



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

## La tradizione poetico-musicale di Conon de Béthune

Relatore: Prof. Rodobaldo Tibaldi

Correlatore: Prof. Luca Gatti

Tesi di laurea di:

Ester Schievano 543370

Anno accademico 2024/2025

## Indice

Introduzione.....	3
1.1 Cenni biografici .....	5
1.2 La tradizione manoscritta .....	6
1.3 La notazione musicale .....	12
1.4 Il “canzoniere” di Conon de Béthune .....	15
1.5 Lo stile .....	26
2. Studi e edizioni musicali .....	29
2.1 Criteri di trascrizione .....	30
2.2 Criteri di analisi .....	31
3. Analisi.....	34
<i>Ahi! Amors, com dure departie</i> (L 50,1; RS 1125).....	34
<i>Au comencier de ma nouvele amour</i> (L 50,2; RS 1960) .....	42
<i>Belle doce dame chiere</i> (L 50,3; RS 1325).....	44
<i>Bien me deusse targier</i> (L 50,4; RS 1314) .....	48
<i>Chanson legiere a entendre</i> (L50,5; RS 629).....	55
<i>L'autrier avint en cel autre païs</i> (L 50,6; RS 1574).....	58
<i>L'autrier un jor après la Saint Denise</i> (50,7; RS 1623).....	65
<i>Mult me semont Amors ke je m'envoïse</i> (L 50,8; RS 1837) .....	67
<i>Se raige et derverie</i> (L 50,9; RS 1128).....	70
<i>Tant ai amé c'or me convient haïr</i> (L 50,11; RS 1420).....	73
4. Conclusioni.....	77
APPENDICE .....	81
Indice dei manoscritti.....	136
Bibliografia.....	137

## Introduzione

Il presente lavoro di tesi è dedicato alla produzione poetico-musicale del trovatore Conon de Béthune, figura particolare nel panorama lirico dell'area oitanica tra XII e XIII secolo. Sebbene la sua opera poetica sia già stata oggetto di numerosi studi, l'attenzione di questa ricerca si concentra in particolare sulle melodie con cui i testi sono stati tramandati, indagandone le modalità di trasmissione e le principali caratteristiche strutturali.

Il repertorio trovierico, per sua natura legato a una prassi esecutiva orale, pone una problematica rilevante: le canzoni venivano fissate per iscritto solo in una fase successiva rispetto alla loro creazione e circolazione. Occorre dunque considerare che ogni esecuzione comportava un potenziale rinnovamento del brano, così come il processo stesso di scrittura implicava una rielaborazione. Come osserva Sylvia Huot «The song is first of all an oral, musical medium; a book in which it is written down is still conceived as the visual record of oral performance».<sup>1</sup> In questa prospettiva, il manoscritto non rappresenta un punto d'arrivo definitivo, ma la traccia visiva di una tradizione dinamica. L'obiettivo di questo lavoro non è quindi la ricostruzione di una presunta versione "originale" o "migliore" delle melodie, ma piuttosto l'analisi dello stato di trasmissione del repertorio musicale e delle sue varianti.

La scelta di concentrarsi sulla produzione di Conon de Béthune è motivata da due principali ragioni. Da un lato, l'interesse per i contenuti e per le peculiarità della sua poesia, non sempre perfettamente allineata ai modelli della lirica oitanica coeva; dall'altro, il numero relativamente contenuto di liriche tramandate con notazione musicale, che rende possibile un'analisi più approfondita dell'intero *corpus*. I testi oggetto di studio sono dieci; tuttavia, considerando le varianti offerte dai diversi testimoni manoscritti, le melodie analizzate ammontano complessivamente a quarantadue. Per ciascuna di queste si è proceduto inizialmente alla trascrizione in notazione moderna a partire dai manoscritti, seguita da un'analisi melodica dettagliata.

