel discanto è oramai la musica, con le sue particolari figurazioni e piedi mensurali, che impera sul testo; ossia, il medesimo verso può benissimo venire musicato in un Modo rit. come in un altro, secondo le esigenze del contrappunto.

Fatte le debite proporzioni, l'assunto dimostrativo di cui sopra non ha, in fondo, maggior probatività di quello che volesse stabilire come va ineccepibilmente musicato un determinato verso, in base agli esempi offerti dalla musica moderna: esempi illimitati e soggettivi.

È questo, a mio vedere, il punto debole della estensione alla monodia trobadorica dei principi propri alla ritmica discantistica: la prima sì, può ritenersi come unicamente determinata dal ritmo poetico: la seconda, per l'opposto, è oramai costruzione musicale per sé stante, e la musica va avanti il testo e lo piega alle proprie strutture.

Ma non voglio passare sotto silenzio un'altra obiezione che si impone.

Per qual motivo alla melodia trobadorica dovrebbero essere riservati soltanto i tre primi Modi ritmici, mentre il discantismo adotta ampiamente anche gli altri?

Proprio i motetti del manoscritto di Bamberg ce ne danno prova. Noi possiamo trovare quivi un frequente uso di Modo rit. VI (*ex omnibus brevibus et semibrevibus*), e precisamente in quei tipi di verso che, secondo il suesposto sistema, dovrebbero ricevere invece i primi tre Modi.

Eccone un elenco:

(BAMBERG, Ed. IV, 6).

1) - *Ave virgo regia mater clemencie* fol. 1 r.

(Il *triplum* è tutto così composto, senza eccezioni).

2) - *Ave in styrpe spinosa* fol. 2 r.

(Formula mescolata con altre di I Modo).

3) - *El mois de mai que chante la malvis* fol. 14 v.


(Endecasillabo tronco: III Modo, secondo la teoria modale dell'Aubry. Il *triplum* è invece tutto così composto, ossia in Modo VI, coll'introduzione di *plica*. Solo 4 formule sono di Modo I).


- 4) - Or voi je bien que il mi convient fol. 16 v.
(Novenario tronco. Tutte brevi e semibrevis con qualche longa finale per l'intero *triplum*).
- 5) - Pour secours ai oncore recoure fol. 19 v.
(Endecasillabo tronco, eccedente. *Triplum* a tutte brevi e semibrevis) (1).
- 6) - Mout me fu gries li departir fol. 27 r.
(Novenario tronco. Tutto il *triplum* del motetto è un prezioso emporio di formule di VI Modo: anche il *motetus* ne abbonda. Ne citiamo i tipi:
- Quant sa grant biautei remir id.
(Ottonario tronco)
- Pour li souvent et nuit et jour souspir id.
(Endecasillabo tronco)
- E - le est courtoise simplete et plaisans fol. 27 v.
(Id.)
- Vis a vermeillet bouchete riant id.
(Id.) (2)
- De celi qui est si pris fol. 27 v. 28 r.
(Ottonario tronco)
- Pour vostre a - mour fol. 28 r.
(Quinario tronco)


(1) Circa la soluzione musicale dell'eccedenza, da questo esempio confermata, vedi i miei studi *Il Verso neolatino etc.*, *La Metrica etc.*, *L'Endecasillabo etc.*, ripetutamente citati nel corso di questo lavoro.


(2) L'AUBRY, *Cent Motets etc.*, II, 100 trascrive il testo: *Vis a vermeillet, bouchete Riant*. Non si comprendono le maiuscole che ogni tanto compaiono senza giustificazione, come qui.

- Car je vous en pri fol. 28 r.
(Senario tronco)
- Vermeille comme rose en mai fol. 28 v.
(Novenario tronco)
- Quant je vous lairai id.
(Senario tronco)).
- 7) - Joi - e et sou - las ne mi vaut fol. 29 r.
(Ottonario tronco. Tutto il *triplum* e il *motetus* sono in Modo VI, con ottonari, endecasillabi, senari, quinari tronchi).
- 8) - Entre copin et bourgeois fol. 31 v.
(Ottonario tronco. Tutto il *triplum* in Modo VI).
- 9) - Qui amours vult maintenir fol. 32 v.
(Ottonario tronco, *triplum* e *motetus* in Modo VI).
- 10) - Virginis preco - nia fol. 36 r.
(Eptasillabo = ottonario tronco. Tutto il *triplum* in Modo VI).
- 11) - Quant vient en mai qu'erbe va verdoiant fol. 44 r.
(Endecasillabo tronco. Tutto il *triplum* in Modo VI).
- 12) - Ypocrite pseudo ponti fices fol. 47 r.
(Novenario sdruciolato. Quasi tutto il *triplum* in Modo VI).
- 13) - O maria uirgo davitica fol. 48 v.
(Come sopra).

- 14) -  *Mout me fu gries li departirs* fol. 52 v.
(Novenario tronco. Tutto il *triplum* in Modo VI;
qualche formula di II).

- 15) -  *Ave plena gracia* fol. 54 v.
(Eptasillabo = ottonario tronco. *Triplum* e *motetus*
tutti in Modo VI).

- 16) -  *Je ne chant pas par renouiserie* fol. 57 v.
(Decasillabo piano. Tutto il *triplum* in Modo VI).

- 17) -  *Virgo maria mater speciosa* fol. 58 v.
(Endecasillabo piano. Quasi tutto il *triplum* in
Modo VI).

Si obietterà:

« L'applicazione del Modo rit. VI al *triplum*, appartiene ad una fase matura, anzi finale, del motetto (I); ragione per cui noi dobbiamo ritenere la monodia trobadorica, il cui stile risale certamente ad epoca anteriore al discantismo, apparentata piuttosto con le formule ritmiche più antiche di quest'ultimo (ossia coi primi Modi rit.) che non con la più moderna ». Rispondo che il processo storico delle formule modali, quale risulta dalle argomentazioni dell'Aubry, non è, in fondo, rigorosamente dimostrabile; eccettoché non si parta dal presupposto che ogni cosa debba necessariamente procedere dal semplice al complesso, il che è criterio del tutto aprioristico. In secondo luogo, ammessa l'esistenza d'un sistema mensurale comune a tutta la musica del XI-XIII secolo, non è detto che la più tardiva presenza d'una formula ritmica nel motetto, debba escludere l'esistenza anteriore d'una tal formula in altre composizioni.

Troppo incerto è tutto questo campo di esplorazione perchè siano consentite affermazioni categoriche.

Gli esempi addotti poc'anzi, circa l'uso del Modo rit. VI, non sono dunque scarsi nè privi di significato. Infatti vengono in ogni

(1) Vedi AUBRY, *Cent Motets* etc., vol. III, pp. 24, 25.

caso a provare che le formule applicabili agli stessi tipi di verso erano varie. In egual maniera, l'esame delle strutture ritmiche discantistiche dimostra una molteplicità di esse, cosicchè i Modi dei teorici sembrano piuttosto una codificazione posteriore, la quale vuol ridurre entro tipi determinati la suddetta molteplicità.

Induce a crederlo il fatto che la fissazione dei Modi al numero di sei, o cinque, appartiene ad una fase definitiva del discantismo; in precedenza il loro numero fu vario e giunse perfino a quello di nove (I).

Inoltre, degne di nota sono le prescrizioni che dai teorici si possono ricavare circa l'impiego dei vari Modi nelle composizioni motettistiche. Il loro insegnamento si riduce a queste norme generali: i Modi più figurati s'addicono alla voce superiore (*triplum* o *quadruplum*), i più semplici al basso (*tenor*), gli altri alla voce intermedia (*motetus*). Pertanto Walter Odington ci ha lasciato qualche esempio grafico che trascrivo schematicamente:

{	Triplum: <i>Modus VI</i>	Agmina fidelium Katarine
	Motetus: <i>Modus I o II</i>	Agmina milicie
	Tenor: <i>Modus V</i>	Agmina (2).

È dunque pensabile che la classificazione dei Modi e la destinazione loro sia il punto d'arrivo di una tradizione formatasi lentamente, con graduale sviluppo nel corso dei tempi. Il primitivo *organum*, nota contro nota, « *grave et morosum* » come dice Ucbaldo,

(1) Cfr.:

« Modi autem a diversis diversimode enumerantur. Quidam enim ponunt sex, alii septem. Nos autem quinque tantum ponimus, quia ad hos quinque omnes alii reducuntur » (MAGISTRI FRANCONIS *Ars cantus mensurabilis* - DE COUSS., I, 118).

« Modi secundum magistrum Franconem sunt quinque, licet secundum antiquos sint plures » (ANONYMI II *Tractatus de discantu* - DE COUSS., I, 307).

« Posuerunt autem quidam in musica mensurali novem modos, alii septem, alii sex, alii quinque ut magister Francho quia, sicut dicit, ad quinque ceteri reducuntur » (JOHANNIS DE MURIS *Speculum musicae* - DE COUSS., II, 403).

« Modus proprius est qui versatur circa VI modos antiquos »...

« Aliqui addunt modos alios; sed non est necessarium illos numerare, ut due longe et brevis, quia per istos VI sufficientiam possumus habere » (JOHANNIS DE GARLANDIA *De musica mensurali positio* - DE COUSS., I, 97).

« Unde notandum, quod ad similitudinem naturalium instrumentorum novem modos esse dicimus adinventos »... etc. (CUIUSDAM ARISTOTELIS *Tractatus de musica* - DE COUSS., I, 279).

« Iterato sunt et alii modi qui dicuntur modi inusitati, quasi irregulares quamvis non sint, veluti in partibus Anglie et alibi, cum dicuntur longa, longa brevis; longa, longa brevis; et sunt plures tales, veluti inferius plenius demonstrabitur » (ANONYMI IV *De mensuris et discantu* - DE COUSS., I, 328).

(2) FRATRIS WALTERI ODINGTONI *De speculatione musicae* (DE COUSS., I, 248).

diventerebbe figurato sul tipo dell'*organum purum* (1) e poscia contrappunto di note più brevi e più celeri sul tipo della *copula ligata et non ligata* (2).

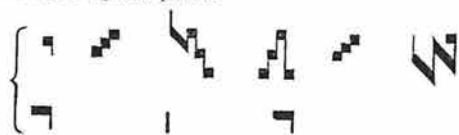
Quindi il Modo sesto sembra spiccatamente destinato alla voce superiore del complesso polifonico, e quindi atto a rappresentare la parte più sensibilmente melodica.

Ora, se dobbiam credere alla ingegnosa argomentazione dell'Aubry (3), il motetto primitivo è una applicazione di parole ad una melodia d'*organum* preesistente. Pertanto, non sarebbe la musica formata sul ritmo del verso, ma il verso che accetta una ritmica musicale creata all'infuori di lui. Quindi se si può ammettere per la monodia trobadorica una genesi proveniente dall'unione della musica alle parole, per la polifonia discantistica bisogna ammettere il contrario: l'unione delle parole alla musica organale.

Nella prima può essere determinante una ritmica poetica; nella seconda è determinante una ritmica musicale di più complesso carattere (4).

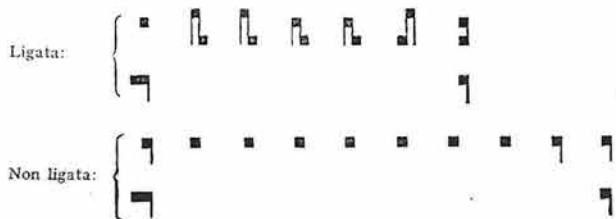
(1) FRATRIS WALTERI ODINGTONI *De speculatione musicae* (DE COUSS., I, 246).

Esempio schematico di *organum purum*:



(2) MAGISTRI FRANCONIS *Ars cantus mensurabilis* (DE COUSS., I, 133):

* Copula est velox discantus ad invicem copulatus. Copula, alia ligata, alia non ligata *. (Esempi schematici):



* Copula non ligata ad similitudinem quinti modi fit *. (N. B. Quinto modo di Francone, *ex omnibus brevibus et semibrevis*, corrispondente al sesto usuale).

(3) *Cent Motets* etc., III, 15 sg.

(4) *Cent Motets*, III, p. 18. * Le poète qui a en face de lui une mélodie préexistante, à laquelle il doit adapter son œuvre, n'est pas libre. Seul le mélange des vers de mètres différents lui permet de suivre les contours mélodiques, d'autant que la tyrannie des formules modales... vient encore apporter de nouvelles entraves à cette collaboration du poète *.

Per tutto questo, è assai poco probabile che « la tyrannie des formules modales » debba venire applicata proprio ad una libera melodia, stilisticamente anteriore al discantismo. In ogni caso non si vede la ragione perchè da quelle formule modali debba essere esclusa la sesta, che di tutte è la meno tirannica, la più uniforme, quella che più s'avvicina al ritmo sillabico del verso tonico.

È invece tutt'altro che assurdo pensare che il Modo rit. V (*ex omnibus longis*), base del *discantus*, ed il Modo rit. VI (*ex omnibus brevibus et semibrevis*), *vox organalis* nella *copula non ligata*, siano i due Modi rit. originari e fondamentali, da cui gli altri derivino mediante condensazioni varie delle *breves* del Modo rit. VI.

In ogni caso, nè una tradizione ritmica classica, giambico-trocaica, nè tanto meno il dogma trinitario, spiegano la persistente ternarietà della musica mensurale.

Un abito artistico, per di più ritmico, ossia squisitamente sensorio ed istintivo, non può essere determinato da motivi esteriori o concettuali.

È lecito anche supporre che la *mensura* ternaria, anzichè eco di piedi classici, oramai reminiscenza erudita al tempo in cui la musica medioevale assume le sue peculiari caratteristiche, sia piuttosto generata dalla spontanea ritmazione, entro uno schema regolare e coerente quale alla musica necessita, del verso tonico. Giacchè nella misura ternaria ogni tipo di verso trova la sua sistemazione, ed in essa meglio vengono attuati gli accomodamenti necessari a ridurre entro una determinata isocronia le oscillanti modulazioni binario-ternarie, peculiari al ritmo poetico.

Voglio dire che è più facile far entrare un ritmo binario entro una misura ternaria che viceversa; numerosi, tipici, esempi della musica moderna lo dimostrano (1); e che, appunto, la misura dispari è ritmicamente più comprensiva di quella pari. Queste possono essere ragioni intrinseche della sua prevalenza in una musica la quale parte dal ritmo poetico.

* * *

Nell'opera del Beck, che, ideatore della Interpretazione modale, ha avuto campo di estendere i suoi studi in più lungo lasso di tempo,

(1) Si pensi allo scherzo della *IV Sinfonia* ed al « Gloria » della *Missa solennis* di Beethoven; alla « Notte d'amore » nel *Tristano* di R. Wagner etc. etc.

noi possiamo cogliere le vicende e le ultime trasformazioni del sistema stesso.

La teoria iniziale fu esposta nella più volte citata opera *Die Melodien der Troubadours*, e fu divulgata nel manuale *La Musique des troubadours*.

L'autore parte dal postulato che quando, fra più manoscritti di una medesima melodia, si trova una lezione mensurale notata con valori più precisi che le altre, questa lezione deve essere ritenuta autentica, quanto al ritmo.

Pertanto, autentiche sarebbero le melodie trobadoriche notate, come in *R*, mediante *longa* e *brevis*.

Inoltre, un secondo postulato, o corollario del primo, afferma che il ritmo indicato da tali lezioni mensurali è quello latente in qualsiasi altra, e, in una parola, è il tipo ritmico di tutta la lirica musicale trobadorica (1).

Il principio suddetto e la sua estensione non appaiono, in verità, di metodo rigoroso; la loro contestabilità in sede critica è innegabile.

Ma, a parte le questioni teoriche, sarà sulla pratica applicazione che vorremo discutere.

I postulati ora esposti, che furono indotti da prove paleografiche, troverebbero il complemento e la convalida nello studio che l'autore compie sulla ritmica del verso romanzo. Infatti egli vuol stabilire a qual principio musicale corrisponda ciascun principio ritmico della versificazione (2).

Ora è proprio qui il punto debole del sistema; giacché la sua convalida e la sua attuazione si fondano sopra inesatto apprezzamento del ritmo poetico: la prova dimostrativa si riduce a petizione di principio.

La valutazione del ritmo poetico risponde infatti agli stessi preconcetti con cui si è considerato quello musicale. Anzitutto il Beck muove da una concezione ritmica che, fondata su determinati, particolari, aspetti della musica moderna, è erronea in se stessa, e lo è tanto più se estesa alla musica antica: quella del *tempo forte* e *tempo debole* (3). Su questa banalità non crediamo sia il caso di insistere.

(1) Cfr. *Die Melodien* etc., p. 95 sg.; *La Musique* etc., p. 44.

(2) Per una più estesa critica, dal punto di vista ritmico e metrico, rimando il lettore alla mia nota bibliografica sulla traduzione italiana del *Die Melodien*, apparsa in *Studi Medievali*, N. S., XI, pp. 210-223.

(3) Cfr. *La Musique* etc., p. 46 sg.

Ma anche se nella musica moderna il primo tempo della misura, che è tesi di un ritmo, coincide con una intensità, dimodochè la misura si può dire in certo senso ritmica, nella musica discantistica, e nella polifonia in genere sino a tutto il XVI secolo ed oltre, ciò non avviene: quivi la misura non ha a che vedere col ritmo, nè possiede di regola eventuali intensità prestabilite e simmetriche.

In secondo luogo, egli ammette come assioma che perfetta ed ideale ritmica sia quella in cui accento tonico del verso e « tempo forte » della misura coincidono (1); le discordanze sono, licenze, errori (2).

È evidente che per ottenere questa coincidenza sia necessario, o che il verso abbia tutti accenti simmetrici, o che la musica allunghi ed accorci a suo piacere le sillabe onde far coincidere quelle toniche con il primo tempo delle misure.

Ma una simile concezione metrica non risponde alla realtà, ed è anzi assurda: il verso tonico ha un ritmo prevalentemente modulare, ed usa promiscuamente piedi binari e ternari. Esso appunto è modulare, non solo da uno all'altro verso entro una strofa composta dal medesimo tipo metrico, ma lo è anche in se stesso; l'endecasillabo provenzale, come l'italiano, presenta, ad esempio, vari schemi differenti in cui i piedi pari e dispari si combinano variamente fra loro.

Quelli del Beck, ripeto, sono preconcetti del tutto moderni. La ritmica poetica non si presta, di regola, a tali pretese simmetrie, nè è rintracciabile nei monumenti musicali polifonici l'osservanza a presunte regole di coincidenza fra gli accenti e le battute (nota bene *moderne*) in cui la trascrizione viene eseguita. Gli accenti cadono un po' dappertutto; coincidono e non coincidono coi pretesi « tempi forti ».

Una evidente pregiudiziale, estranea al periodo storico cui appartengono le musiche da interpretare, informa tutta questa teoria.

Tali, a mio vedere, sono le obiezioni di principio che si possono muovere e che in fondo hanno valore più delle minute critiche.

D'altra parte una certa fretteolosità ed anche facilità a trarre conclusioni è palese in entrambi i lavori citati (3).

(1) *La Musique* etc., p. 47.

(2) *Op. cit.*, p. 45.

(3) Ricordo ad es. una nota in calce a p. 56 di *La Musique*, in cui si asserisce che il vero ritmo del *cantus planus* « au sens primitif du mot » è il II *Modo rit.* (!?).

Neppure la lettura dei manoscritti neumatici pare sempre sicura, o almeno accurata; equivoci nell'interpretare i segni non mancano (1). Comunque il sistema ha una certa organicità e compiutezza.

Se non che, le migliori e più indulgenti disposizioni critiche verso di esso, rimangono addirittura interdette di fronte agli antitetici sviluppi che la teoria venne a prendere negli ultimi anni.

Il Beck in una sua più recente opera (2) modifica del tutto le affermazioni. Egli viene ad ammettere la preponderanza del Modo rit. V (*ex omnibus longis et perfectis*) in misura binaria; la tesi della ineccepibile ternarietà nel ritmo delle canzoni medievali viene senz'altro abbandonata.

In un altro luogo l'autore dichiara: «*les documents prouvent péremptoirement que le cinquième mode et le sixième, à mouvement ternaire, représentent les types fondamentaux de la rythmique primitive du moyen âge*» (3).

I documenti in questione non sono prodotti dal Beck, nè io li conosco. Ad ogni modo mi sembra alquanto arrischiato parlare di «prove perentorie». Purtroppo, nella nostra materia, di perentorio non c'è che la incertezza continua entro cui ci dibattiamo. I monumenti ed i documenti rimasti ci consentono soltanto di formulare delle ipotesi interpretative più o meno plausibili. Noi pure, per conto nostro, abbiamo prospettata l'induzione che i Modi rit. V e VI siano originari e fondamentali; ma non pensiamo lontanamente a «prove perentorie».

Il brusco mutamento di posizioni del suo teorico stesso, non affida circa la fondatezza di tutta questa «Interpretazione modale». Tanto più che la pratica applicazione ottiene dei risultati assai poco coerenti.

Consideriamone qualche caso. Prendiamo, ad esempio, la canzone di Gaucelm Faidit *Chant e deport*, la cui melodia è data dai canzonieri G, R, X.

Trascriviamo l'incipit delle tre versioni diplomaticamente; poi citeremo due traduzioni in note moderne: una del Beck, uná del

(1) Per esempio, la graziosissima canzone francese *Quant li rosignols s'escrie* (Paris, f. fr. 20050, fol. 39 v.) trovata trascritta a p. 83 di *La Musique etc.*, con errori: sopra la parola *desduit*, un *punctum* metense è interpretato con due note, come se fosse una *clivis*; sopra *de son chant*, una *clivis* metense è a sua volta interpretata come *porrectus*, con tre note. Ciò lascia supporre una non eccessiva familiarità coi vari tipi di notazione neumatica. Anche in *Die Melodien* ricorrono simili svarioni (*vide infra*).

(2) *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères* (Chansonnier Cangé), T. II, Paris, 1927, p. [45].

(3) *Op. cit.*, p. [52].

Gérolde. Ci duole di non poter offrire un esempio completo di tutta la canzone: ma non possiamo farlo perchè ci mancherebbe un termine di confronto, avendo il Beck tradotto solo il primo verso.

N.B. Per necessità tipografiche trascriviamo i neumi metensi di X in neumi quadrati.

G, 28v.

Chant e de - port ioi dompnei e so - laz (1)

R, 44r.

Chant e de - port ioie domney e so - latz

X, 85r.

Chant 7 de - por (2) ioi donnoi 7 so - laz

Tale versione melodica, che nei tre codici è fondamentale concorde, viene tradotta rispettivamente dal Beck e dal Gérolde, secondo i precetti del Sistema modale, nel modo seguente:

BECK, *Die Melodien*, pag. 190.

Chant e de - port ioi domney e so - laz


GÉROLD, *La Musique au Moyen Âge*, p. 175.

Chant e de - port joi domney e so - latz (3)

Come ben si vede, i risultati sono assai diversi e quindi la parte lasciata al personale arbitrio del traduttore è altrettanto grande.

Quale attendibilità si può sperare da un sistema che si presta ad applicazioni così disparate?

(1) Il Beck, *Die Melodien*, p. 57, trascrive erroneamente l'ultimo neuma.

(2) Lo stesso, *op. cit.*, ib., trascrive come *porrectus flexus*  le due *clivis* metensi formanti *pressus*.

(3) Non sappiamo quale lezione adottò il traduttore, giacché in questi due ultimi neumi (*sol-fa*; *mi-re*) egli non segue esattamente né G né R né X.



Potremmo moltiplicare gli esempi, mettendo a confronto i risultati che si ottengono applicando le norme contenute in *Die Melodien*, con quelli che si otterrebbero partendo dai nuovi punti di vista esposti in *Les Chansonniers*.

Aggiungiamo poi, che vieppiù incerta sembra l'interpretazione delle *ligaturae* e delle *coniuncturae*; talvolta noi le troviamo tradotte con note reali, in misura; talvolta con notine d'abbellimento, fuori misura. Che cosa autorizza un così disparato trattamento degli stessi identici segni neumatici? Noi non lo sappiamo; senza dubbio, la prevenzione di far entrare un certo numero di neumi entro la misura moderna, in accordo col « tempo forte », ne è il motivo occulto.

Con la massima buona volontà e con la diligenza più scrupolosa, chi volesse applicare il sistema non riuscirebbe nemmeno ad essere coerente con se stesso; giacché i punti di riferimento per l'adozione di questa o di quella formula, rimangono soggettivi ed in gran parte immaginari.

Dopo quanto abbiamo osservato, noi potremo pacatamente concludere che il voler far rientrare la monodia trobadorica entro determinati tipi ritmici della musica mensurale discantistica, non ha trovato delle prove convincenti. Meno convincenti ancora ne sono le applicazioni, per l'incertezza e la soggettività con cui vengono determinate.

In ogni caso, l'esclusione del Modo rit. VI e l'obbligatorietà dei tre primi non sono giustificate dalla prassi discantistica.

Tanto meno persuadente è l'impiego del Modo rit. III; si osservi in proposito la traduzione di *Chant e deport* eseguita dal Beck. Qui meglio che altrove si coglie l'inopportunità d'una tesi interpretativa secondo la quale un canto monodico, nato signore di se stesso e libero da strettoie contrappuntistiche, avrebbe dovuto essere coartato entro formule che conferiscono a lui un andamento angoloso e contorto, in contrasto con la ritmica verbale stessa.

Ma un'altra considerazione, già prospettata, dobbiamo qui richiamare. Al punto immaturo in cui si trovano gli studi: innanzi alla necessità di esplorare e possedere i materiali: innanzi alla opportunità di stabilire la più stretta collaborazione, a reciproco ausilio, fra musicologia trobadorica e filologia romanza: più ancora, dinnanzi alla necessità che la seconda comincia a sentire della prima, non è tanto la ricerca e il ripristino di una più o meno problematica « esecuzione » musicale antica, buona per cavarne ridu-

zioni di gusto moderno e « concerti storici » (1), che a noi interessa; bensì il fissare dei termini coerenti e precisi per uno studio comparativo che ci porti a miglior luce su di un fondamentale periodo della letteratura e della musica.

III.

CENNO METODOLOGICO E STUDIO SULLA METRICA PREROMANZA

Le osservazioni raccolte nel corso di parecchi anni, e qui compendiate, mi persuasero che era necessario ricominciare *ex novo* lo studio delle melodie trobadoriche.

Dopo aver vagliato le teorie interpretative sostenute dai vari musicologi, risolsi di prescindere da esse e di fissarmi soltanto sui monumenti, col proposito di prenderne un completo possesso in qualsiasi modo.

L'esempio della primitiva scuola solesmense mi stava dinnanzi alla memoria. Comunque si voglia pensare dell'interpretazione gregoriana, egli è certo che il metodo instaurato da Dom Guéranger, agli inizi della scuola, fu dei più geniali.

L'ossequio all'antichità liturgica rendeva l'abate diffidente verso i rimaneggiamenti e le consuetudini interpretative che gli ultimi secoli avevano accumulato sul « canto piano ». Ragione per cui, scelti ed adottati quei libri corali che, per antichità, meglio sembravano conservare la tradizione, egli cominciò, verso il 1840, a farne cantare le musiche dai suoi monaci, riportando alla viva voce melodie che, da gran tempo in disuso, erano considerate non solo inesequibili, ma addirittura prive di significato. Il metodo risultava intuitivo, empirico: cantare, giungere al possesso fonico del segno scritto, accontentandosi di una interpretazione approssimativa, guidata dal senso musicale e da pochi precetti desunti dallo Jumilhac (2). Comunque, fu questo l'inizio degli studi gregoriani, il primo fondamentale passo alla rivalutazione d'un immenso patrimonio artistico sepolto.

In quelle parti della Storia musicale dove i monumenti sono scomparsi o si riducono a pochi segni mal decifrabili, è forza atte-

(1) « Avec accompagnement de piano ou de harpe » (1), come si propose e fece il Beck. Cfr. *La Musique etc.*, p. 63, nota.

(2) *La Science et la pratique du plain-chant*, 1673.

nersi alle testimonianze indirette ed alle induzioni teoriche. Ma dove il materiale è abbondante e conservato con una tradizione semeiografica tonalmente perfetta, non è lecito limitarsi a metodi d'interpretazione analoghi a quelli usati per decifrare geroglifici e cuneiformi, con mentalità astratta ed esclusivamente archeologica. Bisogna tradurre in suono, come meglio si può, i segni musicali; cantarseli. L'istinto, contenuto nei limiti del suo valore e delle sue possibilità, può fornire dei suggerimenti.

Come per l'archeologo è necessario vedere e saper vedere: prima approssimativamente, poi sempre con maggior chiarezza, così pel musicologo è necessario sentire, nell'orecchio e nella gola, i segni che vuole interpretare. Risolsi quindi di addiventare anzitutto al semplice possesso tonale delle melodie, risolvendo a più maturo tempo lo studio critico di esse.

Il punto iniziale d'una tale esplorazione non poteva essere che una precedente conoscenza delle lingue romanze, l'occitanica in prima linea; non solo possesso filologico e letterario, ma bensì pratico, mercè esercizio ed affinamento della pronunzia, della lettura, della declamazione. Si tenga ben presente che non si può presumere di possedere un genere di poesia o di musica se non si è in grado di ritenerne a memoria buona parte delle composizioni. Il segno, letto e compreso soltanto in astratto, è ancora lettera morta.

A questo primo e fondamentale passo subentrò lo studio metrico delle canzoni; ma uno studio condotto con criteri diversi da quelli dei filologi. Mi proposi di considerare il ritmo verbale e poetico con l'orecchio del musicista, ponendo quel ritmo sullo stesso piano della musica; ovvero sia su di un piano di ritmica generale, i cui principi si individuano nella musica meglio che altrove.

Nella comune consuetudine, leggere e declamare poesia consiste nel conferire un tono più o meno enfatico al testo; a nostro modo di vedere, leggere poesia è vera e propria *esecuzione* di un brano ritmico, più elastica ma non tanto diversa dalla esecuzione musicale, con gli identici attributi ritmici, dinamici, agogici (1).

(1) Il parallelo fra dizione poetica ed esecuzione musicale è assai stretto. In entrambe si tratta di tener presenti e integrare fra loro diversi *Ordini*, ossia:

Ordine melodico (sonorità delle sillabe e delle note);

Ordine dinamico (intensità degli accenti verbali e melodici);

Ordine agogico (celerità varia e portamento della dizione e della esecuzione),

innestandoli sull'*Ordine* fondamentale, che è quello *ritmico*.

Assicurato il miglior possesso del ritmo poetico, mi volsi alla melodia delle canzoni.

Come è risaputo, la tradizione manoscritta trobadorica altro non ci ha tramandato che i segni tonali: l'altezza acustica delle diverse note. La durata di esse, il ritmo in una parola, non risulta a noi dalla semeiografia.

Di fronte al silenzio assoluto dei testi riguardo ad un tale punto, e riconosciuta la impossibilità di ricostruire il ritmo attraverso la sola ricerca teorica, risolsi di affidarmi ad altra via.

La non breve pratica vocale gregoriana, frutto di parecchi anni di studio e di esercizio, pratica che, a prescindere da dibattute questioni interpretative, è comunque ottimo addestramento e preparazione alle antiche musiche, mi incamminò spontaneamente a quell'indispensabile, iniziale ed approssimativo possesso della melodia. Dapprima a note eguali come *cantus planus*; poscia imprimendo via via alla linea melodica il ritmo naturale del verso tonico. Già nella primitiva incertezza, un senso di struttura traspariva; il formulario melodico e tonale rivelavano una assai stretta parentela con la cantilena liturgica.

Ma quando appunto, conseguito il possesso della melodia allo stato greggio, fece necessariamente seguito il bisogno di conferire ad essa un ordine ritmico, unico sussidio a tal bisogna non poteva trovarsi che nella ritmica verbale del testo. A ciò appunto s'applicò l'esercizio; i suoni ed i gruppi della musica vennero ad assumere i medesimi valori delle sillabe, nella ideale e schematica funzione metrica di esse.

Se questa intuitiva ermeneutica si dimostrava all'atto pratico tutt'altro che ostica, ma anzi piana, suadente al senso musicale, pur tuttavia le difficoltà di ordine teorico sorsero nè poche nè lievi.

Anzitutto: la legittimità di un « tempo primo » musicale equivalente alla sillaba metrica, al quale tutte le figure neumatiche, dal *punctum* al gruppo complesso, dovevano sottostare.

In secondo luogo: se era evidente la corrispondenza fra verso e frase melodica, per cui ogni membro poetico costituisce una *distinctio* musicale delimitante la quantità ritmica complessiva della frase, incerte permanevano le interne suddivisioni necessarie a ritmare nei suoi elementi la frase stessa. Conveniva, a tal uopo, uniformarsi ai piedi metrici, in prevalenza *modulanti* entro il verso, o attenersi ad una misura più regolare, che non fosse

mancia delle sostituzioni e degli spostamenti consentiti al ritmo poetico? Come collegare fra loro le frasi-verso, specialmente nelle coble polimetriche?

Infine, i possibili risultati empirici come si sarebbero sostenuti di fronte all'insegnamento degli *Scriptores de musica* medievali?

Tali quesiti attendevano una risposta che consentisse un teorico assestamento all'intuizione ed all'empiria.

Le pagine che seguono vogliono infatti rispondere a tutto ciò, esponendo ed esaminando passo per passo il procedimento. Di tal cammino i punti principali sono:

Definizione del fenomeno ritmico in se stesso e delle sue manifestazioni nella parola e nel metro poetico.

Genesi e natura ritmica del verso tonico e romanzo, con speciale riferimento a quello occitanico.

Deduzione di un ritmo musicale che interpreti la natura di quello poetico e sia in accordo con la teorica e la pratica della musica, quali appaiono attraverso il discantismo dei secoli XI-XIII.

Ed ecco infine i termini essenziali dell'assunto dimostrativo:

La poesia trobadorica, come la poesia tutta in genere e quella tonica in specie, studiata attraverso i principî generali del ritmo che sono perspicui nella musica, dimostra una ritmica sillabica che obbedisce alle stesse leggi del ritmo musicale.

A sua volta, la melodia trobadorica risponde strettamente alla struttura poetica, collocando su ogni sillaba un neuma distinto.

Non essendo indicato dalla semeiografia, nè essendo tramandato da una tradizione il significato ritmico dei neumi stessi, attraverso il ritmo poetico delle sillabe, rettamente ossia *MUSICALE* e interpretato, rintracciare il ritmo musicale.

* * *

Il linguaggio è, come la musica, una successione di suoni nel tempo. Intimamente legati l'uno all'altra, hanno in comune l'origine e gran parte dei mezzi materiali; soltanto ne variano l'applicazione e la destinazione.

Caratteristica precipua e distintiva del linguaggio è la *vocalità*, ossia il vario e speciale timbro che la cavità orale, mediante diffe-

N. B. Un riassunto di tutta la teoria che qui segue, fu pubblicato come saggio nella rivista *Convivium*, Torino, 1938, n. 5.

renti conformazioni, riesce a conferire ai suoni emessi dalla glottide. Se i suoni usati nella musica possono essere anche tutti d'un medesimo timbro, quelli del linguaggio variano continuamente l'uno dall'altro nel corso delle parole, ossia entro l'ambito delle cinque vocali con le relative sonorità intermedie.

La vocalità è dovuta agli ipertoni che si aggregano al tono fondamentale (1).

Altra caratteristica del linguaggio è l'*articolazione*, ossia il modo speciale di emissione conferito al suono vocale; tale emissione varia in modo sorprendente, per cui si può affermare che l'apparato sonoro umano possiede una straordinaria capacità di combinazioni acustiche, sconosciuta agli strumenti musicali. Aggiungasi a tutto ciò la speciale intonazione dei suoni parlari, che risulta molto più frazionata di quella musicale in uso nel nostro sistema diatonico: infine, l'attributo concettuale, per cui alle varie emissioni ed aggregazioni vocali corrispondono, per associazione psichica, determinati concetti, secondo le razze ed i gruppi etnici.

Un simile attributo concettuale manca fundamentalmente alla musica.

Premessi questi caratteri distintivi, osserviamo che, malgrado essi, quanto all'ordine di successione dei suoni, sia il linguaggio che la musica obbediscono ai medesimi principî fondamentali.

La psiche umana, come riconosce una norma nei movimenti periodici che indipendentemente da lei si producono, così tende ad attribuire una norma alle successioni sonore che dal suo dominio dipendono.

Ritmo è appunto, secondo la definizione di Platone, « ordine dei movimenti »: *τῆ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ὁρθὸς ὄνομα εἶη*. Esso è generato da una tendenza istintiva a commisurare secondo un valore fondamentale (il « tempo primo ») gli elementi di una successione, raggruppando per due o per tre i tempi ed attribuendo a questi un senso di slancio e di riposo successivi (arsi, tesi). Il

(1) Su tale argomento vedi le pagine, sempre fondamentali, dello HELMOLTZ, *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863 (6ª ediz., 1913).

Le vocali, egli dice, « sono in realtà dei suoni prodotti da ancie membranose la cui cassa di risonanza, ossia la bocca, può assumere una forma ed un tono variabili, in modo da rinforzare ora l'uno ora l'altro dei suoni parziali ».

« Le vocali si distinguono essenzialmente dai suoni della maggior parte degli strumenti musicali per il fatto che la intensità degli armonici da esse presentati non dipende dal numero d'ordine, ma dalla altezza assoluta ».

Le esperienze del Willis, e dello Helmholtz stesso, sono riuscite ad identificare gli armonici delle varie vocali e a imitarle con perfetta somiglianza, mediante apparecchi fisici.

ritmo risulta un fenomeno fondamentalmente quantitativo, ossia coesione di un determinato numero di tempi primi.

Ritmi fondamentali semplici sono il binario (2 tempi) ed il ternario (3 tempi); le più complesse associazioni ritmiche di quattro, sei, otto, nove tempi, si risolvono in aggregati di semplici.

Nella ritmica verbale, bisogna distinguere le lingue in due categorie:

- 1) lingue in cui alcune sillabe valgono un solo tempo primo (◡, breve), ed alcune valgono due tempi primi condensati (—, lunga);
- 2) lingue in cui ogni sillaba costituisce praticamente un solo tempo primo, di durata pressochè uniforme.

Le prime sono le lingue classiche, le seconde le lingue romanze. Benchè a noi interessino soltanto queste ultime, tuttavia vogliamo considerare ambedue i tipi, per dimostrare che, malgrado le differenze organiche di costituzione, i fondamenti ritmici sono eguali per entrambi.

In linea generale, le singole parole possono costituire dei ritmi semplici (uno o più d'uno) o dei ritmi composti; nelle lingue romanze i ritmi sono sempre semplici, non avendo luogo in esse la condensazione di due tempi primi, che permette la forma spondaica e le sue parallele, dattilica e anapestica.

Pertanto possiamo stabilire la classifica seguente (1).

I. — Nelle lingue classiche:

Costituiscono ritmi semplici binari le parole bisillabe che corrispondono al piede pirrichio, *fācīs*. Costituiscono ritmi semplici ternari: le bisillabe giambiche o trocaiche, *bōnōs*, *templā*: le trisillabe corrispondenti al tribraco, *mēliōr*.

Costituiscono ritmi composti le bisillabe spondaiche, *nāvēs* e le trisillabe anapestiche o dattiliche, *pērhibēt*, *cārmīnā*; troviamo qui due tempi primi in arsi e due tempi primi in tesi.

Le altre parole trisillabe, quadrisillabe, e polisillabe in genere, si riducono a combinazioni varie di ritmi semplici e composti.

(1) L'uso dei termini *arsi* e *tesi* ha dato luogo a contraddizioni. Un equivoco che risale ai grammatici latini, equivoco derivato da confusione fra l'elevazione arsaica del ritmo e la elevazione melodica dell'accento, quale può risultare nel trocheo e nello spondeo (*tēmplā*, *nāvēs*), fece ritenere *arsi* la parte generalmente lunga ed ictica del piede.

Questa interpretazione è antiritmica: se un ritmo è costituito dal rapporto 1 : 2 ◡ —, la parte lunga attrae su di sé la deposizione, non lo slancio. Pertanto, a scanso d'equivoco, mettiamo in chiaro che per noi *arsi* è l'inizio del ritmo, il *levare* musicale: la parte breve, nel giambo e nel trocheo: le due brevi, nell'anapesto e nel dattilo: la prima lunga nello spondeo, quando è in unione con l'anapesto, la seconda quando sostituisce il dattilo.

II. — Nelle lingue romanze:

Costituiscono ritmi semplici binari le parole bisillabe, sia a schema giambico che trocaico (tonici) ◡ , ◡ , ◡ , ◡ .

Le parole trisillabe proparossitone od ossitone costituiscono un ritmo semplice ternario, dattilico o anapestico tonico , ◡ ◡ , ◡ ◡ ◡ .

Le trisillabe parossitone risultano aggregazione di un ritmo binario con un'arsi ◡ , ◡ .

Le polisillabe sono aggregazioni varie di ritmi semplici binari e ternari.

I monosillabi si associano alle parole vicine, in qualità di proclitiche ed enclitiche, onde costituire un ritmo.

Nella parlata ordinaria, prosastica, le parole sono disposte in modo che le arsi e le tesi da esse contenute si susseguono liberamente ed irregolarmente. Allorchè, per l'opposto, le parole vengono scelte e collocate in modo che la successione delle arsi e delle tesi abbia una regolarità costante, o comunque obbediscano ad un criterio di periodicità, si forma il verso.

Poesia è dunque un discorso disposto secondo un determinato ordine di arsi e di tesi.

Questa mi sembra la definizione più comprensiva, la quale può venire applicata a qualsiasi tipo di metrica.

Ma se il principio ritmico è unico, l'attuazione può dar luogo a risultati differenti, secondo la natura delle lingue. Come abbiamo detto, nelle lingue classiche la sillaba può valere tanto un tempo primo, quanto due tempi condensati: nelle lingue romanze vale solo un tempo.

In conclusione, tanto il verso greco-latino o quantitativo, quanto il verso romanzo o tonico, sono fondati sulla presenza costante di un determinato numero di tempi primi, disposti in ordine di arsi e tesi successive, ossia in ritmi binari e ternari. Però mentre nel verso romanzo il numero delle sillabe è identico a quello dei tempi primi, nel verso classico il numero delle sillabe può risultare minore di quello dei tempi primi, ed anche variabile entro certi limiti. Ciò avviene per la facoltà di sostituire una sillaba lunga a due brevi, condensando due tempi in una sola sillaba (1).

Questa sostituzione si osserva particolarmente nell'esametro.

(1) La sostituzione fra lunga e breve, nei metri lirici, deve essere considerata non come effettiva alterazione del ritmo nei suoi tempi primi, ma piuttosto come facoltà di valutare secondo lo schema del verso anche sillabe che a quello schema non corrispondono prosodicamente.

Per la suddetta differenza costituzionale delle lingue, il verso romanzo presenta i suoi ritmi sempre a tempi primi sciolti; il verso classico, eccetto piedi speciali come il pirrichio, il proceleusmatico e il tribraco, presenta i suoi ritmi con la tesi costituita da due tempi primi condensati (—, lunga); nello spondeo, pure l'arsi è condensata, e così, evidentemente, anche nel molosso.

Alla differenza prodotta dalla struttura, quantitativa oppure tonica, della lingua si devono aggiungere quelle causate dalla diversa natura d'accento, melodico od intensivo.

Nel verso romanzo le tesi ritmiche devono coincidere (almeno entro determinati limiti, giacchè spostamenti fra *ictus* ritmico del piede e accento tonico della parola sono talora necessari ed ammessi) con l'accento tonico e anche con gli accenti secondari. Nel verso greco-latino la tesi coincide di solito con una *longa*, astruendo dall'accento della parola. Infatti, poichè in queste lingue l'accento risulta, almeno nel periodo classico di produzione poetica, una semplice elevazione melodica, esso non esercita alcuna influenza ritmica e può cadere indifferentemente su di una sillaba lunga o breve, senza turbare la natura arsa o tetica degli elementi ritmici; in conclusione, l'accento non ha l'obbligo di coincidere con la tesi del piede. Questo nella lingua greca e nel periodo storico della latinità.

Ammessi tali principi, il trapasso da verso quantitativo latino a verso tonico romanzo si può spiegare agevolmente attraverso due fenomeni: la perdita graduale del senso di quantità, la trasformazione dell'accento da melodico ad intensivo. Questi fenomeni dovettero essere in stretta correlazione fra loro, anzi in dipendenza; da un punto di vista strettamente ritmico sarebbe pensabile che sia stata l'intensità ad alterare e distruggere i rapporti quantitativi, specie quelli fra *brevis* accentata e *longa* atona. Comunque, l'affievolirsi del senso prosodico è già sensibile al II-III sec. dopo Cristo. Basterebbe citare, a dimostrarlo, gli esametri di Commodo. Sono questi dei versi composti come « ad orecchio », i quali hanno una certa qual parvenza d'esametro, ma senza rispetto della prosodia. Come ben fu detto dall'editore nella Patrologia, « *versus autem, ut numerus hexametri servetur, neglecta syllabarum quantitate* » (1).

Nella rovina della quantità, alcuni tipi di verso classico naufragano, altri si salvano e sopravvivono in nuova forma ritmica.

(1) MIGNE, P. L., V, 189 sg.

Il verso a numero variabile di sillabe, come l'esametro, perdendo con la quantità il numero legittimo dei tempi primi, perde anche il preciso ritmo poetico: diventa una semplice prosa, o tutt'al più un *quasi-versus*, suddivisa in membri che comprendono da 13 a 17 sillabe. Per l'opposto, quei versi che possiedono un determinato numero fisso di sillabe, anche se talvolta una breve può essere sostituita da una lunga e viceversa, perdendo la quantità possono mantenere ancora un ritmo, il quale risulterà dissimile dall'originario, ma sempre regolarmente organizzato e praticabile.