Il repertorio esaminato si articola in due componenti fondamentali, quella poetica e quella musicale, affrontate in modo distinto. Il primo capitolo è dedicato alla figura del troviero,

---

<sup>1</sup> S. Huot, *From song to book: the poetics of writing in Old French lyric and lyrical narrative poetry*, p.54.

alla sua produzione lirica e alla tradizione manoscritta che ne ha tramandato l'opera, costruito attraverso uno studio bibliografico volto a delineare il profilo del poeta e del personaggio storico. Di seguito alle brevi descrizioni della tradizione manoscritta è stato aggiunto un paragrafo dedicato alla notazione musicale che si limita a fornire una descrizione della scrittura di ogni manoscritto.

Il secondo capitolo è invece incentrato sull'analisi delle melodie, considerate nella pluralità delle versioni trasmesse. Gli obiettivi principali sono l'osservazione delle modalità di trasmissione della produzione musicale di Conon, del numero di melodie per ciascun testo, delle versioni differenti e quali tipologie di varianti emergano, nonché la valutazione della natura di tali differenze, distinguendo tra modifiche sostanziali, possibili errori di copia e altre dinamiche di rielaborazione. Particolare attenzione è inoltre riservata all'individuazione delle forme melodiche e al loro rapporto con la tradizione trovierica nel suo complesso, così come all'eventuale presenza di tratti peculiari della scrittura musicale di Conon, quali un uso mirato dell'ornamentazione o specifiche soluzioni cadenzali di rilievo.

Infine, in Appendice vengono proposte le trascrizioni di tutte le *chansons* analizzate; nei casi di melodie attestate da più testimoni è stato aggiunto un apparato critico con la sola funzione di evidenziare nello specifico (nota per nota) le differenze tra varianti della stessa melodia.

## Conon de Béthune

### 1.1 Cenni biografici

La vita del troviero Conon de Béthune, come quella di molti altri suoi contemporanei, ci è nota tramite pochi documenti e in modo lacunoso. Le informazioni che abbiamo su di lui lo descrivono soprattutto come un abile diplomatico e un grande amministratore, mentre della sua attività poetica non viene fatto alcun cenno.

Conon de Béthune è di origine nobile, figlio di Roberto V e Adelaide de Saint-Pol, discendenti dei conti dell'Artois e imparentati con le casate di Fiandra e Hainaut<sup>2</sup>. Non si conosce la data esatta della sua nascita. Il suo primo editore, Wallensköld,<sup>3</sup> la colloca alla metà del XII secolo, mentre Barbieri<sup>4</sup> la sposta in avanti di dieci o quindici anni, basandosi sul primo documento in cui compare il nome del troviero, risalente al 1180-1181, insieme a quello del padre e dei fratelli.

Come si apprende da una delle sue *chanson*, venne introdotto all'arte poetica da Huon III d'Oisy, castellano di Cambrai, suo lontano parente e sostenitore di Filippo d'Alsazia nella guerra contro Filippo Augusto (1181-1185)<sup>5</sup>. Oltre al documento precedentemente citato, restano poche altre testimonianze, relative soprattutto a vicende familiari e databili agli anni 1182-1190. Dopo queste ultime non ci sono più notizie fino all'epoca della IV crociata (1202-1204)<sup>6</sup>.

Due delle sue canzoni (L 50,1; RS 1125 e L 50,4; RS 1314) sono riferite alla terza crociata nonostante Conon probabilmente non vi partecipò<sup>7</sup> perché ancora troppo giovane. È certa,

---

<sup>2</sup> Per la genealogia della famiglia, Du Chesne, *Histoire généalogique de la maison de Béthune*, da p.74 in poi, in particolare p. 159.

<sup>3</sup> Hasenohr-Zink, *Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Âge*, Wallensköld, *Les Chansons de Conon de Béthune*, p. IV.

<sup>4</sup> Barbieri, « "A mon Ynsombart part Troia": une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours », p. 290.

<sup>5</sup> Wallensköld, *Les Chansons de Conon de Béthune*, p. IV; Spetia, « "...Et se jo sui oitraigeus del trover»: posizione e significato del canzoniere di Conon de Béthune fra trovatori e trovieri, pp. 171-172; Bova, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*, p. 6.

<sup>6</sup> Spetia, « "...Et se jo sui oitraigeus del trover»: posizione e significato del canzoniere di Conon de Béthune fra trovatori e trovieri, pp. 171-172; Bova, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*, p. 6.