La trasformazione si riduce ad interpretare diversamente il valore temporale dei piedi e la natura loro. Infatti, se lo spondeo rimane egualmente binario nel trapasso $(- - = \text{♩ } \text{♩})$, il giambo da ternario diventa binario: ossia $\cup - (\text{♩ } \text{♩})$ diventa $\cup \cup (\text{♩ } \text{♩})$; l'anapesto, da binario $\cup \cup - (\text{♩ } \text{♩ } \text{♩})$ diventa ternario $\cup \cup \cup (\text{♩ } \text{♩ } \text{♩})$. Lo stesso avviene per il trocheo ed il dattilo.

In secondo luogo, le tesi che nel ritmo quantitativo venivano a cadere sulle *longae*, nel ritmo tonico vengono avocate dalle sillabe toniche. Ciò risulta evidente se si consideri questo saffico:

$\bar{J}am \check{s}a|t\bar{i}s \check{t}er|\bar{r}is \check{n}iv\check{i}s | \bar{a}tqu\check{e} | \bar{d}ir\bar{a}e$ (1)

Esso, come risaputo, è costituito di trocheo, spondeo (o trocheo), dattilo, trocheo, trocheo (o spondeo); in tutto, fondamentalmente, di $3 + 4 + 4 + 3 + 3 = 17$ tempi primi. Le tesi ritmiche quantitative cadono su

$\bar{J}am \check{s}at\bar{i}s \check{t}er\bar{r}is \check{n}iv\check{i}s \bar{a}tqu\check{e} \check{d}ir\bar{a}e$

Valutando il verso sillabicamente, esso è un endecasillabo, ossia = 11 tempi primi. Ritmato tonicamente, alcune tesi si spostano, e precisamente così:

$\bar{J}am \check{s}at\bar{i}s \check{t}er\bar{r}is \check{n}iv\check{i}s \bar{a}tqu\check{e} \check{d}ir\bar{a}e$ (2).

(1) Per maggior chiarezza, pongo, qui e sotto, entrambi i segni in sede di sostituzione, indicando con quello inferiore lo schema fondamentale.

(2) Nella metrica tonica la significazione delle sillabe atona e accentata è fatta, generalmente, coi segni \cup e $-$ presi a prestito dalla prosodia. Tale prestito è equivoco; d'altra parte i metrici esprimono con quel segno $-$ soltanto i così detti accenti principali del verso, il che non dà l'esatta rappresentazione ritmica del verso stesso. Io uso \cup per le arsi, $\check{\cdot}$ per le tesi.

Malgrado i capovolgimenti di valutazione, sia temporale che ritmica, ne risulta un nuovo, perfetto ritmo poetico.

Esiste una serie di versi latini quantitativi i quali possono essere interpretati come tonici, senza scapito del ritmo. Questi versi, senza dubbio, hanno potuto seguire i mutamenti linguistici continuando a sussistere nella nuova forma.

In primo luogo citeremo i giambici ed i trocaici che passarono nell'innodia ecclesiastica; indi alcuni logaedici.

Ad esempio la tripodia trocaica (*Bācchē iūngē tigrēs*) ridotta a tutte brevi isocrone, diventa il verso senario; il dimetro trocaico (*Āppētēntē vērē primūm*) diventa l'ottonario, metri entrambi cari all'innodia ecclesiastica (*Ave maris stella, Pange lingua gloriosi*). Così il trimetro giambico catalettico (*Trāhūntquē siccās māchīnāe cārīnās*) diviene l'endecasillabo, come parimente fanno i versi logaedici, falecio (*Lūgētē o Vēnērēs Cūpīdīnēsquē*) e saffico (*Pin-dārūm quīsquīs stūdet aemulārī*).

Gli esempi citati offrono già nel verso latino quantitativo una accentuazione che corrisponde perfettamente a quella del verso tonico derivato. Ciò è dovuto al fatto che tutti quei tipi di versi, avendo la penultima lunga, terminano necessariamente, per il rapporto fra prosodia ed accento latino, con parole *piane*: quindi nella maniera ineccepibilmente richiesta per il regolare verso tonico.

Anche il gliconio, per esempio, assume spesso la forma tonica dell'ottonario:

Sic tē dīvā pōtēns Cypri (ritmo quant.)

Vēntōrumquē rēgat pāter (ritmo ton.);

ma l'accentuazione sulla penultima non è richiesta dalla quantità, ragione per cui troviamo accenti di tal fatta: *Nāvis quāē tibi crēditūm*; questo non è più ottonario, ma, se mai, settenario sdrucchiolo, ritmato come il settenario piano: *Quan la douss' aura venta* (1). Ciò spieghi la ragione per cui determinati versi latini si adattano ottimamente ad assumere la forma tonica: detta ragione sta, ripeto, nella penultima lunga che rende stabile l'accento finale del verso.

Tuttavia l'esame di particolari monumenti poetici medioevali, in latino ecclesiastico, dimostra che la legge dell'accento non deve

(1) A proposito del verso *Navis quae tibi creditum*, non si confonda la reale, giusta accentuazione da noi indicata, con l'abitudine di scandire accen-tan-do le tesi (*Nāvis quāē tibi crēditūm*).

essersi imposta che un po' alla volta, seguendo appunto la evoluzione dell'accento da melodico ad intensivo.

È possibile infatti riconoscere, nella storia del trapasso fra poesia quantitativa e poesia tonica, una fase di semplice *isosillabismo*. Ciò significa che il verso è costituito da un determinato numero di sillabe, ma con accentuazione indeterminata. Lo schema fondamentale risulta, in genere, giambico o trocaico, ma in esso vengono introdotte tali sostituzioni da alterare del tutto la regolare collocazione d'accento, specialmente finale.

Gli esempi caratteristici di isosillabismo si sono conservati attraverso le Sequenze di primo tipo.

Questo genere, che comincia ad esserci noto verso la metà del IX secolo e si protrae all'XI per modificarsi con Adamo da S. Vitore, è una delle più interessanti creazioni poetico-musicali. Si può affermare che in tale tipo di sequenza è il « periodo melodico », con le sue varie frasi, che dà forma alla strofa ed al verso; infatti la corrispondenza fra le due strutture è perfetta.

La strofa, in se stessa, è un semplice periodo prosastico, variamente ritmato; ad esso viene applicata una melodia per lo più sillabica. Anzi, a voler essere precisi e conformi al processo originario di composizione, è ad una frase melodica preesistente che vengono applicate sillabicamente le parole.

Le varie *distinctiones* musicali dividono il testo in altrettanti *quasi-versus*, conferendo appunto una forma poetica alla prosa stessa, che si organizza in strofa. Ogni strofa chiama come conseguente una antistrofa, cui si applica la stessa melodia, costituita da un identico numero di sillabe e di membri. Il poeta crea così due serie di versi, corrispondenti esattamente ad uno ad uno, senz'altra preoccupazione che il numero delle sillabe.

Questo procedimento è dovuto proprio all'origine musicale della sequenza. Agli inizi suoi, essa altro non era che sillabazione, mediante parole aventi un senso dossologico o eucologico, d'una melodia alleluatica: nel procedimento, i neumi-accenti venivano di solito sciolti, applicando una sillaba ad ogni suono.

Regna nella sequenza una inesauribile fantasia di creazione metrica: *versus* o *quasi-versus* di tutte le lunghezze e strutture, strofe costituite di svariati elementi. Una simmetria costante è data solo dal rapporto fra strofa ed antistrofa, le quali risultano di identica struttura, in modo che l'intera composizione viene condotta mediante periodi metrici successivi, a due a due eguali.

Il semplice isosillabismo e la indifferenza all'accento appaiono evidenti confrontando strofa con antistrofa. Osserviamone un esempio:

Strofa	N° sillabe	Antistrofa
I a		I b
Pangāt laudes nunc lingua	7	Camoenā vocis dignā
nostrā Jesū canorā	7	polorum ad excelsā
ut possit	3	canticā
Christo fore tuta.	6	mittendō liberā (1).

Come si vede, la corrispondenza fra il numero delle sillabe in ciascun verso delle due strofe è assoluta; per l'opposto gli accenti non coincidono. Ad una finale piana troviamo rispondere una finale sdruciolata.

(1) Paris, B. N. lat. 1138, fol. 9 r. (*Sequentiarium Rotgeri*); vedi: G. M. DREVES, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, VII, *Prosarium Lemovicense*, Leipzig, 1889, p. 29.

Interpretiamo nella sua realtà ritmica la finale dattilica, giacché il verso non parte da uno schema prestabilito. Nella sequenza di secondo tipo, invece, rituiamo lo sdruciolato finale secondo il piede del verso, giambico o trocaico (/ , /).

Citiamo qualche altro esempio di struttura sequenziale:

Medesimo cod., fol. 8 r. (DREVES, *op. cit.*, p. 30):

I a.		I b.
Régnantēm sempiternā	7 sill.	Divinō sōnō vōtā
p̄r saec̄lā sūscēpturā	7 *	tūo jān nūc Dōmīnō
cōnciō	3 *	fāctōri
dēvōtā cōncrēpā	6 *	reddēndō dēbitā

Il tipo strofico è identico a quello già citato, e possiede una evidente regolarità fondamentale di schema, per cui si può classificarlo di metro giambico tonico, esclusi il v. 2 di I b ed il v. 3 di I a.

Cod. Paris, B. N. lat. 1118, fol. 146 b (DREVES, *op. cit.*, p. 32):

III a		III b
Nām pangimūs	4 sill.	Nūc lāus nostrā
tibi clārā	4 *	tibi grātā
dāndō vōcūm nēumātā,	7 *	dūlcēm dāns s̄ymphōniām,
Vōcē praecēlsā	5 *	P̄r tē editā
p̄rstrīngētēs	4 *	tibi ritē
sōnōrā	3 *	dīcātā,
sillabātīm	4 *	pōscēns tūā
simūl ōrgānā	5 *	ēt sūbsidiā

Questa è di tipo prevalentemente trocaico ed assai regolare. C'è inversione giambica in III a, 1, e ritmo giambico in entrambe le strofe al v. 6; ritmo giambico, con sostituzione dattilica nel primo piede e mezzo, in III a, 4. In tale ultimo verso di 5 sillabe, dato il piede finale, lo schema dovrebbe essere: (vōcē) praecēlsā. Introducendo il dattilo, il poeta ha creato un adonio tonico.

È evidente la tendenza a conferire una regolarità d'accento a questi metri, ma vengono altresì introdotte delle sostituzioni che denunciano un senso tonico ancora incerto. Alcune di queste sostituzioni passeranno nel verso romanzo, esclusa quella fra / , / e / , / nelle finali.

Nella relativa composizione musicale, strofa ed antistrofa recano la stessa melodia; questo fatto è assai importante, giacché la musica richiede una regolarità di schema ritmico che non può mutare per mutar di parole.

Da ciò può conseguire che la natura dell'accento non era forse tale che, spostandosi questo, il ritmo ne venisse intralciato. In conclusione, potremmo dedurne che se non esisteva più, e da molto tempo, la quantità classica, sussisteva ancora una certa indifferenza ritmica all'accento. Quest'ultimo non era forse ancora così decisamente intensivo da dominare nella struttura ritmica e da richiedere sedi fisse.

Anche la sequenza di secondo tipo, ovverosia Vittorina, come pure l'inno ecclesiastico a cui questa s'adegua, mostra una notevole libertà nella sostituzione d'accento. Infatti il ritmo binario, giambico o trocaico tonico, è fondamentale; ma nello schema tipico del verso, un digiambico catalettico può venir sostituito da un dattilo (/ , / = / , /) e un ditrocheo può dar luogo a questa identità: / , / = / , / (1). Cogliamo, *passim*, questi esempi:

Præsēs Āstériūs	in luogo di / , / , / , /
Pēnō p̄riclītāntēs	» » / , / , / , /
Īn ūnā sūbstāntiā	» » / , / , / , /
Tēstē Gērmanō præsūlē	» » / , / , / , /
Sālvē diēs diērūm glōriā	} » » / , / , / , / , / , /
Diēs dignā jūgi lāetitiā	
Īnvicti mārtrīs mirā victōriā	» » / , / , / , / , / , /
Mirē nōs excītāt ad mirā mirāculā	» » / , / , / , / , / , /

La sostituzione più frequente è quella dei due primi trochei con un dattilo preceduto da sillaba atona; si trova per solito al 3° verso della strofa trocaica dimetra. Es.:

Nūllām fērēt ūltrā poenām
Nām quiētēm hābēt plēnām
Cūm sūmmā lāetitiā (2).

In generale è evidente, come osservano pure il Misset e l'Aubry, che Adamo si attiene all'accentuazione ed al sillabismo; ma egli introduce sovente tali sostituzioni da avvicinarsi alla forma più antica della sequenza.

(1) Vedi E. MISSET et P. AUBRY, *Les Proses d'Adam de Saint-Victor*, Paris, 1900, pagine 35, 36.

(2) Vedi MISSET et AUBRY, *op. cit.*, p. 31.

Mettiamo a confronto i membri strofici di qualche sua composizione (I):

- | | |
|--|--|
| (I a) Gáudēt prǒlē Grécíá
Glóriétūr Gállíá
pátrē Dýónísíó; | (II a) Spécíálí gáudíó
gáudē félix cóncíó
mártýrúm prēséntíá, |
| (I b) Ēxúltēt ūberíus
félícís Párisíus
illústrís mártýrío | (II b) Quórúm pátrócíníó
tótá gáudēt régió
régní stát póténtíá |

Il verso è dimetro trocaico catalettico; la seconda coppia (II a, b) è tutta regolare, la prima (I a, b) introduce sostituzioni nei tre ultimi versi (I b).

Siccome la melodia, tutta sillabica, è costituita da un periodo unico, che abbraccia i tre versi della strofa (I a) e viene ripetuto identicamente per l'antistrofa (I b), risulta in quest'ultima uno spostamento di ritmo poetico in confronto al canto, spostamento al quale il ritmo musicale della melodia non può accondiscendere. Tal melodia si applica indifferentemente a tutte le strofe e deve di necessità assumere una unica invariabile struttura ritmica, se non vuole defigurarsi. Pertanto è ovvio che l'antistrofa (I b), cantata, dovrà rinunciare alle sue sostituzioni d'accento, per uniformarsi allo schema ritmico fondamentale.

L'analisi musicologica dimostra quindi che il vero schema ritmico è quello regolare , ◡ , ◡ , ◡ , e le sostituzioni dattiliche sono accessorie (2).

Nella esecuzione musicale si cerca di conciliare l'ictus melodico con l'accento tonico spostato, alleggerendo quest'ultimo.

È probabile, come ho accennato sopra, che una intensità ancor relativa favorisse, all'epoca in cui queste forme liriche furono create, l'accomodamento.

Alcuni passi di un teorico medievale ci provano che al IX secolo si aveva piena e deliberata coscienza della struttura poetica sillabico-tonica, in confronto a quella classica quantitativa: che la metrica sillabica era strettamente connessa alla ritmica musicale: che, reciprocamente, la cantilena doveva modellarsi sulla ritmica verbale tonica, ma assumendo schemi strettamente regolari, senza sostituzioni, in ossequio alle fondamentali esigenze della musica.

(1) *Op. cit.*, p. 216.

(2) Ciò non esclude, come ben sappiamo (cfr. p. 47), che la misura potesse essere ternaria.

Trascrivo, pertanto, i passi menzionati:

« Rhythmica est, quae incursionem requirit verborum, utrum sonus bene an male cohaereat. Rhythmus namque metris videtur esse consimilis: quae (sic) est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum, atque a censure diudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina.

Unde illud: « Rex aeternae Domine », « Rerum creator omnium », ad instar metri iambici compositum, nullam tamen habet pedum rationem, sed tantum concentus est, rhythmica modulatione... Etenim metrum est ratio cum modulatione; rhythmus vero est modulatio sine ratione et per syllabarum discernitur numerum (1)...

Igitur, secundum Nicomachum, tertia pars humanae musicae quae Metrica nuncupatur, a Musica, quamquam ab ea originem trahat, segregandam putat. Rhythmus (sic) vero, quia totum (sic) in ratione ac speculatione positum (sic) est, hoc proprie Musicae deputandum arbitratum (2).

... In rhythmica autem, provisio manet ut cum verbis modulatio apte concurrat: ne, scilicet, contra rationem verborum cantilena vox inepte formetur (3) ».

Non potrà sfuggire la eccezionale importanza di questi passi, importanza che fino ad ora non mi sembra sia stata messa nella debita luce. L'autore si appoggia certo su definizioni classiche e si fa eco di esse; ma ce ne dà la interpretazione medievale, ben esemplificata e specificata. È questo che a noi interessa. Infatti il primo periodo ci assicura che l'autore parla di ritmica poetica e musicale ad un tempo: *utrum sonus bene an male cohaereat*. Il *rhythmus*, ossia la poesia tonica, è una *modulata compositio*, non misurata da rapporti quantitativi, ma solo dal numero delle sillabe. Pertanto l'inno ecclesiastico è *concentus*, ossia canto melodico (in opposizione ad *accentus*, semplice recitativo), *rhythmica modulatione*, misurato ritmicamente (*modulatio* si connette a *Modus rhythmicus*: misura, canone mensurale). Ed è *modulatio sine ratione*, ossia senza rapporti proporzionali di 1 : 2, e si percepisce soltanto *per syllabarum numerum*. Quindi, in ultima analisi, a valori tutti eguali.

(1) AURELIANI REONENSIS *Musica disciplina* (IX sec.), in GERBERT, *Scriptores*, I, 33 (Caput IV).

(2) *Op. cit.*, GERBERT, *Script.*, I, 34. Il senso del passo si afferra, pur nella sintassi erronea. Proponiamo le emendazioni:

Rhythmum vero, quia totus... positus est, hoc propter... etc.

(3) *Op. cit.*, GERBERT, *Script.*, I, 35 (Caput VI).

Questa è certo una testimonianza ed una prova di capitale momento per l'affermazione di una ritmica poetica e di una ritmica musicale parallele fra loro e fondate entrambe sul tempo primo sillabico.

In conclusione la metrica poetica si dimostra retta ineccepibilmente dalle medesime leggi ritmiche le quali presiedono alla musica: concetto di tempo primo, senso arscico e tetico, aggruppamento dei tempi primi in ritmi binari e ternari.

Le vicende a cui la metrica andò soggetta, dall'età classica all'XI secolo dopo Cristo, si possono riassumere così: affievolimento e scomparsa del senso di quantità che, caduta nella lingua viva, viene relegata un po' alla volta nella lingua letteraria o nelle esercitazioni poetiche erudite: adeguamento di tutte le sillabe, quanto alla loro reale durata metrica: inversione dei valori ritmici, per cui ciò che era ternario diventa binario o viceversa, con mutamenti nelle posizioni arsciche e tetiche: sopravvivenza di quei metri che, malgrado tali inversioni, conservano una precisa struttura ritmica: graduale affermazione dell'accento intensivo.

L'opera dissolutrice contro la quantità si inizia assai presto; appunto nella letteratura ecclesiastica africana troviamo i primi saggi di una poesia che non tien più conto dei valori prosodici.

I metri superstiti passano a costituire una nuova poetica. Si forma così tutta una vasta letteratura lirica tonica: l'Innodia ecclesiastica.

Le nuove creazioni semiliturgiche del IX-XI secolo, originate e determinate da ragioni musicali, accelerano il processo di liberazione dai relitti delle forme classiche. Tale versificazione sillabica, procedente dapprima per commi o *quasi-versus*, apre il cammino alla fantasia inventiva, permette le più svariate organizzazioni di sillabe nel verso e di versi nella strofa.

L'inventiva si orizzonta oramai da sola, nel creare le forme metriche, senza preoccupazione d'uniformarsi a modelli tradizionali.

Il tropo e la sequenza di primo tipo, come evadono nel contenuto concettuale dai limiti canonici entro cui la liturgia rimaneva chiusa ed intangibile, così nella forma evadono dagli schemi oramai secolari dell'innodia ecclesiastica. Affermandosi più chiaramente la intensità e la legge dell'accento quali elementi del ritmo, la sequenza di secondo tipo adotta una maggiore stabilità e regolarità nella struttura del verso, ma conserva la libertà strofica della sua progenitrice, modello alla inventiva metrica dei futuri poeti romanzi.

Sostituiamo al dimesso, ma pur sonoro, latino ecclesiastico la parlata viva delle nuove nazioni innestatesi sovra il ceppo romano: dall'*Aeterne rerum conditor* di S. Ambrogio, dal *Veni creator Spiritus*, dal *Laudemus omnes inclita* d'Adamo da S. Vittore, uscirà, su analogo schema sillabico, ma con tutta la freschezza della nuova linfa, *Ab la doussor del temps novel* di Guglielmo IX.

Ad ogni modo, comunque si pensi del trapasso storico, il trapasso tecnico è affatto naturale in sede ritmica; per cui non sembra necessario ricorrere a coefficienti estranei e d'altra natura, onde spiegare la nascita del verso tonico. Come Commodo crea, alla brava e con somma arguzia, i suoi esametri, così altri poeti, senza rendersi conto degli errori prosodici, vengono a creare anche altri metri pseudo classici, che soddisfano appieno l'orecchio con la loro persistente regolarità di struttura. Gli esametri invece cadono, causa il sillabismo variabile che non permette un ritmo tonico ben determinato.

In parole povere, il segreto del trapasso fra metrica quantitativa e metrica tonica sta in quei versi che comunque interpretati o comunque composti, secondo la lunghezza o secondo il numero delle sillabe, rimangono in ogni caso dei versi.

IV.

RITMICA DEL VERSO ROMANZO

È ora nostro proposito di studiare il verso romanzo, che nel caso specifico sarà quello occitanico, in base ai principi di Ritmica generale, quali nel precedente capitolo vennero definiti.

Non ci si muova censura, contestandoci un'arbitraria estensione da verso occitanico a verso romanzo in genere. Qui si tratta di ritmica e non della consueta metrica filologica; si tratta di cogliere i punti essenziali della struttura poetica, i quali sono assolutamente comuni a tutte le lingue dell'*«idioma tripharium»* (1) dantesco. Nel verso occitanico ci si rivelano altrettanto bene le peculiarità del verso francese che quelle del verso italiano; in sede ritmica, il primo risulta fondamentale e si può considerare comprensivo degli altri due.

La tradizionale rappresentazione metrica in base alle sillabe toniche ed atone, e agli accenti « principali », è esteriore ed insuffi-

(1) DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, I, VIII, 6 etc.

ciente; per l'opposto, altri elementi introdotti nella classifica dei versi, quali le cesure, sono accessori e non determinanti.

Il fatto stesso delle inesauribili dispute sorte su tutta questa materia dimostra, come in altri casi avviene a giudizio di una mente acutissima, *il non essere stata mai ben posta la quistione* (1).

Qui invece è proprio il caso di « mutar la quistione » (2), impostando diversamente i termini e la ricerca.

Lasciati da parte i computi grammaticali, è necessario addentrarci nella *genes i ritmica* del verso tonico.

Anzitutto bisogna stabilire come si comportino il ritmo individuale e l'accento della parola, in confronto agli elementi ritmici del verso. Quest'ultimo è un superiore organismo che ha leggi e vita propria, ed ha potere e necessità di imporre la sua conformazione al ritmo elementare delle singole parole isolate e disgregate le une dalle altre.

Nella struttura musicale, i rapporti fra l'elemento e l'insieme sono più evidenti. Il *grande ritmo* della frase assorbe in sé e modifica il *piccolo ritmo* di inciso e di kolon, i quali perdono la loro autonomia, il loro « accento » particolare, e vengono collocati in altra posizione ritmica come parte integrante di un complesso.

Ogni buon musicista sa che il voler scandire una frase melodica in tutti i suoi minuti elementi è errore di interpretazione. Ciò rende trita la frase: la snerva, e risulta, nè più nè meno, ad una compitazione musicale.

Per analogo motivo, il ritmo individuale della parola, con la sua tesi accentata, si mantiene in determinati punti, ma in altri può venire assorbito e modificato dal ritmo complessivo di quel superiore organismo che è il verso; organismo che, per esistere nella realtà del movimento e nell'unità sua, deve obbedire a leggi fondamentali, come, ad esempio, l'alternarsi della posizione arsa con quella tetica.

Se in questo verso noi vogliamo conservare tutti gli accenti verbali, così:

si·m tè fin' amòrs cónhd 'e gáí

(Bernart de Ventadorn: *Ava no vei*, II, 3).

non costituiamo mai un ritmo, perchè mancherà ad esso la necessaria unità strutturale, dovuta alla regolare successione delle

(1) ALESS. MANZONI, *Opere inedite o rare*, II, 483.

(2) ALESS. MANZONI, *Promessi Sposi*, Introduzione.

arsi e delle tesi. Qualche parola deve pur rinunciare alla propria tonicità grammaticale in favore della tonicità ritmica del verso. Pertanto noi dovremo, ragionevolmente, ritmare così:

si·m tè fin' amòrs cónhd' è gáí.

Noi possiamo sin d'ora enunciare un assioma fondamentale: « Il verso è un organismo ritmico complesso, il quale, come gli analoghi organismi della melodia, si suddivide in ritmi semplici, binari e ternari ».

Da ciò consegue un corollario: « Il ritmo individuale delle parole deve identificarsi al possibile con quello del verso, facendo coincidere gli accenti tonici con le tesi ritmiche. Tale coincidenza è ineccepibile sull'ultima sillaba tonica: nelle altre sedi, gli accenti grammaticali si adattano a subire talora quelle modificazioni (alleggerimenti e spostamenti) che possono venire imposte dalla suddivisione del verso in piedi binari o ternari ».

La teoria che si fonda soltanto sugli *accenti principali*, non è esauriente. L'accento principale corrisponde ad una intensità maggiore, soggettiva, attribuita a determinate tesi. Tale intensità proviene:

1° dal raggruppare i ritmi semplici simmetricamente, dando un impulso ogni tanti piedi;

2° dall'attribuire maggior risalto tonico alle parole più eminenti nell'ordine concettuale.

In entrambi i casi si tratta d'un fattore soggettivo, ed agogico, non necessario nè congenito al ritmo in sé: una mera *abitudine*, il più delle volte meccanica, che talora può essere giustificata da intenti espressivi.

In realtà, « tutti gli *ictus* delle tesi ritmiche sono obbligatori, senza eccezioni: l'accento delle parole deve identificarsi ad essi, in determinate sedi: in altre, può rinunciare alla propria individualità ».

Insomma, verso è anzitutto un ritmo musicale, per sé stante: le parole vi si adattano.

Si intuisce pertanto come certe analisi e certe classificazioni, e in particolare certe scomposizioni di versi escogitate in base a congetture letterarie e ad abitudini pseudofilologiche, siano meramente fittizie.

Stabiliti i principi suddetti, la versificazione romanza si può ridurre ad aggregati più o meno estesi di due schemi ritmici fon-

damentali, che derivano dalla metrica tonica del latino ecclesiastico. Tali schemi adottano rispettivamente il piede giambico (tonico) \cup , ed il piede trocaico (tonico) $\cup \cup$.

Tutti i vari versi, dal trisillabo al tredecasillabo etc., sono appunto aggregazioni di quei due elementi. Il piede giambico è proprio dei versi imparisillabi, il piede trocaico dei parisillabi.

Punto ineccepibile di riferimento, sul quale si fonda la struttura ritmica del verso, è la sillaba finale accentata, ovverosia la sillaba che, sola o con quella atona seguente, costituisce rima. Le sedi anteriori si dispongono ordinatamente in successione retrograda di arsi \cup e di tesi \cup .

Entro questi due schemi fondamentali, di ritmo binario, possono venire introdotte delle sostituzioni; ossia, la trasformazione di piedi giambici e trocaici, binari, in piedi anapestici e dattilici, ternari (ben inteso, tonici), con queste identità:

$$\begin{array}{c} \cup \cup \cup \\ \cup \cup \cup \end{array} = \begin{array}{c} \cup \cup \cup \\ \cup \cup \cup \end{array} \text{ o } \begin{array}{c} \cup \cup \cup \\ \cup \cup \cup \end{array}$$

Tali sostituzioni vengono ammesse, purchè sia rispettata la regolare successione arsaica e tetica, precedente e seguente: ossia, purchè si trovi una tesi dopo ogni arsi o, al massimo, una tesi dopo ogni due arsi.

Le varietà di successione e di scambio fra piedi binari e ternari sono tante, entro un determinato tipo di verso, quante sono le possibilità aritmetiche di suddivisione interna per 2 e per 3.

Eseguita correttamente questa divisione, sulle tesi dei piedi in tal modo ritmati cadono i così detti « accenti principali », disposti secondo vario aggruppamento ogni due od ogni tre tesi.

In musica, ciò equivale a « battere il tempo », anzichè ad ogni movimento (ogni « quarto »), ad ogni misura (come dicesi, « *in uno* ») e, ancor più, ad ogni determinato gruppo di misure (« ritmo di due, di tre misure »). Questo « modo » di interpretazione non muta certo la sostanza elementare del ritmo (1).

In ultima analisi, il verso poetico è paragonabile ad una misura musicale più o meno complessa, i cui ritmi elementari, compresi

(1) Per es.:



entro l'*incipit* e l'accento finale, possono essere costituiti tanto di elementi binari, quanto di ternari. Fisse ed irremovibili non restano che la *tesi* e l'*arsi* (post-tonica) *finali*.

Però, oltre alle sostituzioni regolari ve ne possono essere altre che io chiamo « anomale ». Queste si verificano quando appunto le sostituzioni interne fra arsi e tesi possono condurre alla formula $\cup \cup \cup$, con giustapposizione di due tesi. Come dal senso ritmico venga interpretata e risolta simile anomalia, è stato detto in un mio studio al quale rimando il lettore (1). Qui basti dichiarare che essa non infirma il principio di regolare struttura arsaica-tetica, ma, se mai, lo conferma; nè di essa anomalia verun conto tiene la ritmica musicale quando applica una melodia ad un verso di tal fatta.

Ciascun tipo metrico dà luogo ad uno o più schemi strutturali, ossia a differenti combinazioni ritmiche interne; queste sono tanto maggiori quanto più lungo è il verso.

A dimostrazione di ciò che ho teoricamente esposto sopra, in sede di pura ritmica, presenterò ora un quadro completo di tutti i versi praticati dalla lirica occitanica, in tutte le loro rispettive forme, adducendo per ciascuna di esse un esempio.

Nessun conto terrò delle classificazioni e dei termini usati in prevalenza dagli stranieri, che distinguono i versi in maschili e femminili, quasi che la forma fondamentale ed originaria dovesse essere quella tronca. Questo punto di vista potrà assecondare le inclinazioni linguistiche francesi, ma non risponde certo alla realtà originaria del ritmo, ed è sicura fonte di equivoci. Io seguirò, appunto per questo, la terminologia italiana, ispirandomi alle parole di Dante il quale, con tanta chiarezza e ancor maggiore autorità, ci ha lasciato, senza equivoci, la norma per una retta valutazione ritmica del verso. Per di più, Dante adduce esempi che sono pel caso nostro eccezionalmente probativi, in quanto cita ad un tempo trovatori, troveri, poeti italiani (2).

(1) UGO SESINI, *L'Endecasillabo: struttura e peculiarità*, in *Convivium*, 1939, n. 5.

(2) DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, II, v, 1-4, Testo critico della Società Dantesca Italiana, Firenze, 1921: «... sciendum est quod predecessores nostri diversis carminibus usi sunt in cantionibus suis, quod et moderni faciunt; sed nullum adhuc invenimus in carmine sillabicando endecadem transcendisse, nec a trisillabo descendisse. Et licet trisillabo carmine atque endecasillabo et omnibus intermediis cantores latii usi sint, pentasillabum, eptasillabum et endecasillabum in usu frequentiori habentur; et post hec trisillabum ante alia. Quorum omnium endecasillabum videtur esse superbius, tam temporis occupatione, quam capacitate sententie, constructionis, et vocabulorum; quorum omnium specimen magis multiplicatur in illo, ut manifeste apparet; nam ubicumque

Esamineremo dunque singolarmente ogni tipo di verso, dai più brevi ai più lunghi, stabilendone e considerandone tutti i possibili schemi. Sarà dato un esempio per ognuno di essi: in forma *piana* per lo schema fondamentale, in forma *piana* oppure *tronca* per gli schemi successivi.

Oltre agli schemi regolari (sia fondamentali, sia con sostituzioni) verranno considerati anche quelli anomali, cioè racchiudenti una giustapposizione di tesi.

Per maggior evidenza dimostrativa, agli esempi andranno premesse le rappresentazioni schematiche, in base ai convenuti segni d'arsi e di tesi (◡, ◣).

Con Dante, prendo le mosse dal trisillabo (i).

TRISILLABO.

Si può considerare questo, come il più piccolo membro metrico che possieda struttura di verso; infatti è costituito soltanto di un piede e mezzo, e consta di due sillabe finali più una antetonica. Pertanto, non possono aver luogo sostituzioni. Ha un unico schema, giambico.

SCHEMA: ◡, ◣, ◡

Es.: Ęrránsă (Guillem Augier Novella. PILLET, *Bibl.*, 205, 3).

Non è verso molto frequente; per lo più è usato come rima interna, in unione con altro membro metrico. Così dicasi della forma tronca, p. es. *lě prós, âmórs* (2). Altri esempi: *Ōps m'ágră* (Guiraut de Borneill. PILLET, *Bibl.*, 242, 54), *Ę jáyă, Ęm tráyă* *Ę cháyă, Dě pláyă* (Raimbaut de Vaqueiras: *Calenda maja*. PILLET, *Bibl.*, 392, 9).

QUADRISILLABO.

Schema fondamentale trocaico. Possiede una forma di sostituzione, giacchè l'alleggerimento della prima tesi rende possibile un piede iniziale anapestico.

ponderosa multiplicatur, multiplicatur et pondus. Et hoc omnes doctores perpendisse videntur, cantiones illustres principiantes ab illo; ut Gerardus de B., *Ara ausirez encabalitz cantars*. Quod carmen licet decasillabum videatur, secundum rei veritatem endecasillabum est; nam due consonantes extreme non sunt de sillaba precedente; et licet propriam vocalem non habeant, virtutem sillabe non tamen amittunt; signum autem est quod rithimus ibi una vocali perficitur; quod esse non posset nisi virtute alterius ibi subintellecte. Rex Navarre: *De fin amor si vient sen et bonté*; ubi, si consideretur accentus et eius causa, endecasillabum constabit.

(1) *De Vulgari Eloquentia*, II, v, 2.

(2) Vedi PILLET, *Bibliographie des troubadours*, 461, 153; 242, 9.

SCHEMI: ◡ ◣ ◡ ◣

◡ ◣ ◡ ◣

Es.: S'ėu dēsă (Gaucelm Faidit. PILLET, *Bibl.*, 167, 43)
Pěr l'ėsgăr (Id.).

SOSTITUZIONI ANOMALE: Ne può aver luogo una sola, fra le due prime sedi, ma assai raramente; p. es.: *ămăr || dēi*. Il ritmo non può ammettere tale incontro, e, nella realtà, l'accento della prima parola viene alleggerito in modo da costituire un anapesto: *ămăr dēi*.

QUINARIO.

Verso fondamentalmente giambico, possiede due schemi. Viene usato nella cobla in unione ad altri metri aventi un maggior numero di sillabe.

SCHEMI: ◡ ◣ ◡ ◣ ◡

◡ ◣ ◡ ◣ ◡

Es.: Călëndă mājă (Raimbaut de Vaqueiras. PILLET, *Bibl.*, 392, 9)
Córs quēm retrăiă (id.).

Notiamo anche la forma tronca; p. es. *Ęl măl d'ămór* (Folquet de Mar-seilla: *En chantan*. PILLET, *Bibl.*, 155, 8).

SOSTITUZIONI ANOMALE: L'eventuale schema ◡ ◣ ◡ || ◡ ◣ ◡ ◣ || ◡ ◣ viene a risolversi ritmicamente sia in ◡ ◣ ◡ ◣ ◡, sia addirittura in ◡ ◣ ◡ ◣ ◡.

Per es. *Qu'ieu nõ sái qué* (Folquet de Mars. *loco cit.*) si riduce a *Qu'ieu nõ sái qué*, oppure, meglio, a *Qu'ieu nõ sái qué*.

SENARIO.

Il piede fondamentale ne è trocaico; con le sostituzioni, il verso viene ad ottenere tre schemi differenti.

SCHEMI: ◡ ◣ ◡ ◣ ◡ ◣

◡ ◣ ◡ ◣ ◡ ◣

◡ ◣ ◡ ◣ ◡ ◣ (1)

Es.: Fin' âmórs m'ônóră (Peirol: *En joi que'm demora*. PILLET, *Bibl.*, 366, 15)

Lă grán ălėgránsă (Peirol. PILLET, *Bibl.*, 366, 18)

Ę l'ėsjăusimėn (Peirol, *Op. cit.*).

SOSTITUZIONI ANOMALE: Si può incontrare lo schema ◡ ◣ ◡ || ◡ ◣, es. *Plăs ės âmórs bónă* (Peirol, 15) ed anche ◡ ◣ ◡ || ◡ ◣, es. *Vói ăn sônét fărė* (Peirol, 15).

(1) In questi, come negli schemi successivi, l'ordinamento progressivo viene stabilito in base al grado di irregolarità dell'*incipit* e delle strutture che all'*incipit* fanno seguito. Vedi il mio studio *L'Endecasillabo* etc., già citato

Il primo caso si risolve con un alleggerimento (*Plūs és ämörs bönä*), il secondo con uno spostamento fra tesi ed accento (*Vóí ün sónét fáirē*).

SETTENARIO.

«Et dicimus eptasillabum sequi illud [endecasillabum] quod maximum est in celebritate» (I). È dunque uno dei versi più usati dopo l'endecasillabo. Lo schema fondamentale è giambico; possiede tre forme di sostituzione.

SCHEMI: $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$
 $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$
 $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$
 $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$

Es.: Èn únä térr' èstráignä (Peire Vidal. PILLET, *Bibl.*, 364, 20)
 Èn mäl púnh fön crëädä (Serveri de Girona. PILLET, *Bibl.*, 434, 7)
 Máis nõ'm cúg quē sós gáis (Perdigo. PILLET, *Bibl.*, 370, 10)
 Quán lä döuss' aurä véntä (Bernart de Ventadorn. PILLET, *Bibl.*, 70, 37).

SOSTITUZIONI ANOMALE: Come nei precedenti metri, è comune il caso che porta una sillaba tonica innanzi alla tesi finale. Ne cito due forme:

- 1) *Quē grán fállimént || fán* (Bern. de Ventadorn, 70, 37)
- 2) *Dómnä quē cuidáz || fáirē* (id. id.).

La prima si risolve con uno spostamento (*Quē grán fállimént fán*), la seconda con un alleggerimento (*Dómnä quē cuidáz fáirē*).

Ben più interessante e tipico, dal punto di vista ritmico, è il caso di sostituzione che conduce a questo schema $\cup \cup || \cup \cup \cup \cup$, quale troviamo anche nel Petrarca (2). Gli esempi ne sono rari, giacchè, per la recisa affermazione del primo giambo, si richiede una parola bisillaba ossitona nettamente accentata ed in posizione tale da poter conservare la sua autonoma forma ritmica entro l'economia complessiva del verso. Il più delle volte quel giambo si risolve in due atone che s'aggregano in anapesto alla tesi seguente. Scelgo un esempio da Folchetto di Marsiglia: *Qu'äráitz || súi për päór* (PILLET, *Bibl.*, 155, 5).

Per la risoluzione di questi casi, in sede di ritmica verbale poetica, vedi il mio studio già citato ripetutamente (3). Basti qui dire

(1) DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, II, v, 5.

(2) Vedi UGO SESINI, *L'Endecasillabo* etc., già citato, ed anche *La Metrica a fisarmonica*, in *La Rassegna Musicale*, 1939, n. 5.

(3) *L'Endecasillabo* etc. ed anche *Il Verso neolatino nella Ritmica musicale*, in *Convivium*, 1938, n. 5.

che l'anomalia non altera la normale struttura; considerata poi in sede di rigorosa ritmica musicale, l'anomalia in questione viene risolta senza la minima difficoltà, in base a regolari schemi.

OTTONARIO.

Il suo schema fondamentale è trocaico ed ha la stessa struttura del dimetro ecclesiastico (cfr. *Pange lingua gloriosi*). Le sostituzioni dattiliche costituiscono altri quattro schemi.

SCHEMI: $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$
 $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$
 $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$
 $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$
 $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$

Es.: Quán lö rius dē là föntánä
 (Jaufre Rudel. PILLET, *Bibl.*, 262, 5)
 Pós dëscöbrir nī rëtráirē
 (Aimeric de Peguillan. PILLET, *Bibl.*, IO, 42)
 Mäurét ä! Dä!fin ägrädä
 (Bertran de la Tor. PILLET, *Bibl.*, 92, 1)
 Mäurét, Bërtráns ä läissädä
 (Dalí d'Alvergne. PILLET, *Bibl.*, II9, 5)
 S'ësc!ärzís sí cóm fáir só!l
 (Jaufre Rudel, 262, 5, v. 29).

SOSTITUZIONI ANOMALE: Si presenta frequentemente la tonica giustapposta alla tesi finale, caso che si risolve, come di consueto, mediante alleggerimento o spostamento.

Es.: *Bélä dómnä plázéns || äi*
 (Paulet de Marseille. PILLET, *Bibl.*, 319, 4).

Troviamo inoltre la più tipica formula $\cup \cup || \cup \cup \cup \cup$:

Es.: *Iézü Críst || nóstrē sälváirē*
 (Peire Cardenal. PILLET, *Bibl.*, 335, 27).

In proposito vedasi quanto fu detto sopra.

Caso complesso risulta il seguente:

Äd öps || d'unä chánsó || fáirē
 (Cadenet. PILLET, *Bibl.*, IO6, 4).

Nella realtà ritmica lo schema si riduce a questo, fondamentale:
Äd öps d'unä chánsö fáirē.

NOVENARIO.

« Neasillabum vero », scrisse Dante, « quia triplicatum trisillabum videbatur, vel numquam in honore fuit, vel propter fastidium obsoluit » (1).

L'apprezzamento vale per la poesia italiana, ma non per quella occitanica; questa usò ampiamente un tale verso. Esso ha piede giambico, e, oltre allo schema fondamentale, possiede sei forme di sostituzione dattilica.

SCHEMI: ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

Es.: Lānquān li jōrn sōn lōnc ĕn mǎi
 (Jaufre Rudel. PILLET, *Bibl.*, 262, 2)
 M'ādousā lō cōr ĕm rēvé
 (Bernart de Ventadorn. PILLET, *Bibl.*, 70, 41)
 Ē l dōuz chāns dēls āuzéls pēl bruóill
 (Bernart de Ventadorn. Id. id.)
 Ē mōs précs ĕscout' ĕ rētē
 (Bernart de Ventadorn. Id. id.)
 Bé m'ĕnojǎ pēr sáint Sálváirē
 (Monge de Montaudó. PILLET, *Bibl.*, 305, 9)
 Sávīs hóm ĕn ré tǎn nō fáill
 (Bertran Carbonel. PILLET, *Bibl.*, 82, 80)
 Célǎ dēl mōn cǎl ĕu plus vóill
 (Bernart de Ventadorn. PILLET, *Bibl.*, 70,
 41, Cobia II).

SOSTITUZIONI ANOMALE: Troviamo le consuete forme finali ed anche la giustapposizione , || , ∪ ∪ fra IV e V sede. Si vedano questi esempi:

Pēl dōus chān quē'l rōssignōls || fái
 (Bernart de Vent., PILLET, *Bibl.*, 70, 33)
 Ēu ĕn mōrrái || qu' ins ĕn mōn cōr
 (Bernart de Vent., 70, 41, Cobia II),

opp.

Cān pǎr lǎ flōr || jōstā:l vĕrt fóill
 (Id., Ibid., Cobia I).

(1) *De Vulgari Eloquentia*, II, v, 6. *Vide infra*, p. 79, l'osservazione alla nota prima.

Caso complesso può apparire il seguente:

Ē s'óm || já pēr bēn āmār || mōr
 (Id., *ibid.*, Cobia II).

il quale si risolve normalmente così:

Ē s' ōm já pēr bēn āmār mōr.

DECASILLABO.

È verso molto raro. Il suo schema fondamentale è trocaico. Ne presento un esempio con sostituzioni dattiliche:

Qár li fōl láuzōn sés ĕntĕndénsā (Montaignol?) (1)

ed un altro, tutto ternario anapestico:

Lō mōn vĕg mǎl ādrĕg ĕ dĕstrĕg (*Leys d'Amor*) (2).

ENDECASILLABO.

« Endecasillabum videtur esse superbissimum carmen » affermò Dante (3). Infatti è il verso più completo e comprensivo, « tam temporis occupatione quam capacitate sententiae ». La sua struttura ritmica si dimostra particolarmente felice poichè permette con facilità la suddivisione sia binaria che ternaria, consentendo ben dodici schemi differenti. Il piede fondamentale è giambico.

SCHEMI: ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

(1) Citato dal Crescimbeni, *Comentarj* etc., Roma, 1702; I, p. 17.

(2) Le *Leys d'Amor* si esprimono in modo sfavorevole su questo metro: « Bordo de nou sillabas no podem trobar am bela cazensa, per que no trobaretz que degus dēls antics haian pauzat aytal bōrdō » (M. GATIEN-ARNOULT, *Monuments de la Littérature romane* etc., Toulouse, 1841, I, p. 112).

Si riferiva forse a questo verso Dante, anziché al vero novenario italiano, quando dice « quia triplicatum trisillabum videbatur, vel numquam in honore fuit »?

(3) *De Vulg. Eloq.*, II, v, 8.

- Es.: L'adrégz sòlâtz è l'avînens còmpaïgnâ
(Pons de Capdoill. PILLET, *Bibl.*, 375, 12)
- À vós, mèrcés, vòill rètrâr môn ãfairè
(Peire Milo. PILLET, *Bibl.*, 349, 2)
- Mòrt m' án li sèmlán què mã dónã·m fái
(Anonima. PILLET, *Bibl.*, 461, 166)
- Àissi còm hòm pláing sòn fill ò sòn páirè
(Peire Cardenal. PILLET, *Bibl.*, 335, 2)
- À tòtz jórns m' ètz plüs bël' è plüs plázèns
(Folquet de Marseilla. PILLET, *Bibl.*, 155, 22)
- È dèurfiã·m, dónã, ì fis còr vâlér
(Folquet de Marseilla, 155, 18)
- È cügei fâr créirè só què nõ fós
(Id. 155, 18)
- Bónã dónã, si·üs plátz, siátz süfrèns
(Id., 155, 22)
- Túit dèmandõn qu'ès dèvèngúd' àmòrs
(Richard de Berbezill. PILLET, *Bibl.*, 421, 10)
- Qué·m chãstíã qu'ieu nõ vír mã ràzó
(Folquet de Marseilla. PILLET, *Bibl.*, 155, 8)
- Pért mì è vós: gárdátz sí·m déi mãrrír
(Folquet de Marseilla, 155, 5)
- Tánt m' àbèllís l'àmòrós pèssãmèns
(Id., 155, 22).

SOSTITUZIONI ANOMALE: Questo ampio e multiforme verso consente, nelle sue varie sostituzioni, ben quattro casi anomali; ovverosia la giustapposizione di due tesi fra II-III, III-IV, IV-V, VI-VII sede (1).

Eccone gli schemi, in numero di 9, cominciando dalla prima sede e procedendo sino al dattilo anomalo:

- 1) u , || , u u etc.
- 2) u u , || , u u etc.
- 3) u u , || , u u etc.
- 4) u u u , || , u u etc.

Darò ora un esempio per ogni schema dei suddetti quattro casi:

- 1) È dóncs ||, dòmpanã, pòs mãis nõn puòsc sòfir
(Folquet de Marseilla, 155, 6)

(1) Per una teoria completa di questi casi rimando sempre al mio studio *L'Endecasillabo: struttura e peculiarità*, più volte citato.

- 2) Qu'atrèssi·m || té còm sè sòl èn bálansã
(Id., 155, 11)
Quár sòl vós || áus dèzírãr nì vòlér
(Perdigo. PILLET, *Bibl.*, 370, 9)
- 3) Què vái tòtz sòls || èntrè cìnc cèns fèrir
(Folquet de Marseilla, 155, 5)
Áns ès mòs prós || dónã pèr qu'ieu m'ãlbírè
(Id., 155, 22)
- 4) Mãs tróp sèrvirs tèn dán || mãintãs sãzó
(Id., 155, 1)
Mãs sèmlán fãn dè só || dòn nõn àn curã
(Id., 155, 16)
Puéis pãrtír m'ãi dè vós || mòn èscièn
(Id., 155, 22)
Sèlhã pèr cùi sòvèn || pláing è sòspirè
(Id., 155, 17).

L'endecasillabo chiude la serie dei versi più usati nella lirica occitanica. L'importanza di tali versi è confermata dal fatto che proprio essi hanno ordinariamente ricevuta la veste melodica. Benchè, appunto per questo fatto, la nostra ricerca qui si esaurisca, darò anche qualche esempio di metri superiori alle undici sillabe.

DODECASILLABO.

Verso dallo schema trocaico.

- Es.: D'unã léu chãnsó ãi còr què·m èntrémétã
(Guillem Peire de Cazals. PILLET, *Bibl.*, 227, 8)

TREDECASILLABO.

Schema fondamentale giambico; si trovano varie sostituzioni.

- Es.: Ûn vérs vòill còmènsãr èl só dè mèssèr Gui
(Peire Bremon Ricas Novas. PILLET, *Bibl.*, 330, 20)

Come vedesi, alla penultima sede ha luogo uno spostamento reso necessario da sostituzione irregolare (*mèssèr*).

Altri esempi:

- Pòs n' Àimèrics ã fãg fãr mèsclãns' è båtãillã
(Guillem de la Tor. PILLET, *Bibl.*, 236, 5 a)
- Vèrgòign' àurã brèmèn nõstr' èvèsquès chãntãirè
(Dalí d'Alvergne. PILLET, *Bibl.*, 119, 9)
- Vèrmillón clãm vòs fãç d'un' àvól pègã pémchã
(Folquet de Marseilla. PILLET, *Bibl.*, 155, 25).

TETRADECASILLABO.

Schema fondamentale trocaico.

Es.: Bén āvétz āuzit qu'ēn Ricās Nōvās ditz dē mi
(Gui de Cavaillo. PILLET, *Bibl.*, 192, 1).

* * *

Tali sono i metri della poesia trobadorica.

Gli schemi che sopra furono stabiliti ed elencati rappresentano tutte le possibilità ritmiche dei differenti versi; gli esempi adottati per ciascuno di essi ne confermano la pratica esistenza. Rimane ora da esaminare la concatenazione dei versi entro la cobla; ossia come si ordini questo massimo organismo ritmico della poesia, in confronto al grande ritmo dei singoli versi ed in confronto ai piccoli ritmi, di piede, che stanno alla fine d'un verso ed al principio del seguente; là dove, appunto, deve avvenire la menzionata concatenazione ritmica.

Ho già affermato che una retta lettura poetica è paragonabile ad una esecuzione musicale: che essa deve procedere ordinatamente con un sensibile «a tempo», così come più rigidamente avviene nella musica. Se la elasticità agogica della dizione è maggiore, ciò non significa che, pur sotto più libere apparenze, la legge ritmica non ordini ed imponga i suoi precisi, ineccepibili numeri.

Se alla semplice lettura manca il prestigio della intonazione prettamente musicale, ciò non ostante essa si adorna d'una maggiore avvenenza ritmica; giacchè le rapide e continue modulazioni fra piedi differenti conferiscono una varietà, una vivezza, alle quali la musica, per la sua congenita maggiore disciplina, è costretta a rinunciare.

Possiamo anzitutto avvertire come, nella dizione, fra verso e verso intercorra spontaneamente una pausa, una *mora ultimae vocis*. Questa pausa ha l'evidente scopo di equilibrare fra loro i due ritmi: quello finale del verso che precede, con quello iniziale del verso che segue.

Pertanto, leggendo una strofa, noi tendiamo ad attribuire, ai vari versi che la compongono, un senso di ritmo conti-

nua to, in cui elementi di sutura e d'equilibrio sono appunto le pause, i silenzi, fra verso e verso.

Il silenzio può essere interpretato come arsi supplementare sottintesa, o anche come tesi, secondo che richiede l'accostamento dell'*explicit* con l'*incipit*, nei due versi contigui.

I modi di transizione, da un verso all'altro, ci assicurano che la forma *piana* è veramente fondamentale: ossia quella che appieno rappresenta la realtà ritmica della struttura. Infatti, nei versi tronchi noi siamo tratti a completare, mediante un silenzio, la parte post-tonica.

E se dopo una finale piana cade una *mora vocis* equivalente ad un «tempo primo», dopo una finale tronca cadono, con ogni evidenza, ben due *morae vocis*, due tempi primi.

Il trapasso fra un verso e l'altro si può rappresentare schematicamente con questo formulario:

CONCATENAZIONE RITMICA FRA I VERSI.

Terminazione a finale piana.

Finale	Mora	Incipit
a) , ∪	,	∪ , giambico
b) ' ∪	,	∪ ∪ , anapestico
c) , ∪	∪	, ∪ (∪) trocaico e dattilico

Terminazione a finale tronca.

Finale	Morae	Incipit
d) ,	∪ ,	∪ , giambico
e) ,	∪ ,	∪ ∪ , anapestico
f) ,	∪ ∪	, ∪ (∪) trocaico e dattilico

Per ciascuno di questi sei trapassi do un esempio; nei casi *c* e *f* considero soltanto l'*incipit* dattilico, giacchè in esso è implicita la soluzione anche dell'*incipit* trocaico.

a) { quí s'és vèngútz èn món fin cór àssirè ' }
 pèr que nō-i pót nūills áutrè pés cābér
 (Folquet de Marseilla, 155, 22)

b) { pèró mèitz mórtz vós sūi hóm è sèrvirè ' }
 è-l sèrvizís ès mé mìltáns plūs bós
 (Id., 155, 1)

c) { pèr qu' ié-n vuèl mál àls huèls àb qué-us rēmire ~ }
 quár à món pró nō-us póirián vèzér
 (Id., 155, 22)

d) { Tánt m'ábèllis l'amóros pèssámens ~ }
 quí s'és vèngútz è món fin cór àssirè
 (Id., ibid.)

e) { què gáuch n'aurán pèr lō méu èscien ~ }
 lās trés dónnās à cūi ièu té prèsen
 (Id., ibid.)

f) { sí m'aucísétz què nō-us èstará gén ~ }
 quár lō mièus dāns vōstrés ér èissámens
 (Id., ibid.). (Ediz. Stroński).

Tutto ciò è afferabile come norma teorica di massima. Nella pratica, possono entrare altri fattori di natura agogica e concettuale; per cui la sutura fra verso e verso diviene più ampia o più stretta in confronto ai casi schematici sopra stabiliti. Comunque una cosa è certa: che noi tendiamo a conferire una *continuità ritmica* ai vari versi della cobla, continuità che rispetta le leggi fondamentali di successione, e si vale delle *morae* a tal uopo.

Giacchè mai passeremmo *ipso facto* da una finale tronca ad un *incipit* tetico, come in questi due endecasillabi:

Dóncs, sí Mercés à nūlh pòder èn vós | trágà s'ènant, sí já-m vól pró ténér (Folquet de Marseilla, 155, 18).

Per cui possiam concludere che anche la cobla, o strofa o stanza che dir si voglia, è un complesso organismo ritmico, il massimo, governato dalle medesime leggi di suddivisione binaria e ternaria, come lo sono i versi che lo compongono.

Il ritmo verbale del verso e della cobla, rigorosamente inteso, non differisce, quanto ai fondamenti ed agli abiti essenziali, dal ritmo d'una frase melodica. Di per se stesso è più che idoneo ad essere tradotto in valori musicali ed a costituire norma e base per il *numerus* della melodia.

Già la melopea gregoriana è esempio perspicuo dei rapporti ritmici fra parola e suono; vedremo tosto come si applichino e come si modifichino tali rapporti, estesi fra verso e frase melodica, nella lirica occitanica.

Alla fine di questo capitolo, deliberatamente metrico, si chiederà perchè non è stata fatta parola di elementi e di teoriche difusi nei trattati di metrica filologica; tali sono: le cesure, le pause, la scomposizione dei versi, l'anacrusi. Quel che io pensi in proposito è stato detto in precedenti studi, spesso citati, ai quali rinvio.

Comunque, sta di fatto che da quelle concezioni si può benissimo prescindere ed enunciare una teorica diversa, perfettamente logica, esauriente e, quel che più importa, in assoluto accordo con i fondamenti ritmici proprii a tutte le arti del movimento, ed in primo luogo alla Musica.

L'appoggio d'una tal base, eminentemente fisica e sperimentale, non può nè mancare nè tradirci.

V.

RITMICA MUSICALE E CRITERIO DI TRADUZIONE

La melodia che accompagna il verso trobadorico, astrazione fatta da qualsiasi interpretazione ritmica e tenuto conto solamente dei valori tonali, presenta i caratteri seguenti:

1) Ad ogni sillaba metrica del testo corrisponde una singola nota oppure una *ligatura* o *coniunctura*.

2) Ad ogni verso corrisponde una frase melodica distinta ed in sè compiuta.

La prima constatazione viene dedotta dalla paleografia dei manoscritti. Due neumi unitari, distinti (*punctum* o *virga* o *ligatura*) sopra la medesima sillaba, sono eccezioni rarissime che, in tutto il Canzoniere G, si riducono a qualche caso dovuto ad errore del copista. Come già fu detto, costui, tratto in inganno nel computo delle sillabe, ha creduto bene di sciogliere qualche *ligatura* e distribuirne le note sulle sedi metriche erroneamente valutate, con procedimento analogo alla «dieresi melodica» del Canto gregoriano.

Pertanto, versi di cinque, sei, ... undici sillabe possiedono, di regola, altrettanti segni neumatici unitari. La seconda constatazione è dedotta dalla analisi interna delle melodie stesse.

Anzitutto, alcune frasi-verso melodiche trovansi ripetute integralmente nel contesto musicale della cobla; per solito nella prima parte di essa, con schema ABAB. Questo ricorso stabilisce senz'altro l'individualità delle frasi.

In secondo luogo, frasi-verso pur fra loro differenti, terminano con una cadenza identica, generando la così detta « rima musicale ».

È ovvio che anche tali rime individuano in modo inequivocabile i membri di cui sono clausola. Infine, la frase-verso mostra, con maggiore o minore evidenza, una vera e propria struttura salmodica, formata di intonazione, di parte mediana, di cadenza finale; ossia una struttura di periodo melodico ben distinto e ben chiuso nei suoi termini estremi.

Anche l'analisi tonale viene a confermare, non di rado, la predetta unità fraseologica.

Infatti, nel corso della cobla musicale noi possiamo trovare modulazioni tonali ben decise, che trasportano una intera frase-verso in un Modo differente da quello che precede e che segue.

Non è insolito, dato un impianto fondamentale in Modo di *re* (I, II), trovare al centro della cobla un intero verso in Modo di *sol* (VII, VIII) o in Modo di *fa* (V, VI). Tutto ciò non si scosta dagli abiti strutturali propri all'inno ecclesiastico, al tropo ed alla sequenza, di cui evidentemente la *chanso* è erede.

Pertanto, possiamo affermare che la struttura melodica della canzone occitanica (dico solo *m e l o d i c a*, e non più estesamente *m u s i c a l e*, giacché per il momento si vuol considerare la semplice linea sonora, prescindendo dal ritmo) si rivela strettamente connessa alla struttura poetica, anzi calcata su questa. La frase-verso è una compiuta individualità che può essere considerata e studiata per se stessa, onde determinare quale preciso ritmo musicale sia proprio, o attribuibile, ad ogni singolo organismo metrico della poesia. Si tratta ora di procedere a questa determinazione. È risaputo come sulla ritmica della monodia medievale il silenzio delle fonti documentarie sia pressochè assoluto, e come la semeiografia non porti luce alcuna in argomento. Così per il Canto gregoriano, così per le canzoni trobadoriche.

Ben si comprende che un simile stato di cose non può consentire che una ricostruzione induttiva. Pertanto questa dovrà rispondere ai seguenti requisiti:

1) Non essere in disaccordo coi fondamenti della teoria e della pratica musicale, codificati dal X a tutto il XIII secolo.

2) D'altra parte, non estendere arbitrariamente quelle teorie alla nostra materia, giacché esse appartengono in massima ad una tecnica musicale, sì pur coeva, ma di mezzi e di carattere differenti.

3) Non scostarsi dalle forme monodiche più affini di tecnica e più vicine di tempo; ossia, analogamente all'innodia ecclesiastica la quale *nullam tamen habet pedum rationem* (1), seguire il *numerus* del verso tonico.

4) Infine, ed è questo un requisito pratico tutt'altro che trascurabile, conservare nella traduzione in note moderne la fisionomia neumatica del manoscritto, sì da permettere i confronti analitici.

Queste delimitazioni riducono il problema nei suoi termini essenziali, per cui veniamo a stabilire che:

- 1) La misura musicale risulterà fondamentalmente ternaria.
- 2) La ritmica discantistica verrà applicata nei suoi principi generici, senza scendere a formulari particolari.
- 3) Il ritmo musicale terrà per base quello poetico; per cui ogni *musica syllaba* sarà valutata come unità di tempo, entro la uniforme misura ternaria.
- 4) Ad ogni *neuma* e *ligatura* o *coniunctura* del manoscritto corrisponderà una precisa e costante figura semeiografica moderna; il parallelismo fra verso e melodia risulterà perfetto, nella trascrizione.

Ora, benchè l'apporto documentario dei teorici medievali sia certamente esiguo ed indiretto in argomento, tuttavia non mancano dei passi i quali, ad un attento esame, possono fornire ragguagli assai utili.

Fra questi, vogliamo dar precedenza ad alcune definizioni di Giovanni di Grocheo, in cui si precisano, e con singolare acume, i caratteri ritmici che determinavano e contraddistinguevano le tradizionali divisioni stilistiche della musica medievale.

«... Alii autem musicam dividunt in planam, sive immensurabilem, et mensurabilem; [immensurabilem] intelligentes ecclesiasticam, quae secundum Gregorium pluribus tonis determinatur.

Per mensurabilem intelligunt illam quae ex diversis sonis simul mensuratis et sonantibus efficitur, sicut in conductibus et motetis.

(1) AURELIANI REOMENSIS *Musica disciplina* (GERBERT, *Script.*, I, 33), già citato.

Sed si per immensurabilem intelligant musicam ullo modo mensuratam, immo totaliter ad libitum dictam, deficiunt, eo quod quaelibet operatio musicae, et cuiuslibet artis, debet illius artis regulis mensurari. Si autem per immensurabilem non ita praecise mensuratam intelligant, potest, ut videtur, nulla divisio remanere » (1).

L'autore afferma dunque: « La musica obbedisce tutta, indistintamente, alle leggi del ritmo; la musica polifonica, quale i condotti ed i motetti, adotta una misura con determinate suddivisioni di valori: l'altra musica adotta un ritmo senza tali determinate suddivisioni ».

Questa di Grocheo è una definizione sottile, che serra da presso l'argomento e coglie nel segno. Infatti musica senza ritmo non può esistere; musica piana, immensurabile, nel senso di amorfa, è contraddizione in termini: « quaelibet operatio musicae debet illius artis regulis mensurari ». Questo punto di vista concorda con le teorie di Dom Mocquereau, là dove egli obietta la insufficienza del « ritmo oratorio » di Dom Pothier, ed afferma la necessità di un ritmo « musicale » anche per la melopea liturgica.

Pertanto fra *musica plana* e *musica mensurabilis* non esiste differenza di principi ritmici, bensì di applicazioni: « potest, ut videtur, nulla divisio remanere » (2).

Ora, la melodia trobadorica non è certo, nella sua forma genuina, « ex diversis sonis simul sonantibus, sicut in conductibus »; non sarà quindi neppure « ex diversis sonis simul mensuratis ». Sarà invece, probabilmente, « non ita praecise mensurata », allo stesso modo che le composizioni poetico-musicali ecclesiastiche non erano *metrum* ma *rhythmus*.

« Etenim metrum est ratio cum modulatione, rhythmus vero est modulatio sine ratione, et per syllabarum discernitur numerum » (3).

Da ciò si deduce, con ogni evidenza, che la forma musicale congenita e propria al *rhythmus* è una melodia misurata, ma senza

(1) *Theoria magistri JOHANNIS DE GROCHEO*, pubblicata da G. WOLF, in *Sammelbände der Internationalen Musik Gesellschaft*, Jahrg. 1899-1900, pp. 83-84. Il senso del terzo periodo è ad ogni modo afferrabile. Però noi pensiamo che una correzione di *ullo* con *nullo* sarebbe giustificabile ed apporterebbe maggior chiarezza.

(2) A ciò fa riscontro il passo di Jeronimus de Moravia (*DE COUSSEMAKER, Script.*, I, 89): « Cum autem modus cantandi omnem cantum (anche *firmum sive planum*) ad musicam mensurabilem pertineat, primo quid ipsa sit est dicendum ».

(3) AURELIANI REOMENSIS *Musica disciplina* (GERBERT, I 33), cit.

valori proporzionali di *longa* e *brevis*, così come il verso a cui appartiene. Segue essa i principi del *numerus* tonico, ritmando valori isocroni.

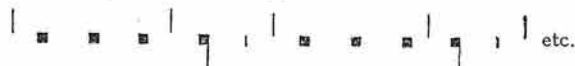
Di conseguenza ogni sillaba musicale deve valere una unità di tempo, come la sillaba poetica; altrimenti mancherebbe la norma, l'ordine del movimento, ossia il ritmo stesso. La composizione risulterà, pertanto, *non praecise mensurata*, ma comunque *mensurata*.

In secondo luogo, l'Anonimo IV del De Coussemaker stabilisce, per il *Modus sextus*, degli *Ordines* (che troviamo applicati praticamente nei motetti), in cui il tipo ritmico sembra veramente ricalcato sullo schema sillabico dei versi tonici più usati.

Cito i passi nel difettoso testo edito, il solo accessibile (1).

« *Primus ordo sexti perfecti... procedit sic: quatuor conjunctas de quibus ultima est longa duorum temporum, quare quatuor sunt tres breves et una longa, propter quietem temporis cum sua concordantia, sive melodia cum brevi pausatione... unius temporis;... sed intellige pedes, tres breves pro pede et tunc una longa duorum temporum cum sua brevi pausatione pro alio pede, iterato tres pro pede et longa cum brevi pausatione pro pede, et sic de singulis* ».

Si viene dunque a formare questa successione ritmica:



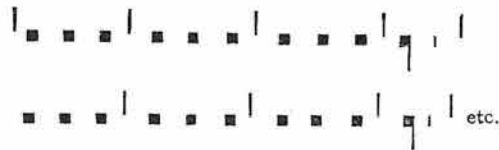
« *Secundus ordo sexti perfecti procedit per quatuor conjuncta [sic] et tria conjuncta, ultima longa cum brevi pausatione unius temporis; iterato, iterato, iterato, etc.* ».

Eccone lo schema:



« *Tertius ordo sexti perfecti procedit per quatuor conjuncta, tria conjuncta, tria conjuncta, cum brevi pausatione; iterato, iterato, iterato.* ».

Schema:



(1) DE COUSS., *Script.*, I, 334, col. 2.

L'autore precisa:

« *Et isti diversi ordines crescunt semper per tria, unus supra alium.* »

In conclusione questi *ordines* sono schemi ritmici costituiti da piedi ternari di tre tempi sciolti, meno l'ultimo piede che risulta di due tempi condensati (■) più una pausa di un tempo (|).

Tale piede rappresenta la *mora ultimae vocis*. La *pausatio* annessa segna più chiaramente la *distinctio* ritmica ed apporta il necessario compimento alla misura.

Notiamo, a schiarimento, che la divisione *quatuor, tria, tria* etc. è una consuetudine computistica derivata dal primo *Ordo* (quattro, di cui la quarta è lunga; ossia tre + una lunga). In realtà l'autore vuol dire, e lo specifica ripetutamente: tre, tre,... più una lunga con la sua pausa.

L'Anonimo IV contempla anche i casi in cui l'ultimo piede è costituito da una *brevis cum longa pausatione duorum temporum*: ossia ■ |, in luogo di ■ |, il che torna lo stesso.

L'Anonimo mette poi in chiaro ancora una volta la struttura ritmica di questi *ordines*, con le seguenti parole:

« *Et sic intellige per tria procedendo omnes breves, sed intellige semper tres pro pede, tres pro pede, reducendo ad primum modum vel secundum* » (1).

Ciò significa che i piedi debbono comportare una misura ternaria pari a quella dei due primi Modi ritmici (■^{1,2} ■³; ■¹ ■^{2,3}).

Queste sono le combinazioni principali, avverte l'autore, giacchè non si possono computare tutti i casi; *et quandoque fit ordinatio punctorum sub certo numero, quandoque vero minime: et quandoque ordo melior est, quandoque nullus ordo melior est* (2).

Se ne deduce che le combinazioni possono essere anche in maggior varietà; ma resta però implicito che esse debbono ridursi a misure ternarie.

La *longa* e la *pausatio* si incaricano di arrotondare sino al numero di 3 i tempi della misura.

Nella pratica musicale dell'*Ars antiqua* troviamo applicati gli *ordines* suddetti, e li troviamo corrispondere a versi in cui il numero

(1) DE COUSS., *Script.*, I, 336, 1.

(2) Ibid.

delle sillabe è identico a quello dei tempi musicali. Già ne fu fatto cenno al Capitolo secondo; qui ne richiamo qualche esempio, nella traduzione moderna dei Motetti di Bamberg fatta dall'Aubry (1).

(■)?

El mois de mai, que can - te la mal - vis

(pag. 53)

(■)?

Quant sa grant biautei re - mir

(pag. 99)

Pour vostre a - mour

(pag. 100).

Questi *Ordines Modi sexti* corrispondono esattamente agli schemi ritmici dei versi tonici. Detti schemi poetici, per quanto costituiti liberamente di piedi binari e ternari con tutte le possibili combinazioni, risultano in ogni modo divisibili per 3.

Una misura musicale ternaria si può quindi applicare senza difficoltà a tutti i versi. Entro di essa, come avveniva nella musica polifonica, il ritmo, più o meno aderente alla metrica verbale ed agli accenti del testo, trova la sua libera ed adeguata sistemazione senza incorrere in deformazioni; poichè quella misura deve intendersi soltanto aritmetica, metrica, e non già ritmica ad intensità prestabilite, come si vorrebbe nella teoria moderna.

Da questa ternarietà elementare e fondamentale, che da un testo poetico tonico prendeva le mosse, è derivata forse la ternarietà più complessa, propria alla musica discantistica e polifonica?

L'*Ars antiqua* si costituiva, di certo, sopra consuetudini e tradizioni ritmiche preesistenti, giacchè una tecnica così caratteristica e complicata non può essere sorta ex abrupto. Il processo di formazione del sistema modale, ad essa proprio, risulterebbe svoltosi nel senso contrario all'ordine con cui viene esposta la dottrina dai teorici medievali stessi e dai musicologi.

Pertanto, al *Modus sextus* corrisponderebbe la base originaria del sistema; dagli *Ordines* del *Modus sextus perfectus* derivano il

(1) *Cent Motets du XIII siècle etc.*, vol. II, p. 53 sg.

Modus primus ed il *Modus secundus*; dagli *Ordines* del *Modus sextus imperfectus* i *Modi tertius* e *quartus* (1).

Il *Modus quintus* proviene da tutti questi e dalla necessità di dare una base uniforme, di note lunghe, al discanto.

Ciò fu già osservato più sopra, a proposito d'una recente teoria del Beck (2).

Pertanto, noi interpreteremo la melodia trobadorica come appartenente senza eccezioni al *Modus sextus*, con tutti i suoi possibili *ordines*; intendendo che quelli di essi elencati dall'Anonimo IV contemplino i casi più importanti, ma non tutte le possibili combinazioni.

La struttura ritmica del verso è norma dello specifico ritmo musicale e delle sue misure.

Ad ogni sillaba corrisponde una *brevis*: le *breves* si ordinano in misura ternaria. Le finali *longae* e le pause necessarie ristabiliscono la simmetria.

La misura ternaria non implica necessariamente la ternarietà dei piedi ritmici; il ritmo conserva la sua libera individualità anche se ordinato in misure isocrone. Ciò è ovvio, ripeto, ove si consideri anche la musica polifonica cinquecentesca.

Per tal ragione gli accenti del verso mantengono, entro determinati limiti, il loro valore ed agiscono sul ritmo pur rimanendo indipendenti dalla misura musicale. Quindi una frase melodica scritta in tutte misure ternarie può comprendere nel suo interno ritmi binari. Un punto d'arrivo inderogabile esiste, ed è la sillaba tonica finale; ivi accento verbale, tesi ritmica del verso e della melodia, misura musicale, devono coincidere.

Veniamo ora ai gruppi neumatici che, come le note di un singolo suono, corrispondono ad una sola sillaba del verso.

Nell'*Ars mensurabilis*, sia essa *Antiqua* o *Nova*, come nella polifonia in genere, le *ligaturae* hanno precisi valori proporzionali.

Si può supporre che tali precisi e complicati valori provengano da successive riduzioni al principio di ternarietà di figure più semplici. Ossia che nella monodia originaria la suddivisione interna delle *ligaturae* poteva essere *non ita praecise mensurata*, pur rimanendo compresa entro la quantità di un tempo prestabilito.

(1) Anonimo IV (DE COUSS., *Script.*, I, 336, 1):

« Et sic per vos potestis numerare ordines supradictos (ossia sexti imperfecti) in diminutione minus, si placuerit, ac etiam in diminutione duorum et in diminutione trium, prout numerus intelligitur ad modum tertii modi supradicti; sed si isti ordines possent referri ad numerum quarti modi, sic poterint esse in diminutione quatuor ».

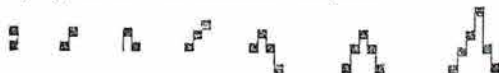
(2) Vedi Cap. II.

Ora, ammessa una unità di tempo rappresentata dalla *brevis*, non è arbitrario supporre che a questa *brevis* potessero corrispondere due, tre e più *semibreves* che nella somma equivalevano ad un tempo.

Giovanni de Muris ce lo assicura esplicitamente (1).

Di conseguenza noi proponiamo di estendere alle *ligaturae* della musica *non ita praecise mensurata*, oggetto del nostro studio, una interpretazione che le consideri come gruppi di semibrevis, *plus quam tres*.

Pertanto, figurazioni neumatiche di questa natura:



ed altre simili, vengono interpretate come composte da tutte

semibrevis etc., la cui somma è equivalente ad una breve ■.

La traduzione moderna, senza pregiudizio del reale modo di suddivisione e di esecuzione antico, su cui non abbiamo dati, può essere in massima significata con queste figure:



in cui ogni gruppo equivale all'unità di tempo ♩, con la quale esprimiamo la ■ antica.

(1) JOHANNIS DE MURIS *Speculum musicae*, liber VII (DE COUSS., II, 400 sgg.).

Cap. XVI:

« ... sed hoc sequitur ut brevis recta divisibilis sit in plures semibreves quam in tres, vel quod plures semibreves tribus sumi pro brevi recta possint. Unde enim locus quod si plures semibreves quam tres vel quam quatuor, quinque, sex, septem, vel octo poni possunt pro tempore perfecto, quod semibrevis indivisibilis, quoniam includitur, hic consequens in antecedente ».

Cap. XVII - ib.:

« ... Dicendum igitur quod ubi dixerunt antiqui tempus perfectum non esse divisibile in plures semibreves quam tres, intelligunt de cita mensuratione, et hoc approbat quidam modernus doctor de Francone » (p. 400).

« ... nam ille valens cantor, Petrus de Cruce, qui tot pulchros et bonos cantus composuit mensurabiles et artem Franconis secutus est, quandoque plures tribus pro perfecta brevi semibreves posuit: ipse primo incepit ponere quatuor semibreves pro perfecto tempore (es.)... Hic primo ponuntur quinque semibreves... (es.).

Item ibidem sex... (es.).

Postea septem ibi (es.).

Unus autem alius, pro perfecto tempore non modo quinque semibreves sex et septem posuit, sed etiam octo et aliquando novem, ut patet in triplo qui sic incipit: *Mout ont chanté d'amours* » (p. 401).

« Item videtur mihi Parisius (sic) audivisse triplum a magistro Francone, ut dicebatur, compositum, in quo plures semibreves quam tres pro uno perfecto ponebantur tempore » (p. 402).

In conclusione i neumi *punctum* e le eventuali *virgae*, che appaiono con più o meno frequenza nel nostro ms., si identificano; i gruppi assumono una precisa e costante interpretazione.

A questo punto possiamo concretare in termini esatti un metodo di traduzione delle melodie trobadoriche.

Assunta come base del sistema la struttura poetica, ogni verso costituisce una « frase-verso » melodica. Questa viene ritmata entro uno speciale schema che chiamo « misura-verso », la quale, nel suo interno, ammette suddivisioni. La misura-verso può essere paragonata (almeno nel suo maggior elemento) al *tempus* (O C), e le suddivisioni alla *prolatio*, che qui si considera sempre *perfecta* (O C). Queste strutture mensurali possono e non possono coincidere, in parte, col reale ritmo della melodia.

Per l'opposto, ritmo e misura si identificano sulla sillaba finale accentata, che corrisponde ad una tesi e che cade su un primo tempo di misura, comunemente intesa.

La nota finale della frase-verso, anche se appartenente a *ligatura*, si intende allungata o seguita da pausa, in modo da ristabilire la quadratura ternaria, così come negli *ordines*. Le *ligaturae* sono comprese tutte entro il valore di un tempo primo, rappresentato dalla semiminima ♩.

Entro la predetta misura-verso (equiparabile al *tempus*), la suddivisione ternaria (equiparabile alla *prolatio*) non riesce esatta per il novenario, il settenario, il senario, il quadrisillabo ed il trisillabo. Ovverosia, esprimendoci col linguaggio teorico moderno, il primo o i due primi tempi di tali misure sono un « levare », apparente, preposto alla misura compiuta. Ciò si può osservare negli schemi che più sotto seguono.

Tale suddivisione non è difforme dalle consuetudini discantistiche (1). D'altronde è per noi una semplice parvenza grafica: non implica la natura del ritmo che entro tale schema può venire compreso, giacché il piede iniziale sarà egualmente giambico, trocaico, dattilico, anapestico.


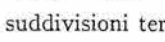
La rappresentazione semeiografica della misura-verso è nettamente diplomatica; nel senso che, oltre a conservare integra la

(1) Confronta le parole dell'Anonimo IV, riguardanti la successione dei piedi negli *Ordines*: « Et sic intellige per tria procedendo omnes breves, sed intellige semper tres pro pede, tres pro pede, reducendo ad primum modum vel secundum, sed non curans si pausatio brevis contingat in principio, sive in medio, sive in fine » (DE COUSS., *Script.*, I, 336 col. 1^a). È ovvio che la *pausatio*... in principio corrisponde alla situazione iniziale delle misure-verso considerate sopra.

fisionomia dei neumi originari, non altera neppure per ragioni mensurali la consistenza e l'uniformità dei segni. Pertanto, a ciò che risulta dal manoscritto, nessuna modificazione interpretativa, nessuna aggiunta: gli allungamenti, le pause finali, di cui abbiamo parlato e data giustificazione sopra, non avranno parte e luogo nella traduzione. Chi legge od eseguisce potrà supporli impliciti.

Ora, siccome tutto ciò non risulta perspicuo nè agevole a chi è assuefatto alle consuetudini grafiche moderne, ho indicato, nella apposita annessa tavola, le migliori corrispondenze delle varie frasi-verso con le misure musicali moderne.

Questa migliore corrispondenza è offerta dalla misura $\frac{6}{4}$ la

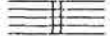
quale, interpretata $\frac{6}{4} \cdot \frac{3}{2}$ (ossia tanto  quanto ) si adatta alle principali suddivisioni ternarie e binarie che il ritmo verbale introduce nel verso.


La concatenazione fra le misure-verso, anche di lunghezza differente, avviene, entro l'ambito della cobla musicale, normalmente: così come fra gli *ordines* del discanto, osservando il principio di ternarietà.


Per tutto questo, la melodia trobadorica risulta, alla esecuzione, analoga al *motetus* o al *triplum* discantistici composti in *Modus sextus*, « ex omnibus brevibus et semibrevibus ». La indipendenza monodica autorizza ad una interpretazione più elastica, specie delle *ligaturae* di molti suoni.

* * *

Veniamo ora alle convenzioni grafiche. Esse rimangono stabilite come segue:

La misura-verso, comprendente tutti i tempi primi della melodia entro l'ambito di un verso, resta delimitata da due sbarre parallele .

Avanti l'ultima sillaba accentata trovasi una sbarra semplice ; essa indica che dopo cade la tesi fissa, inamovibile, del ritmo-verso.

Le suddivisioni mensurali ternarie antecedenti sono significate per mezzo di una piccola sbarra, collocata fra le due linee superiori del rigo . Vuol essa indicare la misura metrica antica

e non già la « battuta » intensiva moderna; perciò viene adottato un segno che non consenta equivoco fra le due differenti concezioni.

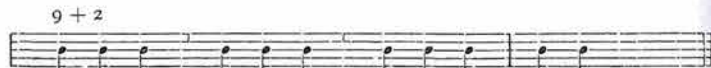
A capo della misura-verso, precisamente sopra il rigo, viene indicata con numeri la quantità della misura stessa; detta indicazione vale anche per tutte le successive misure identiche, senza bisogno di venire ripetuta.

Anche questa particolare significazione ha lo scopo di evitare equivoci con il consueto simbolo frazionario, che indica il movimento nella semeiografia moderna.

Nel nostro sistema, il simbolo numerico dei tempi primi è rappresentato dalla addizione fra la cifra delle quantità che precedono la tesi finale e la cifra delle quantità che, in un con la tesi, seguono. Per noi il piede finale è sempre piano, bisillabo, ed espresso col numero 2; abbiamo già detto come il senso ritmico integri, con un tempo vuoto, l'atona mancante nella finale tronca. L'altro tempo intercalare dopo la tesi e l'atona finali, che abbiamo pure dimostrato esistente nel trapasso fra un verso e l'altro, in sede di ritmica poetica, esiste pure in sede di ritmica musicale ed è quello che provvede a stabilire la quadratura ternaria nella misura.

Però il tempo intercalare non viene espresso graficamente, o con pausa o con allungamento della nota finale, per non alterare la originaria fisionomia diplomatica della melodia, come sopra fu detto. Ad ogni modo, pur senza introdurre segni, il rigo viene spaziatto dopo l'ultima nota, onde far presente il tempo intercalare lasciato alla intuitiva integrazione del lettore.

L'endecasillabo avrà quindi la rappresentazione musicale seguente:



che, tradotto in « battuta » moderna, equivale ad un raggruppamento di due misure $\frac{6}{4}$, così disposte: mezza misura + una misura intera + mezza misura, ovvero sia:



(1) La nostra rappresentazione musicale del ritmo poetico si dimostra perfettamente fondata sulla realtà dei fenomeni, ove si consideri come essa ci dia esatta ragione di particolari accentuazioni del verso, in base alle quali venne eretta la fittizia teoria della scom-

Il simbolo numerico da noi escogitato per la misura-verso, oltre a corrispondere alla realtà quantitativa dei suoni e dei tempi ed al loro ritmo, contiene una chiara ed immediata rappresentazione metrica del verso che alla melodia è legato. Ciò riesce utile e pratico orientamento per le analisi musicologiche e filologiche a cui la traduzione nostra è destinata. Per esempio:

9 + 2 (= 11), endecasillabo

7 + 2 (= 9), novenario

6 + 2 (= 8), ottonario etc.

Il collegamento tra le frasi-verso della cobla può talvolta avvenire senza pausa intercalare che ristabilisca la ternarietà, giacché questa è assicurata dall'*explicit* della frase precedente aggiuntovi l'*incipit* della seguente. Ciò si verifica nel novenario, nel senario, nel ternario, ed è conforme a quanto avveniva negli *ordines*, come ci avverte l'Anonimo IV (1).

posizione in due membri. Ho già affermato come i così detti « accenti principali » altro non siano che intensità simmetriche attribuite a tesi ritmate a gruppi di due o tre piedi consecutivi.

Ripeto l'esempio:

Nèl mézzò dél càmmin di nòstrà vità

2 piedi 2 piedi

La famosa accentuazione dell'endecasillabo sulla 4^a e 10^a sede, che scomporrebbe il verso in membri di 4 + 7 sillabe, è proprio originata dal mensuralismo musicale: ragione per cui tanto comune è l'endecasillabo « epico » ritmato in tal maniera, e considerato, per ciò, composito.

Si osservi:



Abbiamo affermato e sosteniamo che la concezione mensurale antica non è intensiva, e differisce pertanto dalla teoria e dalla pratica moderna.







Nell'esempio addotto si tratta in vero d'una intensità attribuita al primo tempo della misura $\frac{6}{4}$. Ma dobbiamo considerare che tale intensità proviene dal raggruppamento dei piedi elementari ternari (*tres pro pede*). La forza entra allora come fattore coesivo del ritmo composito e produce un caso particolare di ritmo, facilmente percepito dall'orecchio quando colle tesi più intense coincide l'accento tonico. Tanto è vero che all'interno della misura non esistono intensità e, pur rimanendo i piedi ternari, il ritmo reale può essere binario:



reís nòstre émpèrérò.



Possiamo quindi supporre, a buon diritto, che sia stata l'abitudine di un ritmo musicale agevole ciò che indusse i poeti-musici ad adottare con preferenza il tipo endecasillabico qui considerato.

Di certo, la interpretazione nostra della misura-verso e la spiegazione che essa offre d'una consuetudine metrica, si illuminano e si avvalorano a vicenda.

(1) « In multis locis tamen non est in usu (pausatío), nisi suspisio addito, quod videtur esse pausatío et non est, sine respectu sequentium; reitera, reitera, reitera » (DE COUSS., *Script.*, I, 335, 2).

Le *ligaturae* e *coniuncturae* vengono da noi tradotte, come già dissi, con note riunite mediante il tratto delle crome, quando comprendono due o tre suoni  ; mediante il tratto delle semicrome, per gruppi più numerosi   , senz'altro segno distintivo. Ciò, per significare la particolarità di simili figure, le quali, pur equivalendo ciascuna ad un tempo primo , non debbono essere confuse con le duine, terzine, quartine etc. del solfeggio moderno; giacchè, tolto il principio di massima dell'equivalenza al tempo primo, noi non abbiamo il diritto di pronunciarci sulla reale divisione interna di tali figure, mancandoci le prove storiche necessarie in proposito.

Il gruppo  collocato sopra una singola sillaba, si intende come *pressus* gregoriano e viene tradotto con .

La *plica*  viene interpretata come *cephalicus* e tradotta ; così le *ligaturae plicatae* si interpretano come i corrispondenti *liquescentes* gregoriani.

Il \flat viene indicato innanzi alla nota *si*, o a capo del rigo, quando così risulta dal manoscritto; viene collocato sopra la nota quando la sua applicazione è proposta dal traduttore. Ad ogni modo l'uso del \flat è quasi sempre discusso e motivato nell'apparato critico di ogni canzone.

Queste convenzioni grafiche adottate sono ben poca cosa e non implicano difficoltà veruna di lettura nè, tanto meno, uno speciale addestramento. Invece, per l'opposto, rendono con sufficiente chiarezza ed evidenza il carattere che noi crediamo proprio alla antica melodia, e in pari tempo tolgono tutte le possibili ragioni di equivoco che immancabilmente sorgono fra antica tecnica musicale e moderne consuetudini grafiche.

* * *

Segue ora una tavola degli schemi ritmici, comprendente le misure-verso più usate, quelle appunto che incontriamo nelle canzoni del Codice G. Per ogni verso la tavola presenta:

- 1) Lo schema metrico fondamentale.
- 2) Lo schema metrico con sostituzioni dattiliche più regolari,

il quale anche ne contiene il maggior numero. Questo schema prescelto è, fra i molti possibili, il più tipico.


3) La misura-verso della traduzione nostra, con finale piana e tronca.

4) La « battuta » moderna che, semplice o composta, meglio interpreta la misura-verso, indicando: con legature, le varie suddivisioni interne: con pause semplici, quelle realmente necessarie a stabilire la quadratura nella iterazione del medesimo schema: con pause fra parentesi, quelle non necessarie, o soltanto dimostrative: con una virgola, il *suspirium* che segna il distacco fra un membro e l'altro nell'interno d'una medesima battuta (cfr. Scenario).

TAVOLA DEGLI SCHEMI RITMICI

Endecasillabo (piano e tronco):

Schema metrico fondamentale:  (11 o 10 sillabe)


» » con sostituzioni: 


Misura-verso: 9 + 2 


Battuta moderna: $\frac{6}{4}$ 

Novenario (piano e tronco):

Schema metrico fondamentale:  (9 o 8 sillabe)


» » con sostituzioni: 

Misura-verso: 7 + 2 

Battuta moderna: $\frac{6+3}{4}$ 

Ottonario (piano e tronco):

Schema metrico fondamentale:  (8 o 7 sillabe)

» » con sostituzioni: 


Misura-verso: 6 + 2 

Battuta moderna: $\frac{6+3}{4}$ 

Settenario (piano e tronco):

Schema metrico fondamentale: $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ (7 o 6 sillabe)
 » » con sostituzioni: $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$


Misura-verso: 5 + 2 

Battuta moderna: $\frac{6+3}{4}$ 

Senario (piano e tronco):


Schema metrico fondamentale: $\cup \cup \cup \cup \cup$ (6 o 5 sillabe)
 » » con sostituzioni: $\cup \cup \cup \cup \cup$


Misura verso: 4 + 2 

Battuta moderna: $\frac{6}{4}$ 

Quinario (piano e tronco):

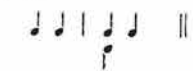
Schema metrico fondamentale: $\cup \cup \cup \cup$ (5 o 4 sillabe)
 » » con sostituzioni: $\cup \cup \cup \cup$


Misura-verso: 3 + 2 

Battuta moderna: $\frac{6+3}{4}$ 

Tetrasillabo (piano e tronco):

Schema metrico fondamentale: $\cup \cup \cup$ (4 o 3 sillabe)
 » » con sostituzioni: $\cup \cup \cup$

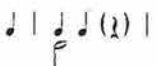
Misura-verso: 2 + 2 

Battuta moderna: $\frac{3}{4}$ 

Trisillabo (piano e tronco):

Schema metrico fondamentale: $\cup \cup \cup$ (3 o 2 sillabe)
 » » con sostituzioni: - -

Misura-verso: 1 + 2 

Battuta moderna: $\frac{3}{4}$ 

Rimane inteso però, che la melodia trobadorica si potrebbe tradurre anche nella uniforme misura di $\frac{3}{4}$ senza eccezioni; così come a quella misura si riducono le composizioni motettistiche dell'*Ars antiqua*. Ma in tal modo verrebbe a mancare quella esatta rappresentazione, metrica, ritmica, mensurale e diplomatica ad un tempo, che è lo scopo del presente lavoro.

Giunti a questo punto, altro non ci resta che passare alla pratica applicazione, e tradurre in note moderne le antiche melodie neumatiche del nostro Canzoniere.

(Continua).

UGO SESINI.



Le melodie trobadòriche
nel Canzoniere provenzale
della Biblioteca Ambrosiana.

(R. 71 sup.) (*).