<sup>7</sup> Conon de Béthune, *Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1125), edizione critica a cura di Barbieri; Barbieri, « "A mon Ynsombart part Troia": une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours », p. 290.

invece, la sua partecipazione alla quarta crociata durante la quale la sua personalità riuscì ad emergere con evidenza e ad affermarsi. In un primo momento fu infatti, portavoce dei baroni ed inviato a Venezia per preparare e negoziare il trasporto dei crociati. Una volta partita la spedizione fu tra i principali sostenitori della deviazione per Costantinopoli a sostegno di Alessio IV. Partecipò poi alla seconda presa di Costantinopoli del 1204 che vide la conseguente incoronazione di Baldovino di Hainaut come imperatore.

Da questo momento in poi a Conon venne affidato l'incarico di protovestiaro, ricoprì inoltre altri importanti ruoli diplomatici e, in tre occasioni, la reggenza dell'impero. Fino alla morte (17 dicembre 1219/1220) continuò ad essere una figura di grande influenza e fedele al potere imperiale.<sup>8</sup>

## 1.2 La tradizione manoscritta

Per stabilire il *corpus* delle canzoni di Conon de Béthune si è presa in considerazione la bibliografia di Linker<sup>9</sup> che, come noto, rimanda all'edizione di Wallensköld, ancora oggi considerata l'edizione di riferimento<sup>10</sup>. La produzione completa del troviero comprende undici *chansons* tramandate in dieci manoscritti. Le canzoni vengono di seguito nominate con il numero delle bibliografie di Linker e Raynaud<sup>11</sup> mantenendo per convenzione l'ordine adottato dal primo:

- L 50,1; RS 1125 - *Ahi! amours, con dure departie*,
- L 50,2; RS 1960 - *Au comencier de ma nouvele amour*,
- L 50,3; RS 1325 - *Bele douce dame chiere*,
- L 50,4; RS 1314 - *Bien me deusse targier*,
- L 50,5; RS 629 - *Chanson legiere a entendre*,
- L 50,6; RS 1574 - *L'autrier avin en cel autre país*,
- L 50,7; RS 1623 - *L'autrier un jor apres la Saint Denise*,

---

<sup>8</sup> Conon de Béthune, *Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1125), edizione critica a cura di Barbieri; Spetia, «...*Et se jo sui oitraigeus del trover*»: posizione e significato del canzoniere di Conon de Béthune fra trovatori e trovieri, pp. 171-172.

<sup>9</sup> Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, p. 128-130.

<sup>10</sup> Per edizioni più recenti fare riferimento, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*, Tesi di Dottorato.

<sup>11</sup> Raynaud, *Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles*.

L 50,8; RS 1837 - *Mult me semont amors que je m'en voise,*

L 50,9; RS 1128 - *Se rage et derverie,*

L 50,10; RS 303 - *Si voirement con cele dont je chant,*

L 50,11; RS 1420 - *Tant ai ame c'or me convient hair.*

I testimoni manoscritti oggetto di studio in questa tesi sono esclusivamente i canzonieri che contengono anche l'intonazione musicale. I canzonieri, infatti, possono essere soltanto testuali e non prevedere lo spazio per la melodia, ma possono essere anche musicali: in questo caso la prima strofa viene disposta sotto il tetragramma con le note. Non sempre, tuttavia, la copiatura della musica viene portata a termine: si possono infatti trovare tetragrammi vuoti, privi di melodia, oppure, più raramente, lo spazio bianco in cui era previsto l'inserimento di un tetragramma.

Viene riportato di seguito l'elenco dei manoscritti con una breve descrizione<sup>12</sup> e quali delle *chansons* di Conon contengono.

**K:** Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198, *Chansonnier de l'Arsenal*.

Codice pergameneo proveniente dall'area parigina, risalente al XIII secolo. È composto di due parti, di cui la prima (pp.1-302) con rubriche attributive e la seconda senza (pp.303-418). L'organizzazione della prima parte corrisponde a **NX** e contiene le seguenti canzoni di Conon, nessuna delle quali correttamente attribuita:

L 50,1; RS 1125	93-94	attribuita a Chastelain de Coucy
L 50,2; RS 1960	215-216	attribuita a Jaque d'Espinau
L 50,4; RS 1314	398	anonima
L 50,6; RS 1574 ( <i>Ce fu...</i> )	226	attribuita a Richart de Fournival

---

<sup>12</sup> Per le descrizioni fare riferimento a Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, pp. 128-130, Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, pp. 43-86, Bova, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*, pp. 38-50.