PROPRIETÀ LETTERARIA

PARTE SECONDA

TRADUZIONE IN NOTE MODERNE E APPARATO CRITICO,
OSSERVAZIONI, FAC-SIMILI.

AVVERTENZE

Per la sua destinazione, questa Seconda Parte monumentaria trovasi ordinata in maniera da facilitare, in tutto il possibile, e la ricerca e le analisi comparative.

A tal fine, decisi di incolonnare la cobla musicale così come la cobla poetica, verso a verso; ognuno di questi versi reca di fianco un numero ordinale romano.

Le singole sedi sillabiche e ritmiche si trovano, a loro volta, allineate con distanze simmetriche; la frase-verso superiore porta un numero d'ordine progressivo, arabo, per ogni sua sede: numerazione che vale esattamente anche per le sedi dei versi sottostanti.

In siffatto modo, l'intera cobla risulta tutta incolonnata, sede a sede. La identificazione di un neuma riesce rapida e sicura, mercè il numero della frase-verso ed il numero della sede; così come trovansi i prodotti in una comune tavola pitagorica. Anche la struttura musicale si presenta, a colpo d'occhio, geometricamente disposta nella sua conformazione.

Il testo poetico è dato per la sola prima cobla, la quale, come è noto, contiene tutta intera la melodia: le coble seguenti altro non fanno che riprendere da capo il canto. Quindi, per il testo di queste coble, si rimanda alla edizione Bertoni (*Il Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana*, etc.).

La lezione da noi adottata è quella diplomatica del codice; solamente furono divise le parole e risolte le abbreviature, per necessità musicale.

(*) Vedi *Studi Med.*, N. S., XII, p. 1 sgg.

Delle pochissime e minime correzioni, necessarie al senso ed alla retta lettura, viene fatta debita avvertenza.

Ogni canzone è seguita da un apparato critico. Esso viene distinto in quattro sezioni:

- 1) NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE
 - Manoscritti
 - Edizioni moderne.
- 2) OSSERVAZIONI PALEOGRAFICHE
 - Particolarità, errori, correzioni ed emendamenti.
- 3) ANALISI MELODICA
 - Schema melodico e poetico, a fronte
 - Ambitus e tipo melodico
 - Liquescenze e particolarità
 - Formulario: intonazione, clausole, rime melodiche, assonanze, rispondenze ritmiche (1), confronti gregoriani
 - Struttura della cobla musicale.
- 4) ANALISI TONALE
 - Tonalità predominante
 - Modulazioni
 - Uso del Si ♭
 - Confronto coi modi ecclesiastici, citazioni, etc.

Tutto ciò porta necessariamente all'impiego di segni e sigle convenzionali, di cui, parte sono già noti e comuni alla Filologia romanza, parte del tutto specifici.

Tali sono:

SEGNI CONVENZIONALI ED ABBREVIATURE

MANOSCRITTI.

- G = Milano, *Ambrosiana*: R, 71 *sup.*
 R = Canz. La Vallière. Parigi, *Bibl. Naz.*: f. fr. 22543
 W = Parigi, *Bibl. Naz.*: f. fr. 844
 X = Canz. di St. Germain. Parigi, *Bibl. Naz.*: f. fr. 20050
 Chig. = Roma, *Chigiana*: C. V. 181 (Mistero di S. Agnese).

EDIZIONI MODERNE (2)

(in ordine cronologico).

- Restori, 1-22 = A. Restori, *Per la storia musicale dei trovatori provenzali*, in *Rivista Musicale Italiana*, II, 1895, pp. 1-22.

(1) N. B. Con *rima melodica* intendesi la ripetizione esatta di una clausola; con *assonanza*, la ripetizione approssimativa; con *rispondenza ritmica*, la ripetizione di egual figura ritmica, ma con valori tonali differenti. Il numero arabo fra parentesi dopo la nota di clausola indica quante volte tale nota si presenta nel corso della canzone. Es. (cfr. Canz. 1): Clausole su *Mi* (3), *Re* (1) etc.

(2) Naturalmente fu tenuto conto delle importanti e originali soltanto. Non figura, p. e., il *Provenzalisches Liederbuch* del Lommatzsch, essendo antologia dei principali trascrittori qui menzionati.

- Restori, 231-260;
 407-443 = Id., *ibid.*, III, 1896, pp. 231-260; 407-443.
 Riemann = H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Erster Band, Zweiter Teil, Leipzig, Breitkopf, 1905.
 Beck, *Mel.* = J. B. Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Strassburg, Trübner, 1908.
 Aubry, *Trouv.* = P. Aubry, *Trouvères et Troubadours*, Paris, Alcan, 1909.
 Beck, *Mus.* = J. B. Beck, *La Musique des Troubadours*, Paris, Laurens, s. d. (1910?).
 Wolf = J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Erster Teil, Leipzig, Breitkopf, 1913.
 Ludwig = Fr. Ludwig, in *G. Adler's Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt, 1924 (riedito nel 1930).
 Bessler = H. Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, Akad. Verl. Athenaion, 1931.
 Gennrich = Fr. Gennrich, *Formenlehre des Mittelalterlichen Liedes (Grundriss einer)*, Halle, Niemeyer, 1932.
 Gérold = Th. Gérold, *La Musique au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1932.
 Appel, *Singw.* = C. Appel, *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn*, Halle, Niemeyer, 1934.

SIGLE ANALITICHE.

Il numero in carattere grande, che precede il nome del trovatore in testa alla pagina, indica il numero d'ordine della canzone entro il codice. Tale cifra è sufficiente per significare, nelle citazioni, un componimento.

Il numero romano, a fianco di ogni rigo, indica l'ordine della frase-verso nella cobla musicale. Le cifre arabe, poste sopra il rigo superiore, indicano il numero d'ordine delle sedi sillabiche e ritmiche in tutte le varie frasi-verso sottostanti.

Es.: I, 7 = Frase-verso prima, sede settima:

IV, 6-8 = Frase-verso quarta, sedi sesta, settima, ottava.


23: II, 4, 7 = Canzone ventesimaterza, frase-verso seconda, sedi quarta e settima.




Lo schema musicale è significato con lettere maiuscole; lo schema metrico, con minuscole.

Le abbreviazioni *ter.*, *quat.*, *quin.*, *sen.*, *sett.*, *ott.*, *nov.*, *dec.*, *end.* esprimono la qualità del verso (ternario, ... quinario, ... endecasillabo); le sigle *p.* e *t.* indicano la forma piana e tronca; la abbreviazione *sill.* seguita da cifre arabe, significa l'effettivo numero di sillabe che il verso possiede (1).

Es.: *nov. t. sill.* 8; *end. p. sill.* 11.

(1) È assolutamente necessaria, come dissi nella Parte Prima, questa elementare, precisa rappresentazione metrica di ogni singolo verso, giacchè i peggiori equivoci ritmici sono provenuti da confusione tra forma del verso e numero effettivo delle sillabe. Vedi in proposito la mia recensione di J. B. BECK, *Le Melodie dei Trovatori* etc., in *Studi Med.*, N. S., XI, p. 210 sgg.

Le note musicali sono espresse sillabicamente in questo modo: con iniziale maiuscola, e seguite dall'aggettivo « grave », per le note sotto il 

con iniziale maiuscola, da  a ; tutte minuscole da 

in su. P. es.: *La grave, Si grave, Do, Re... Si, do, re, mi...* etc. (1).

Il Modo, o Tono, armonico viene indicato per mezzo della tonica, specificando fra parentesi la forma autentica o plagale. P. es.:

Re (aut.) = Modo di *Re* autentico (I ecclesiastico)

Fa (aut.-plag.) = Modo di *Fa*, sia autentico che plagale (V e VI ecclesiastici).

CENNO SULLA LETTURA DELLE MELODIE E SULLA ESECUZIONE VOCALE.

Innanzi ad antica musica tradotta in segno moderno, e quindi perfettamente leggibile ed eseguibile, non si può sfuggire al quesito pratico che spontaneo si affaccia: ossia quello di sapere in qual maniera una tal musica debba venire, nella realtà, eseguita.

Per quanto lo scopo d'una pubblicazione come la nostra sia soltanto critico, tuttavia è impossibile prescindere dal fatto artistico, chè qui non si tratta di pura filologia, ma sempre di arte.

Inutile accampare indizi o invocare prove documentarie, in sì oscuro problema: dati di fatto non ne esistono. Per mio conto, soltanto mi permetterò di indicare qualche punto di vista, fissatosi lentamente in anni di studio, e qualche esperienza personale.

Proprio nel contatto quotidiano con questa antica musica, e nella viva pratica di essa, mi sono formato il convincimento che una plausibile esecuzione non debba scostarsi sostanzialmente dalla tecnica vocale adottata dai Benedettini per il Canto gregoriano. Intendiamo: parlo di tecnica, non già di espressione, di stile, di interpretazione. Tale scuola di canto si concreta nelle prescrizioni seguenti: voce naturale, duttile e di intensità moderata: retta e chiara pronuncia: emissione precisa e dolce: prevalente legatura dei suoni: leggerezza ed agilità nell'eseguire i gruppi neumatici: uso di quei procedimenti agogici e dinamici i quali rendono elastico ed artistico il ritmo, pur senza alterarne la fondamentale regolarità.

Siccome è presumibile che nella lirica trobadorica trattisi di musica non *de cita mensuratione* (2), così si può ammettere una certa larghezza ed una ben intesa libertà di movimento, le quali agevolino l'esecuzione delle *ligaturae* e *coniuncturae* più complesse. La peculiare monodicità delle canzoni ci permette di credere ad una maniera di canto piuttosto libera, soggettiva, lirica in una parola.

Quanto al ritmo, rimando lo studioso a quello che ripetutamente è stato detto nella Prima Parte.

(1) Qui, come ovunque, intendosi chiave di Sol-tenore, leggendo un'ottava sotto.

(2) Cfr. JOHANNIS DE MURIS *Speculum musicae*, Lib. VII. DE COUSS., II, 400.

Ma volendo qui ridurre a precetto empirico tale dottrina, potremo affermare in linea di massima che il ritmo della frase melodica viene stabilito dal ritmo poetico del verso, il quale, antecedente necessario, una tal frase melodica ha generato: ritmo poetico inteso nel senso musicale, completo, da noi propugnato, e non nella gretta concezione metrica tradizionalista; ricordando che determinante della forma musicale è, senza dubbio, la prima cobla della canzone.

Una volta stabilito, il ritmo della melodia, qualunque esso risulti, si inquadra poi ineccepibilmente entro la uniforme misura ternaria. Tanto abbiamo visto avvenire nei *tripla* e nei *moteti* dell'*Ars Antiqua*.

Lo studioso musicista sia infine avvertito: tutt'altro che facile è penetrare l'antica melodia trobadorica ed ottenerne il possesso artistico; studio, pazienza, amore sono necessari.

Chi credesse appagarsi di una frettolosa lettura, si risparmi anche questa fatica; in tal modo eviterà una delusione a se stesso ed un erroneo giudizio all'arte dei trovatori.

F. r. r.

I. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 16)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 10 11

I
Per deu a - mors ben sa - bez ue - ra - men

II
qu'on plus dei - sen plus puo - ia hu - mi - li - taç

III
et or - goils chai qan plus aut es po - iaz

IV
don dei a - uer gauz e uos es - pa - uen

V
c'anc se-m(i) mo - stres or - guoil con - tra me - su - ra

VI
e braus res - pos a mas hu - muls can - zons

VII
sem - blan m'er qe l'or - goilz cha - ia ios

VIII
c'a - pres bel iorn ai uist far nuoich es - cu - ra.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 51 v. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Le piccole *caudae descendentes*, a fine gruppo, debbono essere considerate avventizie e puramente grafiche, anzichè *plicationes*; ciò conferma il cfr. con R (es.: I, 9; III, 3; V, 2, etc.).

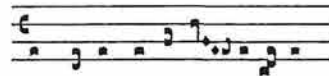
II, 7 possiede un tempo in più; la metrica richiede elisione fra *puoia humilitaç*, mentre la melodia reca due neumi distinti su *a* e *hu*. La sovrabbondanza risulta chiara allorchè si applicano alla melodia i corrispondenti versi delle successive coble. Il notatore, tratto in inganno da erronea scansione del verso, può aver sciolto una legatura onde ottenere il presunto tempo mancante. Probabilmente i due *puncta* su *ia hu* erano un *pes*. Notevole però il fatto che la medesima sovrabbondanza si riscontri in R. Incerta la grafia di VIII, 10, che potrebbe intendersi *pes subbipunctis* e *punctum*. Si *b* alle due prime righe soltanto.

Nel testo notansi aggiunte e correzioni, come quella erronea di *canc sem in car emi*, della quale non fu tenuto conto.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» »	» 10
	C	b	» »	» 10
	D	a	» »	» 10
	E (da C)	c	» »	» 10
	F	d	» »	» 10
	G	d	» »	» 10
	H	c	» »	» 10.

Ambitus prevalentemente plagale; estensione *Do - do*; clausole su *Mi* (3), *Re* (1), *Sol* (2), *La* (1), *Do* (1); tipo sillabico-neumatico alquanto ornato. *Incipit* caratteristico di Folquet (*La, La, La*; cfr. le canzoni 2, 3, 4, 5, 6, 11). Assonanza, con senso di proposta e risposta, fra V, 10-11 e VIII, 10-11; rima fra IV, 10 e V, 11. Notisi l'identità di III, 3-7 con V, 3-7. Reminiscenza gregoriana in IV, 5-10; cfr. Gloria I *ad libitum* (Ed. Vaticana):



Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o.

Cobla musicale divisibile in due sezioni, ABCD : EFGH.

4) AN. TON.

Tonalità di *Fa* (plag.) e *Re* (plag.); modulazione in *Sol* (plag.), con *Si* ♯, in IV, V, VI. Per il resto della melodia l'uso del *Si* ♭ è indicato dal ms., e suggerito da noi in VIII, 1.

F. 1 v., 2 r.

2. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 1)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
A - mors, mer - ce no muo - ra tan so - uen

II
qe ia-m po - dez ui - az del tot au - ci - re

III
qe uiu - re-m faiz e mo - rir m̄ s̄ c̄ l̄ a - men

IV
et e - nais - si do - blaz mi mon mar - ti - re

V
pe - ro mielz morz uos sui homs e ser - uí - re

VI
e-l ser - ui - zis es mi mil - tanz plus boś

VII
qe de null au - tra a - uer rics gui za[r] - dos.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 42 v. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

IV, 4; V, 3, 9; VI, 6 recano neumi plicati. Il primo e l'ultimo, assai incerti, non trovano giustificazione in incontri consonantici; gli altri due, invece, sono d'accordo con le regole della liquescenza gregoriana. Infatti soltanto V, 3, 9 sono confermati da R.

VI, 7-11 ha un tempo in più; probabilmente il notatore fu tratto in inganno dalla nota iniziale di VII, attribuendola a VI e ripetendola. Nella traduzione fu eliminata, e posta fra parentesi; la finale fu riportata sul neuma precedente, per cui tutto il testo, da *millanz* in poi, si trova spostato di un tempo, in confronto al ms.

Si *b* alle prime cinque righe.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» p.	» 11
	C	a	» t.	» 10
	D	b	» p.	» 11
	E	b	» p.	» 11
	F	c	» t.	» 10
	G	c	» t.	» 10.

Ambitus plagale; estensione *Si* grave - *do*; clausole su *Re* (4 volte) e su *Do* (3 volte); tipo sillabico-neumatico.

Liquescenze frequenti (vedi sopra); qualche formula, come lo *scandicus plicatus*, si ripete tre volte.

Incipit caratteristico di Folchetto (*La, La, La*); rime fra II e IV, fra III, V e VI; assonanze fra I, III, V, VI, e fra II (IV), VII.

Cobla musicale evidentemente divisibile in due sezioni, con raggruppamenti interni:

$\widehat{ABCD} : \widehat{EFG}$; oppure (mantenendo la finale *Do* di VI): \widehat{EFG} .

4) AN. TON.

Fa (plag.) e *Re* (plag. aut.), oscillanti.

Si b, giustificato in tutta la melodia; difficoltà presenta il *Si* grave di VII, 6, che verisimilmente deve intendersi naturale.

• Notevole in IV, 4-7 la successione che implica un accordo di settima dominante (*Si b*, *Sol*, *Mi*, *Do*).

F. 2 r.

3. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 18)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I S'al cor pla-gues ben fo - r'oi - mais sa - zos
 II de far can - chon per io - ia man - te - ner
 III mas trop mi fai m'a - uen - tu - ra do - ler
 IV qant eu es - gart lo bes e-i mal q'eu n'ai
 V qe rics diz hom qe sui e qe be-m uar
 VI mas cel q'o diz no sab ges ben lo uer
 VII qe be - ne - nan - za non pot hom a - uer
 VIII de nuil - la re mais de cho q'al cor plai
 IX per qe ual mais us pau - bres q'es io - ios
 X c'us rics ses ioi q'es tot l'an con - si - ros.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 43 r. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Il Si ♭ è indicato soltanto in testa alle tre prime righe. La plicatura di X, 1 è incerta; però il testo giustifica una liquescenza fra *us rics*.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» »	» 10
	C	b	» »	» 10
	D	c	» »	» 10
	E	c	» »	» 10
	F	b	» »	» 10
	G	b	» »	» 10
	H	c	» »	» 10
	I	a	» »	» 10
	L	a	» »	» 10.

Ambitus in prevalenza plagale; estensione *Do - re*; clausole su *Fa* (6 volte), *Sol* (2 volte), *Do* (1 volta), *Re* (1 volta, finale); tipo alquanto neumatico; liquescenza rappresentata dall'unico esempio suddetto.

Incipit tipico (*La, La, La*) che ritorna in IX, 1, 2, 3; formule tipiche ricorrenti in altre canzoni; es.:

II, 1-4 ritrovasi in FOLQ. DE MARS., *Sitot me sui a trat*, 5: IV, 1-4:

(?)

 ; la clausola VIII, 7-10 ricorre pure in *Sitot* etc.,
 m'o dei te - ner

(?):
 VII, 7-10: con lieve variante. IV, 5-10 ricorda
 de inal deu - tor

l'Introito: *Resurrexi*:

... sci - en - ti - a tu - a .

* Rima fra I, 7-10 e VII, 7-10; assonanza fra IV, 9-10 e VIII, 9-10; rispondenze varie nelle formule, le quali conferiscono una evidente unità alla composizione, senza specifiche simmetrie.

Cobla musicale in due sezioni:

ABCDEF : GHIL, determinate da I, 10 : VII, 10 ; VI, 10 : X, 10.

4) AN. TON.

Fa (plag.). Modulazione in *Sol* (plag.), V, 1-8, incerta; finale in *Re* (plag.).
 Si ♭ giustificato in tutto il pezzo, eccetto V, 1-8.

F. 2 v.

4. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 22)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I Tan m'a - bel - lis l'a - mo - ros pes - sa - menz

II qi s'es uen - guz en mon fin cor as - si - re

III per qe noi pot nulz zü - tre pes ca - ber

IV ni mais ne - guns no m'er dolz ni pla senz

V c'a - duncs uiu sans qan m'au - ci - o'l con - si - re

VI e fin' a - mor a - leu - ja'm mon mar - ti - re

VII qe'm pro - met ioi mas trop lo do - na len

VIII c'ab bel sen - blan m'a trai - nat lon - ga - ment.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 42 v.; W, 188 v. (4 soli versi, di cui l'ultimo incompleto).
Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si \flat in testa al primo rigo, e in IV, 5; liquescenza in I, 9, conservata anche nel primo verso della seconda cobla, senza vera giustificazione consonantica; trovasi anche in W, e probabilmente anche in R. Incerte sono quelle a IV, 3 e VIII, 3, di cui non fu tenuto conto. In VII, 8-9 il ms. dà erroneamente *dōna* per *dona*.

3) AN. MEL.

Schema:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» p.	» 11
	C	c	» t.	» 10
	D	a	» t.	» 10
	E	b	» p.	» 11
	F	b	» p.	» 11
	G	d	» t.	» 10
	D	d	» t.	» 10.

Ambitus plagale; estensione *Do - do*; clausole su *Sol* (1), *Mi* (3), *Do* (2), *Re* (2); tipo sillabico-neumatico alquanto ornato; notevole ampiezza di fraseggio. *Incipit* tipico, sulla dominante del Modo; formulario caratteristico di Folchetto; rime fra II, 11, V, 11 e VI, 11; identità fra III, 6-10 e VII, 6-10; IV e VIII; rispondenza ritmica fra II, 10 e VI, 10. Struttura assai complessa e molto organica.

Cobla musicale in due sezioni:

ABCD : EFGD; le rispondenze principali si possono così rappresen-

tare: ABCD : EFGD.

4) AN. TON.

Tonalità di *Fa* (plag.) evidente; non appaiono indizi di modulazione; finali (IV, VIII) su *Re* (plag.); *Si* \flat ammissibile in tutto il pezzo.

È questa la famosa canzone citata da Dante nel *De Vulgari Eloquentia* (II, vi, 6).

F. 3 r.

5. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 21)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
Si - tot me sui a trat a - per - cen - buz

II
ais - si com cel q'a tot per - dut e iu - ra

III
qe mais no iog a gran bo - na - uen - tu - ra

IV
m'o dei te - ner car m'en sui co - ne - guz

V
del gran en - ian c'a - mors uas mi fa - zi - a

VI
c'ab bel sen - blan m'a ten - gut en fa - zi - a

VII
plus de dez anz a lei de mal deu - tor

VIII
c'a - des pro - met e re no pa - ga - ri - a.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: W, 188 r., mutilo, una 4^a sopra. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si \flat in testa al primo rigo, ripetuto alla seconda cobla; il confronto fra le melodie iniziali, identiche, delle due coble dimostra l'uso di varianti grafiche d'eguale significato. La liquescenza non appare evidente. Notisi che VI, 6 (*tengut*) risponde con neuma ordinario a plicato di W; altrettanto fa VIII, 3.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» p.	» 11
	C	b	» p.	» 11
	D	a	» t.	» 10
	E	c	» p.	» 11
	F	c	» p.	» 11
	G	d	» t.	» 10
	F'	c	» p.	» 11.

Ambitus plagale; estensione da *Do* a *re*; clausole su *Fa* (1), *Re* (3), *Mi* (1), *Sol* (2), *Do* (1); tipo sillabico-neumatico con *ligaturae* numerose; malgrado frequenti incontri consonantici, la liquescenza non appare segnata in maniera attendibile.

Incipit tipico; formulario folchettiano; rima fra II, 10-11 e VIII, 10-11; assonanza fra II, 10-11 : III, 10-11 : VI, 10-11 : VIII, 10-11; rispondenza fra I, 10 e IV, 10; identità, esclusa finale, fra VI e VIII. Notevole omogeneità di formule. Per riferimenti e citazioni, vedi precedente N. 3. Cobla musicale in due sezioni:

ABCD : EFGF', tenendo conto della simmetria finale FGF', e del ciclo tonale da *Fa* a *Re* e da *Sol* a *Re*, nelle due sezioni.

4) AN. TON.

Tonalità di *Fa* (plag.) e *Re* (plag.); indizi evidenti di *Sol* (plag.) con senso di *Do* (VI; VIII, esclusa finale).

Incerta è la determinazione tonale di V-VIII, e difficile da stabilire il conseguente uso del \flat . Infatti il *Si* \flat è sicuro in I: ammissibile in III, IV: incerto in V e problematico in VII: da escludersi in VI, VIII, pel confronto con W, dove, essendo la melodia trasportata una 4^a sopra, dovrebbe rispondere un *mi* \flat al *Si* \flat di G.

Ad ogni modo potrebbe anche darsi che tutta la canzone si dovesse intendere col *Si* \flat .

F. 3 v.

6. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 14)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

I Molt i feç granc pe - cat a - mors

II pos li plac qe s me - ses in me

III qar mer - ce non ab - duis ab se

IV ab qe m'a - dol - ces mas do - lors

V q'a - mors perd son nom e des - men

VI et es de sa - mors pla - na - men

VII qan mer - ces noi pot far se - cors

VIII e fo - ra li preç et o - nors

IX pois il uol uen - cer to - tas res

X c'u - na uez la uen - ces mer - ces.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 42 v. (1). Ed.: nessuna.

(2) OSS. PAL.

Si \flat al primo rigo; scrittura meno regolare della precedente.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	nov. t.	sill. 8
	B	b	" "	" 8
	C (A)	b	" "	" 8
	D	a	" "	" 8
	E	c	" "	" 8
	F	c	" "	" 8
	G	a	" "	" 8
	H	a	" "	" 8
	I	d	" "	" 8
	L (F)	d	" "	" 8

Ambitus plagale consueto; estensione *Do - re*; clausole su *Sol* (2), *Re* (2), *Si* (2), *Mi* (1), *Do* (2), *La* (1); tipo sensibilmente neumatico; *ligaturae* complesse e frequenti (4, 6 suoni); estensione ampia; non compare liquescenza.

Incipit su *La*, tipico; rime fra II, 7-8 e X, 7-8 (leggera variante); III, 8 e VIII, 8. Particolarmente interessanti sono gli *incipit*; I, 1-4 è identico a III, 1-4; ciò fa pensare ad una perfetta simmetria originaria, con schema A, B, A, etc. Infatti *R* mantiene la simmetria sino al penultimo neuma (I, 1-7 = III, 1-7). Per tutto il resto anche *R* dà una melodia indivisa. Pure identici sono gli *incipit* VI, 1-3 e X, 1-3. Notevole analogia esiste fra VII, 3-8 e GAUCELM FAIDIT, *Jamais nulz tems*, 30; IX, 5-10.

Cobla musicale di partizione difficile. In base agli *incipit* eguali, si potrebbe ammettere questa divisione: ABCDEF : GHIL; in base alle rispondenze ritmiche delle clausole, potremmo ottenere più complesse suddivisioni: ABC : DEF : GH : IL.

4) AN. TON.

Tonalità *Fa - Re* (plag.), come nelle precedenti canzoni; accenno a tonalità di *Do*. Uso del *Si* \flat confermato da *R* in III e VIII. Non risultano evidenti modulazioni in tonalità ben differenziate.

(1) Spunto melodico di nessun valore (2 versi) è contenuto nel ms.: *Ambrosiana*, D. 465 *inf.*, f. 336. Vedi RESTORI, studio cit., pp. 3, 4.

F. 4 r. v.

7. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 3)

9 + 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I
Aa qant gen uenz et a qant pauc d'a - fan

II
a - cil qrs lai - sa mer - cer ab mer - ce

III
car e - nai - si uenç om al - trui e se

IV
et a uen - cut do - as ueç se - nes dan

V
mas uos a - mors non o fai ges aī - si

VI
c'anc iorn mer - ces ab uos no-m poc ua - ler

VII
anz m'a - ueç tant mos - trad uos - tre po - der

VIII
q'e - ra no-us ai ni tus no a - uez ml.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 43 r. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si *b* al primo rigo. Assai dubbio se debbano interpretarsi come pliche alcune code discendenti a fine neuma; nella trascrizione non ne fu tenuto conto, giacchè anche il confronto con *R* non le suffraga.

Il *pes* di II, I trovasi coperto dalla gamba dell'*A* iniziale superiore.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» »	» 10
	C	b	» »	» 10
	D	a	» »	» 10
	E	c	» »	» 10
	F	d	» »	» 10
	G	d	» »	» 10
	D	c	» »	» 10.

Ambitus plagale consueto; estensione *Do-re*; clausole su *Fa* (3), *Re* (3). *Do* (2); tipo in prevalenza neumatico, con *ligaturae* di 4 e 5 suoni; estensioni di una intera ottava, per gradi congiunti (V, 7-9).

Incipit che sale alla corda tipica in questo gruppo di canzoni (*La*); assonanza fra I, 10 e VI, 10; *incipit* identico I, 1-3: V, 1-3; identità assoluta fra IV e VIII.

Cobra musicale nettamente divisa in due metà:

ABCD: EFGD, con gli *incipit* dei due membri e le intere frasi-verso finali, identici fra loro.

4) AN. TON.

Tonalità oscillante fra *Fa* e *Re* plagali. Netto formulario di I-II Modo ecclesiastico.

Uso del *Si b* giustificato in tutto il brano, con qualche lieve eccezione (VI, 3).

Evidente rapporto fra VII, 3-9 ed il *Kyrie: Orbis factor* (XI sec.) di Modo I^o:

Ky-ri-e e - le - i - son

Le stesse formule gregoriane trovansi trapiantate con assoluta fedeltà in ARNAUT DE MAROILL, *Molt eran dolz mi cossir* (36: IX, 4-8). Egualmente sensibile è il rapporto fra I, 10 e la clausola dei Graduali di Modo V^o:

Cfr. Grad.: *Prope est Dominus* (Domin. IV Adv.).

F. 4 v.

8. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 5)

5+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I Ben an mort mi e lor

II mei oil ga-li-a-dor

III per qe-m plaz q'ab els plor

IV pois il ço an me-rit

V q'en fal do-pn'an çau-sit

VI dond an fait fal-li-men

VII e qi trop puo-ia bas dei-sen

VIII pe-ro en sa mer-ci mi ren

IX qe no cre ges qe mer-ces aus fal-lir

X lai on deus volc toz au-tres bens as-sir.

1) NOT. BIBL.

Allri mss.: R, 43 v. *Ed.*: nessuna.

2) OSS. PAL.

Inesattezze e correzioni nel testo poetico; non ha luogo segno di *b*; neppure trovansi indicate liquescenze. Notabile come la melodia del primo verso, ripetuta alla seconda cobla, termini con *do* anziché con la *clivis*: *do-Si*.

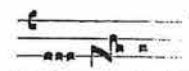
3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	sett. t.	sill.	6
	B	a	» »	»	6
	C	a	» »	»	6
	D	b	» »	»	6
	E	b	» »	»	6
	F	c	» »	»	6
	G	c	nov. t.	»	8
	H	c	» »	»	8
	I	d	end. t.	»	10
	L	d	» »	»	10.

Ambitus incline al plagale; estensione *Do-re*; clausole su *Si* (2), *Fa* (2), *Do* (2), *Re* (1), *Sol* (3); tipo sillabico-neumatico; stesura ampia (cfr. IX) e salti consecutivi (VII, 5-6).

Incipit proprio, e formulario melodico diverso da quello delle precedenti canzoni; rima fra III, 5-6 e VIII, 7-8; assonanza fra I, 6 e VI, 6; VII, 8 e IX, 10.

Reminiscenze gregoriane si rintracciano fra IV, 4-6 e clausole di Modo I;

fra VII, 6-8 e formule di Modo VII-VIII (cfr. anche Intr.: *Resurrexi*:
); fra VIII, 1-4 e *incipit* del Kyrie: *Orbis factor*; fra

tu - a

IX, 7-10 e clausole di Modo VII-VIII (Cfr. Antiph.: *In Paradisum*, «*Chorus*

Angelorum»; Sequentia: *Lauda Sion*, su melodia di Adamo da S. Vittore, a



Hu-jus insti-tu-ti-o

Cobla musicale divisibile con difficoltà; le clausole non danno indicazioni. Probabilmente il senso tonale e sintattico può essere invocato, stabilendo una cadenza su *Re*, una su *Do*, una su *Fa*, con questa divisione:

ABCD : EFGH : IL

4) AN. TON.

Tonalità di *Sol* (aut.-plag.), di *Fa* (plag.), di *Re* (plag.).

Uso del *b* consigliato dalla tonalità stessa delle formule, analogamente alla consuetudine ecclesiastica.

Modulazione frequente e rapida fra *Sol* e *Fa*.

F. 5 r. v.

9. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 135, 8)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I
In can - tan m'a - uen a mem - brar

II
cho q'eu cuich chan - tan o - bli - dar

III
mas per ço chant q'eu o - bli - des la do - lor

IV
e'l mal d'a - mor

V
mais on plus chan plus mi so - ue

VI
C'a la bo - cha nul - la res no m'a - ue

VII
mais sols mer - ce

VIII
per q'es uer - taz e sem - blan be

IX
q'inz el cor port domina uostra tai - çon

X
q'e-m chas - ti - a q'eu no uir mu - ra - son.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: SESINI, *In margine alla dottrina dantesca della canzone: rapporti fra cobla e melodia*, in *Studi Med.*, N. S., XI, p. 180 sgg.

2) OSS. PAL.

Assenza di *b*; varianti grafiche fra melodia del primo verso, prima cobla, e melodia del primo verso, seconda cobla.

Alcuni neumi (I, 4, 7; II, 4, 6) di cui tre su incontri consonantici, potrebbero essere plicati, ma la grafia non lo dimostra chiaramente.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	a	" "	"	8
	C	b	end. *	"	10
	D	b	quin. "	"	4
	E	c	nov. "	"	8
	F	c	end. "	"	10
	G	c	quin. "	"	4
	H	c	nov. "	"	8
	I	d	end. "	"	10
	L	d	end. "	"	10

Ambitus autentico in prevalenza, con zone plagali; estensione, assai ampia, *Do - fa*; clausole su *Re* (3), *Sol* (2), *La* (3), *re* (1), *Mi* (1); tipo sillabico-neumatico, ricco di *ligaturae* in determinate frasi (II, IX).

Formulario caratteristico ed omogeneo; rima fra III, 9-10 e VI, 9-10; IV, 3-4 e X, 9-10; imperfetta fra I, 8 e VII, 3-4; rispondenza ritmica fra IV, 3-4 e VII, 3-4.

Reminiscenza gregoriana in V, 1-8 con VII° Tono salmodico, finale *La*:



Se - de a dextris me - is

Cobla musicale divisibile in tre sezioni:

ABCD : EFG : HIL

4) AN. TON.

Tonalità modulante fra *Re* (aut.-plag.) e *Sol* (aut.), con netta affermazione di *Sol*, in V; predilezione per finale *La* (Cfr. VII° Tono salmodico).

Per inventiva, per ampiezza, per aderenza al testo, è questa una delle più belle melodie di Folchetto e del repertorio trobadorico tutto (1).

(1) Cfr. UGO SESINI, *Folchetto da Marsiglia, poeta e musicista*, in *Convivium*, 1938, pp. 75-84; vedi p. 82.

F. 5 v., 6 r.

10. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 23)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

I Tant mou de cor - te - sa - ra - çon

II mos chanç q'eu no i posch fal - lir

III an - ceis i dei meil a - ue - nir

IV q'anc mais no fis e sa bes qon

V car l'im - pe - ra - riz m'en so - mon

VI e pla - gram fort qe m'en ge - qis

VII s'il m'o so - fris

VIII mas pois il es ma - e - sta - tis

IX d'en - se - gna - men

X no s'es - char c'al seu man - da - men

XI si - a mos sa - bers flacs ni lenz

XII ainz taing qe s do - ble mons en - genz.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 42 v.; W, 188 v. - 189 r., mutilo. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si \flat mai indicato; manca la melodia in IV; assenza di neumi plicati, là dove W li esprime chiaramente. Il testo poetico è alquanto difettoso, mentre il testo musicale, tolta la lacuna e le imprecisioni suddette, è d'accordo con W.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	nov. t.	sill. 8
	B	b	" "	" 8
	C	b	" "	" 8
	[D]	a	" "	" 8
	E	a	" "	" 8
	F	c	" "	" 8
	G	c	quin. t.	" 4
	H	c	nov. t.	" 8
	I	d	quin. t.	" 4
	L	d	nov. t.	" 8
	M	e	" "	" 8
	N	e	" "	" 8.

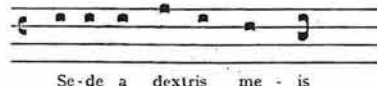
Ambitus plagale, ma con accenni autentici; estensione ampia, consueta a Folchetto (*Do - re*); clause su *Fa* (2), *Sol* (5), *Re* (1), *Si* (1), *Mi* (1), *Do* (1); tipo piuttosto sillabico, eccetto in II, V, X.

Incipit originale, ma formulario tipico; rime fra I, 7-8 e VII, 3-4; II, 7-8 e IX, 3-4; assonanza fra VIII, 8 e XII 8-9.

Notevole la presenza di due *ligaturae* distinte sopra la medesima sillaba in XII, 8-9; vedansi in proposito le *Osservazioni* alla fine di questa Parte.

Reminiscenze gregoriane in II, 6-8 e IX, 2-4 (clause di Modo VII-VIII); evidente analogia fra XII, 8-9 e la cadenza *d* del VII Tono salmodico (tras-

portandolo una 5^a sotto):



Se-de a dextris me - is

Cobla musicale complessa, di non facile divisione. In base alle rime ed alle simmetrie tonali si potrebbe proporre:

ABC[D]EFG : HI : LMN.

La lacuna in [D] rende perplessi; W dà cadenza su *Sol*, simile a II, 5-8.

È quindi possibile ammettere ulteriori suddivisioni $\widehat{AB} \widehat{CD} : EFG$ etc.

4) AN. TON.

Tonalità oscillante fra *Fa* (plag.) e *Sol* (aut.-plag.).

L'applicazione del *Si* \flat , da me eseguita in base al formulario melodico ecclesiastico, trova perfetta conferma in W; solamente in II, 5-6 muovo riserve, risultandomi la formula come di Modo VII-VIII. Infatti in W il \flat , a capo rigo, sembra cancellato. Altrettanto dicasi per VI, 2, 6, 7, in cui W appare dubbio e mutilo.

Le indicazioni di W, incerte, furono precedute dalla sigla e seguite da punto interrogativo. Anche questa canzone è complessa e notevole.

F. 6 v.

II. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 11)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
Ja no's cuich hom q'eu can - ge mas can - ços

II
pois no's can - ia mos cors ni mas ra - ços

III
car si-m iau - cis d'a - mors eu im'en lau - çè - ra

IV
mas qe men - tis no-m se - ri - a nuls pros

V
c'al - tre - si-m ten com se sol in ba - lan - ça

VI
de - ses - pe - rat ab al - qet d'es - pe - ran - ça

VII
pe - ro no-m uol del tot lai - sar mo - rir

VIII
per ço qe-m pos - ca plus so - uent au - cir.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si \flat al 1° e 3° rigo; nel 2°, trovasi nascosto sotto la gamba della *f* iniziale, scendente dal rigo superiore.

I, 7 si potrebbe intendere plicato; però alla 2ª cobla vien risposto con *scandicus* ordinario. Il *Mi* di VI, 9 sembra cancellato da un tratto obliquo.

V trovasi in testa alla seconda colonna del fol. 6 v., ed è stato mutilato da una imprudente refilatura: le note al di sopra del rigo sono scomparse. Se assai probabile è la restituzione di V, 7, problematica rimane la clausola 9, 10, 11. A me sembra evidente che debba intendersi: *scandicus* (3 note) *punctum*, *punctum*, con leggero spostamento delle note in confronto al testo. Però potrebbe anche interpretarsi *scandicus resupinus*, *punctum* e una nota mutilata, nel modo seguente:

in ba - lan - ça.

Quanto al testo, apporto l'ovvia correzione di *canços* in *canços*, a I, 10.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	end. t.	sill. 10
	B	a	" "	" 10
	C	b	" p.	" 11
	D	a	" t.	" 10
	E	c	" p.	" 11
	F	c	" "	" 11
	G	d	" t.	" 10
	H	d	" "	" 10.

Ambitus in prevalenza plagale; estensione molto ampia (*Si grave-re*) con salti consecutivi assai arditi (*Do-La-re*: sesta e quarta consecutive; *Do-Mi-Sol-Si (b)-re*: accordo di nona); tipo sillabico-neumatico assai ornato, con figure complesse ed originali.

Incipit tipico su *La*; clausole su *Fa* (1), *Re* (2), *Do* (3), *do* (1), *Si grave* (1); rime, nessuna, eccetto fra IV, 9-10 e VI, 10-11, che, per la diversa posizione ritmica, deve ritenersi rima imperfetta, o assonanza; rispondenza ritmica e tonale fra I, 9-10 e IV, 9-10; assonanza fra IV, 9-10 e VI, 10-11; analogia fra III, 10 e VII, 10.

La linea melodica è in questa canzone particolarmente singolare, e spesso si stacca dalle movenze consuete ad altre composizioni di Folchetto, così come dal formulario di sapore gregoriano. Notevole la clausola in *Si grave*.

Cobla musicale divisibile probabilmente in tre sezioni, prendendo come punto di riferimento la rispondenza I, 9-10 : IV, 9-10, nonché l'assonanza IV, 9-10 : VI, 10-11, ossia:

ABCD : EF : GH.

4) AN. TON.

Tonalità predominanti sono *Fa* (plag.), *Re* (plag.).

Modulazione a *Sol* (plag.), con senso di *Do*, in V; singolare è VII, 10 con terminazione accennante a un *Mi* plag., quarto Modo ecclesiastico.

L'uso del *Si b* venne proposto in base alle analogie gregoriane; potrebbe però intendersi tale uso anche continuo per tutta la melodia, eccetto, naturalmente, in VII, 10.

Composizione fra le più notevoli, specialmente per la originalità delle formule e per la novità del senso armonico.

F. 7 r.

12. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 27)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 (8)

I
Uns uo lers ol tra cui daz

II
s'es inz en mon cors a ders

III
pe ro no m di (de) mos es pers

IV
ia pos ca es ser a ca baz

V
4+2
tant aut s'es im penz

VI
6+2
ni no m'au tre ia mons senz

VII
qe n si a de ses pe raz

VIII
e son ai si mei ta daz

XI
4+2
qe no m de ses per

X
6+2
i a us es pe ran za a uer.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 43 r. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si \flat ai rigli primo e quinto del ms., corrispondenti a I - II, 1-3; VI, 6-7 - VII - VIII, 1-2. Notisi che in VI, 5 il \flat non s'intende applicato al Si grave: come nel ms., il rigo bemollizzato comincia appunto con VI, 6; inoltre, mentre è segnato il \flat per VII, esso non appare in IV, benchè le due frasi-verso siano tra loro identiche.

Il testo poetico mostra cancellature e correzioni numerose: possiede in III, 4 una sillaba in più (*de*), la quale ostacola anche il senso; in IV, 4 havvi cancellatura e correzione di neumi. X, 4-5 forma un solo gruppo sull'abbreviatura (*es*)pan(za) (= *esperanza*). Non trovansi indicate liquefazioni: forse in I, 4.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott. t.	sill.	7
B	b	"	"	"	7
C	b	"	"	"	7
D	a	"	"	"	7
E	c	sen. t.	"	"	5
C	c	ott. t.	"	"	7
D	a	"	"	"	7
F	a	"	"	"	7
E	d	sen. t.	"	"	5
G	d	ott. t.	"	"	7

Ambitus plagale; estensione Si grave - do; clausole su Fa (3), Do (3). Mi (3), Si grave (1); tipo completamente neumatico in alcune frasi-verso (V, IX, X); identità: III : VI (con piccola variante); IV : VII; V : IX (con variante finale).

Cobla musicale complessa che si presta a divisioni varie. Il senso tonale comporterebbe: $\widehat{ABCDE} : \widehat{CDFEG}$. Le simmetrie melodiche consentirebbero invece: ABC : DEC : DFEG.

4) AN. TON.

Tre tonalità alternantisi: Fa (plag.), Mi (plag.), Do.

Dubbio, a mio vedere, è il \flat in IV, VII, VIII, benchè segnato sul ms. (vedi Oss. pal.); il Si \natural fa classificare queste frasi-verso come di IV Modo ecclesiastico; dobbiamo intendere naturale il Si grave. Pertanto, ai casi dubbi venne sovrapposto il punto interrogativo.

F. 8 v.

13. FOLQUET DE MARSEILLA

(Pillet, 155, 10)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

I
Greu fei - ra nuls hom fal - leu - ça

II
se tan - tern - ses son bon sen

III
con lo blas - me de la gen

IV
qe iu - za des - co - ni - scen - za

V
q'eu fal - lir - lais per te - men - za

VI
del blas - me des - co - noi - sen

VII
car con - tra a - mor no m'e - pren

VIII
q'eis - sa - men nois trop sol - fren - ça

IX
com leos cors ses re - te - nen - ça

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 42 r.; W, 200 v., sul testo della 2ª cobla. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si \flat in I, 4; anche R lo indica saltuariamente (I, 7; IV, 2); probabile liquescenza in II, 4; difficile la distribuzione dei neumi sulle sillabe in V, 6-7, per cui fu tenuto conto della lezione di R che dà il gruppo più numeroso in 7. Nel ms. l'ultimo rigo della prima colonna fu lasciato in bianco dal notatore, essendone cancellato il relativo testo; questo ripeteva, per distrazione del copista, il precedente verso VII.

Cancellature, correzioni, oscurità sono frequenti nel testo poetico.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott. p.	sill. 8
B	b	»	t.	» 7
C (B)	b	»	t.	» 7
D	a	»	p.	» 8
E	a	»	p.	» 8
F	b	»	t.	» 7
G	b	»	t.	» 7
H	a	»	p.	» 8
H'	a	»	p.	» 8.

Ambitus plagale; estensione *Do-re*; clausole su *Sol* (2), *La* (1), *Re* (2), *Si* (1), *do* (1), *Fa* (1), *Do* (1); tipo alquanto neumatico, con *ligaturae* di 4, 5, 6 suoni; *incipit* caratteristico su *La*; rime, nessuna; rispondenza ritmica, V, 7-8 : VIII, 7-8; assonanza, IV, 6-8 : IX, 6-8; identità, VIII : IX, con varianti in 2, 7, 8. Clausola IX, 7-8 identica a 5 : II, 10-11 : VIII, 10-11.

Identità degli *incipit* II, 1-3 : III, 1-3. Cfr. VIII, 3-4 con 7 : VII, 3-4.

Cobla musicale divisibile, in base alla tonalità e a rispondenza ritmica, in tre sezioni:

ABCD : EFG : HH'.

4) AN. TON.

Due consuete tonalità: *Fa* (plag.), *Re* (plag.).

Modulazioni non evidenti. Uso del *Si* \flat ammissibile in tutto il brano; i luoghi dubbi furono segnati con punto interrogativo.

F. 9 r.

14. BERNART DE VENTADORN

(Pillet, 70, 31)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

I Non es me - ra - ueil - la s'eu chan
(b) (b)

II meilz de nul au - tre chan - ta - dor
(b)

III qe plu-m ti - ra-i cors uers a - mor

IV e meillç sui faiç al seu co - man
(b)

V cor e cors e sa - ber e sen
(b)

VI e forç e po - der i a mes
(b) (b)

VII si-m ti - ra uas a - mors lo fres

VIII q'en - uer al - tra part no m'a - ten.
(b)

I' A - qest a - mor mi fer tan gen
(b) (b)

II' al cor d'u - na dol - ça sa - bor
(b)

III' cen ueç mor lo jorn de do - lor

IV' e re - uiu de cor al - tras cen

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: W, 191 r., guasto al verso VII; melodia una 5^a sopra. Ed.: Beck, *Mel.*, 190 (due sole frasi-verso); Appel, *Singw.*, 18.

2) OSS. PAL.

Due coble musicate, esempio rarissimo (cfr. N° 52: *Per dan qe d'amor*). Come fu già notato (1), nella seconda cobla, in IV', 6-7, furono omessi due neumi, per cui tutta la melodia che segue si trova spostata di due sedi in confronto al testo. In VI', 5 l'inconveniente s'aggrava, giacchè le due *clivis* di VI, 7-8 sono qui collocate sopra una sola sillaba (*mal*), per cui la melodia viene spostata di un'altra sede. Infatti alla fine (VIII', 6-8), il notatore fu costretto ad aggiungere non due neumi, come vorrebbero il Beck e l'Appel, ma bensì tre. La spiegazione di queste anomalie mi sembra chiara.

La pergamena fu preparata lasciando eccessivo spazio per la musica. L'amanuense scrisse le parole del testo sotto le interlineature dei righi, certo non ancora tracciati colla tinta rossa; egli occupò così, con la prima cobla della canzone, tutta la colonna di sinistra, sino ad un quarto circa dell'ultima linea. Poesia, anzichè passare all'altra colonna e scrivere la seconda cobla dopo l'interlineatura musicale e tutta di seguito, egli (come fece nel successivo N° 17) continuò a distribuire i versi fra i supposti righi. Il notatore, tracciati quest'ultimi, pensò di riempirli ripetendo la melodia; ma, forse per distrazione, alterò quest'ultima nel modo che sopra abbiamo visto.


Si *b* non indicato; eccettuata la *plica* in III, 6, mancano evidenti segni di liquescenze, laddove abbondano in W. Difettosa collocazione dei neumi e delle parole in VI, 6-8, per cui risulterebbero un tempo ed una sillaba in meno; venne rettificata nella traduzione a fronte.


3) AN. MEL.


Schemi:	A	a	nov. t.	sill. 8
	B	b	» »	» 8
	C	b	» »	» 8
	D	a	» »	» 8
	A'	c	» »	» 8
	E	d	» »	» 8
	F	d	» »	» 8
	D	c	» »	» 8.

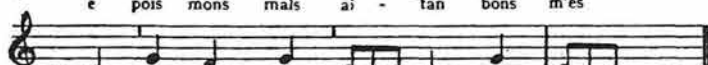
(1) Cfr. Beck, *Die Melodien*, p. 18; Appel, *Singweisen*, p. 18.

1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

V' 

VI' 

VII' 

VIII' 

Ambitus plagale; estensione *Do - do*; clausole su *Fa* (3), *Sol* (1), *La* (1), *Re* (2), *Mi* (1); tipo sillabico con soli gruppi finali di frase, eccetto VII; rispondenza ritmica IV, 8 : VII, 8 : VIII, 8; identità fra I e V, con varianti in V, 7-8; identità assoluta fra IV e VIII.

Cobla musicale divisibile in due sezioni:

ABCD : A' EFD .

4) AN. TON.

Fa (plag.) e *Re* (plag.), con finali (IV, VIII) in quest'ultima tonalità. Il confronto con *W*, che presenta la melodia una 5^a sopra, autorizza l'uso continuato del *Si b*, rispondendo gli intervalli *La, Si b, do* di *G a mi, fa, sol* di *W*.

F. 9 v.

15. BERNART DE VENTADORN

(Pillet, 70, 1)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I
Ab ioi mou lo uers e-l co menç

II
et ab ioi re-man e fe-nis

III
e sol qe bo-na fos la fis

IV
bons sai q'er lo co-men-ça menz

V
per la bo-na co-men-çan-ça

VI
me uen iois et a-le-gran-ça

VII
per zo i u oia la bo-na fin gra-çir

VIII
qe toç bons faiç uei lau-çar ai fe-nir.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 57 r.; W, 202 r., una 5^a sopra. Ed.: Restori, 248; Beck, Mel., 190 (due sole frasi-verso); Appel, Singw., 10.

2) OSS. PAL.

Manca l'indicazione del *Si b*; liquescenza evidente in II, 5, confermata da W; inesattezze nella distribuzione dei neumi sulle sillabe (V, 1-4). Correzioni nel testo poetico.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	b	» »	»	8
	C	b	» »	»	8
	D	a	» »	»	8
	E	c	ott. p.	»	8
	F	c	» »	»	8
	G	d	end. t.	»	10
	H	d	» »	»	10

Ambitus plagale; estensione *Do-do*; clausole su *Fa* (5), *Do* (2), *Sol* (1); tipo sillabico con gruppi sulle ultime sedi; rime, nessuna; identità d'*incipit* in II, 1-5 : III, 1-5 : IV, 1-3; assonanza fra II, 7-8 e VI, 8; rispondenza ritmica approssimativa fra VII, 10 e VIII, 10; simmetria fra V e VI, alla distanza di 2^a o di 3^a.

Cobla musicale di struttura incerta, probabilmente divisibile in ABCD : EF : GH. Infatti, le clausole tonali delle frasi-verso stabiliscono questa simmetria: *Fa, Do : Fa, Fa; Fa, Do : Sol, Fa*.

4) AN. TON.

Evidente tonalità di *Fa* (plag.), senza la modulazione consueta in *Re* su cui per solito termina la cobla musicale.

Uso del *Si b* continuato; la lezione di W, una 5^a sopra salvo poche varianti, autorizza l'adozione del *b*, in base alla rispondenza *La, Si b, do : mi, fa, sol*.

F. 10 r.

16. BERNART DE VENTADORN

(Pillet, 70, 43)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9

I Qan uei la lau-de-ta mo-uer

II de ioi sas a-las con-tr'al rai

III per la dol-çor q'al cor li uai

IV s'o-bli-da e's lai-sa ca-der

V ha-las com grand en-ue-ia'm ue

VI de cui que ue-ia iau-ci-on

VII me-ri-ueil-las ai car de se

VIII lo cor de de-si-rer no-m fon.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 56 v.; W, 190 v.; X, 47 v., sul testo: *Plaine d'ire. Ed.*: Restori, 10; Beck, *Mel.*, 190 (2 versi); Besseler, 106; Gennrich, 237; Gérold, 163; Appel, *Singw.*, 6.

2) OSS. PAL.

Si *b* non segnato; plica in VIII, 5 e probabile liquescenza in III, 5; caso rarissimo, trovansi due neumi distinti sulla medesima sillaba (che anche qui, come in 10: XII, 8-9, è tonica finale), in V, 8-9. Notisi che il testo di III, IV è scambiato in confronto agli altri mss. (a b b a, in luogo di a b a b).

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	nov. t.	sill.	8
B	b	"	"	"	8
C	b	(soltanto in G,	"	"	8
D	a	1 ^a cobla)	"	"	8
E	c	"	"	"	8
F	d	"	"	"	8
G	c	"	"	"	8
H	d	"	"	"	8

Ambitus autentico; estensione *Do-re*; clausole su *Sol* (2), *La* (1), *Fa* (2), *Re* (2), *Mi* (1); tipo sillabico-neumatico; assonanza IV, 8 : VIII, 8; identità fra II, 1-5 e VII, 1-5.

Cobla musicale divisibile in base a simmetrie tonali, ossia: I, finale *Sol* : IV, finale *Re*; V, finale *Sol* : VII finale *Re*. Ossia:

ABCD : EFGH.

4) AN. TON.

Tonalità di *Re* (aut.) con modulazioni in *Fa* (II, III, VI).

Uso del *S* *b* continuato, suggerito dalla lezione di *W*, sostanzialmente identica, che segna ripetutamente il *b* in I, II, V, VI; per analogia dobbiamo ammetterlo anche in VII, 3 (= II, 3); *X* poi, segna il *b* in tutto il pezzo, senza eccezioni.

È questa una delle più celebri e belle canzoni del Parnaso occitanico.

F. 10 v.

17. BERNART DE VENTADORN

(Pillet, 70, 41)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I
Cant par la flor ius - ta'l uerd foil

II
e uei lo temps clar e se - re

III
el dolç chant dels au - çes pel bruoil

IV
m'a - dol - ça lo cor e'm re - ue

V
pos l'au - çels chan - ton a lor for

VI
eu q'ai tant de ioi en mon cor

VII
deu ben chantar qe tuit li mei çor - nal

VIII
son ioi e chant qe no pes de ren al.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 56 v.; W, 188 r, una 4^a sopra. Ed.: Appel, *Singw.*, 15.

2) OSS. PAL.

Notazione chiarissima; come in 14, entrambe le due prime coble furono scritte fra i rigli musicali, ma qui il notatore si limitò a neumare solo la prima di esse.

Il *Si b*, data la tonalità, non può aver luogo, nè compare mai. Neppure v'ha traccia di liquescenze, le quali troviamo almeno cinque volte in *W*; forse in IV, 7?

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	nov. t.	sill. 8
	B	b	» »	» 8
	A	a	» »	» 8
	B	b	» »	» 8
	C	c	» »	» 8
	D	c	» »	» 8
	E	d	end. t.	» 10
	F	d	» »	» 10.

Ambitus plagale; estensione *Re - re*; clausole in *Sol* (4), *La* (2), *Re* (2); tipo sillabico con rari gruppi; identità come da schema, con lieve variante finale in IV, 8; assonanza fra VI, 8 e VIII, 10.

Cobla musicale di chiara divisione:

ABAB : CDEF

nella quale il secondo gruppo si suddivide per ragioni tonali, in base alle clausole (*Sol*, *Re* : *Sol*, *Re*).

4) AN. TON.

Tonalità predominante di *Sol* (plag.) evidentissima, con finale in *Re*.

Accenno a modulazione in *Fa*, nel II e IV membro. Notevole il senso armonico moderno.

Anche questa è una delle più semplici e forbite creazioni della lirica trobadorica.

F. 13 v.

18. BERNART DE VENTADORN

(Pillet, 70, 6)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 (8)

I
A - ra - m con - seil - laz sei - gnor

II
uos q'a - ueç sa - ber e sen

III
c' u - na don - na - m det s'a - mor

IV
c'ai a - ma - da lon - ga - men

V
mas e - ra sai de uer - tat

VI
qu'il a altr' a - mic pri - uat

VII
et anc de null con - pa - ot. ot.

VIII
com - pa - gna tan greus no - m fo

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 57 v. Ed.: Gennrich, 223; Appel, *Singw.*, 22.

2) OSS. PAL.

Si \flat in II 2; liquescenza in IV, 6 ed anche in VI, 3, ma non chiarissima quest'ultima; correzioni nel testo poetico; le due ultime rime sono inesatte: devi essere intendere *compagno* anziché *compagnon*: notevoli italianismi, come *donna*.

3) AN. MEL.

Le simmetrie non sono rigorose; ciò non ostante possiamo stabilire questi

<i>Schemi:</i>	A	a	ott. t.	sill. 7
	B	b	» »	» 7
	A'	a	» »	» 7
	B'	b	» »	» 7
	C	c	» »	» 7
	C'	c	» »	» 7
	D	d	» »	» 7
	E	d	» »	» 7.

Ambitus plagale; estensione *Do - do*; clausole in *Sol* (3), *Mi* (1), *Re* (2), *Do* (1), *do* (1); tipo sillabico con soli sette gruppi; identità, come da schema, ossia non rigorose.

Cobla musicale di struttura quasi identica a quella poetica, eccetto nell'ultimo verso. La divisione risulta: ABA'B' : CC'DD. In *R* tale struttura è evidente; in *G* la lezione sembra approssimativa e guasta.

4) AN. TON.

Tonalità oscillante tra il *Fa* (plag.) ed il *Sol* (plag.) (cfr. frasi VII e VIII).

Anche qui è rintracciabile un certo senso di ciclo armonico da tonica a dominante.

L'uso del *Si* \flat , indicato nel ms. in II, 2, potrebbe essere esteso, per analogia, a tutto il pezzo; rimane incerto in VII, 7 ed VIII. In *R*, che pure si muove sulle stesse corde, non è mai espresso il \flat .

F. 14 r.

19. BERNART DE VENTADORN

(Pillet, 70, 12)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

The musical score consists of seven staves (I-VII) of music in a single system. Each staff is labeled with a Roman numeral (I-VII) on the left. Above the staves, a sequence of numbers '9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11' indicates the syllable structure. The lyrics are written below the notes. Some notes have a '(b)' underneath them, indicating a flat. The lyrics are: I: Ben m'an per - dut lai en - ues uen - ta - dorn; II: tuit mei a - mis pos ma donna no m'a - ma; III: et es ben dreiz qe ia - mais lai no torn; IV: c'a - des es - ta uas mi sal - uaz' e gra - ma; V: uez per qe m. fai sen - blan i - raz e morn; VI: car en s'a - mor mi de - leiz en so - iorn; VII: ni de ren als nos ran - cu - ra nis cla - ma.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 57 r., una quinta sopra. Ed.: Restori, 246; Gennrich, 246; Appel, Singw., 24.

2) OSS. PAL.

Il *Si b* non è mai segnato; liquescenze non chiaramente espresse: potrebbero ritenersi come tali V, 2 : VII, 9, benchè il confronto con R non suffraghi. Notisi che in VI, 10-11 trovasi un altro caso di finale tronca interpretata come piana dalla melodia, ossia mediante due neumi distinti.

Testo poetico assai difettoso; leggesi, al primo verso, *m'au* per *m'an*, *perout* in luogo di *perdut*, *Vetadorn* in luogo di *Ventadorn* (ossia *Vētadorn*).

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» p.	» 11
	A	a	» t.	» 10
	B	b	» p.	» 11
	C	a	» t.	» 10
	D	a	» t.	» 10
	B	b	» p.	» 11

Ambitus decisamente plagale; estensione *Si* grave - *Si*; clausole in *Do* (6), *Fa* (1); tipo sillabico-neumatico. Melodia di struttura curiosa, quasi variazione continua d'uno stesso motivo. Notisi, infatti, che per tutte le frasi-verse, in 7-8 trovansi le stesse note (*Re*, *Fa*) e che il formulario è sempre identico. Potrebbe definirsi tema ostinato. Rime: II, 10-11 : IV, 10-11 : VI, 10-11 : VII, 10-11; assonanze, imitazioni varie, sparse.

Cobla divisibile in: ABAB : CDB.

4) AN. TON.

Il cfr. con R fa pensare a una melodia in tono di *Sol*, un VII-VIII gregoriano, trasportata una quinta sotto. Modulazione in *Fa* si potrebbe riconoscere in V.

L'uso del *Si b*, anche al *Si* grave, è autorizzato dal confronto con R, per cui rispondono gl'intervalli *Fa* - *Sol* : *Si b* grave - *Do*. Incerto rimane V, 3, mancando il parallelo di R alla quinta superiore.

F. 17 r.

20. BERNART DE VENTADORN

(Pillet, 70, 7)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

I
E - ra non uei lu - zir sol - leill

II
tan mi son es - cur - çit li rai

III
e ges per ai - cho no m'es - mai

IV
c'u - na clar - taz me sol - leill - la

V
d'a - mor q'inz el cor mi ra - ia

VI
e qant al - tra genz s'es - ma - ia

VII
eu meil - lor a - banz qe sor - dei

VIII
per que mos chanz no sor - de - ia

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 57 r.; W, 190 r., entrambi una quarta sopra, per lo più.
Ed.: Appel, Singw., 12.

2) OSS. PAL.

Non trovasi segnato \flat al Si; nessuna plica, mentre quattro ne porta IV e due R.

3) AN. MEL.

Schemi (1):	A	a	nov. t.	sill. 8
	B	b	» »	» 8
	C	b	» »	» 8
	D	c	ott. p.	» 8
	E	d	» »	» 8
	F	d	» »	» 8
	G	e	nov. t.	» 8
	H	f	ott. p.	» 8.

Ambitus plagale; estensione Do - do; clausole su Mi (2), Re (3), Sol (1), Fa (2); tipo, in prevalenza, sillabico; rima imperfetta fra III, 7-8 e VI, 7-8; rispondenza ritmica fra V, 7-8 e VI, 7-8.

La divisione della cobla può stabilirsi, in base alle due rime ed alla tonalità, probabilmente in tre sezioni:

ABC : DEF : GH, in ciascuna delle quali è sensibile il ciclo tonale concludente su Re.

4) AN. TON.

Come spesso, la tonalità oscilla tra Fa (plag.) e Re (plag.) con finali in quest'ultima. Accenni ad un tono di Do sono sensibili. Uso del Si \flat , incerto; il confronto con W può dare qualche lume. Infatti in V, 2-5, W risponde con re, mi, fa, mi a La, Si, do, Si di G: quindi il Si deve intendersi \natural ; altrettanto avviene in V, 7, dove noi proponiamo invece il \flat con punto interrogativo. Nuovamente \natural deve intendersi VI, 3.

(1) L'analisi data dal Restori, p. 441, è erronea, sia per la metrica, sia per la melodia.

F. 19 r.

21. BERNART DE VENTADORN

(Pillet, 70, 17)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

I
In con-si-rer et en es-mai

II
sui d'un'a-mor q'i-m la-ça e:m te

III
qe tan no uai ni ça ni lai

IV
q'a-des no-m te-gna en son fre

V
q'e-ra m'a dat cor e ta-len

VI
q'eu en-qe-ses si po-di-a

VII
tal qe si'l reis l'en-qe-ri-a

VIII
au-ri-a faiz gran ar-di-men.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Appel, *Singw.*, 31.

2) OSS. PAL.

I neumi si trovano collocati male in I-II, 1, con spostamento di una sede in avanti; la correzione è facile e fu adottata da noi.

Non trovasi segnato *Si b* in VI, 3, nè in VII, 2, 4.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	nov. t.	sill. 8
	B	b	" "	" 8
	A	a	" "	" 8
	B'	b	" "	" 8
	C	c	" "	" 8
	D	d	ott. p.	" 8
	E	d	" "	" 8
	F	c	nov. t.	" 8.

Ambitus plagale; estensione *Si grave - do*; clausole in *Mi* (4), *Do* (2), *Sol* (2); tipo sillabico-neumatico, alquanto ornato in VIII; identità come da schema, non rigorosa, fra II e IV.

Divisione della cobla musicale in base alle identità ed alle finali simili (*Sol*, *Sol*: *Mi*, *Mi*) delle quattro ultime frasi-verso:

ABAB' : CDEF .

4) AN. TON.

L'*ambitus* e le finali fanno pensare ad una tonalità di *Mi* (plag.) con un senso spiccato di *Do*. Pertanto credo che il *Si* debbasi considerare ♯.

Notevole è il movimento spigliato di questa canzone, nonchè il suo senso tonale assai vicino al nostro moderno.

F. 20 r.

22. BERNART DE VENTADORN

(Pillet, 70, 16)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

The musical score consists of eight staves, labeled I through VIII. Each staff contains a line of music with lyrics underneath. The lyrics are: I: Co - nort e ra sai [eu] ben; II: ge ges de mi no pen - saz; III: pos sa - luz ni [a] - mis - taz; IV: ni mes - sa - ges no m'en uen; V: trop au - rai fait lonc a - ten; VI: et es ben sem - blanz oi - mai; VII: q'eu chaz a zo q'al - tre pren; VIII: pos no m'a - uen a - uen tu - ra.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: *R*, 57 v., una quinta sopra. *Ed.*: Beck, *Mel.*, 190 (due sole frasi-verso); Appel, *Singw.*, 27.

2) OSS. PAL.

La lezione è assai difettosa. Mancano un neuma ed una sillaba in I, 6; una sillaba in III, 5; un neuma in VII, 3. I confronti interni, per la musica, ed i confronti con altri mss., per il testo, permettono di colmare le lacune, come risulta dalla pagina a fronte.

Inoltre l'analisi, ed il cfr. con *R*, fanno riconoscere come erronea la lezione di I, 3 in paragone a V, 3.

Non trovasi segnata alterazione del *Si* in *b*. La *ligatura* in II, 7-8 sembra con ogni evidenza distinta in due gruppi, e come tale noi la traduciamo. Questo, e VI, 7-8, sono un altro caso di due tempi musicali su finale tronca.

Il testo di V-VIII fu riscritto da altra mano con inchiostro più scuro.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	ott. t.	sill. 7
	B	b	» »	» 7
	C	b	» »	» 7
	D	a	» »	» 7
	A	a	» »	» 7
	B	c	» »	» 7
	C	a	» »	» 7
	D'	d	ott. p.	» 8.

La metrica di *G* è difettosa in confronto agli altri mss. ed al testo critico dell'Appel, che dà lo schema: a b b a c d c e; le rime vanno rettificata in *e az az e en ai en ura*.

Ambitus plagale; estensione *Si* grave - *Sol*; clausole in *Re* (6), *Do* (2); tipo sillabico con gruppi finali; identità, come da schema.

Cobla musicale divisibile in ABCD : ABCD', ossia in due sezioni.

4) AN. TON.

L'estensione strana fa pensare a trasporto; infatti *R* dà la melodia una quinta sopra, in evidente tonalità di *Sol* (plag.) con probabile modulazione in *Fa* (plag.) nelle frasi-verso III, VII.

Pertanto il *Si* grave dovrebbe ritenersi *b*, in base alla corrispondenza *Fa*, *Sol*, *La* : *Si b* grave, *Do*, *Re*, quale appare tra le rispettive lezioni di *R* e di *G*.

F. 20 v.

23. BERNART DE VENTADORN

(Pillet, 70, 36)

5+2 1 2 3 4 5 6 (7)

I
Pos pre-gaz mi sei-gnor

II
q'eu chant eu chan-te-rai

III
qant cuit chan-tar eu plor

IV
a l'o-ra c'o eu sai

V
greu uei-reç chan-ta-dor

VI
ben chant qan mal li uai

VII
uai mi donc mal d'a-mor

VIII
anz meilz qe non feç mai

IX
e donc per qe m'es-mai

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 57 v., 58 r. Ed.: Appel, Singw., 28.

2) OSS. PAL.

Non è segnato *Si b* nè in *G* nè in *R*; non sono evidenti liquescenze: forse in *V*, 4, senza parallelo in *R* che risponde alle *clivis* di *G* con semplici *virgae*. Neumazione assai chiara, con cancellature che traspiaiono in III, 4-5: VI, 6. Anche il testo mostra correzioni sopra cancellature; dubbio il senso del verso IV, che devesi correggere a *l'ora c'o essai*.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	sett. t.	sill. 6
B	b	"	"	" 6
A'	a	"	"	" 6
B'	b	"	"	" 6
C	a	"	"	" 6
D	b	"	"	" 6
C	a	"	"	" 6
D	b	"	"	" 6
E	b	"	"	" 6.

Ambitus, di senso autentico, alquanto ristretto; estensione *Fa-re*; clausole su *do* (2), *Sol* (1), *Fa* (3), *La* (3); tipo sillabico, moderatamente neumatico; identità, come da schema; manca la simmetria fra I, 1-3 e III, 1-3. Fra II e IV c'è identità di disegno, ma soltanto rapporto da proposta a risposta: ossia IV risponde esattamente un tono sotto II.

Cobla musicale complessa e di chiara struttura: $AB A'B' : \widehat{CD} \widehat{CD} E$. L'Appel vuol considerare IX come un C'; non condivido il giudizio. Il Restori (441) dà uno schema non rispondente alla realtà.

4) AN. TON.

Struttura tonale divisibile in due sezioni: tonalità di *Sol* (aut.-plag.) con senso di *Do*, in I-III; tonalità di *Fa* (aut.) in IV-IX.

Si nat. in I-III. L'evidente tonalità di *Fa* autorizza l'uso del *b* per tutto il resto del brano.

Notisi la melodia spigliata ed il senso quasi caricaturale di essa, non dissono al carattere del testo.

F. 22 v., 23 r.

24. GAUCELM FAIDIT

(Pillet, 167, 56)

7 + 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I S'on po - gues par - tir son uo - ler

II de cho dunt plus a'l cor uo - lon

III don no pot iau - si - menz a - uer

IV (b)? uns del granz senz fo - ra del mon

V car des las granz fol - daz qe son

VI e de las ma - iors qi s'a - ten

VII (h) (h) (b) es son dan se - gre ad e - scien

VIII car do - pla - men fai fa - li - men

IX 9 + 2 pe - ro greu er fins a - mics druç pri - vaç

X si - l' bens e - l' mals e - l' iois e - l' danç no'ill plaç.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: X, 89 v. Ed.: Beck, Mel., 190 (due sole frasi-verso).

2) OSS. PAL.

Non trovasi mai indicato il *Si b*, mentre *X* lo segna con esattezza; difficile stabilire se alcuni neumi debbansi intendere plicati, nè il confronto di *X*, in notazione metense, soccorre. *Custos* errato in IX, 9-10.

Cancellature e correzioni nel testo, costretto fra la musica, in VII, 6-8; VIII. Incerta la collocazione delle sillabe in VII, 6-8; forse, meglio: *se-gread e-sci-en*.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	b	" "	"	8
	C	a	" "	"	8
	D	b	" "	"	8
	E	b	" "	"	8
	F	c	" "	"	8
	G	c	" "	"	8
	H	c	" "	"	8
	I	d	end. t.	"	10
	L	d	" "	"	10.

Ambitus di tipo autentico; estensione *Do-re*; clausole su *La* (2), *Re* (5), *do* (1), *Mi* (1), *Fa* (1); tipo assai neumatico, più denso che in *X*, con fenomeni di protesi (*punctum* che diventa *clivis* o *pes*, etc.) in confronto a questo ms.; non si riescono a stabilire simmetrie vere e proprie, benchè il formulario abbia evidenti analogie da una frase all'altra.

Cobla divisibile in base al senso tonale (finali su *Re*, finali su *Do* e *Mi*, finale su *Re*):

$$\overline{ABCD} : \overline{EFGH} : \overline{IL}$$

4) AN. TON.

Evidenti tonalità di *Fa* (in prevalenza aut.) e *Re* (aut.-plag.).

L'uso del *Si b* viene suggerito con precisione da *X*; ciò malgrado, incerto è in IV, 1, causa divergenza melodica tra i due mss.; in VII seguiamo esattamente *X*, benchè non sia chiaro se il *Si* nat. sia intenzionato, oppure manchi il *b*; in IX, 8 resta dubbio il caso, per divergenza melodica tra i mss.

F. 23 r. v.

25. GAUCELM FAIDIT

(Pillet, 167, 32)

4+2 1 2 3 4 5 6 7

I Lo gen cors hon - raz

5+2

II con - plit de granz bel - taz

III de leis qi plus m'a - gen - za

4+2

IV e qi mais me plaz

5+2

V on es plai - senz so - laz

VI e francha hu - mi - li - taz

VII e dol - za cap - te - nen - za

4+2

VIII e gais prez pre - iaz

5+2

IX mi fai chan - tar so - uen

X ses cho q'ill no-m cos - sen

XI q'eu ia-n si - a iau - zi - re

4+2

XII d'a - uer ioi pla - çen

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 44 r.; X, 90 r. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Il *Si b* non è mai indicato; anche le liquescenze non hanno evidente significazione; potrebbero essere plicati VII, 6; X, 5, ma il confronto con R non confermerebbe che il secondo caso, giacchè X, in notazione metense, non può dar lumi sull'argomento. Essendo la melodia assai ampia, il *re* di XIV, 7 si confonde fra le lettere della riga superiore.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	sen. t.	sill. 5
	B	a	sett. t.	» 6
	C	b	sett. p.	» 7
	D	a	sen. t.	» 5
	A'	a	sett. t.	» 6
	B'	a	sett. t.	» 6
	C'	b	sett. p.	» 7
	E	a	sen. t.	» 5
	F	c	sett. t.	» 6
	G	c	sett. t.	» 6
	H	d	sett. p.	» 7
	I	c	sen. t.	» 5
	L (C'?)	c	sett. t.	» 6
	M (F'?)	d	sett. p.	» 7
	N	c	sen. t.	» 5
	O	c	sett. t.	» 6.

Difficile riesce stabilire lo schema, poichè evidentemente difettosa è la lezione a partire da IX, ossia F. Il confronto con X, ed anche con R, dimostra spostamenti tonali dovuti certo a mancato cambiamento di chiave; precisamente da X, 3 a XI, 4 (una 5^a sotto), da XI, 5 a XVI, 6 (circa una 3^a sotto). Pertanto l'analisi risulta approssimativa.

Ambitus autentico-plagale; estensione *La grave* (o *Do?*) - *re* (o *fa?*); clausole su *re* (3), *La* (5), *Si* (2), *Re* (1), *Sol* (1), *Fa* (1), *Si grave* (1), *Mi* (2); tipo sillabico-neumatico. Notevole l'applicazione della medesima frase-verso a metri differenti (p. e., A: sen. t.; A': sett. t.) con fenomeni di protesi e dieresi melodiche.

Cobla complessa, divisibile, secondo le simmetrie melodiche e tonali, in:

ABCD : A'B'C'E : FGHILMNO .

5+2 1 2 3 4 5 6 7

XIII
ni de - leis no m'a - ten

XIV
mais l'en - ue - ia e-l de - si - re

XV
c'ai de seu cors gen

XVI
5+2
ses au - tre iau - çi - men.

4) AN. TON.

Tonalità di *Sol* e conclusione in *Re*, da I a VIII; di *Fa* (plag.) da IX a XII; incerto il resto, per difettosa lezione. Probabilmente da XIII a XVI deve intendersi un ritorno in *Sol* (cfr. *R* e *X*). *Si b* stabilito in base a *X*, anche nei punti trasportati (X, 5; XI, 2).

Notisi il perfetto concatenamento ritmico da una frase-verso all'altra, per cui non sono necessarie *longae* o *pausationes*, ma basta il *suspirium* di cui parla l'ANONIMO IV. Cfr. *Parte Prima*, p. 97, nota.

F. 26 r.

26. GAUCELM FAIDIT

(Pillet, 167, 34)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

I Lo ro - sei - gno - let sal - ua - ge

II ai au - zit qi s'es - bal - de - ia

III per a - ni - or en son len - ga - ge

IV e fai me mo - rir d'en - ue - ia

V 4+2 car lei cui de - sir

VI no uei ni re - mir

VII 6+2 e no - l uol - gra o - gan au - zir

VIII 4+2 pe - ro pel dolz chan

IX q'il e sa pars fan

X 6+2 es - forç un pauc mon co - ra - ge

XI 4+2 e - m uau co - nor - tan

XII mon car en chan - tan

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si \flat mai segnato; liquescenze assai incerte in II, 6; V, 4, di cui non fu tenuto conto. In VII, 5 notasi un lieve spostamento fra neuma e parola. XIII, 8 presenta la forma ㄩ , che potrebbe risultare da aggiunta o da correzione (ㄩ); nella traduzione moderna fu usata la consueta forma ㄩ .

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott. p.	sill. 8
	B	b	" "	" 8
	C	a	" "	" 8
	D	b	" "	" 8
	E	c	sen. t.	" 5
	F	c	" "	" 5
	G	c	ott. t.	" 7
	H	d	sen. t.	" 5
	I	d	" "	" 5
	L (G)	a	ott. p.	" 8
	F'	d	sen. t.	" 5
	M	d	" "	" 5
	N	d	nov. t.	" 8

Ambitus plagale in prevalenza; estensione *Do-re*; clausole su *Sol* (1), *Re* (5), *La* (2), *Fa* (3), *Mi* (1), *Do* (1); tipo sillabico-neumatico, alquanto ornato. Identità fra VI, 1-4 e XI, 1-4; rispondenze ritmiche in II, 7-8: III, 7-8: IV, 7-8 ed in XI, 5-6: XII, 5-6. *Incipit* identico in VII, 1-4: X, 1-4. Formula simile in I, 5 e VII, 5. Sensibili sono le reminiscenze gregoriane:

Cfr.: I, 4-6 con Off.: *Reges Tharsis*

ser - vi - ent

e con Grad.: *Viderunt*

o - mnes fines ter - rae

Cfr.: III, 1-4 con i formularii di Modo VII e VIII.

Cfr.: IV, 5-6 con i Kyrie di Modo I o II ed anche di Modo V, come il Kyrie: *Magnae Deus potentiae*.Cfr.: VII, 5-7 con Off.: *Posuisti* (Modo VIII, o meglio V-VIII)

Do - mi - no

Cfr. ancora le clausole III, 7-8; XII, 4-5 con N° 9, FOLQUET DE MARSELLA, *In cantum*: IV, 3-4; VII, 3-4; X, 9-10.

Cobla divisibile in base al senso tonale. Probabilmente in questo modo:

$\overline{ABCD} : \overline{EF} : \overline{GHI} : \overline{LFMN}$, ovvero sia con i rapporti tonali di *Sol-Fa*: *Fa-Re*: *Fa-Re*: *Fu-Re*.

XIII

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

cho q'eu no cu . gei far o . gan.

4) AN. TON.

La tonalità ecclesiastica, così come il formulario melodico, è più che sensibile. Ossia abbiamo un prevalente tono di *Fa* (aut.) con accenni a *Sol* (plag.) e formule migranti fra l'una e l'altra. Indi, la consueta cadenza in *Re* (plag.). Non ha luogo *Si b*.

Questa melodia può ritenersi una delle migliori tramandateci da Gaucelm Faidit.

F. 26 v.

27. GAUCELM FAIDIT

(Pillet, 167, 27)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I
Ben fo - ra con - tra l'a - fan

II
7+2
qe m'a dat d'u - na donna a - mors

III
6+2
puos ab lei no truop mas dan

IV
7+2
q'em fe - çes d'al - tra part so - cors

V
ab qe s'a - dol - ces mas do - lors

VI
6+2
qe'ill dir de non des - pla - cen

VII
de lei on plus no-m a - ten

VIII
9+2
m'an os - tat ui - rat lo cor e'l sen

IX
d'un greu fais per q'eu lais l'en - ten - de - men.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Beck, *Mel.*, 59 (soltanto il primo verso, in notazione neumatica).

2) OSS. PAL.

Si *b* mai segnato; cancellature e correzioni varie (III, 7; IV, 6-8; VII, 7); non si notano neumi plicati: forse IX, 9. Il testo critico dà *Gen* anzichè *Ben*.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott. t.	sill.	7
	B	b	nov. t.	"	8
	A	a	ott. t.	"	7
	B'	b	nov. t.	"	8
	C	b	" "	"	8
	D	c	ott. t.	"	7
	E	c	" "	"	7
	F	c (ddc)	end. t.	"	10
	G	c (eec)	" "	"	10

I due ultimi versi hanno rime interne:

m'an ostal | e nirat | lo cor e - l sen
d'un greu fais | per q'eu lais | l'entendemen

le quali dividono l'endecasillabo tronco in due quaternari ed un quinario, pure tronchi. Ciò malgrado, questi piccoli membri non dimostrano sufficiente autonomia onde essere valutati come frasi-verso per sé stanti: considerando pure, che la prima frase-verso la quale ha vera individualità è la quinary, corrispondente al più piccolo *ordo Sexti perfecti* dell'ANONIMO IV (cfr. *Parte Prima*, p. 89).

Ambitus autentico-plagale assai ampio; estensione *Do - fa*; clausole su *re* (2); *La* (3), *Re* (2), *Fa* (1), *Do* (1). Notisi in I e III l'*incipit* identico a 24: I, 1-4, e la clausola identica a 25: I, 3-5, nonchè VII 1-4 identico a 25: VII, 1-4.

Salti consecutivi. Cobla divisibile in

ABAB' : CDE : FG.

4) AN. TON.

Sembrano prevalenti le tonalità di *Fa* (aut.) e *Re* (aut.-plag.).

Difficile da stabilire l'uso del *Si b*, che potrebbe estendersi a tutto il pezzo; mancano però termini di confronto, eccetto una qualche analogia di I, 4 con 24: I, 5.

Le somiglianze sopra denunciate, con due altre canzoni di Gaucelm Faidit, farebbero pensare a unità stilistica del compositore.

F. 27 r.

28. GAUCELM FAIDIT

(Pillet, 167, 52)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I Si anc nulz hom per a - uer fin co - ra - ge

II ni per a - mar le - ial - men ses fal - su - ra

III ni per so - frir fran - cha - men son da - pna - ge

IV ac de si donz null' bon - ra - d'a - uen - tu - ra

V ben de gr' eu a - uer

VI al - cun con - ui - nen pla - zer

VII qe'l ben e'l mal qal q'eu n'a - ia

VIII sai gra - zir et ai sa - ber

IX de far tot qan mi - donz pla - ia

X si qe'l cor no-m pot mo - uer.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 45 v.; X, 86 v. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si ♭ in III, 8; neumi plicati potrebbero essere III, 10; IV, 5; IV, 9; VII, 4; VIII, 7 (?), ma non hanno alcun riscontro in R.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. p.	sill.	II
	B	b	» »	»	II
	C	a	» »	»	II
	D	b	» »	»	II
	E	c	sen. t.	»	5
	F	c	ott. t.	»	7
	G	d	ott. p.	»	8
	H	c	ott. t.	»	7
	I	d	ott. p.	»	8
	L	c	ott. t.	»	7

Ambitus plag.-aut.; estens. *La grave - re*; clausole su *Mi* (1), *Re* (4), *Fa* (1), *Do* (1), *Sol* (1), *La grave* (1), *Si* (1); tipo melodico alquanto ornato; notare l'identità di *incipit* fra I, 1-4 e III, 1-4. Reminiscenza fra III, 1-7 e FOLQUET DE MARS. II: V, 1-7.

Cobla musicale difficilmente divisibile. Può interpretarsi ABCD : EFGHIL.

4) AN TON.

Tonalità prevalente *Re* (plag.), con accenni a *Fa* (aut.) in III ed a *Sol* (aut.-plag.) in VIII, IX. Cfr. VII, 5-9 col quarto Tono salmodico, finale *A* (trasportata un'ottava sotto).

Problematico l'uso del ♭; in III, 8, *R* risponde con ♮; in III, 10 siamo costretti ad adottare ancora il ♭, in conseguenza del precedente, mentre *R* ed *X* omettono il *Si*; altrettanto dicasi per VI, 2, cui fa riscontro *do* tanto in *R* che in *X*. Per il resto, nè *R* nè *X* adottano il bemolle. Pertanto, esclusa la specifica indicazione paleografica di III, 8, segnaliamo gli altri due casi come incerti.

F. 27 v., 28 r.

29. GAUCELM FAIDIT

(Pillet, 167, 17)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9

I
Cho - ras qe-m des be - na - nan - za

II
a - mors de q'eu fos iau - ci - re

III
e - ra-m ten sa tren - chanz lan - za

IV
al cor de qe-m uol au - ci - re

V
7+2
mas tan n'au - ci ab dolz mar - ti - re

VI
qe ill per - don na mort francha - men

VII
bel - la don' ab gai cors pla - zen

VIII
per uos plaign e per uos sos - pi - re

IX
e ren mas ma mort no a - ten


X
pe - ro si con uos plaz in'es gen.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Il *Si* \flat non trovasi indicato in nessun luogo, nè, verisimilmente, la tonalità lo esige.

Non si notano *pliae*. In X, 7 il *climacus resupinus* sembra piuttosto un semplice *climacus* con aggiunto un *pes*, ossia . Ciò malgrado, non mi sembra che debbasi dar peso a simile particolare.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott. p.	sill. 8
	B	b	» »	» 8
	A	a	» »	» 8
	C	b	» »	» 8
	D	b	nov. p.	» 9
	E	c	nov. t.	» 8
	F	c	» »	» 8
	C'	b	nov. p.	» 9
	G	c	nov. t.	» 8
	H	c	» »	» 8.

Ambitus in prevalenza autentico; estensione *Do - mi*; clausole su *Si* (2), *La* (2), *Re* (4), *Sol* (1), *re* (1); tipo sillabico-neumatico alquanto ornato. Rime melodiche fra IV, 5-8 : V, 6-9 : VIII, 6-9. Notevolissima l'ampiezza della tessitura e l'ardimento dei salti, specialmente in IX; in X, 1-4 risulta una 7^a di seconda specie. VIII (C') è un magnifico esempio d'amplificazione melodica da IV (C), mediante dieresi, ossia scioglimento di gruppo. La *cobla* musicale può essere suddivisa agevolmente, in base alle rime melodiche ed al senso tonale, in:

ABAC : DEFC' : GH.

4) AN. TON.

Evidente tonalità di *Sol* (aut.), con finale *La* in II, 8, combinata con *Re* (aut.); quest'ultima costituisce la maggioranza delle clausole, nonché la finale del pezzo.

Si richiama l'attenzione sul vigore, sull'arditezza e sulla palese originalità della composizione.

F. 28 r. v.

30. GAUCELM FAIDIT

(Pillet, 107, 30)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
Ja - mais nulz tems no'm pot ren far a - mors

II
qe m si - a greu ni mal traiz ni af - fanz

III
qe tan me fai e - ra ua - lenz so - cors

IV
qe las per - das me re - stau - ra e ls danz

V
c'a - ui - a pres a - dreich per mon fo - la - ge

VI
e si anc iorn mi feç de ren ma - rir

VII
er li per - don lo des - treich e'l dam - pna - ge

VIII
q'a tal dom - na fai mos precz a - cuel - lir

IX
don in'es men - dat tot qan m'a fait so - frir.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 41 v.; W, 200 r. Ed.: Riemann, 252.

2) OSS. PAL.

Si \flat non indicato, nè richiesto; probabilmente plicato è IV, 4, come trovasi in R, mentre W ha un neuma ordinario. Risolvo in *no-m* l'abbreviatura \bar{n} di I, 5, seguendo il testo critico.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. IO
	B	b	» »	» IO
	A	a	» »	» IO
	B	b	» »	» IO
	C	c	end. p.	» II
	D	d	end. t.	» IO
	C'	c	end. p.	» II
	E	d	end. t.	» IO
	F	d	» »	» IO

Ambitus autentico; estensione *Do - mi*; clausole su *Sol* (4), *La* (1), *Re* (3), *re* (1); tipo sillabico-neumatico sobriamente ornato. Tessitura ampia e salti arditi (9^a fra VIII, 10 e IX, 1).

Cobla musicale chiaramente divisibile in:

ABAB : $\widehat{C}D\widehat{C}E\widehat{F}$.

La struttura musicale e la struttura strofica risultano quasi identiche.

4) AN. TON.

In tutto il brano è evidente la tonalità di *Sol* (aut.-plag.) con finali in *Re*. Al senso nostro, tali clausole non hanno il significato tonale proprio del I o II Modo ecclesiastico, ma piuttosto quello di sospensione sul secondo grado di *Do*.

Notisi qui pure il vigore e l'incisività della composizione.

F. 28 v., 29 r.

31. GAUCELM FAIDIT

(Pillet, 167, 15)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
Chant e de - port ioi dom - pnei e so - laz

II
en - sei - gna - ment lar - ge - ça e cor - te - si - a

III
ho - nor e prec e le - ial dru - da - ri - a

IV
an si bais - sat en - ianz e mal - ue - staz

V
q'a pauc d'i - ra no sui de - se - spe - raz

VI
car en - tre cen domnas ni pre - ia - dors

VII
non uei niul [* * *] q'i be - cap - te - gna

VIII
en ben a - mar q'ad ai - tra part no's fe - gna

IX
ni sap - chan dir q'es de - uen - gut a - mors

X
gar - daz com es a - bai - sa - da ua - lors.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 44 r.; X, 85 r. Ed.: Beck, *Mel.*, 190 (due soli versi); Gérold, 175; Sesini, in appendice a V. DE BARTHOLOMAEIS, *Due « coblas esparsas » inedite del sec. XIII*, in *Studi Med.*, N. S. VII, pp. 70, 71.

2) OSS. PAL.

Lezione difettosa in VII, 4-6, dove mancano tre sillabe e i tre rispettivi neumi; inoltre, anche quelli esistenti sono mal distribuiti sulle parole *niul gibes capteгна*. R risponde con: *una ni un que'n be's captenha*. Correzioni si intravedono in III, 7-10 e, nel testo, in II, 7-11. Il *b* non trovasi segnato mai. Cancellatura in I, 10; la forma grafica non ammette dubbio che trattisi d'un *climacus*, ridotto più tardi ad un *pes* di forma inusitata, per suggerimento del *pes* che trovasi alla ripresa. Ripristiniamo la lezione originaria. Notisi l'italianismo *amors* maschile in IX, 8-10.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	end. p.	» 11
	C	b	» »	» 11
	D	a	end. t.	» 10
	E	a	» »	» 10
	F	c	» »	» 10
	G	d	end. p.	» 11
	H	d	» »	» 11
	I	c	end. t.	» 10
	L	c	» »	» 10.

Ambitus plagale; estensione *Do-re*; clausole su *Re* (4), *La* (2), *Fa* (2), *Do* (1), *Si* (1); tipo sillabico, in prevalenza. Omogeneità di formule e di struttura (cfr. I e V; II e VI), pur non possedendo vere e proprie simmetrie formali. La *cobla* melodica sembra doversi dividere, seguendo il senso tonale, in

ABCDE : FGH : IL

dove costituiscono punti di arrivo e di suddivisione le clausole su *Do*, su *Fa* e su *Re*.

4) AN. TON.

Evidente tonalità di *Re* (plag.), con accenni a *Do* ed a *Fa*.