**M:** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844, *Chansonnier du Roi*.

Codice pergamenaceo realizzato in Francia settentrionale, probabilmente nella regione dell'Artois, risalente alla seconda metà del XIII secolo. Contiene liriche oitaniche, canzoni provenzali, mottetti e lais, con aggiunte del XIV secolo. L'ordinamento degli autori sembra seguire un criterio gerarchico. Le miniature e le rubriche attributive sono spesso mancanti a causa di numerose asportazioni. Contiene le seguenti canzoni di Conon nell'ordine riportato:

L 50,6; RS S 1837	45v	<i>Quenes – Conon de Béthune,</i>
L 50,11; RS 1420	45v-46r	<i>me sire Quenes</i>
L 50,3; RS 1325	46r	<i>me sire Quenes de Biethune</i>
L 50,9; RS 1128	46v	<i>me sire Quenes de betune</i>
L 50,1; RS 1125	46v-47r	<i>Quenes</i>
L 50,4; RS 1314	47rv	<i>sire Quenes</i>
L 50,7; RS 1623	47v	<i>me sire Quenes</i>

**N:** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 845.

Codice pergamenaceo proveniente dall'area parigina, di fine XIII secolo. Come in **KX** la prima parte (cc.1r-143v) è fornita di rubriche attributive, mentre la seconda (cc.144r-191v) non le riporta. Contiene le seguenti canzoni:

L 50,1; RS 1125	39rv	Chastelain de Coucy
L 50,2; RS 1960	104rv	Gautier d'Espinau
L 50,6; RS 1574 ( <i>Ce fu l'autrier</i> )	109v	Richart de Fournival
L 50,4; RS 1314	189rv	anonima

**O:** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846, *Chansonnier Cangé*.

Codice pergamenaceo di provenienza borgognona, risalente alla fine del XIII secolo. I testi seguono l'ordine alfabetico degli *incipit*. Contiene le seguenti canzoni:

L 50,2; RS 1960	11r	anonima
L 50,4; RS 1314	18rv	anonima

L 50,6; RS 1574	74v-75r	anonima
L 50,3; RS 1325 ( <i>Ne lairai...</i> )	89rv	anonima
L 50,1; RS 1125 ( <i>Oi! mi amors, ...</i> )	90v	anonima
L 50,11; RS 1420 ( <i>Qui or uoudroit...</i> )	117v	anonima

**P:** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 847

Codice pergamenaceo, proveniente dall'area parigina e databile XIII secolo. Come **KNX** è composto di due parti la prima (cc. 1r-129r) con attribuzioni, la seconda (cc.135r-203v) comprende i componimenti adespoti. Contiene le seguenti canzoni, nessuna delle quali correttamente attribuita a Conon de Béthune:

L 50,6; RS 1574 ( <i>Ce fu...</i> )	152rv	Richart de Fournival
L 50,1; RS 1125	29v-30v	Chastelain de Coucy
L 50,2; RS 1960	135r	anonima

**R:** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1591.

Codice pergamenaceo risalente al XIV secolo, composto di tre parti (la prima cc.1r-36r, la seconda cc.37r-62r, la terza cc.62v-184v) ognuna delle quali realizzata da un copista differente. La terza sezione presenta solo testi anonimi, mentre la prima contiene i *jeux-partis*. Contiene i seguenti tre componimenti:

L 50,1; RS 1125	40rv	mesires quenes
L 50,2; RS 1960	11v-12r	mesire quenes chevalier
L 50,5; RS 629	10rv	mesire quenes

**T:** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615, *Chansonnier de Noailles*.

Codice pergamenaceo di provenienza piccarda databile fine XIII secolo, con aggiunte posteriori XIV-XV secolo, infatti la sua struttura è frutto di una stratificazione progressiva. Sembra mostrare maggiore interesse per gli autori artesiani e l'ambiente di Arras. Il canzoniere **T** tramanda le stesse *chancons* di **M** e nel medesimo ordine:

L 50,2; RS 1574	98v	me sire quenes
-----------------	-----	----------------

L 50,8; RS 1837	99r	me sire quenes
L 50,11; RS 1420	99rv	me sire quenes
L 50,3; RS 1325	99v	me sire quenes
L 50,9; RS 1128	99v-100r	me sire quenes
L 50,1; RS 1125	100r	me sire quenes
L 50,4; RS 1314	100v	me sire quenes
L 50,7; RS 1623	100v-101r	me sire quenes

V: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24406.

Il codice, pergameneo di provenienza orientale, è diviso in due parti: la prima (cc. 1r-148r) databile fine XIII secolo, la seconda (cc. 148r-155v) invece inizio XIV secolo. Dopo una prima sezione di liriche (cc. 120r-140r) organizzate come **KNX**, seguono due opere in prosa *il Traité des quatre nécessaires* (cc. 120r-140r) e il *Bestiaire d'amours* di Richart de Fournival (cc. 141r-148r), poi una seconda sezione di liriche. Di Conon tramanda solo una lirica:

L 50,1; RS 1125	74rv	anonima
-----------------	------	---------

X: Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a. fr. 1050, *Chansonier Clairembault*.

Codice pergameneo risalente alla seconda metà del XIII secolo. Come **KNP** la prima parte (cc. 8r-192v) riporta le rubriche attributive e la seconda (cc. 192v-272v) i componimenti adespoti. Contiene i seguenti due componimenti di Conon:

L 50,1; RS 1125	67v-68r	Chastelain de Coucy
L 50,4; RS 1314	255v-256r	anonimo

a: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1490, *Chansonier du Vatican*.

Codice pergameneo di provenienza settentrionale (piccarda) databile a inizio XIV secolo. Numerose miniature sono state asportate, l'ordinamento risulta essere per generi



mentre le successive sì, ad eccezione di L 50,7; RS 1623 che completa il tetragramma con il testo della prima strofa. L'*incipit* dell'intonazione musicale è lo stesso usato nella prima strofa, ma in L 50,1; RS 1125 / L 50,8; RS 1837 / L 50,9; RS 1128 presenta delle leggere differenze.

Tutte le *chansons* hanno l'iniziale ornata e anche le iniziali delle strofe successive sono decorate, sebbene di dimensioni molto ridotte, per segnalare l'inizio della strofa. L'utilizzo delle chiavi di Fa e Do è vario e non sembra regolare, i canzonieri **O**, **R** e **T** alternano l'impiego delle due chiavi anche all'interno della stessa *chanson*, mentre i restanti **K**, **N**, **P**, **X**, **V**, **M** e **a** usano solamente la chiave di Do.

### 1.3 La notazione musicale

La notazione musicale nei vari canzonieri è molto variabile: pur presentando caratteristiche generali simili, ciascun manoscritto possiede specificità proprie. Una possibile suddivisione dei manoscritti può essere basata sulla datazione; tuttavia, questo criterio non è del tutto sicuro, poiché non è sempre possibile attribuire con precisione l'origine di ciascun testimone. In linea generale, si possono comunque individuare due fasi principali: una prima e una seconda. Nella prima fase rientrano i canzonieri **K**, **N**, **P**, **X**, **M** e **T**, mentre nella seconda si collocano **V**, **R**, **O** e **a**.

Per quanto riguarda la prima fase, che comprende i testimoni del XIII secolo, si osserva che per rappresentare un suono singolo vengono utilizzate teste di nota di forma non perfettamente squadrata, accompagnate da un gambo molto corto posto sulla destra. Sono inoltre impiegate *ligaturae* binarie e ternarie e, in alcuni casi, anche quaternarie.

Il simbolo che presenta maggiori varianti è la *plica*, di cui la forma base prevede semplicemente l'aggiunta di un ulteriore gambo sul lato sinistro. Nel caso della *plica* ascendente, i gambi sono rivolti verso l'alto: può essercene uno solo a destra oppure uno per lato. In alcuni casi, inoltre, la forma della testa della nota subisce una lieve modifica, diventando più morbida e allungata verso destra.

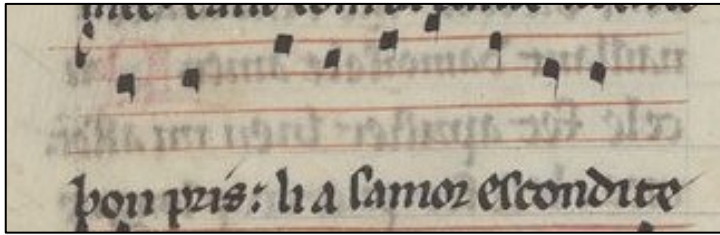


Immagine 1 P, esempio suoni singoli

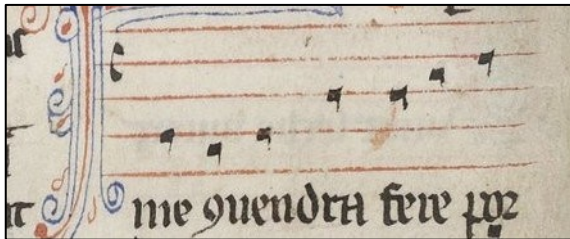


Immagine 2 K, esempio neumi singoli senza gambo



Immagine 3 N,  
ligatura binaria

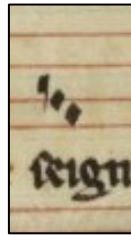


Immagine 4 M,  
ligatura ternaria

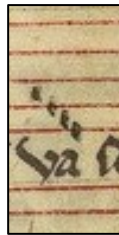


Immagine 5 T,  
ligatura quaternaria

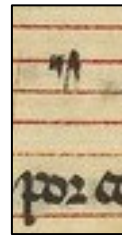


Immagine 6 P,  
plica ascendente

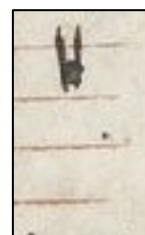


Immagine 7 M,  
plica discendente

I manoscritti della seconda fase sono invece leggermente successivi a quelli menzionati fino ad ora; risalgono quindi alla fine XIII inizio XIV secolo e possono essere considerati singolarmente, poiché ciascuno presenta caratteristiche piuttosto diverse.

**R** utilizza esclusivamente teste di note quadrate, senza l'aggiunta di gambi; in alcuni casi, nelle *ligaturae* ternarie, queste assumono una forma romboidale. Non impiega mai, almeno nelle *chansons* di Conon, la *plica*.

**V** utilizza prevalentemente teste delle note molto squadrate e prive di gambo; quest'ultimo però viene aggiunto a destra, in alcuni casi lungo in altri più breve, ma senza regolarità.

Il testimone **a** utilizza teste delle note squadrate, con o senza un breve gambo sulla destra, senza un evidente principio di proporzionalità. Mostra inoltre una grande libertà nella configurazione delle *ligaturae*, che possono comprendere anche più di quattro suoni.