L'uso del *Si b* non si rivelerebbe necessario che in VIII, 6, confermato genericamente (giacchè la melodia non è identica, pur aggirandosi intorno alle medesime corde di *G*) da X. Il confronto con tale ultima lezione indurrebbe all'adozione del *b* anche in VII, 11 e IX, 10.

F. 29 v.

32. GAUCELM FAIDIT

(Pillet, 167, 22)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I Fort chausa o - iaz e tot lo ma - ior dan

II et ma - ior dol las q'eu anc mais a - ues

III e so que eu de - gra dir en plo - ran

IV m'a - uen a dir en chantan e re - trai - re

V qe cil q'e - ra de ua - lors caps e pai - re

VI lo ric ua - len ri - chart rei dels en - gles

VII es morç a deus qal per - da e qal dan es

VIII con es - traing mot con sal - ua - ge ad au - zir

IX ben a dur cor toz hom qe'l pot sof - frir.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: W, 191 v. (mutilo); X, 87 r. Inoltre: η, 89 (Roma, Vat. Reg. 1659), di nessun valore documentario (1).

Ed.: Restori, 256; Riemann, 247; Beck, *Mel.*, 190 (due soli versi); Beck, *Mus.*, 92.

2) OSS. PAL.

Si *b* segnato in I, 4; *plicae* in I, 9; II, 3 e forse in V, 3, della quale ultima non fu tenuto conto. Cancellature e correzioni nel testo; di due evidenti errori (*anzir* e *sosfrir*) fu data la lezione corretta.

Notisi ancora che in V, 11 trovansi due gruppi neumatici distinti sulla medesima sillaba atona finale, caso che si ripresenterà più innanzi; la traduzione conservò intatta la forma distinta dei due *climacus*.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	" "	" 10
	C	a	" "	" 10
	D	c	end. p.	" 11
	E	c	" "	" 11
	F	b	end. t.	" 10
	G	b	" "	" 10
	H	d	" "	" 10
	I	d	" "	" 10

Ambitus plagale; estensione Si grave-do; clausole su Re (4), Mi (3), Do (1), Si (1); tipo assai neumatico con gruppi di cinque suoni e più (V, 11). Pur senza precise simmetrie il pezzo mostra analogie di struttura nelle sue frasi. Si noti: II, 3-8, identico a III 3-8; IV, 7-8 identico a VIII, 7-8. Ancora si osservi la distribuzione dei gruppi neumatici che cadono spesso sulle identiche sedi, in vari versi (p. e. 4, 6, 7).

Cobla musicale divisibile, secondo il giro tonale, forse in

ABC : DE : EGHĪ.

4) AN. TON.

Tonalità fondamentale Fa (plag.) e Re (aut.-plag.) con probabili modulazioni in Sol (plag.) (IV, V, IX), con senso di Do, e clausola in Mi (plag.) in V, 10-11 (cfr. il quarto Tono salmodico, finale E).

² Si *b* e *ç* stabiliti in base a X, dove le melodie concordavano; incerti gli altri casi.

(1) Per questo ms., da noi neppur citato nella *Parte Prima*, basti quanto scrisse il Restor nel suo noto studio, pp. 235-260.

F. 30 r.

33. GAUCELM FAIDIT

(Pillet, 167, 43)

6+2 1 2 3 4 5 6 7

I Non a - le - gra chan ni criç

II d' ausels mon fel cor en - gres

III ni no sai per - che chan - tes

IV ni tro - bes

V bos moz car be los perd(i)-ri - a

VI s'eu de - si - a

VII qe:m ual - ghes

VIII a mi - donz prec ni mer - ces

IX car no's taing ges

X q'il si - a per mi qi - riz

XI per - dons tan li sui fal - liz.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 43 r.; W, 202 r. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si \flat mai segnato; *pliacae* in IV, 1; XI, 4, e probabilmente in VII, 2, di cui non fu tenuto conto; trovansi due gruppi distinti (*porrectus* e *climacus*) sulla medesima sillaba tonica finale, in XI, 7-8.

Testo poetico assai difettoso. In I, 1 una inopportuna correzione ha mutato in *n* la *m*; abbiamo conservato la lezione diplomatica, che non disturba, benché debbasi leggere *No'm* anziché *Non*.

In V, 6 il verso, riscritto in caratteri più piccoli sopra cancellatura, ha una sillaba di più: *perd(i)ria*.

In X, 4-7, il copista ha invertito l'ordine delle parole posponendo *permi* a *qiriz*, per cui o verrebbe a mancare la rima, o due versi si troverebbero erroneamente così divisi: *qil sia qiriz* | *Per mi perdons tan li sui falliz*. Correggo *tamg* in *taing* (IX, 3). Notisi la graha italiana in *perche* e *ualghes*.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott.	t.	sill.	7	G	b	quat.	t.	sill.	3
B	l	7	H	b	ott.	t.	.	7
C	h	7	I	b	quin.	t.	.	4
D	l	quat.	t.	.	.	5	L	a	ott.	t.	.	7
E	c	ott.	p.	.	.	8	M	a	.	.	.	7
F	c	quat.	p.	.	.	4						

Nella traduzione fu tenuto conto di ogni singolo membro metrico dando a ciascuno individualità staccata, così come appunto fa la metrica. Ciò non toglie però che i più piccoli membri non si possano intendere anche come aggregati ai vicini, escluso IX il quale, essendo un quinario, ha una individualità musicale più precisa, corrispondente all'*Ordo primus Sexti perfecti*. Di conseguenza, potrebbero considerarsi IV e V come uniti in una sola frase-verso di 9 + 2; così VI e VII, uniti in unico membro 6 + 2.

Pertanto, se frequenti sono queste possibili ricomposizioni musicali di scomposizioni metriche, in modo da ottenere un endecasillabo da piccoli versi che in esso vengono a costituire rime interne (3 + 8, oppure 3 + 3 + 5 come in 27: VIII, IX), per l'opposto mai ho incontrato il caso di un quinario o senario combinabile musicalmente, allo stesso modo, con un altro immediato verso, si da formare un endecasillabo. Ciò in smentita alla teoria dell'endecasillabo composto di 5 + 6 o 4 + 7 o anche 5 + 7 (1). Voglio dire che le frasi-verso 3 + 2 o 4 + 2 stanno da sé, mentre quelle 1 + 2 e 2 + 2 sono aggregabili.

Ambitus in prevalenza autentico; estensione *Si* grave - *fa*; clausole su *Si* (2), *La* (2), *re* (1), *Re* (2), *Fa* (2), *Si* grave (1), *Do* (1); tipo assai neumatico, melodia ampia ed ardata. Non si notano precise simmetrie, ma formule apparentate: rispondenza ritmica fra III, 7 e X, 7. Reminiscenza gregoriana in III, 1-8 con formule kyriali di Modo I, specialmente quelle sulle parole *Christe eleison*; cfr. *Kyrie*:

Summe Deus e anche il *Kyrie: Rex Genitor* (Modo VII)

Chri - ste

Ky - ri - e e - le - i - son

Confronta poi V, 1-3 con *FOLQUET DE MARSEILLA*, 8: VII, 4-6. Dubbia rimane l'estensione di VIII, dove si può sospettare un erroneo collocamento di chiave avanti al *Si* grave.

La cobla musicale può dividersi, seguendo lo svolgimento tonale, in

ABCDE : FGHI : LM.

4) AN. TON.

Tonalità di *Re* (aut.) con modulazioni varie e finale in *Fa* (plag.). *Si* \flat stabilito su *W*, là dove la concordanza è tale da permetterlo; altrove fu segnato col punto interrogativo. Notisi anche qui l'originalità ed il vigore della melodia.

(1) Vedi U. SESINI, *Il Verso neolatino*, etc.; *La Metrica a fisarmonica*; *L'Endecasillabo* etc., citati, nonché *Musilogia da strapazzo*, in *La Rassegna Musicale*, XIV, 3, pp. 105-113.

F. 30 v.

34. GAUCELM FAIDIT

(Pillet, 167, 59)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
Tant ai so - fert logu - ja - men greu a - fan

II
qe s'es - tes mals q'eu no m'en per - ce - bes

III
mo - rir po - gra uil e leu se - m uol - gues

IV
q'a la bel - la no pre - se - ra do - lors

V
o [] ma - la fos bel - tat e ua - lors

VI
dun re - gar - dan par for - cha mon co (b) ra - ge

VII
e (b) pois lei plaz se - grai au - tre ui - a - ge

VIII
c'a lei no chal (b) ni no so ten a dan

IX
de per - dre mi (b) ni - ls bels diz de man chan.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 46 r. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Il ms. mostra parecchie cancellature, sulle quali i neumi vennero riscritti. Dopo V, 1 (fine della prima colonna), trovasi un *custos*, su *mi*, che non corrisponde alla nota seguente (*do*) in testa alla seconda colonna del foglio. D'altra parte dubbio è un tal *do*, giacchè sembra aggiunto fra il segno di chiave e la prima nota (*Si*) su *mala*. Notisi inoltre che il verso V manca d'una sillaba []; R dà: *e'n cuj mala fos beutatz e ualors*.

In generale il confronto con R farebbe pensare ad erronei collocamenti di chiave. Senza dubbio la melodia ha un *ambitus* alquanto strano, e difficile riesce classificarne la tonalità; tanto più che mai trovasi indicato il *Si* b, nè R fornisce suggerimenti in proposito. In VI, 7 è incerto se debba leggersi *Re* oppure *Mi*; R dà *Mi*. Leggo *plica* VI, 3; R ha *clivis*.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» »	» 10
	C	b	» »	» 10
	D	c	» »	» 10
	E	c	» »	» 10
	F	d	end. p.	» 11
	G	d	» »	» 11
	H	a	end. t.	» 10
	I	a	» »	» 10.

Ambitus autentico-plagale, assai ampio; estensione *Do-re*; clausole su *do* (3), *Fa* (2), *La* (1), *Do* (2), *Re* (1); tipo sillabico-neumatico assai ornato. Rispondenze ritmiche fra II, 9-10 e V, 9-10; fra III, 9-10 e IX, 9-10.

Formulario gregoriano dei Kyrie di Modo I^o, in VIII. La *cobla* melodica si può intendere così divisa, in base al senso tonale:

$$\overline{ABCDE} : \overline{FGHI}$$

4) AN. TON.

Arduo è stabilire la tonalità del brano. Il confronto con R dimostra che le due melodie, per quanto identiche nella tonalità finale, risultano in gran parte fra loro trasportate. Ora siccome R denuncia in I-V un evidente Modo di *Sol* (aut.), la corrispondente tonalità di G deve intendersi come *Fa* (aut.). Pertanto il confronto fra intervalli caratteristici conferma il parallelismo e la necessità di considerare sempre b il *Si* di G. Si osservi:

I, 7-10	{ R: La Si do La re	
	{ G: Sol La Si Sol do	(Si b)
V, 2-5	{ R: re do re mi	
	{ G: do Si do re	(Si b)
V, 10	{ R: re do Si	
	{ G: do Si La	(Si b).

In mancanza di dati più sicuri, possiamo ritenere quindi probabile una applicazione costante del b al *Si*, in tutto il brano. Ciò considerato, questo risulterebbe steso nelle due tonalità di *Fa* (aut.) e *Re* (aut.-plag.).

Pertanto pongo il *Si* b in chiave, fra parentesi, nella supposta parte trasportata da Modo di *Sol* a Modo di *Fa* (Frasi-verso I-V); lo pongo sopra la nota, come di consueto, nei successivi casi.

F. 317.

35. ARNAUT DE MAROILL

(Pillet, 30, 3)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I Ais - si com cel c'a - ma e non es a - maz

II ai e - u faich q'ai a - maz lon - ia - men

III en un sol loc e ges no m'en re - pen

IV anz la uoil mais a - mar de - se - spe - raz

V qe d'autra a - uer tu - tas mas uo - lon - taz

VI e car eu l'am è - na - nien ses en - gan

VII cre q'il ual tan per q'eu noi au - rai dan.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Nè *Si b*, nè indizi di liquescenze, eccetto la *plica* (VII, 8) *recto tono* con la nota precedente, esempio unico in G; venne tradotta conservando scrupolosamente la fisionomia neumatica.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» »	» 10
	C	b	» »	» 10
	D	a	» »	» 10
	E	a	» »	» 10
	F	c	» »	» 10
	G	c	» »	» 10.

Ambitus autentico, assai acuto; estensione *Fa - sol*; clausole su *re* (2), *La* (1), *Si* (1), *Sol* (2), *Fa* (1); tipo moderatamente neumatico. Notansi identità e analogie sporadiche fra le formule, p. e.: I, 4 e III, 7; II, 9, VI, 9 e VII, 4.

Rima melodica osservasi fra I, 8-10 e III, 8-10. In genere la linea si dimostra assai accidentata, con salti frequenti ed ampi.

La *cobla* musicale sembrerebbe ragionevolmente divisibile in tre sezioni, tenuto conto della su indicata rima melodica e del ciclo tonale; ovverosia in base alla seconda clausola su *re* ed alle due clausole su *Sol*:

ABC : DE : FG .

4) AN. TON.

Evidente tonalità di *Sol* (aut.), con clausole sulla dominante (*re*); riconoscibile formulario ecclesiastico, proprio al VII Modo gregoriano (cfr. *Alleluja: Pascha nostrum*; *Graduale: Oculi omnium*; *Alleluja: Caro mea*).

È melodia assai caratteristica e geniale.

F. 337.

36. ARNAUT DE MAROILL

(Pillet, 30, 19)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

I Molt e - ran dolz mei cos - sir

II e ses tot mar - ri - men

III qan la bel - la ab lo cor gen

IV hu - mils franq' e de bon ai - re

V me diz de - s'a - mor es - trai - re

VI don eu no-m pose par - tir

VII e pos ill no-m re - te

VIII ni-ll aus cla - mar mer - ce

IX toz so - laz mi son es - traing

X pos de leis iois mi so - fraing

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

In III, 4 trovansi, per mancata elisione fra *bella ab*, due tempi anziché uno, rappresentati da una *clivis* ed un *punctum*.

Potrebbero essere plicati: VII, 1, 4; VIII, 2.

Si notano sulle finali IX, 7-8; X, 7-8, due neumi distinti per una sola sillaba. Corruzioni nel testo; l'ultimo verso è completamente riscritto, con la parola *iois* sovrapposta, giacché troppo ristretto risultava lo spazio disponibile sotto i neumi. Il *Si* non porta mai segno di *b*.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott. t.	sill. 7
	B	b	sett. t.	" 6
	C (A)	b	ott. t.	" 7
	D	c	ott. p.	" 8
	E	c	" "	" 8
	F	a	sett. t.	" 6
	G	d	" "	" 6
	H	d	" "	" 6
	I	e	ott. t.	" 7
	L	e	" "	" 7.

Ricordisi che gli ultimi due versi hanno sì 7 sillabe, ma 8 tempi ciascuno nella musica: ossia una finale melodica piana su finale metrica tronca.

Ambitus plagale; estensione *Do-re*; clausole su *Do* (4), *Re* (3), *Fa* (3). Rime melodiche tra I, 5-7 : III, 5-7 : V, 7-8 e tra IV, 8 : VII, 6, con evidente rispondenza nelle clausole; infine tra II, 3-6 : X, 4-7. Tutto ciò conferisce un certo equilibrio, vago, senza simmetrie vere e proprie, alla struttura. Pertanto, in base a questi elementi ed al giuoco delle tonalità si potrebbe dividere la cobla musicale in:

ABCD : EFG : HIL,

sezioni le cui finali sarebbero, rispettivamente: *Fa*, *Fa*, *Re*.

4) AN. TON.

Tonalità prevalenti sono *Fa* (plag.) e *Re* (plag.), con accentuato senso di *Do*.

Il *Si b* è di incerta applicazione: fu suggerito, con punto interrogativo, là dove evidente risulta il formulario di *Fa* e *Re* (Modi V-VI e I-II) gregoriani. Cfr. IX, 4-8 col *Kyrie: Orbis factor*, già citato a proposito di 7 : VII, 3-9.

F. 35 v.

37. GUIRAUDO LO ROS (?)
(Pillet: Aimeric de Peguillan, 10, 27)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (tr)

I In greu pan - tais m'a ten - guz lon - ga - men

II c'anc no lai - set ni m'on re - tenc a - mors

III et am sa - zat a to - tas sas do - lors

IV si qe del tot m'a faiz o - be - di - er

V e car mi sap ef - for - tiu o so - fren

VI a'm si car - gat de l'a - mo - ros a - fan

VII qe'il meil - lor cen no so - fri - ri - on tan.

1) NOT. BIBL.
Unicum in G. Ed.: SESINI, *Sulla paternità della canzone provenzale « En greu pantais m'a tengut longament »*, in *Studi Med.*, N. S., IX, pp. 232-238. In tale articolo è posta la questione circa l'attribuibilità a Guiraud lo Ros.

2) OSS. PAL.
Plica in I, 8; non trovasi mai segno di b.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10	E	a	end. t.	sill. 10
	B	b	»	»	F	c	»	»
	C	b	»	»	G	c	»	»
	D	a	»	»			»	»

Ambitus plagale; estensione *Si grave - do*; clausole su *Fa* (1), *Sol* (2), *Re* (2), *Do* (1), *Si grave* (1); stile sillabico, in prevalenza.

Plica su I, 8 in accordo con le regole della liquescenza gregoriana. Formulario gregoriano in I, 10; cfr. analoghe cadenze dei Graduali di V° Modo (*Prope est Dominus; Benedictus qui venit; Viderunt omnes fines; Misit Dominus; Tribulationes*, etc.)

Circa l'uso del *Si* naturale nel contesto e del *Si* b nella cadenza, in I, cfr. il passo gregoriano (p. e., dal Grad.: *Tribulationes*):

... me - a.

Cfr. ancora la predetta clausola I, 10 con BERNART DE VENTADORN, 15 : II, 7 (una quarta sotto) e 16 : VIII, 8 (una terza sotto). La seconda frase-verso si riconnette ai formulari gregoriani di Modo VII-VIII. Cfr. infatti II, 1-10 con il Gloria I *ad libitum* (XI sec.), già altra

volta citato:

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

Cfr. III, 1-5 con BERNART DE VENTADORN, 17 : I, 1-5:

Cant par la flor iusta'l

Cfr. la formula VI, 5-8 con la cadenza del IV Tono salmodico:

se - de a dex - tris me - is

Anche VII, 9-10 conclude su l'antica vera dominante del Modo di *Mi* (*Si* nat., mutatosi poi in *do* e *La*) una ottava sotto. In base al ciclo tonale la cobla si può dividere in ABCD : EFG.

4) AN. TON.

La composizione si inizia in un tono di *Sol* (plag.) con modulazione in *Fa* (I, 10); ritorna in *Sol* (II, III, IV), con senso di *Do*; si orienta verso un *Mi* (plag.) negli altri tre versi, con sospensione in *Re* (VI, 10); *Mi* (plag.) rimane la tonalità definitiva del pezzo. Il *Si* b (I, 10) è giustificato dal formulario gregoriano, come sopra fu detto.

Notisi il carattere liturgico della melodia e l'evidente sua antichità nell'uso dei Modi.

F. 36 v.

38. AIMERIC DE PEGUILLAN

(Pillet, 10, 15)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
Cel qi s'i - rais ni gue - refi' ab a - mor

II
ges qe sa - uis no fai al meu sem - blan

III
car hom a tart pro de guer - r'e tost dan

IV
e guerra fai tor - nar mal en pe - ior

V
e-n guerra trob per q'eu no la uol - ri - s

VI
uil - tat de mal e de ben ca - re - sti - s

VII
e fu' a - mor si - tot mi fai lau - guir

VIII
a tant de ioi qe-m pol tost es - iau - zic.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Cancellature e correzioni varie nel testo e nella musica in V, 1-3; la frase-verso IV, omessa per errore, è stata aggiunta in calce alla colonna, con segno di richiamo. Tale aggiunta (parole e musica) è scritta col medesimo inchiostro e con la mano di tutti i neumi e delle correzioni ai testi, inchiostro e mano differenti da quelli con cui furono stesi i testi medesimi; ciò avvalorà la mia ipotesi che il notatore sia stato anche il primo correttore del Canzoniere. Non trovasi mai indicato il b.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	" "	" 10
	C	b	" "	" 10
	D	a	" "	" 10
	E	c	end. p.	" 11
	F	c	" "	" 11
	G	d	end. t.	" 10
	H	d	" "	" 10

Ambitus autentico, in prevalenza; estensione *Do - fa*; clausole su *La* (3), *Fa* (3), *Re* (2); tipo sillabico-neumatico, alquanto ornato, notansi numerose identità nei seguenti *incipit*: IV 1-2 : V, 1-4 : VII, 1-4 : VIII, 1-4; rima, o meglio assonanza, melodica fra IV, 9-10 e VIII, 10; altra identità, non assoluta, fra IV, 6-10 e VIII, 6-10; rispondenza ritmica fra V, 10-11 e VI, 10-11.

Tutti questi elementi, uniti ai cicli tonali, sono più che sufficienti per dividere nettamente la cobla in: ABCD : EFGH, con simmetria perfetta nelle clausole: *La - Re, La - Re*.

Notisi la reminiscenza gregoriana, in VI, 1-4 e segg., col Kyrie: *Summe*

Deus (XI sec.)

Chri - ste etc.

già osservata in GAUCELM FAIDIT, 33: III, 1-4; *incipit* assolutamente identico al suddetto VI, 1-4.

4) AN. TON.

Tonalità di *Re* (aut.) con clausole insistenti sulla dominante del Modo (Cfr. i Kyrie: *Clemens* e *Summe Deus*); modulazioni interne in *Fa* sono ammissibili (III, VI, VII). Incerto l'uso del *b*, che si indica con punto interrogativo. Del resto, il confronto col Kyrie: *Summe Deus* giustifica un uso di *Si b* assai parco, nonchè promiscuo con *Si h*.

F. 37 r.

39. AIMERIC DE PEGUILLAN

(Pillet, 10, 41)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I
Per so - laz d'al - trui chan so - uen

II
mas pe - ro qom q'e - u chan - tes

III
ni per bon res - pich m'a - le - gres

IV
e - ra uei q'eu chan per ni - en

V
e son a mon dan chan - tai - re

VI
si con l'au - zel de bon ai - re

VII
qi sap q'es prez e per - cho no's re - cre

VIII
c'a - des no cant a - , tre - tal es de me

1) NOT. BIBL.

Umicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Spostamento fra sillabe e neumi in II, 5-7, per cui mancherebbe una sillaba, se non si ammette la dieresi di *eu*. Malgrado il frequente presentarsi di tal corda, il *Si* non ha nessuna indicazione di *b*. Non risultano neumi plicati: forse VII, 9.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	b	» »	»	8
	C	b	» »	»	8
	D	a	» »	»	8
	E	c	ott. p.	»	8
	E'	c	» »	»	8
	F	d	end. t.	»	10
	G	d	» »	»	10.

Ambitus autentico; estensione *Fa - ja*; clausole su *Fa* (3), *Si* (1), *do* (3), *Sol* (1); stile sillabico-neumatico alquanto ornato, specialmente in VII e VIII. Rispondenza ritmica in II, 7-8: III, 7-8: IV, 7-8. Identità fra V, 1-6 e VI, 1-6 (E, E'); identità interna fra VIII, 1 e VIII, 5. Si noti la reminiscenza gregoriana di IV, 6-8, con formulario di Modo VII; cfr. Anti-

fona: *In paradisum*

Cho - rus an - ge - lo - rum

Cfr. poi V, VI (1-6) con BERNART DE VENTADORN 17: I, 1-5

e con GUIRAUDO LO ROS (o AIMERIC DE PEGUILLAN) 37: III, 1-6

Cant par la flor iusta: 1

et am sa-zat a totas.

La cobla appare divisibile agevolmente in

ABCD: EE': FG.

4) AN. TON.

Tonalità di *Fa* (aut.) predominante; palese modulazione in *Sol* (aut.) in IV. Uso del *b*, problematico; esso fu indicato con o senza punto interrogativo, a seconda della maggiore o minore incertezza; in VIII, 10 il *b* ci sembra giustificato dalle consuetudini del formulario gregoriano (cfr. Graduali di Modo V).

F. 37 r. v.

40. AIMERIC DE PEGUILLAN

(Pillet, 10, 25)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
En a - mor trob al - qes en qe-m re - fraing

II
q'al meinz d'a - mor mal al be no so - fraing

III
ni eu per mal no loing d'a - mor ni-m fraing

IV
on plus m'au - ci plus uas a - mor m'a - fraing

V
mas no co - nosc q'a - mors uas mi s'a - fra (b)? ga (b)?

VI
ni eu d'a - mor no ai po - der qe-m fra - ga (b)? (b)?

VII
re no so - frag sol c'a - mor no so - fra - ga

VIII
car ses a - mor no sai en qe-m re - fra - ga.

1) NOT. BIBL.

Altri ms.: R, 48 v., 49 r. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Potrebbero essere plicati: II, 3; IV, 3; VI, 3. Non incontrasi mai segno di b. In 10-11 di V-VIII, leggi *anha* la gratia *aga*; cfr. R, *sofranha, franha, refranha*.

3) AN. MEL.

Schemi (1):	A	a	end. t.	sill. 10
B	a	"	"	" 10
A	a	"	"	" 10
B'	a	"	"	" 10
C	b	end. p.	"	" 11
D	b	"	"	" 11
E	b	"	"	" 11
F	b	"	"	" 11

Ambitus autentico; estensione *Do-fa*; clausole su *re* (2), *Sol* (1), *Re* (3), *La* (1), *Fa* (1); tipo sillabico-neumatico assai ornato, specialmente nelle clausole. Identità fra II, 1-6 e IV 1-5, 6 in modo che si può considerare IV come risposta a proposta di II. Cfr. anche V, 5-7 e VIII, 5-7, formule identiche. Rispondenza ritmica fra VII, 10-11 e VIII, 10-11. Reminiscenze con FAIDIT, 27: I, 1-5, 6-7 di I 1-5, 9-10: cfr.

Ben fo-ra contra l'a - fau:

con FOLQUET DE M., 5: II, 1-4 di V, 1-4: cfr.

Ais - si con cel.

Inoltre: clausola V, 10-11, identica a FAIDIT, 26: XII, 4-5. Reminiscenze gregoriane, in V, coi Kyrie di I Modo; cfr. V, 7-9 con

Kyrie: *Cum iubilo* (XII sec.)

e - le - i - sou

Cfr. anche VIII, 10-11 con Kyrie: *Splendor aeternae* (XI sec.)

Chri - ste

Cobla divisibile chiaramente in ABAB': CDEF.

4) AN. TON.

Tonalità di *Re* (aut.) senza sensibili modulazioni; forse in *Fa* (VI, 10-11). Uso del b assai incerto, ragione per cui non fu mai proposto, eccetto in tre casi. Potrebbero infatti intendersi con *Si b*: VI, 9, 10: VII, 10.

(1) Lo schema dato dal Restori, p. 441, non risponde alla realtà.

F. 38 r. v.

41. AIMERIC DE PEGUILLAN

(Pillet, 10, 12)

9+2 1 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
A - tres - si - m pren com fai al iu - ga - dor

II
c'al co - me(n) - zar io - ga ma - e - stra - men

III
a pe - tit ioc pois s'es - chau - fa per - den

IV
q'e-l fai mon - tar tan q'es en la fo - lor

V
ais - si mis eu pauc a pauc en la ui - a

VI
q'eu cu - ia - ua a - mar ab ma : e - stri . a

VII
si qe - m po - gues par - tir qan me uol - gues

VIII
er sui en - traz tan qu'es - sir non pos ges.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Non appare mai il segno di *b*. In II, 3 manca l'abbreviazione sulla parola *comēzar*. In V, 11, come già in 32: V, 11, notansi due neumi distinti su finale atona (*ui-a*). È indizio assai importante, che può dimostrare come fosse realmente praticato l'adeguamento ternario della ultima misura; in questo caso mediante un neuma, anziché con la *pausatio* o con una *longa* finale secondo le prescrizioni dell'ANONIMO IV sugli *Ordines Modi Sexti perfecti*.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	" "	" 10
	C	b	" "	" 10
	D	a	" "	" 10
	E	c	end. p.	" 11
	F	c	" "	" 11
	G	d	end. t.	" 10
	H	d	" "	" 10

Ambitus autentico; estensione *Re - mi*; clausole su *do* (1), *La* (3), *Mi* (3), *Si* (1); tipo sillabico, in prevalenza (cfr. VII), e moderatamente neumatico; la struttura non dimostra simmetrie palesi, ma possiede una evidente omogeneità di formule. Fra le finali, cfr. III, 9-10; VI, 10-11; IV, 10; V, 11. In I, 1-3, 7-10; II, 8 e 9-10 troviamo trapiantato quasi integralmente il III Tono salmodico gregoriano (finale *a*):

Terti - us to - nus ... sic me - di - a - tur ... sic fi - ni - tur

Inoltre, cfr. VII, 2-10 con Inno: *Rector potens* (Modo VIII):

Qui tem - pe - ras re - rum vi - ces;

cfr. II, 4, 5 con FOLQUET DE M., 8; VII, 5, 6; cfr. VII, 1-6 ancora con FOLQUET, 11; V, 1-6.

Cobla divisibile, in base alle finali (*La* e *Mi*), in

ABCD : EFGH.

4) AN. TON.

Evidente tonalità di *Mi* (aut.) con finali su *La* e su *Mi*; modulazione a *Sol* (plag.) in VII. Data la tonalità, l'uso del *Si b* è problematico; per conto mio sono propenso ad escluderlo da tutto il pezzo (cfr., p. e., l'Offertorio: *Deus tu convertens*).

F. 40 v.

42. PEIRE VIDAL

(Pillet, 364, 11)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

I Ben pauc d'in uern e d'estiu

II e de freig e de cha lors

III et am neus ai tan com flors

IV e pro mors mais c'a uol iuu

V q'en ais si m ten ef for ttu

VI e gais io uenz e ua lors

VII [e] car am do na no uel la

VIII so bra ui nenz e plus bel la

IX pa rom ro sas in tre gel


X e clar temps a tre bol cel.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 48 v.; X, 87 v. Ed.: Gérold, 177.

2) OSS. PAL.

Il foglio è alquanto deteriorato, probabilmente da acqua, o almeno da umidità, che ha sciolto gli inchiostri, soprattutto il rosso. In I, 3 ho conservata la forma italianizzante *inuern*, benchè l'*n* sia stato espunto da posteriore correzione del codice. In VII manca una sillaba, *e*, data tanto da R che da X. Il copista di G l'ha omessa, trasportando l'intero verso d'una sede indietro; ragione per cui il notatore, giunto in 5-8 e trovando quattro neumi da disporre sul trisillabo *nouella*, ha pensato di trarsi d'impaccio condensando in un sol gruppo le due legature 6, 7; la grafia stessa tradisce

il ripiego: 

Difficoltà presenta la distribuzione dei neumi in X, 4-7; però il confronto con X e con R, come pure i particolari grafici, mi fanno ritenere che la soluzione adottata sia la più plausibile.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott. t.	sill.	7
	B	b	" "	" "	7
	C	b	" "	" "	7
	D	a	" "	" "	7
	E	a	" "	" "	7
	F	b	" "	" "	7
	G	c	ott. p.	" "	8
	H	c	" "	" "	8
	I	d	ott. t.	" "	7
	L	d	" "	" "	7

Ambitus autentico e plagale ad un tempo; estensione amplissima, *Sol* grave - *fa*; clausole su *Do* (4), *Sol* (3), *La* (1), *do* (1), *Mi* (1); tipo ornatisimo con melismi di 6, 7, 8 note. Rima melodica fra I, 7 : III, 7 : X, 7; analogie tra le formule.

Cobla divisibile, in base alle finali *Do*, in due sezioni suddivise:

ABCD : EFGHIL.

4) AN. TON.

² Modi di *Sol* (plag.) e di *Mi* (aut.) con senso di *Do*. Uso del *Si* \flat da escludersi, come dimostrano R ed X, benchè un \flat d'altra mano appaia in R: IX, 6.

È questa una delle melodie più ardite e complesse di tutto il repertorio trobadorico.

F. 41 r.

43. PEIRE VIDAL

(Pillet, 364, 40)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
[Q]ant hom hon - raz tor - na en gran pa[u] - pre - ra

II
q'a es - tat rics e de gran be - ne - nan - za

III
de uer - go - gna no sap ren com se qe - ra

IV
anz a - ma mais co - brir sa ma - Je - nan - za

V
per q'es ma - ger mer - ces e plus franc dos

VI
qan hom fai ben al pa[u] - bres uer - go - gnos

VII
q'a mainç d'al - tres q'an en qe - rer fi - an - za.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Come nella precedente canzone, il foglio è anche qui slavato da acqua. Non incontrasi segno di *b*; V, 8 potrebbe leggersi *plica*. Il testo si dimostra alquanto scorretto; in I, 9 ed in VI, 6 furono restituite forme più comprensibili. Noto inoltre che in VII, 7-8 leggo *qerer* e non *qero* come decifra il Bertoni, *Il Canzoniere provenzale* etc., p. 127, giacchè non trattasi di *e* ritoccato in *o*, bensì di *e*, più una piccola *r* aggiunta.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	end. p.	sill. II
	B	b	» »	» II
	C	a	» »	» II
	D	b	» »	» II
	E	c	end. t.	» IO
	F	c	» »	» IO
	G	b	end. p.	» II.

Ambitus plagale; estensione *Si grave-re*; clausole su *do* (1), *Sol* (1), *Do* (4), *Fa* (1); tipo sillabico, moderatamente neumatico; *incipit* identico in II, 1-2 e VI, 1-2; rispondenza ritmica fra I, 10-11: II, 10-11: VII, 10-11. Notisi la simmetria delle formule in IV, 3-4, 5-6, 7-8, come pure in VII, 3-4, 6-7, 8-9, 10-11.

Cobla melodica divisibile, in base al senso tonale (clausola *Si grave-Do*),

in: $\overline{ABCD} : \overline{EFG}$.

4) AN. TON.

Tonalità di *Sol* plagale con clausola su dominante in I, 10-11, e su tonica in II, 10-11, con evidente reminiscenza gregoriana. In V, 8-10 riconosco una modulazione a *Fa*, in analogia alla pratica comune ai Graduali di Modo V. Pertanto, in V, 9 ho suggerito il *b* al *Si*. In tutto il resto della canzone ritengo che detta nota debba intendersi naturale.

Si osservi la vigorosa compostezza della melodia e le eleganti movenze di alcune sue frasi, come II e V, nonchè il palese senso di tonalità maggiore.

F. 41 v.

44. PEIRE VIDAL

(Pillet, 364, 4)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11)

I
Anc no mo - ri per a - mor ni per al

II
mas ma ui - da pot be ua - ler mo - rir

III
qand uei la ren qe plus am e de - sir

IV
e ren no - m fai mas qand do - lor e mal

V
fen me ual mort mas an - car m'es plus greu

VI
q'en breu se - rem ia ueill et ill et eu

VII
e s'ai - si perd lo seu e l meu io - uen

VIII
mal m'es del meu mais del seu per un cen.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 46 v.; X, 85 v., entrambi una quarta, o terza, sopra. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Non trovansi segni di \flat nè di *plicae*. Il testo è alquanto scorretto; in V, 1-4 va certo inteso (con R che dà *no-m ual be mortz*) « *ben me ual mort* », oppure « *ben no-m ual mort* ».

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» »	» 10
	C	b	» »	» 10
	D	a	» »	» 10
	E	c	» »	» 10
	F	c	» »	» 10
	G	d	» »	» 10
	H	d	» »	» 10

Ambitus plagale; estensione *Si grave-re*; clausole su *Do* (2), *Sol* (2), *La* (1), *Fa* (1), *Si grave* (1), *Re* (1); tipo sillabico, moderatamente neumatico; non rilevansi vere simmetrie, ma solo una certa omogeneità di formule; rispondenza ritmica fra I, 9-10 : II, 9-10 : IV, 9-10 : V, 9-10, nonché fra VI, 9-10 e VIII, 9-10. Reminiscenza gregoriana evidente, con le formule di Modo VII-VIII, in II, 1-11. Confrontisi III, 7-10 con 43: II, 5-8 e si noti l'analogia stilistica fra le due canzoni del medesimo autore.

Cobla divisibile in ABCD : EFGH.

4) AN. TON.

Tonalità prevalente *Sol* (plag.) con finale su *Re*; non si delineano modulazioni. Il *Si* deve intendersi sempre \flat .

Anche questa è bellissima melodia, profondamente espressiva.

F. 42 r. v.

45. PEIRE VIDAL

(Pillet, 364, 39)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

I Cant hom es in al - trui po - der
 II no pot tot sos ta - lanz com - plir
 III anz li a - uen so - uen ge - qir
 IV per al - trui grat lo seu uo - ler
 V donc pois el po - der me sui mes
 VI d'a - mor se - grai los mals e'l bes
 VII e'l torz e'l dreiz e'l danz e'l pros
 VIII e'ai - si m'o co - m'z da ra - zos.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 63 v.; W, 204 v., una 5^a o 4^a sopra. Ed.: Gérold, 167.

2) OSS. PAL.

Si b segnato alla ripresa, sul primo verso della seconda cobla, e riportato da noi in I, 3.

In III, 1-4 manca un neuma e il relativo tempo musicale; in analogia a R, che dà tre Sol consecutivi, restituimmo un [Mi] su a-uen. Notisi però che il verso suona così in R: *Ans l'auen souen a gequir*; dimodochè si può supporre che la mancanza sia piuttosto fra 6 e 7, e sia dovuta ad omissione della preposizione *a* da parte del copista. Tuttavia la disposizione dei neumi sulle sillabe giustifica e consiglia la nostra congettura ed il proposto emendamento.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	b	» »	»	8
	C	b	» »	»	8
	D	a	» »	»	8
	E	c	» »	»	8
	F	c	» »	»	8
	G	d	» »	»	8
	H	d	» »	»	8

Ambitus in prevalenza plagale; estensione Si grave - re; clausole su Mi (1), Do (2), Re (1), Sol (3), Si grave (1); tipo sillabico-neumatico. *Incipit* identico in VI, 1-3 e VIII, 1-3; identità ed analogie varie fra le formule (cfr. II, 1-2; IV, 3-4; V, 5-6). Reminiscenza gregoriana di IV, 3-8 con Inno: *Lucis Creator optime*, di Modo ottavo:

Lu - cis Cre - a - tor op - ti - me

Cobla non facilmente divisibile: in base ai punti d'arrivo tonali (clausola in Sol e clausola in Do) si propone:

ABCD : EFGH.

4) AN. TON.

Sol (plag.) in prevalenza, come indica anche l'analogia gregoriana. Eettuando I, 3, non si ritiene giustificato l'uso del bemolle.

F. 42 v., 43 r.

46. PEIRE VIDAL

(Pillet, 364, 37)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

I
Pois tor - naz sui en pro - ce - za

II
et a ma do - na sa bo

III
ben dei far ga - ia can - zo(n)

IV
si - uals per re - co - noi - scen - za

V
c'ab ser - uir et ab hon - rar

VI
con - qer om de bo se - gnor

VII
dons e ben - faiz et ho - nor

VIII
q'il ben sap te - nir en car



IX
per q'eu m'en uoill es - for - zar.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 252; Besseler, 106.

2) OSS. PAL.

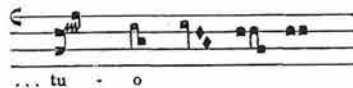
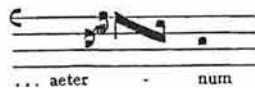
Fol. 42 v. alquanto deteriorato da macchie; non ha luogo segno di b;

IX, 7 possiede la forma  e potrebbe anche intendersi come *pressus*. In III, 7 rettifico la rima; plicato lo *scandicus*?

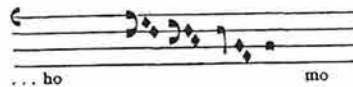
3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	ott. p.	sill. 8
	B	b	ott. t.	" 7
	A'	b	" "	" 7
	C	a	ott. p.	" 8
	D	c	ott. t.	" 7
	E	d	" "	" 7
	F	d	" "	" 7
	G	c	" "	" 7
	H	c	" "	" 7.

Ambitus autentico-plagale; estensione *Do - mi*; clausole su *Mi* (3), *La* (2), *Do* (2), *Sol* (1), *do* (1); tipo sillabico-neumatico, ornato; III (A') variazione melodica di I (A). Omogeneità di formule. Notisi la analogia fra V, 5-7 e 44: V, 7-10. Reminiscenze gregoriane con formulario di Modo III. Cfr. VI, 5-7 con Graduale: *Exsurge*

Cfr. VIII, 4-6 con Graduale: *Adjutor*

Cfr. IX, 4-5 con lo stesso Graduale



Cobla divisibile in due sezioni:

ABA'C : DEF(Ġ)H.

4) AN. TON.

Tonalità evidente di *Mi* (aut.), estesa nel basso, con clausole su *Do*. Da escludere l'uso del *b*.

Notisi in queste cinque canzoni di Peire Vidal (42-46) una riconoscibile unità stilistica, sia melodica che armonica.

F. 43 r. v.

47. PEIROL
(Pillet, 366, 13)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
D'un bon uers dei pen-sar com lo fe-zes

II
c'a-mors m'a-dui l'o-chai-son e-l ta-lan

III
e fai-me star del tot a son co-man

IV
si qe mon cor a re-ten-guz en ga-ge

V
trop de-mo-stra ues mi son po-de-ra-ge

VI
q'a-ra m'au-ci lo tre-bail on m'a mes

VII
per tal dom-na q'en-dreiz me no s'a-taing

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 415.

2) OSS. PAL.

Si \flat segnato trè volte, in I, 4; V, 6; VI, 4. Non si distinguono segni di *plicae*: forse VII, 7. Sulla tonica finale di VII, 10 notansi due gruppi neumatici distinti (*scandicus flexus* e *clivis*), caso assai raro, ma già riscontrato altrove, p. e., 10: XII, 8-9; 16: V, 8-9; 19: VI, 10-11, etc.

Ho conservato distinti tali gruppi, disponendoli secondo l'originale. La trascrizione Restori non ha base paleografica, specialmente in questo punto.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» »	» 10
	C	b	» »	» 10
	D	c	end. p.	» 11
	E	c	» »	» 11
	F	a	end. t.	» 10
	G	d	» »	» 10.

Ambitus plagale; estensione *Si grave-do*; clausole su *Sol* (3), *Do* (2), *La* (1), *Mi* (1); tipo sillabico-neumatico moderatamente ornato; rima melodica fra I, 9-10 e III, 9-10, nonchè VII, 10-11 per quanto in differente posizione ritmica.

La divisione della cobla melodica sembra dover avvenire, logicamente, sulle rime che segnano chiusura di periodo, ossia: ABC : DEFG. D'altra parte una divisione dopo IV, non appare giustificata dal senso tonale di detta frase-verso e della sua clausola IV, 10-11.

4) AN. TON.

Tonalità incerta fra *Sol* (plag.), ma senza caratteristiche di Modo VIII gregoriano, e *Fa* (aut.?). L'indicazione di \flat contenuta nel ms., se è plausibile in I, 4 e VI, 4, riesce ingiustificata in V, 6. Come incerta la classificazione tonale, così l'uso del \flat . Pertanto fu data in proposito una pura trascrizione diplomatica, senza suggerimenti di sorta.

F. 43 v., 44 r.

48. PEIROL

(Pillet, 366, 14)

5+2 1 2 3 4 5 6 7

I D'un so - net uau pen - san

II per so - laz e per i - re

III e no chan - te - ra o - gan

IV e - sters per mon cos - si - re

V don me co - nort chan - tan

VI c'a - mors m'au - ci d'es - mai

VII car m'a tro - bat ue - rai

VIII plus de null au - tre a - man.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 412.

2) OSS. PAL.

Non trovasi indicazione di \flat . Si potrebbe riconoscere una plicatura in V, 4. In VIII, 5-7 la distribuzione delle sillabe porta a due gruppi neumatici sopra una stessa tonica finale, secondo la retta interpretazione metrica e melodica. Senza base paleografica, e per di più erronea nella lettura, è anche qui la trascrizione Restori.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	sett. t.	sill. 6
	B	b	sett. p.	" 7
	A'	a	sett. t.	" 6
	B'	b	sett. p.	" 7
	C	a	sett. t.	" 6
	D	c	" "	" 6
	E	c	" "	" 6
	F	a	" "	" 6

Ambitus autentico; estensione *Re - re*; clausole su *Sol* (2), *La* (3), *Si* (1), *Re* (1), *Fa* (1); tipo sillabico-neumatico moderatamente ornato; fra I e III, II e IV esistono reali rapporti di variante melodica, per cui il parallelo A : A', B : B' è giustificato. Caratteristica la *ligatura* o *coniunctura* di 4 suoni in I, 4; III, 3; V, 4; VIII, 6, nonché quella in VI, 5. Rima ritmica e melodica fra II, 6-7 e VIII, 6-7.

Cobla musicale divisibile, secondo le predette simmetrie, in:

ABA'B' : CDEF.

4) AN. TON.

Tonalità incerta fra *Sol* e *Re*; il complesso però dà l'impressione di un vago Modo di *Re* autentico, con finale sulla dominante (*La*).

(*Continua*).

UGO SESINI.

F. 44 r.

49. PEIROL

(Pillet, 366, 11)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

I Deis - sa la ra - zon q'eu soill

II m'er a chan - tar per u - sa - ge

III qe mal mi son' e m'a - cuoill

IV ma don' el seu se - gno - ra - ge

V ben tra - i - ron sei beill oill

VI com al fals mes - sa ge

VII can mi mei - rou en co - ra - ge

VIII s'a - mor dont mi duoill.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 419.

2) OSS. PAL.

III è del tutto simmetrico a I meno in 6, probabilmente per errore del copista che rispose con un salto di terza ad una seconda (*Si, Sol, do* in luogo di *Si, La, do*).