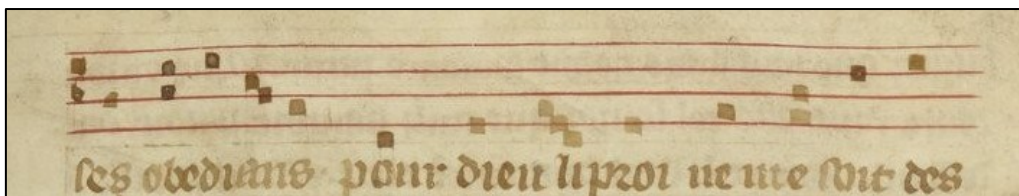


Immagine 8 Esempio notazione R, 12r

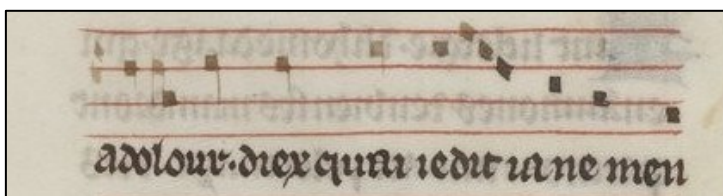


Immagine 9 Esempio notazione V, 74rv

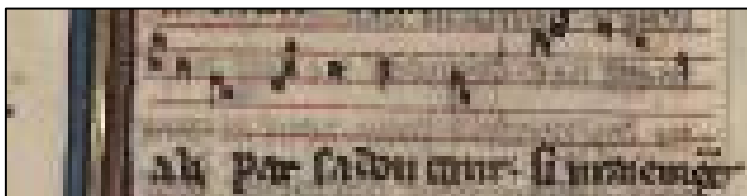


Immagine 10 Esempio notazione a, 23v

Una situazione più complessa è riscontrabile nel canzoniere **O**, nel quale la notazione utilizzata è molto varia. Alcune *chansons* sono scritte in notazione non mensurale, esattamente come tutti gli altri testimoni, altre invece sono tramandate con una notazione che chiaramente segue un principio di proporzionalità. Questa notazione viene chiamata “semi-mensurale” perché sono mensurali soltanto i suoni singoli e non le *ligaturae*.

Tra questi due estremi, la notazione utilizzata suggerisce talvolta un accenno di ritmo modale: è infatti presente l’alternanza di note con e senza gambo, ma non in modo sistematico e né coerente con uno schema modale. Il copista dello *Chansonnier Cangé* sembra quindi essere stato più esperto dei copisti degli altri testimoni, oppure essere

intervenuto in misura molto maggiore sulle *chansons* che copia. Tuttavia, è difficile pensare che una melodia scritta in notazione semi-mensurale non fosse già stata concepita con un ritmo modale.<sup>13</sup>

Nelle Immagini 11 e 12 sono riportate due frasi musicali che presentano la stessa melodia corrispondenti al secondo e quarto verso della *chanson* L 50.6; RS, ma che sono notati con delle differenze.

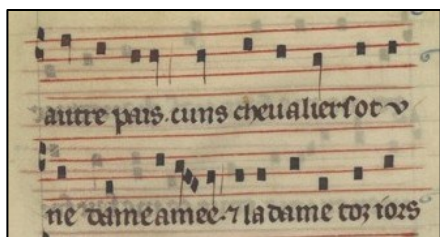


Immagine 11 L 50,6; RS 1574 secondo verso, 75v

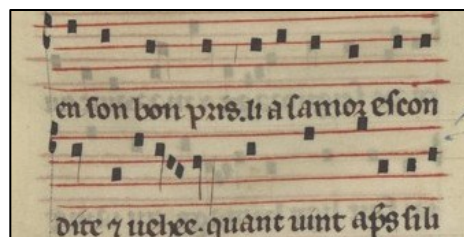


Immagine 12 L 50,6; RS 1574 quarto verso, 75v

#### 1.4 Il “canzoniere” di Conon de Béthune

Le undici *chansons* di Conon de Béthune sono molto varie sia dal punto di vista della forma che del contenuto. Come anticipato all’inizio del capitolo, in questo lavoro vengono prese in considerazione le canzoni tramandate con la melodia e non verrà quindi studiata L 50,10; R303 *Si voirement con cele dont je chant*, di cui non possediamo l’intonazione musicale. Inoltre, non sono state considerate due *chansons* attribuite a Conon solo dalla tradizione manoscritta e non da Linker: L 88,1 e L 102,7. Quattro delle canzoni elencate (L 50,1; RS 1125 / L 50,2; RS 1960 / L 50,6; RS 1574 / L 50,10; RS 303) presentano attribuzioni discordanti in manoscritti diversi, per la corretta considerazione e attribuzione delle canzoni si fa riferimento al *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> van der Werf, *Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères*, pp. 122-144, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*, pp. 35-45.

<sup>14</sup> Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, pp.213-214.