I tratti di penna finali in II, 7; VI, 5 potrebbero essere plicature. Non ha luogo *Si b*.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	ott. t.	sill.	7
	B	b	ott. p.	"	8
	A	a	ott. t.	"	7
	B'	b	ott. p.	"	8
	C	a	ott. t.	"	7
	D	b	sen. p.	"	6
	E	b	ott. p.	"	8
	F	a	sen. t.	"	5

Ambitus di tipo plagale, ma assai limitato nel basso; estensione *Fa - mi*; clausole su *do* (3), *Sol* (2), *Si* (1), *re* (1), *La* (1); tipo sillabico con cinque soli gruppi neumatici. Identità fra I e III eccetto in 6; *incipit* identico in II, 1-3 e IV, 1-3, ma con rapporto di proposta - risposta entro le due frasi, per cui queste vennero classificate B, B'.

Cobla musicale divisibile in:

ABAB' : CDEF.

4) AN. TON.

Evidente tonalità di *Sol* (plag.) entro l'*ambitus* dell'ottavo Tono salmodico, eccetto il *mi* di V, 4. D'altra parte, analogie di estensione e di formulario si possono rintracciare facilmente con varie antifone di Modo VIII.

F. 45 r.

50. PEIROL

(Pillet, 366, 21)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I Molt m'en tye mis de chan tar uo lun ters

II e d'a le gran z'e de ioi man te ner

III men tre q'eu fui d'a mor en bon es per

IV mas er noi uei mon pro ne l'i en ten

V ne mais se cors de mi donz no a ten

VI tals de sco norz e tal es mais m'en ue

VII qe per un pauc de tot ioi no'm re cre.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 418; Gennrich, 204.

2) OSS. PAL.

Non trovasi segnato \flat , malgrado II, 7-8; plicati potrebbero essere III, 1; VII, 1. Cancellature e correzioni nel testo in I, 6-7 e 9-10. Notisi il rigo di 8 linee in I, 1-7.

Dubbia sembra, dal punto di vista tonale, la *clivis* di II, 7, cui risponde la frase simmetrica VI con un semplice *La*.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
B	b	»	»	» 10
C	b	»	»	» 10
D	c	»	»	» 10
A	c	»	»	» 10
B'	d	»	»	» 10
C'	d	»	»	» 10

Ambitus plagale; estensione *Do-re*; clausole su *Sol* (3), *La* (2), *Re* (1), *Do* (1); tipo sillabico, in due frasi: sillabico-neumatico, più o meno ornato, nelle altre. Identità assoluta fra I e V, nonchè fra II e VI, eccetto in 7; identità parziale fra III e VII, ossia da 1 a 8, esclusa quindi la clausola 9-10.

Notevole la struttura della cobla musicale, per cui essa può dividersi in:

ABC : D : AB'C'.

4) AN. TON.

Secondo ogni evidenza, la tonalità è quella di *Sol* (plag.) con discesa sino a *Do*.

Il *Si* deve intendersi naturale. Dubbio resta il caso di II, 8, per il salto di tritono.

Però giova considerare, come sopra fu osservato, che la lezione esatta deve essere quella di VI, in cui non ha luogo il detto salto di tritono, e in cui la relazione *Si-Fa* non esce dalle normali consuetudini del VII-VIII Modo gregoriano.

F. 45 v.

51. PEIROL
(Pillet, 366, 9)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

I
Co - ras qe-m fe - zes do - ler

II
a mors ni-m do - nes es - mai

III
a - ra-m ten iau - zen e gai

IV
per q'eu chan a mon pla - zer

V
car plus ai ric ioi con - qis

VI
q'a mi no ta - gni - a

VII
e qan ri - cor s'u - mi - li - a

VIII
hu - mi - li - taz s'en - ri - qis.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 87 v. Ed.: Restori, 424.

2) OSS. PAL.

Si b in V, 4 soltanto. IV, 5 potrebbe essere plicato (*porrectus flexus liquescens*).

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott. t.	sill.	7
	B	b	» »	»	7
	A	b	» »	»	7
	B'	a	» »	»	7
	C	c	» »	»	7
	D	d	sen. p.	»	6
	E	d	ott. p.	»	8
	F	c	ott. t.	»	7

Ambitus plagale; estensione Do - Si b; clausole su Do (3), Re (3), Fa (1), Sol (1); tipo sillabico scarsamente neumatico; identità fra I e III, II e IV eccezion fatta per le sedi 5-6 dei due ultimi versi; *incipit* simile nelle prime quattro frasi.

Cobla musicale divisibile in:

ABAB' : CDEF.

4) AN. TON.

Tonalità fondamentale è Re (plag.) con accenni a Fa (plag.), come p. es. in V ed anche in I, III e VI.

F. 46 r.

52. PEIROL

(Pillet, 366, 26)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

I

 Per dan que d'a - mor m'a - ue - gna

3+2
 II

 no la - xe - rai

6+2
 III

 que iois e chan no man - te - gna

3+2
 IV

 tan com uiu - rai

6+2
 V

 e si'n sui en tal - es - mai

4+2
 VI

 no sai que-m de - ue - gna

6+2
 VII

 car cil o mon cor e - stai

4+2
 VIII

 uci c'a - mar no-m dei - gna.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 415; Gennrich, 210.

2) OSS. PAL.

Come in 14, trovansi musicate nel ms. due coble anzichè una; ma, al contrario, la melodia risulta qui ripetuta con perfetta esattezza, alla seconda cobla. Pertanto tale ripetizione fu omessa nella traduzione in note moderne.

Nè segno di *b*, non richiesto dalla tonalità, nè *plicas*.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	ott. p.	sill. 8
	B	b	quin. t.	» 4
	A'	a	ott. p.	» 8
	B'	b	quin. t.	» 4
	C	b	ott. t.	» 7
	D	a	sen. p.	» 6
	C'	b	ott. t.	» 7
	D'	a	sen. p.	» 6

Ambitus plagale; estensione *Do - do*; clausole su *Si* (2), *Sol* (3), *Re* (2), *Do* (1); tipo sillabico, eccetto pochissimi gruppi; struttura melodica tra le più simmetriche, come deducesi dallo schema; le differenze per cui furono adottati gli apici (anche questi disposti con perfetta simmetria entro le due sezioni della cobla) sono: III, 1 in confronto a I, 1; IV, 3 in confronto a II, 3; VII, 5 in confronto a V, 5.

Tra VI ed VIII esiste un autentico rapporto da proposta a risposta. Cobla musicale divisibile in:

ABA'B' : CDC'D'.

4) AN. TON.

Tonalità di *Sol* (plag.), ma senza spiccate caratteristiche cadenzali gregoriane.

Può considerarsi questa come una delle migliori melodie di Peirol.

F. 46 v.

53. PEIROL

(Pillet, 366, 6)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 (8)

I
Ca - niat in'a mon cons - si - rer

II
5+2
can - ges q'a faich d'a - mi - a

III
6+2
don ai fin ioi uer - ta - der

IV
5+2
trop meilz q'eu no so - li - a

V
6+2
mas non es de prez so - brer

VI
5+2
eu per qe-m men - (i) - ri - a

VII
6+2
car hom diz el re - pro - uer

VIII
5+2
qi no tro - ba no tri - a

IX
e qui pren no-s fa - di - a.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 432.

2) OSS. PAL.

Notazione assai chiara. Non havvi segno di \flat nè di *plicae*. Una sillaba mancante in VI, 5 (*mètria*); notisi la grafia *cössiver* in I, 5-7.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	ott. t.	sill. 7
	B	b	sett. p.	» 7
	A	a	ott. t.	» 7
	B'	b	sett. p.	» 7
	C	a	ott. t.	» 7
	D	b	sett. p.	» 7
	E	a	ott. t.	» 7
	F	b	sett. p.	» 7
	G	b	» »	» 7

Ambitus autentico; estensione *Do-re*; clausole su *La* (3), *do* (1), *Si* (1), *Mi* (1), *Do* (1), *Sol* (1), *Re* (1); tipo sillabico con pochissimi gruppi neumatici. Identità come da schema; notisi che le varie frasi-verso si muovono sempre entro formule tra loro analoghe.

Cobla musicale divisibile in:

ABAB' : CDEFG.

4) AN. TON.

Tonalità fondamentale *Re* (aut.) con affermazione della dominante *La*; modulazione in *Sol* (aut.-plag.) in IV e V; clausola finale in pretto Modo di *Re*.

Il *Si*, mai provvisto del segno di \flat , può essere considerato naturale, malgrado il suggerimento del I Tono salmodico gregoriano.

F. 47 v.

54. PEIROL

(Pillet, 366, 33)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

I Tot mon en - gieng e mo sa - ber

II ai mes en un loi qi-m so - ste

III qan mi re - mem - bra ni-m so - ue

IV tan bo - na dom - na-m fai chan - tar

V las duncs me deu - ri - e es - for - zar

VI com po - gues far mon chan ua - ler

VII si tot trac greu mar - ti - re

VIII d'a - mor cui sui ser - ui - re.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 417.

2) OSS. PAL.

Non vi è segno di *b*; forma plicata dimostrano III, 7; VII, 6, e forse anche VI, 1 e VIII, 4, ma non ne fu tenuto conto, data l'incertezza del segno e la mancanza di confronto con altro ms.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	b	» »	»	8
	C	b	» »	»	8
	D (B)	c	» »	»	8
	E	c	» »	»	8
	F	a	» »	»	8
	G	d	sett. p.	»	7
	H (F)	d	» »	»	7

Ambitus plagale in prevalenza; estensione *Do - do*; clausole su *Mi* (2), *Re* (2), *La* (3), *Do* (1); tipo sillabico-neumatico assai moderato. *Incipit* identici fra II, 1-2 e IV, 1-2; rapporto analogico fra VI e VIII, come rilevasi dallo schema.

Cobla musicale divisibile in:

ABCD : EFGH.

4) AN. TON.

Tonalità fondamentale è *Re* (plag.). La melodia si svolge di preferenza intorno a *Fa*, dominante del Modo II gregoriano, mentre la canzone precedente, 53, afferma con insistenza la dominante *La* (Modo di *Re* aut.).

F. 48 r.

55. PEIROL

(Pillet, 366, 15)

4+2 1 2 3 4 5 6

I Ab ioi q'm de - mo - ra

II uoil un so - net fai - re

III qe be-m uai a - do - ra

IV de tot mon a - fai - re

V fin' a - mor m'o - no - ra

VI si q'al meu ue - tai - re

VII ges tan ric non lo - ra

VIII s'eu fos em - pe - rai - re

IX mon có - ra - ge n'ai

X iau - zi - on e gai

XI pe - ro non a gai - re

XII q'e - ra mortz d'es - mai.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 421.

2) OSS. PAL.

Il testo critico dà *En ioi*, anziché *Ab ioi*. Non trovasi mai indicato *b*; segni di liquescenza potrebbero riconoscersi in V, 5; VII, 5, ma tutti assai dubbi. È notevole la perfetta esattezza nelle varie simmetrie melodiche di cui la canzone abbonda. In XI, 5 lo *scandicus* è sciolto in *pes* e *virga*, sicché risulterebbero anche qui tre neumi per una finale piana. Però il cfr. con III e VII autorizza a considerare tale caso come pura variante grafica.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	sen. p.	sill. 6	C	a	sen. p.	sill. 6
	B	b	»	» 6	D	b	»	» 6
	C	a	»	» 6	E	c	sen. t.	» 5
	D	b	»	» 6	F	c	»	» 5
	A	a	»	» 6	C'	b	sen. p.	» 6
	B	b	»	» 6	D'	c	sen. t.	» 5

Ambitus plagale; estensione *Si* grave - *Si*; clauseole su *Mi* (3), *Sol* (2), *Do* (6), *Fa* (1); tipo sillabico-neumatico assai ornato. Identità e simmetrie come da schema. Dubbia può sembrare la variante di XII, 1 in confronto a IV, 1 e VIII, 1; d'altra parte la lezione paleografica non ammette incertezze in proposito. Sineresi melodica in XII, 5, da IV, 5-6.

La struttura è d'una rara stroficità e d'una simmetria perfetta. Infatti la cobla melodica si divide nettamente in:

$$ABCD : ABCD : \widehat{EFC'D'}$$

4) AN. TON.

Per stabilire la tonalità giova osservare la clausola I, 5-6 (V, 5-6), nonché altre formule, come II (VI), 2-3 e confrontarle, ad es., col Graduale: *Adjutor*, al versetto

non praeuale - at

con l'Antifona: *Simeon justus*

re - dem - pti - o - nem Isra - el

con l'Antifona: *Adonai*

pre - ces ser - vo - rum tu - o - rum

e infinite altre di Modo III. Pertanto si deve ritenere come fondamentale una tonalità di *Mi* (aut.-plag.) con clauseole in *Do*.

F. 48 v.

56. PEIROL

(Pillet, 366, 3)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I Ben dei chan - tar . pos a - mor m'o en - se - gna

II e-m do - na geing oom pu - sca bos moz fai - re

III car s'ill no fos eu no fo - ra chan - tai - re

IV ni co - no - guz per tan - ta bo - na gen

V mas e - ra uei e sai cer - ta - na - men

VI qe toz los bes qe m'a faz mi uol uen - dre.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 414.

2) OSS. PAL.

Non trovansi mai segno di *b* al *Si*, nè si notano neumi plicati. In I, 4 e in VI, 4 una sola sillaba porta un *climacus quadripunctis* e poscia un *pes, recto tono* coll'ultimo *punctum* del *climacus*; sarebbero quindi due neumi distinti sopra la medesima sillaba, non tonica finale. Però la forma grafica stessa dimostra chiaramente che trattasi d'una sola *ligatura*. Pertanto ho tradotto normalmente con un unico gruppo di semicrome, suddiviso però in conformità alle figure neumatiche.

Nel testo, non fu tenuto conto dell'erronea abbreviazione *dōna* in II, 2-3.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	end. p.	sill. II
	B	b	" "	" II
	C (A)	b	" "	" II
	B'	c	end. t.	" IO
	D	c	" "	" IO
	E	d	end. p.	" II

Ambitus plagale; estensione *Do - do*; clausole su *La* (3), *Re* (1), *Mi* (1), *Do* (1); tipo sillabico-neumatico, con alquanti gruppi assai complessi; identità parziali numerose: I, 4 e VI, 4; I, 6-11 e III, 6-11; II e IV, escluso 9-10; II, 10-11 e III, 3-4.

Cobla melodica divisibile in due sezioni:

ABC(A)B' : DE.

4) AN. TON.

Notisi che la trascrizione e gli apprezzamenti tonali del Restori non hanno base nè paleografica nè musicologica. Pertanto, non è per nulla obbligatorio e nemmeno plausibile il dover intendere il *Si* come bemolle; invece, conservando la integra lezione, si mantiene la melodia entro l'ambito di un *Modo di Mi* (aut.-plag.) con finali *La* e *Do*.

F. 48 v., 49 r.

57. PEIROL

(Pillet, 366, 29)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 (8)

I
Qan a - mors tro - bet par - tit

II
mon cor del seu - pes - sa - men

III
d'u - na rai - zon m'a - sal - lit

IV
e po - dez au - zir co - men

V
a - mic pei - rol ma - la - men

VI
uos an - naz de mi lo - gnan

VII
e pos en mi ui en chan

VIII
no au - reç en - ten - zi - os

IX
di - gaz puis qe ual - r[e]z uos.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 423.

2) OSS. PAL.

Manca il segno di chiave all'*incipit*, facilmente restituibile mercè l'*incipit* della seconda cobla. Nessun segno di *b*, nè indizio di neumi plicati.

In IX, 6 manca, nel testo, l'abbreviatura dell'*e*.

3) AN. MEL.

	A	a	ott. t.	sill.	7
B	b	»	»	»	7
C	a	»	»	»	7
D	b	»	»	»	7
B	b	»	»	»	7
E	c	»	»	»	7
F	c	»	»	»	7
G	d	»	»	»	7
H	d	»	»	»	7

Ambitus plagale; estensione *Re - re*; clausole su *La* (5), *Mi* (1), *re* (1), *Sol* (1), *Re* (1); tipo sillabico, limitatamente neumatico; identità fra II e V; formulario d'una stretta analogia fra i vari elementi, in tutta la composizione.

La cobla musicale sembra logicamente suddividersi secondo un senso di sintassi melodica, raggruppandosi intorno ai due membri identici II e V (B). Pertanto, indipendentemente da qualsiasi altra considerazione di natura metrica, la melodia e la tonalità indicano:

ABC : DBE : FGH, in cui troviamo le finali così ordinate: *La, La, Mi* : *La, La, re* : *Sol, Re, La* con ritorno all'*incipit*.

4) AN. TON.

Lo svolgersi delle frasi, l'affermazione del *La* come dominante, la presenza continua del *Si* ♯ autorizzano, sulla base delle analogie gregoriane, a ritenere questa canzone come appartenente ad un Modo di *Mi* plagale, con finale su *La*.

È questa una delle più garbate composizioni di Peirol.

F. 49 v.

58. PEIROL

(Pillet, 366, 12)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

I
Del seu tort fa - rai es - men - da

II
leis qm fe par - tir de se

III
q'en - car ai ta - lan qe il ren - da

IV
s'il plaz ma chan - zon e me

V
senz res - peich d'al - tra mer - ce

VI
s'en so - fra q'en leis m'en - ten - da

VII
e qe l bel ni - en m'a - ten - da

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: X, 88 v., una quinta sopra G. Ed.: Restori, 430.

2) OSS. PAL.

La eccezionale gravità della tessitura, ed il confronto con X, fanno pensare ad una melodia trasportata. Nessuna indicazione di b, nè di neumi plicati, eccetto forse VII, 5.

Il testo riesce oscuro al verso VII. X risponde con: *et que bel samblan mi rende.*

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott. p.	sill. 8
	B	b	ott. t.	» 7
	A	a	ott. p.	» 8
	B'	b	ott. t.	» 7
	C	b	» »	» 7
	D	a	ott. p.	» 8
	F	a	» »	» 8

Ambitus di tipo plagale, ma derivante da trasporto; estensione *Sol grave - La*; clausole su *Do* (3), *Re* (2), *La* (1), *La grave* (1); tipo sillabico, moderatamente neumatico. Identità fra I e III, fra II, 1-4 e IV, 1-4.

Cobla musicale divisibile, come dallo schema, in

ABAB' : CDE.

4) AN. TON.

Per se stessa, la lezione di G risulta in una tonalità di *Re* (plag.) molto estesa nel basso e limitata nell'acuto, dove tocca appena una volta il *La*. Però l'esame di X autorizza a pensare ad un Modo di *Mi* o di *Sol* plagali, con finale su *La*, trasportati, appunto come si è detto, una quinta sotto.

F. 49 v., 50 r.

59. PEIROL
(Pillet, 366, 22)

6+2 1 2 3 4 3 6 7 8

I
Nulz hom no s'au - cit tan gen

II
4+2
ni tan dol - za - men

III
6+2
ni fai son dan ni fo - le - ia

IV
con cel q'en a - mor s'en - ten

V
per zo n'ai eu bon ta - len

VI
si tot a - mor mi guer - r[e] - ia

VII
4+2
e-m de - streing greu - men

VIII
6+2
car per mon pla - zer mal pren.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 420.

2) OSS. PAL.

Manca un neuma in I, 5; la disposizione delle parole al primo verso della seconda cobla, musicato ed egualmente mancante di un neuma, potrebbe far credere che la deficienza si dovesse intendere in 6 anzichè in 5. Ciò malgrado mi sono attenuto alla stretta lezione paleografica della prima cobla. Nè *b*, nè *plicae*. Manca una vocale in VI, 7; il *pressus* è scritto con due *clivis* staccate, mal disposte sulla parola.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	ott. t.	sill. 7
	B	a	sen. t.	» 5
	C	b	ott. p.	» 8
	D	a	ott. t.	» 7
	E	a	» »	» 7
	F	b	ott. p.	» 8
	G	a	sen. t.	» 5
	H	a	ott. t.	» 7

Ambitus plagale; estensione *Do - do*; clausole su *Sol* (4), *Fa* (2), *Do* (2); rima melodica fra I, 6-7 e III, 7-8, benchè in differente posizione ritmica. Cfr. VIII, 6-7 con BERNART DE VENTADORN, 15: II, 7-8.

Cobla musicale divisibile, in base alle clausole, con la perfetta simmetria ABCD : EFGH, determinata dalle finali *Sol, Fa, Sol, Do : Sol, Fa, Sol, Do*.

4) AN. TON.

Nell'insieme è evidente la tonalità di *Sol* plagale; però notisi che VII, 2-5 riproduce, una quinta sotto, la esatta cadenza salmodica del settimo Tono, finale *d*, ossia in Modo di *Sol* autentico:

Se - de a dex - tris me - is

Pertanto, malgrado le frequenti relazioni di tritono *Fa - Si*, non credo autorizzabile l'uso del *b*, ad eccezione forse di VI, 7 che potrebbe interpretarsi come una modulazione transitoria in *Fa*.

F. 50 r. v.

60. PEIROL
(Pillet, 366, 31)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I Si ben sui loing et en - tre gen e - stra - g(n)a

II eu mai cons - sir d'a - mor ab qe-m co - nort

III e pes d'un uers co-l fa - za e qe l'a - cort

IV tal qe si - a bos e ua - lenz e fis

V car on hom plus mos chan - tars mi gra - zis

VI a - don(c)s dei meilz po - gnar qe no-i m'es - pre(n) - da

VII ni di - ga re don sa - uis me re - prea - da

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 429.

2) OSS. PAL.

Cancellature e scorrezioni varie, nella musica e nel testo. In III, 7, 10 il notatore ha disposto troppo stretti i neumi, in modo che su 8 già aveva esaurita la melodia; allora egli ha ripetuto i due neumi finali sulla parola *l'a-cort*; pertanto ho tolto le note sovrabbondanti e ordinata la collocazione. Quanto al testo, notisi mancanza di abbreviatura in I, II, omissione di una lettera in VI, 2 ed in VI, 10; quest'ultima, a dir vero, trovasi segnata a punta di penna, seminascosta dall'abbreviatura sul *p*: *mes^pada*, particolare sfuggito alla edizione diplomatica Bertoni (p. 156, l. 2). Notisi pure la forma *gssir* di II, 3-4. Nè segno di *b*, nè *plicae*.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	end. p.	sill. II
	B	b	end. t.	» IO
	C	b	» »	» IO
	A'	c	» »	» IO
	C	c	» »	» IO
	A'-A	d	end. p.	» II
	B'	d	» »	» II

Ambitus plagale; estensione *Fa - re*; clausole su *Si* (3), *Sol* (2), *Fa* (2); tipo sillabico, moderatamente neumatico. Simmetrie ed identità numerose, come vedesi nello schema. Notevole l'applicazione d'una analoga frase, e di clausola identica, a versi di forma differente, come in I e IV. Cobla musicale di struttura strofica, divisibile in:

ABC : A'C : A'-AB'.

4) AN. TON.

Formulario ed estensione di *Sol* plagale. A mio vedere, il *Si* deve intendersi sempre naturale. Potrà restar dubbio III, 10 e il relativo V, 10, dove è ammissibile una momentanea modulazione in *Fa*, con *Si b*.

F. 527.

61. PEIRE RAIMON DE TOLOSA

(Pillet, 355, 5)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

I
A - tres - si com la chan - del - la

II
que si me - zes - sa de - strui

III
per far clar - tat ad al - trui

IV
chant on plus trach greu mar - ti - re

V
per plai - zer de l'au - tra gen

VI
e qar a dreit e - sci - en

VII
sai q'eu faz fo - la - ge

VIII
c'ad al - trui don al - le - gra - ge

IX
et a mi pen' e tor - men

X
nul - la re se n' tal m'en pren

XI
no-m deu plan - ger del dam - pna - ge.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Nè segno di \flat , nè *plicae* oltre XI, 6. Notisi la presenza di due gruppi (*torculus* e *clivis*) sopra l'atona finale di XI; tuttavia, formando essi *pressus*, furono considerati come appartenenti al medesimo tempo primo.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott. p.	sill.	8
	B	b	ott. t.	»	7
	C (A)	b	» »	»	7
	D	c	ott. p.	»	8
	E	d	ott. t.	»	7
	F	d	» »	»	7
	G	e	sen. p.	»	6
	H	e	ott. p.	»	8
	F	d	ott. t.	»	7
	I (G)	d	» »	»	7
	L	e	ott. p.	»	8

Ambitus autentico, assai acuto; estensione *Fa - sol*; clausole su *Sol* (3), *re* (3). *Si* (2), *Fa* (2), *do* (1); tipo sillabico-neumatico alquanto ornato. Struttura complessa e curiosa; notisi la prevalenza dei gruppi sulla 4^a e 6^a sede e la insistenza di determinate formule (I, 4 : III, 4 : V, 4 : I, 6 : III, 6 : VI, 6 : IX, 6). Identità parziali, come da schema, fra I e III, e fra VII e X; rima fra V e VIII.

Cobla musicale divisibile, secondo i rapporti fra le clausole delle frasi-verso, in:

ABC : DEF : GHF : IL; ossia, con queste finali: *Sol, re, Sol : re, Si, Fa : re, Si, Fa : do, Sol.*

4) AN. TON.

La tonalità fondamentale è senza dubbio *Sol* autentico; molto frequenti ed insistenti i rapporti di tritono. Ciò malgrado, non ritengo autorizzata l'applicazione del \flat al *Si*, considerando l'analogia dei passi relativi con gli Alleluja di Modo VII.

F. 58 r.

62. GUI D'UISEL

(Pillet, 194, 19)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I
Se be-m par - tez ma - la dom - na de uos

II
no m'es rai - zons q'eu mi par - ta de chan

III
ni de so - laz q'eu fa - ra - i sen - blan

IV
q'eu fos i - raz d'ai - zo don sui io - los

V
ben fui i - raz mas a - ra m'en re - pen

VI
car en - pres ai del uostre en - se - gna - men

VII
com puo - sca leu can - iar ma uo - lun - tat

VIII
per q'e - ra chan d'ai - zo fun ai plo - rat.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Notisi la tessitura elevata. Non appare mai segno di *b*; *plica* in VIII, 8. Nel testo, correzioni varie; l'iniziale fu miniata erroneamente con *A*, poi cancellata e sostituita con *S*, in nero, verso il margine del foglio.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» »	» 10
	C	b	» »	» 10
	D	a	» »	» 10
	E (A)	c	» »	» 10
	F	c	» »	» 10
	G	d	» »	» 10
	H	d	» »	» 10

Ambitus autentico, di natura assai acuta; estensione *La-la*; clausole su *re* (3), *La* (2), *Sol* (1), *do* (1), *fa* (1); tipo in prevalenza sillabico, piuttosto neumatico soltanto nell'ultima frase. Identità fra I, 1-5 e V, 1-5; *incipit* identico in I, 1-3 e II, 1-3.

Cobla divisibile, in base all'unica identità parziale (I : V), in:

ABCD : E(A)FGH.

4) AN. TON.

Difficile stabilire se la tonalità attuale sia originaria o di trasporto. Considerata nella lezione del ms., essa sembra *Sol* autentico, con finale *La*.

Estensioni simili, spinte verso l'acuto, sono rintracciabili nel repertorio gregoriano. Cfr. *Alleluja: Candor est, Caro mea, Concussus est, Confitebuntur. De profundis* (estensione da *Sol* a *la*) etc., tutti di Modo VII.

F. 59 r.

63. GUI D'UISEL

(Pillet, 194, 3)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
Ben fei - ra chan - zos plus so - uen

II
mas e - noi es tot iorn a di - re

III
q'eu plaing per a - mor e so - spi - re

IV
car o sa - bon tra - stuit co - mu - nal - men

V
mas eu vol - gra motz nous ab son pla - sen

VI
mas re no truop q'au - tra uez dit no si - a

VII
de qal causa us pre - ga - rai doncs a - mi - a

VIII
a - qo me - zeis di - rai d'au - tre sen - blan

IX
e si fa - rai no - uel sen - blar mon chan.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Anche questa canzone ha una tessitura eccezionalmente acuta. Dal rigo secondo al quinto del ms. (II, 2-VI, 4) la chiave fu cancellata e posta una linea più sotto. Nè segno di *b*, nè *plicae*. Cancellature e correzioni varie mostra anche il testo. *Senblar*, in IX, 7-8, fu corretto da un *senbrar* italiano, originario.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	nov. t.	sill. 8
	B	b	nov. p.	» 9
	C	b	» »	» 9
	D	a	end. t.	» 10
	E	a	» »	» 10
	F	c	end. p.	» 11
	G	c	» »	» 11
	H	d	end. t.	» 10
	G'	d	» »	» 10

Lo schema melodico dato dal Restori (p. 442), non ha base.

Ambitus autentico, forse trasportato; estensione *Sol-si*; clausole su *do* (6), *re* (1), *La* (2); tipo sillabico-neumatico; identità fra VII, 1-6 e IX, 1-6; analogia nel resto delle due frasi.

Cobla musicale divisibile, secondo le finali, in:

ABC : DE : FG' : HG', ossia con le clausole su *do, do, re : do, do : La, do : La, do*.

4) AN. TON.

Anche in questa canzone, come nella precedente, s'afferma una tonalità di *Sol* (aut.) con finali su *Do*. Il *Si* deve essere considerato sempre *h*.

Notisi la omogeneità stilistica fra le due canzoni di Gui d'Uisel fin qui edite, e la arditezza della loro tessitura.

F. 59 v.

64. GUI D'UISEL
(Pillet, 194, 6)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

I
En tan - ta gui - sa-m me - na a - mors

II
c'a - pe - nas sai si deich chan - tar

III
o si dei pla - gner o plo - rar

IV
tan mi do - na gauz e do - lors

V
pe - ro q'n uol - gues dreiz iu - iar

VI
mas n'ai mal qe bes e ma - iors

VII
mas tan am fi na - men

VIII
qe-l mal tieng a ni - en

IX
e gra - zisc et e - nanz

X
lo bes per qe-m plaz chanz.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Nè segno di b, nè *plicae*. Correzione nel testo di VIII, 6-7.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	b	» »	»	8
	C	b	» »	»	8
	D	a	» »	»	8
	D'	b	» »	»	8
	C'	a	» »	»	8
	E	c	sett. t.	»	6
	F (C)	c	» »	»	6
	G (A)	d	» »	»	6
	H	d	» »	»	6

Ambitus plagale; estensione *Do - do*; clausole su *Fa* (2), *Re* (2), *Sol* (4), *Si* (1), *Do* (1); tipo sillabico-neumatico, poco ornato; identità parziali e simmetrie varie, per cui la composizione sembra sviluppo di poche formule. Cfr.: III : VI; IV, 1-4: V, 1-4. Inoltre, VIII è contrazione di III; IX ha l'*incipit* di I e ne sembra una riduzione.

Cobla musicale divisibile in:

ABCD : D'C' : EFGH.

4) AN. TON.

La tonalità, sempre plagale, oscilla tra un *Fa* (plag.) in I e V, un *Re* (plag.) in II e IV, un *Sol* (plag.) in III, VI-X, che risulta la tonalità prevalente nel pezzo, con finale in *Do*.

Pertanto, non trovandosi il *Si* che nelle frasi stese entro l'ottavo Modo suddetto, deve tal nota considerarsi sempre naturale.

F. 60 v.

65. RICHART DE BERBEZILL

(Pillet, 421, 1)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8

I A - tres - si com lo le - c.

II q(i) es tan fer qan s'i - rais

III de son li - o - nel qan nais

IV morz ses a - le - n'e ses ui - da

V tro c'a sa uoiz, q'an l'es - cri - da

VI lo fai re - uiu - re et a - nar

VII a - tre - si pot de uui far

VIII ma bo - na donn' e a - mors

IX e ga rir de mas do - lors.

1) NOT. BIBL.

Altri ms.: *W*, 195 v., una quinta sopra. *Ed.*: nessuna.

2) OSS. PAL.

Manca una sillaba in II; il testo risulta *q'es tan fer qan s'irais*, disposto in modo tale sotto la musica, per cui le prime quattro sillabe hanno cinque neumi. *W* risponde con la lezione *qui tant es fers et tan gais*, la quale, se non è identica nel senso, indica però una plausibile restituzione del retto metro, quella appunto da me proposta.

Manca un neuma in VI, 4; il confronto con *W*, che dà questa melodia:

les fait re - uiu - re et a - nar

mi fa pensare che il notatore di *G*, scrivendo esattamente ad una quinta inferiore la musica, abbia ommesso il primo neuma plicato che appare in *W*. Propongo la restituzione *Sol - Fa*, con le debite riserve.

Nè segno di *b*, nè *plicae*.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	ott. t.	sill.	7
	B	b	" "	"	7
	C	b	" "	"	7
	D	c	ott. p.	"	8
	E	c	" "	"	8
	F	d	ott. t.	"	7
	G	d	" "	"	7
	H	e	" "	"	7
	I	e	" "	"	7

Ambitus plagale; estensione *Si* grave - *do*; clausole su *Fa* (5), *Mi* (2), *Si* grave (1), *Do* (1); tipo sillabico-neumatico, assai ornato in certe frasi (III, IV, V); analogie e simmetrie varie fra le formule; rima fra III, 7 : VII, 7; rispondenza ritmica fra III, 7 : VI, 7 : VIII, 7 e fra IV, 5-8 : V, 5-8.

Divisione della cobla musicale difficile; in base alle finali si può pensare a ABCD : EF : GHI, in cui ogni gruppo termina su *Fa*.

4) AN. TON.

Tonalità oscillante fra *Re* e *Fa* plagali, con modulazioni interne in *Mi* (frasi V - VII). L'uso del *b* è assai incerto; il confronto con *W* lo autorizzerebbe soltanto in III, 4 e, per supposizione, in IV, 7.

F. 63 r.

66. RICHART DE BERBEZILL

(Pillet, 421, 2)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I A - tres - si com l'o - li - fanz

II qe qan chai no pot le - uar

III tro q'ill au - tre ab lor cri - dar

IV de lor uoiz lo le - uon sus

V ez eu uoill se - gre a - qel us

VI qe mos inal - traiz es tan greus e pe - sanz

VII qe se la corz del poi ell le bo - banz

VIII e li fin precz dels le - ia[ll]s a - ma - dors

IX no - m re - le - uon ia - mais no se - ra sors

X qe dei - gne - son per mi cla - mar mer - ce

XI lai on rai - son ni iu - zars no ual re.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: W, 195 v., una quinta sopra; X, 84 v. v. Ed.: Beck, *Mel.*, 190 (due sole frasi-verso).

2) OSS. PAL.

La lezione è approssimativamente sempre d'accordo con X, ma non reca segni di *b*, mentre X è preciso e scrupoloso, indicando *b* e *h* (cfr. IX, 3-8, f. 84 v.). Non si distinguono neumi plicati. Jato erroneo in V, 5, con un tempo sovrabbondante nella melodia (*Mi*).

Nel testo, dove notasi la grafia di VII, 8 *le* per *lo*, reintegro la forma di VIII, 6-7. In XI, 5 leggesi *ni* e non *mi* come trovati stampato nella Edizione diplomatica.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	ott. t.	sill. 7
	B	b	» »	» 7
	C	b	» »	» 7
	D	c	» »	» 7
	E	c	» »	» 7
	F	a	end. t.	» 10
	G	a	» »	» 10
	H	d	» »	» 10
	I (E)	d	» »	» 10
	G	e	» »	» 10
	H	e	» »	» 10

Ambitus plagale, forse da trasporto (cfr. W); estensione *Do - do*; clausole su *Fa* (4), *Sol* (1), *Do* (5), *Re* (1); tipo sillabico-neumatico, ornato. Identità come da schema; notisi, oltre a V, 1-5 = IX, 1-5, l'identità fra VI, 2-6 e IX, 5-9. Rispondenze ritmiche fra IV, 6-7 : V, 6-7; fra VII, 9-10 : VIII, 9-10. Cfr. IV, 6-7 con BERNART DE VENTADORN 15: II, 7-8, clausola riscontrata anche in altri autori.

Cobla musicale divisibile, seguendo le clausole, in:

ABCD : EF : \widehat{GHIGH} .

4) AN. TON.

Tonalità di *Fa* (plag.) con finale su *Do*; modulazione in *Sol* (II) ed in *Re* (V). Si *b* stabilito in base ad X.

Rammentasi che questa canzone è citata nella *razos* relativa a Richart de Berbezill (CHABANEAU, *Biogr. des Troub.*, 251), dove sembra aver fornito lo spunto ad un curioso racconto.

F. 64 r. v.

67. PERDIGO

(Pillet, 370, 9)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
Los mals d'a - mors ai eu ben toz a - pres

II
mas anc lo bes no pois un iorn sa - ber

III
e se no fos car eu ai bon e - sper

IV
eu cui - de - ra qe no-m i a - gues ges

V
et a - gra-n dreiz q'eu fos de - se - spe - raz

VI
tan ai a - mat et anc no fui a - maz

VII
pe - ro se-l ben es tan dolz e plai - senz

VIII
com es lo mals an - gui - sos e co - senz

IX
anz uoil mo - rir q'eu an - ca - ra no l'a - ten - da.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Nessun segno di \flat , benchè la tonalità sembri esigerlo. *Plicae* si potrebbero riconoscere in II, 7; IV, 9; VI, 9; IX, 3 e 4, ma, data la scarsa chiarezza semeiografica del notatore, non ne ho tenuto conto.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» »	» 10
	C	b	» »	» 10
	D	a	» »	» 10
	E	c	» »	» 10
	F	c	» »	» 10
	G	d	» »	» 10
	H	d	» »	» 10
	I	e	end. p.	» 11

Ambitus autentico-plagale; estensione *Do - fa*; clausole su *Fa* (3), *Do* (3), *Re* (1), *do* (1), *La* (1); tipo sillabico-neumatico, assai ornato in VIII e IX. Rima, per quanto in differente ritmo, fra I e IX; rispondenze fra II, 9-10 e III, 9-10: fra IV, 9-10 e VI, 9-10. La formula IV, 3-4 trovasi anche nella successiva canzone 68: IV, 4-5 (vedi ivi la citazione gregoriana).

Notisi la reminiscenza di VII con frasi gregoriane di Modo terzo (p. e. Inno: *Pange lingua... corporis*). Cobla musicale divisibile, in base alle clausole, in:

ABCD : EF : GHI, ossia con le finali *Fa Do*, *Fa Do* : *Re Do* : *do*, *La*, *Fa*.

4) AN. TON.

Tonalità fondamentale è *Fa* (aut.-plag.), con finali in *Do* e i consueti sconfinamenti in *Re* (cfr. I, 1-8 e V). Tonalità di *Mi* (aut.) è riconoscibile, come fu detto, in VII.

Dove l'uso del *Si* \flat appare più o meno plausibile, esso è stato indicato, sempre colle debite riserve.

Notisi l'ampio senso di sviluppo melodico, specie nelle simmetrie interne di IX, 4-5, 6-7.

F. 64 v., 65 r.

68. PERDIGO

(Pillet, 370, 14)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 | 8 9 10 11

I Trop al e - stat q'en bon e - sper no ui

II per q'es be dreiz qe toz iois mi so - fra - g(n)a

III car eu mi loing de la so - a com - pa - gna

IV per mon fol sen don anc iorn no iau - zi

V mas si - uals leis no co - sta re

VI qe'l danz no tora tot so - bre me

VII et un eu plus mi uau lo - guan

VIII meinz n'ai de iois e plus d'a - fan.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: X, 89 r. v. (musicata solo per metà; nel verso mancano i neumi).
Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Nessun segno di *b*; liquescenza in I, 4, ma dubbia come al solito; *plica* in VII, 6. In X trovasi così scritto l'*incipit*, con segno di *b*:

Molt ai e - stat q'en

indi il segno non compare più neppure in quel codice.

Notisi in VIII, 8-9 due gruppi sopra sillaba tonica finale. Nel testo, manca abbreviatura in II, 11. In VII, 2 intendasi *on*.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	end. p.	» 11
	C	b	» »	» 11
	D	a	end. t.	» 10
	E	c	nov. t.	» 8
	F	c	» »	» 8
	G	d	» »	» 8
	H	d	» »	» 8

Ambitus plagale, in prevalenza; estensione *Do - mi*; clausole su *Do* (3), *Re* (2), *Sol* (2), *Fa* (1); tipo sillabico-neumatico molto ornato; formule ricorrenti, con innegabile senso di dialettica musicale. Si cfr. II, 6-7 e 10-11; IV, 6-7 e 9-10. Cfr. ancora IV, 4-5, *ligatura* già notata nella canzone precedente, con l'Inno *Rector potens*, di Modo VIII:

Splen - do - re ma - ne il - lu - mi - nas

Cobla musicale divisibile in ABCD : EFGH.

4. AN. TON.

Tonalità mista di *Mi* (aut.-plag.) e di *Sol* (plag.), con accenno a *Fa* e finali in *Do*. Quanto all'uso del *b*, eccezione fatta dalla indicazione di X (assai discutibile) e dalla probabile cadenza in Modo V gregoriano di V, 7-8, non credo ammissibili, se pur queste, altre applicazioni; sempre in conformità con un evidente formulario liturgico (cfr. IV, 4-5 e simili), anche per il supposto uso promiscuo del *Si h* e *Si b*.

Non sfuggirà la ricchezza inventiva, l'ardimento e la espressività di questa magnifica melodia: inosservata, anzi ignota, sino ad oggi.

F. 65 r. v.

69. PERDIGO

(Pillet, 370, 13)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I Tut tems mi ten a - mors de tal fai - chon

II com e - stai cel c'a-| mal don s'a - dor - mis

III e mo - ri - a dor - men tan es con - qis

IV en pauc d'o - ra en - tro q'om lo re - si - da

V a - tres - si m'es tal do - lor de - me - si - da

VI qe-m do - n'a - mors qe sol no sai ni sen

VII e mo - ri - a ab [a] - qest mar - ri - men

VIII tro qe m'es - forz de far u - na chan - zon

IX qe-m re - si - da de qest tor - men on son.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 253.

2) OSS. PAL.

Segno di *b* in I, 7; *plicatio* in IV, 5; il primo verso della seconda cobla porta la melodia di 68: I (con un neuma di meno, per erronea lezione che fece considerare *ia* monosillabo, in luogo di *ira*), anzichè quella di 69: I. Il testo critico dà *Tot l'an mi ten*, all'incipit.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» »	» 10
	C	b	» »	» 10
	D	c	end. p.	» 11
	E	c	» »	» 11
	F (D)	d	end. t.	» 10
	G	d	» »	» 10
	H	a	» »	» 10
	I	a	» »	» 10

Ambitus in prevalenza autentico; estensione *Do-re*; clausole su *Re* (4), *Do* (1), *Sol* (2), *Fa* (1), *Mi* (1); tipo sillabico-neumatico, assai ornato. Formule analoghe fra loro, ricorrenti senza simmetrie precise; sola identità fra IV, 1-3 e VI, 1-3, come risulta da schema; rima fra VII, 9-10 e IX, 9-10; rispondenza fra I, 9-10 : II, 9-10 e VI, 9-10. Cobla musicale divisibile approssimativamente, tenendo conto delle finali, in:

ABCDE : \widehat{FGHI} .

4) AN. TON.

Tonalità fondamentale *Re* (aut.); modulazione in *Fa* nelle frasi IV e V; formulario e clausola in *Mi* (aut.-plag.) in VIII.

Difficile da stabilire l'uso del *Si b*; indicato dal ms. in I, 7; plausibile nella modulazione in *Fa* di V, 9, con analogie gregoriane; suggerito da noi in IV, 9 e VI, 3; incerto altrove.

F. 67 v.

70. RAIMON DE MIRAVAL

(Pillet, 406, 13)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I Ben m'a-gra-da'l bel tems d'e-stiu

II e dels au-zels m'a-gra-da'l chanz

III e'l fuol-la m'a-gra-da'e'l ue-rianz

IV e'ill prat nerz me son a-gra-diu

V e uos dom-na m'a-grai-daz mil ai-tanz

VI et a-gr[ra]-da-m qan faz uo-stres co-manz

VII mas uos no plac q'en re-m dei-gnes gra-zir

VIII mas a-gra-da-os qar me muor de de-sir.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.; R, 83 v., 84-85 r. (foglio con due numeri). Ed.: nessuna.

(2) OSS. PAL.

Non ha luogo segno di b , né è richiesto dalla tonalità. Un tempo ed un neuma in più, sopra erroneo iato, in III, 6. Manca segno di abbreviatura in VI, 3.

Non notansi *plicae*, eccetto forse in VI, 2.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	b	» »	»	8
	A'	b	» »	»	8
	B'	a	» »	»	8
	C	b	end. t.	»	10
	D	b	» »	»	10
	E (B)	c	» »	»	10
	F (B)	c	» »	»	10

Lo schema metrico dato dal Restori (p. 442) non corrisponde alla lezione del ms.

Ambitus autentico; estensione assai acuta, *Fa-sol*; clausole su *Sol* (6), *re* (1), *Fa* (1); tipo sillabico-neumatico senza gruppi complessi. Simmetrie ed identità varie, come da schema; osservisi la frequenza dell'*incipit* di II, che si presenta quattro volte. Si può pensare ad una svista di copia, che abbia abbassato di una terza la *clivis* (*do-Si* anziché *mi-re*) in IV, 4, mentre la lezione originale avrebbe potuto essere identica a quella di II, 4.

Cobla musicale divisibile in:

ABA'B' : CDEF.

4) AN. TON.

Tonalità evidente di *Sol* (aut.), con insistenza di clausole sulla tonica (in proporzione di 6 su 8). La clausola su *Fa* (VII, 10) non ha carattere di modulazione, né comunque di un Modo V-VI gregoriano.

F. 68 r.

71. RAIMON DE MIRAVAL

(Pillet, 406, 2)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

I Ais - si com es - gen - zer pas - cors

II de nuill au - tre tems chaut ni irei

III deu es - ser mejl - ler per dom - nei

IV per a - le - grar fins a - ma - dors

V mas mal a - ion o - gan sas flors

VI 6+2 qe tan m'an de dan ten - gut

VII q'en un sol iorn m'an tol - gut

VIII tot zo q'a - ui - a an dos anz

IX con - qes ab mainz durs af - fanz,

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 83 v. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Nessun segno di *b*, mentre uno iniziale trovasi in R. Parecchi segni di *plica* sarebbero denunziabili, ma, come sovente, per la loro incertezza non ne fu tenuto conto; tali sono: II, 3, 5 : IV, 4 : V, 1 : VII, 4. Un tempo ed un neuma in più, per erroneo iato, riscontransi in VIII, 5; in base alle particolarità grafiche mi sembra plausibile l'emendamento proposto, non escludendo però che possa anche intendersi eliminato il *La*, al posto del *Fa*. La lezione di R non illumina su tal punto.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	b	" "	"	8
	A	b	" "	"	8
	B	a	" "	"	8
	C	a	" "	"	8
	D	c	ott. t.	"	7
	E	c	" "	"	7
	F	d	" "	"	7
	G (D)	d	" "	"	7

Ambitus autentico-plagale; estensione *Do-re*; clausole su *Fa* (4), *Re* (3), *Do* (1), *Sol* (1); tipo sillabico-neumatico, assai ornato in VI e IX. Identità come da schema; rispondenza ritmica, da proposta a risposta, fra V, 7-8 e VII, 6-7; *incipit* identico in VI, 1-2 e IX, 1-2. In base a tutti questi elementi, la cobla musicale può essere divisa, a mio vedere, in:

ABAB : CDE : FG.

4) AN. TON.

Tonalità oscillante, considerato anche il formulario melodico, tra *Fa* (aut.-plag.) e *Re* (aut.-plag.); modulazione in *Sol* (plag.), in VIII. Problematico l'uso del bemolle. In base al suggerimento del ms. R, alla intrinseca natura delle frasi ed alle clausole, propongo il *Si b* nei luoghi indicati, sempre con le debite riserve.

F. 68 v.

72. RAIMON DE MIRAVAl

(Pillet, 406, 20)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

I
Sill qi no uol au-zir chan-zos

II
de no-stra(s) com-pa-gni-a:s gar

III
q'eu chanz per mon cor al-le-grar

IV
e per so-laz dels com-pa-gnos

V
e plus per cho q'es de-uen-gues

VI
en chanzon q'a mi-donz pla-gues

VII
c'al-tra uo-lon-taz no'm de-streing

VIII
de so-laz ni de bes cap-teing.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 84-85 r. (foglio con due numeri). Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si \flat in I, 7 e III, 7; *plica* in VII, 6 per cui il gruppo potrebbe essere un *torculus liquescens*.

Manca un neuma in VII, 5 che non tento di restituire perchè incerta ne è la congettura; R non soccorre in proposito.

Nel testo, notisi che la lezione critica dà *Cel* in I, 1; in II, 3 seguo R, più corretto.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	b	" "	"	8
	A	b	" "	"	8
	B	a	" "	"	8
	C	c	" "	"	8
	D	c	" "	"	8
	E	d	" "	"	8
	F	d	" "	"	8

Ambitus in prevalenza plagale; estensione *Do-re*; clausole su *Fa* (3). *Re* (3), *La* (1), *Do* (1); tipo sillabico, moderatamente neumatico. Identità come da schema; rispondenza ritmica fra IV, 7-8 : VI, 7-8 : VII, 7-8. Reminiscenza gregoriana di V-VI con Antifona:

Pu - e - ri Hebrae - o - rum, por-tan-tes ra-mos o - li-va-rum

Caratteristica l'insistenza su *La* degli *incipit* di I-IV.

Cobla musicale divisibile in:

ABAB : CDEF.

4) AN. TON.

Tonalità di *Fa* (plag.) e di *Re* (aut.-plag.). In VI il Modo di *Fa* tende alla forma autentica.

Oltre i due \flat segnati nel ms., ne furono proposti altri due, in base alla analisi tonale e melodica.

F. 69 r.

73. RAIMON DE MIRAVAL

(Pillet, 406, 7)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 (8)

I
A - pe - nas sai don m'a - preing

II
cho q'en chan - tar m'au - zes dir

III
com peig trac e plus m'a - zir

IV
meills en mon chant es - de - ueing

V
gar - daz qan er qi n'e - seng

VI
si sa - brai es - de - ue - nir

VII
qe ma bo - na dom - pna-m deing

VIII
qe ges de sa - ber no-m feing

IX
ne nuls hom no pot fal - lir

X
qe de leis - a - ia so - ue[n]g.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 87 r., un tono sotto. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Spostamento fra testo e neumi in V e VI, per cui V manca di una nota in 7, e VI ne ha una in più (*do*) all'inizio. Propongo la correzione, distribuendo regolarmente i neumi sul testo poetico, in conformità al parallelo offerto da VIII e IX. In VIII, 6-7 ed in tutto IX e X, si riscontra l'innalzamento ad una terza superiore della intera melodia, in confronto alle identiche frasi V, VI, VII. Mi sembra evidente che il notatore non abbia tenuto conto d'uno spostamento di chiave, una terza sopra, a partire da VIII, 6. Pertanto ho scritto superiormente la lezione diplomatica, ed inferiormente, fra [], il proposto emendamento che trova esatta conferma in F. Non è segnato *b* al *Si*, ne è richiesto dalla tonalità; *phica* in X, 4.

Manca l'abbreviatura nel testo di X, 7.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	ott. t.	sill. 7
	A'	b	" "	" 7
	A	b	" "	" 7
	A'	a	" "	" 7
	B	a	" "	" 7
	C	b	" "	" 7
	A'	a	" "	" 7
	B	a	" "	" 7
	C	b	" "	" 7
	A'	a	" "	" 7

Lo schema melodico dato dal Restori (p. 442) non è esatto.

Ambitus autentico; estensione *Sol - fa*; clausole su *Sol* (4), *La* (4), *do* (2). Identità e simmetrie come da schema; curiosa la ripetizione dello stesso elemento I, 1-5, per ben sei volte.

Cobla musicale nettamente strofica e divisibile in:

AA'AA' : BCA' : BCA'

4) AN. TON.

Tonalità omogenea di *Sol* (aut.) con finale *La*. Si confrontino gli elementi VI (IX), 1-4 e II (IV, VII, X), 4-8 col settimo Tono salmodico gregoriano, finale a:



Non può sfuggire la bella semplicità e l'espressione veramente profonda di questa melodia.

F. 73 r.

74. ARNAUT DANIEL

(Pillet, 29, 14)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
Lo ferm uo - ler q'(inz)el cor m'in - tra

II
no-m pot ges becx e - scon - scen - dre ni un - gla

III
de lau - sen - gier qi perd per mal dir s'ar - ma

IV
e car no l'aus ba - tre ab ram ni ab uer - ia


V
si - uals a frau lai on non au - ra un - cle

VI
iau - zi - rai ioi en uer - zer o dinz cham - bra.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 243.

2) OSS. PAL.

Si \flat segnato in I, 6 : III, 4 : IV, 8. La *clivis* finale di VI, 11 sembra avere fisionomia mensurale, con la prima nota *duplex longa* .

Nel testo, notisi una sillaba sovrabbondante in I, 5 (*inz*); nella parola *uerzer* (VI, 6-7) la *r* e la *z* sono talmente fuse, da leggersi *uerzer*.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	ott. p.	sill. 8
	B	b	end. p.	» 11
	C	c	» »	» 11
	D	d	» »	» 11
	E	e	» »	» 11
	F	f	» »	» 11

Ambitus plagale; estensione Si grave-do; clausole su Sol (2), Fa (2), Do (2); tipo sillabico, con soli otto gruppi neumatici; nessuna identità, e nessuna vera simmetria, esclusa la rima fra III, 10-11 e IV, 10-11.

Cobla musicale divisibile in base alle finali, costituendo membri di due frasi ciascuno:

AB : CD : EF (finali Sol, Sol : Fa, Fa : Do, Do).

4) AN. TON.

L'*ambitus*, il Si \flat indicato nel ms., le clausole stesse, denunciano una evidente tonalità di Fa (plag.) con finale su Do.

Il \flat è quindi di uso continuo, anche in III, 10; mancando quivi nel ms., fu indicato sopra, tra parentesi.

È questa una delle celebri sestine, metro proprio ad Arnaldo Daniello.

F. 73 v.

75. ARNAUT DANIEL

(Pillet, 29, 6)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)

I Chan - zon do - l moz son plan e prim

II faz pos e - ra be - to - no - ill uim

III e - il au - chor cim

IV son de co - lor

V de tu - ta flor

VI e uer - de - ia la fuol - la

VII e - il chant e - il brail

VIII son a l'on - brail

IX dels au - zels per ia bruoil - la.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 243.

2) OSS. PAL.

Si *b* segnato in VIII, 1. La frase II possiede una nota di più, probabilmente il *do* (9) che è anticipato dalla frase seguente. Però la disposizione delle parole consentirebbe anche quest'altra interpretazione:



in cui la nota da eliminare sarebbe la *La*; ad ogni modo, troppo incerta è la grafia per pensare ad una mancata elisione di *-no' ill*. Cancellature e correzioni vedonsi in III, 1-2.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	a	» »	»	8
	C	a	quin. t.	»	4
	D	b	» »	»	4
	E	b	» »	»	4
	F	c	sett. p.	»	7
	G	d	quin. t.	»	4
	H	d	» »	»	4
	I (B)	c	sett. p.	»	7

Nonostante la divisione metrica, le frasi-verso musicali si potrebbero intendere anche 7 + 2, 7 + 2, 7 + 2, 9 + 2, 7 + 2, 5 + 2.

Ambitus in prevalenza plagale; estensione *Re - re*; clausole su *Sol* (2), *La* (4), *Fa* (3); tipo sillabico-neumatico poco ornato. Identità fra II, 1-4 e IX, 1-4; rispondenza ritmica fra IV e VII, nonchè fra VI, 6-7 e IX, 6-7.

Notisi quest'ultima clausola, già incontrata in Folquet de Marseille (*In cantan*) ed in Gaucelm Faidit (*Lo roseignolet saluage*).

Cobla musicale divisibile, probabilmente, in:

ABCD : EF : GHI.

4) AN. TON.

Tonalità non ben definita, oscillante fra i Modi di *Fa* (plag.) e di *Sol* (plag.), corrispondendo quest'ultimo all'ottavo Tono salmodico con finale *G**, ossia su *La*. Modulazione in *Fa* autentico mi pare evidente in VI, 6-7. Il *Si b*, segnato una sol volta (in VIII, 1) nel ms., fu suggerito, con le debite riserve, in tre altri luoghi.

F. 75 r.

76. GUILLELM DE SAINT LEIDIER

(Pillet, 234, 16)

5+2 1 2 3 4 5 6 7

I Pos tan m'es - lor - cha a - mors

II qe m'a faich en - tre - me - tre

III c'a la zen - zor del mon

IV aus mas chan - chos trans - me - tre

V e pos no puasc ail - lors

VI mon fin cor es - de - me - tre

VII ben deu - ria em - ple - gar

VIII mon so - ptil sen - e me - tre

IX si'll pla - ges qi-m lais - ses

X en son ser - ui - zi me - tre

XI cil cui hom li - ges sui

XII ses dar e ses pro - me - tre.

1) NOT. BIBL.

Altri mss.: R, 41 v., un tono sopra, circa. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Non trovasi mai segno di *b*. Cancellature varie in V, VI, sulle quali sono stati riscritti i neumi. Segni di *plicae*, incertissimi, qua e là.

3) AN. MEL.

Questa canzone presenta un interessante problema di ritmica. La metrica poetica la considera costituita di tredecasillabi a rima unica. Per l'opposto, la lezione musicale di R, e in gran parte quella di G, dividono la melodia mediante le consuete sbarre di *distinctio*, in frasi di sei e sette neumi ciascuna, alternate. A questa partizione corrisponde esattamente quella del testo in G, diviso esso pure in versi di sei e sette sillabe. Prova sia di questa corrispondenza metrica e melodica il fatto che G, ripetendo come di consueto la melodia al primo verso della seconda cobla, riscrive soltanto la prima frase di sei neumi e non tutta la melodia comprendente il tredecasillabo.

Pertanto io tengo conto di questi dati paleografici e considero la canzone come formata di frasi-verso 5 + 2, ossia di settenari tronchi e piani, alternati. Ne risulta effettivamente un tredecasillabo (11 + 2), ma la natura composita ed artificiosa d'un tale metro è in questo caso evidente, in quanto costituito di membri sempre fra loro rispettivamente identici. Simile caso non si verifica mai nell'endecasillabo il quale, sia nella musica sia nel verso, si presenta come membro ritmico unitario: appunto perchè non uniformemente sezionabile.

Nel ritmo musicale, il passaggio dalla frase dispari alla pari può avvenire in perfetta continuità, senza *longa* o *pausatio*. A significare questa speciale possibilità, e onde rendere evidente la struttura affatto particolare d'una tal composizione, non ho applicato le sbarre di fine frase, ossia di fine misura-verso, ai membri dispari (I, III, V etc.). Il lettore sa, in tal modo, che l'intera melodia può essere interpretata ed eseguita in sei « distinzioni », di due membri ciascuna. Ecco pertanto gli

Schemi:	A	sett. t.	sill. 6	13
B	a	sett. p.	7	
C		sett. t.	6	13
D	a	sett. p.	7	
E		sett. t.	6	13
F	a	sett. p.	7	
G		sett. t.	6	13
H	a	sett. p.	7	
I		sett. t.	6	13
L	a	sett. p.	7	
M		sett. t.	6	13
	a	sett. p.	7	

Ambitus plagale; estensione *Si grave-do*; clausole su *Si* (1), *Fa* (3), *La* (1), *Sol* (4), *Do* (3); tipo sillabico-neumatico, poco ornato. Identità assoluta fra V e VII; breve identità fra I, 1-3 e VI, 1-3; rispondenza fra VI, 6-7 e XII, 6-7.

La cobla musicale è divisibile secondo le finali dei versi piani, con questi rapporti: *Fa* : *Sol*; *Sol* : *Do*; *Sol* : *Do*, ossia:

ABCD : EFEG : HILM.

4) AN. TON.

Neppur facile è la determinazione tonale; io credo riconoscervi un prevalente Modo di *Mi* (cfr. III, VI, XI) ed accenni a *Sol* (plag.) con finale su *Do*. Momentanea modulazione in *Fa* riconosco nella clausola di II. Notisi il sapore gregoriano di X (cfr. cadenza *d* del settimo Tono salmodico). Numerosi e belli gli spunti melodici della composizione, specialmente da IX al fine.

F. 78 v., 79 r.

77. PONS DE CAPDOILL

(Pillet, 375, 16)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11)

I Meillz c'om no pot dir ni pes - sar

II sui eu a - le - gres e io - ios

III tanz mi plaz la ga - ia sa - zos

IV q'eu uei coin - da - men co - men - zar

V pe - ro ges no-m do - na a - le - grers

VI chanz d'au - zelz ni flors de ro - siers

VII mas uos dom - na m'a - uez tan dit de be

VIII q'es - ser cuich reis - de ioi qan mi so - ue.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: Restori, 252.

2) OSS. PAL.

Non trovasi segno di b , nè è richiesto dalla tonalità; plicato parrebbe essere I, 8. Erroneo è senza dubbio III, 4 in cui deve leggersi *re* anzichè *do*, in conformità alla identica frase-verso I. In IV, 4 trovasi un neuma in più (*do*), evidentemente aggiunto dal notatore per erronea valutazione di sillabe. Notisi che la trascrizione di VIII, 10 fatta dal Restori non corrisponde alla realtà grafica del ms. Nel testo ho tolto un erroneo segno d'abbreviazione su *dona*, in V, 5-6.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	b	» »	»	8
	A	b	» »	»	8
	C	a	» »	»	8
	D (C)	c	» »	»	8
	E	c	» »	»	8
	F (A)	d	end. t.	»	10
	G	d	» »	»	10

Ambitus plagale; estensione *La* grave - *re*; clausole su *Sol* (4), *do* (1), *Do* (1), *Mi* (1), *La* grave (1); tipo sillabico-neumatico, moderatamente ornato. Identità fra I e III (vedi sopra, la piccola anomalia in III, 4). *Incipit* identico in IV, 1-3 e V, 1-3; in I, 1-3 e VII, 1-3. Identità fra IV, 4-8 e VII, 2-6.

Clausola di VIII Modo gregoriano in I (III), 7-8.

Notisi la somiglianza spiccata con formule della canzone precedente; cfr., p. e., 76 : III, 2-5 con 77 : IV, 4-7, la quale ultima frase è a sua volta identica, in 4-8, a 46 : I, 3-7 (PEIRE VIDAL, *Pois tornaz sui*).

Cobla musicale divisibile in:

ABAC : DEF̄G.

4) AN. TON.

Tonalità predominante *Sol* (plag.) con senso di *Mi* in VII ed VIII, e con inusitata finale grave su *La*.

Notisi la eleganza di movenze melodiche, specie nella frase V.

F. 79 r. v.

78. PONS DE CAPDOILL

(Fillet, 375, 19)

7+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9

I S'eu fí ni dis nuil - la sa - zon

II ue* uos or - guoillz ní fal - li - men

III ni pas - sei uo - stre man - da - men

IV ab fín cor e le - ial e bon

V uos mi ren bel - la dol - ch'a - mi - a

VI e-m part de l'al - trui sei - gno - ri - a

VII e re - maing en uo - stra mer - ce

VIII qal qe-m uoil - laz far mal o be.

1) NOT. PAL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Nessun segno di *b*, non richiesto dalla tonalità. In III, 6 si potrebbe credere alla presenza di un *pes* (*Si-do*) anziché di un semplice *Si*; ma per strana combinazione, l'apparente *punctum* superiore altro non è che una macchia prodottasi, per decalco, da segno abbreviativo o da ritocco di una *z* nel foglio a fronte (f. 80 r., col. II, riga 2) sulle parole *nimalmenaz*. In VI, 6 leggesi chiaramente *seignoria* con *i* sovrapposto ad *e*; l'Edizione diplomatica dà *signoria*. Forse plicato è VIII, 5.

3) AN. MEL.

<i>Schemi</i> :	A	a	nov. t.	sill.	8
	B	b	» »	»	8
	C	b	» »	»	8
	D	a	» »	»	8
	E	c	nov p.	»	9
	F	c	» »	»	9
	G	d	nov. t.	»	8
	H	d	» »	»	8

Ambitus autentico; estensione *Fa - sol*; clausole su *Sol* (5), *La* (2), *re* (1); tipo sillabico-neumatico alquanto ornato; identità e rima in II, 5-8 : III, 5-8; evidente analogia fra le varie formule dell'intero pezzo. Si notino le clausole proprie al Modo VII gregoriano. Cfr. VI, 1-5 con Sequenza: *Lauda Sion* (melodia di Adamo da S. Vittore):

9. Quod in coe - na Chri - stus ges - sit etc.

Inoltre cfr. la finale VIII, 5-8 con la clausola

comune alla medesima Sequenza.

Pur non avendo membri simmetrici, nè identità vere e proprie, la struttura della cobla musicale è chiaramente definibile in:

ABCD : EFGH.

4) AN. TON.

Tonalità di *Sol* (aut.) con le estensioni e le formule proprie al VII Modo gregoriano. Naturalmente il *Si* deve intendersi sempre \natural .

Notisi la ampiezza di tessitura e la bella inventiva della melodia.

F. 82 v.

79. UC DE SAINT CIRC

(Pillet, 457, 40)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I
Tres e - ne - mics e dos mals se - gnors ai

II
c'us - qecs po - gna noit e iorn con m'au - ci - a

III
l'e - ne - mic son mei oill e-l cor qm fai

IV
uo - ler ce - lei c'a mi no ta - gne - ri - a

V
e l'us se - gnor es a - mor q'in bai - li - a

VI
ten mon fin cor e mon fin pes - sa - men

VII
e l'au - tre uos dom - na en cui m'en - ten

VIII
a cui non aus mon cor mo - strar ni dir

IX
com m'au - ci - ez d'en - ue - ia e de de - sir.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Segno di b al primo rigo e in III, 4. La melodia fu sino ad ora considerata mancante degli ultimi 4 versi (cfr., p. e., Restori, 442); infatti da VI, 2 in poi i neumi sono stati abrasi. Un paziente esame del ms. mi ha permesso di decifrare e ricostituire i segni musicali cancellati. Notisi che la difficoltà di decifrazione è tanto maggiore in quanto i neumi furono cancellati una prima volta, poi riscritti in modo diverso, con lieve spostamento a destra rispetto ai primitivi: infine, nuovamente cancellati. È d'uopo, pertanto, saper distinguere fra le due lezioni e saper scegliere convenientemente i neumi appartenenti alla più corretta.

Per tal motivo, dubbio potrebbe sorgere nella lettura di VI, 3-6 dove una seconda lezione sovrapposta è riconoscibile, così espressa:



Ma il confronto con VIII, membro fondamentalmente identico a VI, ci assicura sulla preferenza da assegnare alla lezione da me scelta.

Qualche incertezza potrebbe sorgere anche circa la finale di VIII; però, tanto lascia intravedere il ms.

Il motivo che ha indotto a così vasta cassazione resta oscuro; tanto più che il testo musicale ricostituito dimostra una melodia dalla struttura ben quadrata e per nulla incerta. Sono lieto di aver dato in luce, nella sua probabilissima integrità, una notevole canzone considerata mutila fino ad oggi. A buon conto, la parte ricostituita fu chiusa fra [].

In IX, 10, 11 si trovano due gruppi su unica sillaba finale tonica.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	end. p.	» 11
	A	a	end. t.	» 10
	B	b	end. p.	» 11
	B'	b	» »	» 11
	C	c	end. t.	» 10
	D	c	» »	» 10
	C'	d	» »	» 10
	D'	d	» »	» 10

Ambitus autentico-pitagale; estensione Do - mi; clausole su Re (6), La (1), Si₂ (1), Mi (1). Tipo sillabico-neumatico assai ornato. Identità e simmetrie come da schema.

Cobla musicale chiaramente divisibile in:

ABAB : B' : CDC'D'.

4) AN. TON.

Tonalità predominante è senza dubbio quella di Re (aut.) ossia Modo primo gregoriano con tonica Re, dominante La e col Si b. Però la terza sezione della cobla sembra tendere verso tonalità di Sol e di Mi, e, se del tutto attendibile è la lezione ricostituita, proprio con finale su Mi. A mio vedere, il Si deve intendersi, in questa 3ª parte della cobla musicale, come ♯.

Melodia vigorosa e complessa.

F. 83 v., 84 r.

80. UC DE SAINT CIRC

(Pillet, 457, 26)

9+2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

I Nuls hom no sap d'a-mic tro l'a per-dut

II co-que l'a-mics li ua-li-a de-nan

III mas qan lo pert o pois es a son dan

IV e nois l'ai-tan com l'a-ui-a ual-gut

V a-donc co-nois qan l'a-mic li ua-li-a

VI per qe-m uol-gra ma dom-na co-no-gues

VII cho q'eu li uail anz qe per-dut m'a-gues

VIII e za puoi-sas al seu tort no-m perd(i)-ri-a.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Non trovasi segno di \flat . Plicati potrebbero essere IV, 7 : VI, 5 : VIII, 3, ma troppo incerta ne è la grafia.

Nel testo ho corretta l'erronea forma *perdit* di I, 9-10, ed eliminata la sillaba sovrabbondante in VIII, 9.

3) AN. MEL.

Schemi:	A	a	end. t.	sill. 10
	B	b	» »	» 10
	A	b	» »	» 10
	B''	a	» »	» 10
	B'	c	end. p.	» 11
	C	d	end. t.	» 10
	D	d	» »	» 10
	E	c	end. p.	» 11

Ambitus in prevalenza autentico; estensione *Do-mi*; clausole su *Re* (4), *La* (2), *Fa* (1), *Do* (1); tipo sillabico-neumatico alquanto ornato; identità e simmetrie come da schema; notisi l'uso di due apici in B'', significanti che tale frase è meno vicina a B di B' che viene dopo; infatti quest'ultimo altro non è che una leggera variante neumatica di B, nelle sedi 7 e 10-11.

Cobla musicale di facile divisione in:

ABAB'' : B'CDE.

4) AN. TON.

Tonalità fondamentale *Re* (aut.), ma con giri melodici propri ai Modi di *Sol* (cfr. I, 3-6 e simili). Modulazione in *Fa* mi sembra riconoscere in VI, 9-10, per cui propongo il *Si* \flat . Per il resto, credo che il *Si* possa intendersi naturale.

F. 84 r. v.

81. UC DE SAINT CIRC

(Pillet, 457, 3)

6+2 1 2 3 4 5 6 7 (8)

I Anc e - ne - mics q'eu a - gues

II nulz tems no tenc tan de dan

III cum mei oill e mos cor fan

IV e s'eu ai per lor mal pres

V ill no-il an faich nul ga - daing

VI qe'l cor en so - spir e plaing

VII e-ill oil en plo - ron so - uen

VIII et on cha - saiz pe en pren

IX plus uol cha - scus o - be - dir

X lai don sen - to'il mal ue - nir.

1) NOT. BIBL.

Unicum in G. Ed.: nessuna.

2) OSS. PAL.

Si ♭ in VI, 2; spostamento delle note sul testo in V, 4-6; neuma plicato, del tutto incerto, in X, 2; incerta la lettura di X, 4 che potrebbe anche essere una *clivis* (*Fa-Re*) anziché un *climacus*. Testo alquanto difettoso. Intendasi in VIII: *et on chascus peiz en pren*.

3) AN. MEL.

<i>Schemi:</i>	A	a	ott. t.	sill.	7
	B	b	» »	»	7
	A	b	» »	»	7
	B	a	» »	»	7
	C	c	» »	»	7
	D	c	» »	»	7
	E	d	» »	»	7
	F	d	» »	»	7
	G	e	» »	»	7
	H	e	» »	»	7

Ambitus autentico-plagale; estensione *Si* grave - *mi*; clausole su *Si* (3), *Mi* (2), *Fa* (1), *Re* (3), *Sol* (1); tipo sillabico-neumatico, ornato. Identità come da schema. Notisi la rispondenza tra I (III) ed VII, nonché tra le loro clausole e quelle di IX, X.

Cobla musicale chiaramente divisibile, in base alle identità ed alle finali, in:

ABAB : CD : EFGH.

4) AN. TON.

Tonalità predominante *Re* (aut.), ma con le caratteristiche già osservate nella canzone precedente. Pertanto, eccetto in VI dove mi attengo alle indicazioni del ms., credo che in tutta la melodia possa ritenersi il *Si*.

Notisi la bella struttura e l'inventiva di questa canzone.

OSSERVAZIONI

La pubblicazione presente ha portato alla integrale conoscenza dello studioso un corpo omogeneo di ben 81 melodie trobadoriche; totale superiore al numero complessivo delle varie edizioni, escluse le repliche, saltuariamente fatte sino ad oggi.

Di tali melodie, 38 sono *unica*, e precisamente, seguendo l'ordine del codice:

1. FOLQUET DE MARSEILLA,	<i>In cantan</i>
2. » »	<i>Ja no's cuich hom</i>
3. BERNART DE VENTADORN,	<i>In consirer</i>
4. GAUCELM FAIDIT,	<i>Lo roseignolet saluage</i>
5. » »	<i>Ben fora</i>
6. » »	<i>Choras ge'm des</i>
7. ARNAUT DE MAROILL,	<i>Aissi com cel</i>
8. » »	<i>Molt eran dolz</i>
9. GUIRAUDO LO ROS (?),	<i>In greu pantais</i>
10. AIMERIC DE PEGUILLAN,	<i>Cel qi s'irais</i>
11. » »	<i>Per solaz d'altrui</i>
12. » »	<i>Atressi'm pren</i>
13. PEIRE VIDAL	<i>Quant hom honraz</i>
14. » »	<i>Pois tornaz sui</i>
15. PEIROL,	<i>D'un bon uers</i>
16. »	<i>Deissa la razon</i>
17. »	<i>Molt m' entremis</i>
18. »	<i>Per dan</i>
19. »	<i>Caniat m'a</i>
20. »	<i>Tot mon engieng</i>
21. »	<i>Ab ioi</i>
22. »	<i>Ben dei chantar</i>
23. »	<i>Qan amors</i>
24. »	<i>Nulz hom no s'aucit</i>
25. »	<i>Si ben sui loing</i>
26. PEIRE RAIMON DE TOLOSA,	<i>Atressi com la chandella</i>
27. GUI D'UISEL,	<i>Se be'm partez</i>
28. » »	<i>Ben feira chanzos</i>
29. » »	<i>En tanta guisa'm mena</i>
30. PERDIGO,	<i>Los mals d'amors</i>
31. »	<i>Tut tems mi ten</i>
32. ARNAUT DANIEL,	<i>Lo ferm uoler</i>
33. » »	<i>Chanzon do'l moz</i>

34. PONS DE CAPDOILL,	<i>Meillz c'om no pot dir</i>
35. » »	<i>S'eu fi ni dis</i>
36. UC DE S. CIRC,	<i>Tres enemics</i>
37. » »	<i>Nulz hom no sap</i>
38. » »	<i>Anc enemics.</i>

Come già ho osservato, il repertorio del *Canzoniere Ambrosiano* si dimostra di primaria importanza sotto questo rispetto.

Edite qui per la prima volta, e quindi finora sconosciute al pubblico studioso, risultano ben 45 canzoni, oltre a due (Folquet de Marseilla, *In cantan*; Guiraud lo Ros (?), *In greu pantais*) da me in precedenza date in luce con lo stesso metodo d'interpretazione.

Ecco il completo elenco di tali *inedita*, tra cui furono comprese anche quelle melodie che il Beck pubblicò limitatamente alle due prime frasi-verso:

1. FOLQUET DE MARSEILLA,	<i>Per deu amors</i>
2. » »	<i>Amors merce</i>
3. » »	<i>S'al cor plagues</i>
4. » »	<i>Tan m'abellis</i>
5. » »	<i>Sitot me sui</i>
6. » »	<i>Molt i feç</i>
7. » »	<i>Aa qant gen uenz</i>
8. » »	<i>Ben an mort</i>
9. » »	<i>Tant mou</i>
10. » »	<i>Ja no's cuich hom</i>
11. » »	<i>Uns uolers oltracuidaz</i>
12. » »	<i>Greu feira</i>
13. GAUCELM FAIDIT,	<i>S'on pogues</i>
14. » »	<i>Lo gen cors</i>
15. » »	<i>Lo roseignolet saluage</i>
16. » »	<i>Ben fora</i>
17. » »	<i>Si anc nulz hom</i>
18. » »	<i>Choras ge'm des</i>
19. » »	<i>Non alegra</i>
20. » »	<i>Tant ai sofert</i>
21. ARNAUT DE MAROILL,	<i>Aissi com cel</i>
22. » »	<i>Molt eran dolz</i>
23. AIMERIC DE PEGUILLAN,	<i>Cel qi s'irais</i>
24. » »	<i>Per solaz d'altrui</i>
25. » »	<i>En amor trob</i>
26. AIMERIC DE PEGUILLAN,	<i>Atressi'm pren</i>
27. PEIRE VIDAL,	<i>Quant hom honraz</i>
28. » »	<i>Anc no mori</i>
29. PEIRE RAIMON DE TOLOSA,	<i>Atressi com la chandella</i>

30. GUI D'UISEL,	<i>Se be'm partez</i>
31. " "	<i>Ben feira chanzos</i>
32. " "	<i>En tanta guisa'm mena</i>
33. RICHART DE BERBEZILL,	<i>Atressi com lo leos</i>
34. " "	<i>Atressi com l'olifanz</i>
35. PERDIGO,	<i>Los mals d'amors</i>
36. " "	<i>Trop ai estat</i>
37. RAIMON DE MIRAVAL,	<i>Ben m'agrada</i>
38. " "	<i>Aissi com es</i>
39. " "	<i>Sill qui no uol</i>
40. " "	<i>Apenas sai</i>
41. GUILLEM DE S. LEIDIER,	<i>Pos tan m'esforcha</i>
42. PONS DE CAPDOILL,	<i>S'eu fi ni dis</i>
43. UC DE S. CIRC,	<i>Tres enemics</i>
44. " "	<i>Nuls hom no sap</i>
45. " "	<i>Anc enemics</i>

Da tale elenco risulta che 9 o 10 autori, sconosciuti fino ad oggi dal lato musicale, sono stati posti in luce, e precisamente:

1. FOLQUET DE MARSEILLA (12 canzoni, più una già edita; tutto quanto resta).
2. ARNAUT DE MAROILL (2 canzoni).
3. AIMERIC DE PEGUILLAN (4 canzoni. Tale autore era noto sinora soltanto per due frasi-verso pubblicate dal Beck, *Mel.*, 124).
4. PEIRE RAIMON DE TOLOSA (1 canzone, unica superstite).
5. GUI D'UISEL (3 canzoni, su 4 rimaste).
6. RICHART DE BERBEZILL (2 canzoni, una delle quali soltanto citata in due frasi-verso dal Beck, *Mel.*, 190).
7. RAIMON DE MIRAVAL (4 canzoni).
8. GUILLEM DE S. LEIDER (1 canzone, unica superstite).
9. UC DE S. CIRC (3 canzoni; tutto quanto rimane).

Aggiungasi, come già dissi, Guiraud lo Ros di cui ho anticipato, or è qualche anno e sempre negli *Studi Medievali* (1), la pubblicazione di *In greu pantais*, ponendo il quesito della attribuibilità a lui, piuttosto che ad Aimeric de Peguillan, d'una tal melodia.

Rilevasi dunque da tutto ciò, che il contributo recato non è indifferente; autori e produzioni di grande interesse artistico sono stati posti in luce, quali Folquet de Marseilla, Aimeric de Peguillan, Gui d'Uisel, Raimon de Miraval.

Il procedimento analitico tenuto si giustifica attraverso i risultati e le conclusioni che da esso possono trarsi. Mi riferisco all'*Analisi melodica* e all'*Analisi tonale*.

(1) N. S., IX, 1936, p. 232 sgg.

La prima conferma anzitutto, che, come già noto, lo schema musicale non risponde sempre a quello poetico né, tanto meno, alle divisioni metriche della filologia. Però altri elementi si trovano che possono condurci ad una logica partizione, anche di quelle coble musicali che apparentemente sembrano indivise.

L'*ambitus* delle melodie apprende che, nel nostro Canzoniere, esse tendono al registro grave e medio; ragione per cui parecchie risulterebbero trasportate, in confronto alle lezioni parallele date dagli altri codici. Questo fatto ha la sua importanza.

In terzo luogo, la classificazione delle clausole, con cui terminano le singole frasi-verso della cobla, rende conto della tonalità predominante, delle modulazioni, dei rapporti armonici tra le varie frasi, sì da consentirne il raggruppamento e la ripartizione; ciò in vista della struttura strofica. Ancora, una tale analisi conferma l'individualità di ciascuna frase-verso; giacchè mai compare tra una e l'altra qualche elemento di *enjambement* musicale. Elemento potrebbe esserne la liquescenza (indizio di stretta coesione melodica) tra un *explicit* ed un *incipit* successivo. In tutto il nostro Canzoniere mai si presenta una tal liquescenza finale, eccettuate le equivoche forme, da escludersi senz'altro, di 28: VIII, 7; 46: III, 7; 77: I, 8.

Il tipo melodico ci mette in rilievo le preferenze stilistiche di epoche e di autori; piuttosto sillabico in Ventadorn, più ornato in Folquet de Marseilla, neumatico in Faidit, Vidal, Peguillan.

Altrettanto utile quanto lo studio delle clausole, ed ancor più dimostrativo, è quello delle formule melodiche, studio che dà conoscenza dell'intima struttura del brano e del procedimento melopoietico tenuto dal compositore; le identità, le rime, le assonanze melodiche sono elementi preziosi per definire la forma della cobla musicale.

Inoltre, tale analisi rivela una ben apprezzabile unità di stile in determinati autori, taluni dei quali, come Folquet de Marseilla, Faidit, Peire Vidal ed altri, sembrano prediligere quella data intonazione, quella cadenza, quel giro di frase, che diventano caratteristica di ciascuno. L'analisi melodica trovasi conclusa, per solito, da citazioni gregoriane. Non sarà sfuggita la opportunità di esse e neppure la loro evidenza dimostrativa. Il fondo musicale dei trovatori rimane quello della cantilena liturgica, nella fraseologia, nella tonalità. È la stessa atmosfera, sufficiente ad alimentare, con tutta la sua raffinata sobrietà, la lirica cortese come la lirica

sacra. Opposte di contenuto concettuale, non distanti esse sono nel modo puramente emotivo; derivano entrambe dalla concezione musicale classica, rivestono lo stesso abito aristocratico, essenziale; abito che non impediva alle canzoni di correre sulle bocche di molti e diventare anche popolari. Intendiamo aristocratico in senso precipuamente spirituale.

Infine, l'*Analisi tonale*, certo difficile e talora problematica, suggerisce qualche considerazione non oziosa.

Il Canzoniere *G* si dimostra quasi sempre d'accordo con *X* e con *W* nelle lezioni parallele, il che depono per la genuinità delle sue melodie; anzi, le ulteriori collazioni potranno dimostrare come la sua tradizione, per esempio in Ventadorn, in Faidit ed in Vidal, sia ottima, spesso artisticamente superiore alle altre. Però le melodie risultano sovente trasportate verso il grave, in confronto ai due predetti codici i quali, come è risaputo, vengono considerati di età anteriore. Insomma, obiettivamente parlando, il nostro Canzoniere rivela una certa tendenza a rendere di tipo plagale gli *ambitus* delle melodie.

Considerati, pertanto, i Modi di *Sol*, di *Fa* e di *Mi*, si delinea in essi una forma plagale che, prescindendo dai tetracordi costitutivi, sembra prendere come punto di inversione la corda di recita quale essa è.

Si noti ora che, nei tre suddetti Modi, tale corda è venuta un po' alla volta ad identificarsi con la medesima nota *do*. Di conseguenza, se nel Modo di *Fa* si mantiene la regolare estensione plagale *Do-Fa-do*, nel Modo di *Sol* si passa, mediante la progressiva attrazione su *do* (già proprio all'VIII Modo ecclesiastico) della dominante autentica *re*, alla estensione *Do-Sol-do* in luogo di *Re-Sol-re*; analogamente nel Modo di *Mi*, sostituita la antica dominante *Si* con *do*, si passa dallo schema plagale *Si grave-Mi-Si* a quello *Do-Mi-do*.

In conclusione, tutti e tre i Modi suddetti vengono a trovarsi adagiati entro un medesimo ambito scalare che va sostanzialmente da *Do* a *do*.

Nelle melodie del nostro Canzoniere tale tendenza si rivela individuabile; essa mi sembra un primo passo al futuro assorbimento dei vari Modi ecclesiastici entro la tonalità di *Do*.

Motivo di tali trasposizioni fu forse il bisogno di adottare tessiture meno acute e più confacenti alla voce media, sia maschile che femminile; tessiture più idonee alla diffusione tra gli amatori,

certo non addestrati alla virtuosità delle *scholae* e dei *cantores* ecclesiastici.

Quanto alla mia interpretazione ritmica, fondata sull'adeguamento degli schemi agli *Ordines Sexti perfecti* dell'Anonimo IV, l'esame delle canzoni qui pubblicate ci porta alle constatazioni seguenti. Come ho spesso ripetuto, non si incontra mai di regola più d'un neuma (nota o gruppo) sopra la medesima sillaba, nell'interno della frase-verso (1); per l'opposto, la sillaba finale può avere due neumi ben distinti, sia quando è tonica di verso tronco, sia anche talora, quando è post-tonica di verso piano. Cito i casi:

I. *Finale tronca con due neumi:*

10: XII, 8; 16: V, 8; 19: VI, 10; 22: II, 7; 22: VI, 7; 33: XI, 7; 36: IX, 7; 36: X, 7 (dubbio; attribuibile a errata ripetizione del *Re* finale); 47: VII, 10; 48: VIII, 6; 68: VIII, 8; 79: IX, 10. Da escludersi 3: VI, 10, costituente *pressus*.

II. *Finale piana con tre neumi:*

32: V, 10-11; 41: V, 10-11; 61: XI, 7-8 (vedi, per quest'ultimo caso, le *Oss. pal. relative*). Incerto 1: VIII, 10-11; pura variante grafica 55: XI, 5; errore di collocazione 59: VI, 7.

Ciò plausibilmente dimostra che la rispondenza sillaba-neuma-tempo è rigorosa per tutto il corso della frase-verso; che l'ultimo piede ritmico, sede della sillaba tonica finale, poteva essere realmente occupato, non solo dalla *longa perfecta* o dalla *longa cum sua pausatione* (come prescrive l'Anonimo IV) in maniera da ridurre ternaria la misura finale del verso, bensì anche da due e perfino tre effettivi neumi; i quali, non più legati a sillabe del testo, ma invece alla pura quantità ritmica musicale, attuavano la regolare quadratura ternaria conclusiva di tutta la frase-verso. Ciò a conferma dell'interpretazione data.

(1) In tutto il Canzoniere *G* si verificano i casi seguenti:

I. DUE NEUMI SOPRA UNICA SEDE METRICA, CAUSA MANCATA ELISIONE:

- 1) — 1: II, 7 (*puoia humilitat*), confermato da *R*.
- 2) — 36: III, 4 (*bella ab*), evidente distrazione.
- 3) — 66: V, 5 (*segre aqel*); *W* ed *X*, regolari.
- 4) — 70: III, 6 (*m'agrada e!*); *R* regolare.
- 5) — 71: VIII, 5 (*auia an*); *R* regolare.

Trascurabile 75: II, 7-9 (*bolono'ill uim*) per l'incertezza di lettura.

II. DUE NEUMI SOPRA UNICA SILLABA NON FINALE:

- 1) — 56: I, 4 (*chantar*), che con ogni probabilità deve intendersi gruppo unico.
- 2) — 77: IV, 3 o 4 (*coindamen*), semplice equivoco grafico.

In conclusione, come dissi in mio articolo (*Musicologia da strapazzo*, cit.) riscontrai un solo vero caso, confermato da altro ms., tra tutte le 81 canzoni del codice.

Per quanto riguarda poi la dottrina metrica, le melodie trobadoriche qui studiate dimostrano una rigorosa osservanza dello schema ritmico proprio a ciascun verso.

Nel caso specifico dell'endecasillabo, attraverso la musica esso affermarsi un membro unitario, contenuto entro preciso ed ineccepibile schema di undici tempi; nessun indizio di scomposizioni, né di quelle eccedenze che farebbero esorbitare il verso dalla sua legittima quantità, snaturandone del tutto la forma sostanziale (1).

L'alto pregio musicale del *Canzoniere Ambrosiano*, pregio ripetutamente da me affermato, trova anche una testimonianza indiretta. Malgrado le pecche materiali di copia, la fonte da cui il notatore attinse deve essere stata ottima, genuina; tanto è vero che le prime correzioni al testo, italianeggiante e difettoso, furono introdotte dal notatore medesimo, certo in base al manoscritto che gli fornì la melodia. Ciò risulta senza dubbio alcuno da un ultimo, accuratissimo esame paleografico e calligrafico da me eseguito; risultanze di cui già feci cenno nel corso del lavoro.

Ora è naturale che, giunti alla fine, ci poniamo una domanda. In conclusione, dopo il non breve studio eseguito, che cosa dobbiamo pensare di questa antica lirica trobadorica? Vale essa più per la poesia o per la musica? Difficile rispondere. Però, se consideriamo le composizioni di qualche autore eminente, in cui la parte letteraria è alquanto concettosa e talora involuta o anche faticosa, e proiettiamo su di essa la luce della invenzione musicale, dobbiamo riconoscere che quest'ultima è parte essenziale, imprescindibile, dell'opera; e che se i testi sono cesellati e preziosi, la melodia è viva, spesso geniale, intensa di espressione.

In fondo, confessiamo questa legittima e non gratuita convinzione: se tale poesia tanta fortuna ebbe ai suoi giorni, si da correre lontano in terre straniere, fra genti che la sua lingua mal comprendevano, ciò essa dovette alla musica, alle arie, subito famose, che la accompagnavano (2).

Quest'ultime le guadagnarono la palma; quest'ultime ancor la meritano, nel nostro giudizio.

(1) Su tali argomenti rimando ai miei studi, più volte citati. Noto però come nella *Parte Prima* di questo lavoro, a pag. 42, si presenti una netta conferma alla mia spiegazione musicale dell'eccedenza.

(2) Vedi in proposito V. DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie provenzali storiche* etc., Roma, 1931, p. XI.

Dal giorno in cui questo lavoro fu inviato in tipografia ad oggi, in cui si licenzia per la stampa, due anni sono trascorsi. Non inutilmente. Concepito ed attuato ad un fine strettamente erudito, i risultati suoi, con mia meraviglia, si sono rivelati insperatamente vitali, si da trovare echi convinti nella sensibilità musicale. Non voglio dare soverchio peso a questo fatto, ma non posso neppure tacerlo. Proprio di quest'ultimi tempi, in richieste e ripetute audizioni, a Napoli, a Siena, a Padova, a Venezia, a Trieste, a Milano, a Torino, alla Reale Accademia d'Italia, le melodie dei trovatori vennero suscitando il consenso e l'ammirazione di uditori eccezionali (1).

Però, malgrado tutto questo, tengo a confermare ancora una volta lo scopo strettamente documentario ed erudito della mia pubblicazione, intendendo che essa valga come primo passo ad una completa, sistematica e definitiva conoscenza del superstite repertorio musicale trobadorico.

UGO SESINI.

(Seguono i fac-simili).

(1) Vedi U. SESINI, *Musiche trobadoriche*, Quaderni del R. Conservatorio di Musica, Napoli, 1941.