Sono state avanzate diverse ipotesi riguardo l'ordinamento delle undici canzoni. La prima risale a Wallensköld<sup>15</sup> il quale propone un'organizzazione cronologica basata sulla possibilità che il contenuto delle canzoni rispecchi gli eventi biografici del troviero e lo sviluppo di un'unica vicenda amorosa. In questa prospettiva, vengono poste in apertura le *chansons* più tradizionali di stampo cortese (L 50,7; RS 1623 / L 50,6; RS 1574 / L 50,10; RS 303), seguite dalle due *chansons de croisade* (L 50,9; RS 1128 / L 50,3; RS 1325), nelle quali il poeta esprime il proprio lamento per la separazione dall'amata a causa della partenza per la crociata. Successivamente vengono inserite le canzoni del disamore di derivazione trobadorica (L 50,4; RS 1314 / L 50,1; RS 1125 / L 50,8; RS 1837 / L 50,11; RS 1420) inizialmente la donna viene accusata di aver mandato nella spedizione l'amante per poterlo tradire, poi l'amante sceglie di non servirla più e sperare in un cambio di dama. Per chiudere il canzoniere viene posto un *debàt* satirico (L 50,5; RS 629). Organizzate in questo modo, le undici canzoni sembrano formare la narrazione di una vicenda amorosa, secondo un modello piuttosto diffuso nelle edizioni del repertorio trobadorico.<sup>16</sup>

Un'altra ipotesi, sostenuta da Formisano,<sup>17</sup> è quella di seguire l'ordinamento proposto dai canzonieri **M** e **T**, i più vicini al luogo di produzione e che offrirebbero l'immagine più completa delle liriche del troviero (L 50,6; RS 1574 / L 50,8; RS 1837 / L 50,11; RS 1420 / L 50,3; RS 1325 / L 50,9; RS 1128 / L 50,1; RS 1125 / L 50,4; RS 1314 / L 50,7; RS 1623 / L 50,5; RS 629). L'ordinamento di questi due canzonieri sembra non essere casuale e rispecchiare l'eccentricità del troviero. In apertura e chiusura del canzoniere sarebbero poste le due *chansons de change* (L 50,6; RS 1574 / L 50,7; RS 1623) con l'*incipit* di pastorella a sottolineare in modo evidente il carattere personale della sua poesia. Il nucleo centrale sembra essere diviso per genere: la prima coppia (L 50,8; RS 1837 / L 50,11; RS 1420) corrisponde alle canzoni d'amore, mentre le ultime due canzoni di crociata (L 50,1; RS 1125 / L 50,4; RS 1314). Inoltre, il gruppo L 50,8; RS 1837 / L 50,11; RS 1420 / L 50,3; RS 1325 comprenderebbe le tre *chansons* collegabili al trovatore Bertran de Born.

---

<sup>15</sup> Wallensköld, *Les Chansons de Conon de Béthune*, p. XVIII-XIX.

<sup>16</sup> Bova, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*, p.7- 8.

<sup>17</sup> Formisano, "Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil" pp.131-152, Barbieri, «"A mon Ynsombart part Troia": une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours», p. 287-288.

Si può comunque osservare una certa coerenza che lega tutta la produzione di Conon. In questo lavoro le liriche verranno trattate seguendo la numerazione di Linker. I testi sono tratti dall'edizione di Bova.<sup>18</sup>

La prima canzone è *Ahi! Amors, com dure departie* (L 50,1; RS 1125), ed è anche quella che ottenne maggiore successo. È formata da sei *coblas doblas capcaudadas* con schema a10' b10 a10' b10 b10 a10' b10 a10' (MW 902.13) e ogni strofa è divisa in *frons* e *cauda* entrambe con rima alternata (a'ba'b / ba'ba').

La datazione di questa canzone ovviamente non è stabilita con certezza, ma alcuni elementi permettono di restringere l'arco temporale di composizione. Sappiamo che è stata scritta nell'ambito della terza crociata, tra la presa di Gerusalemme del 1187 (a cui fa riferimento il testo ai vv. 17-20) e la partenza di Filippo Augusto per la spedizione in Oriente nell'estate del 1190.<sup>19</sup>

La canzone di Conon viene ripresa e polemizzata da un suo lontano parente, Huon III d'Oisy, che nella sua canzone *Maugré tous sains et maugré Diu ausi* (RS 1030). L'oggetto della polemica è proprio Conon: nella sua canzone egli esorta alla partecipazione alla crociata, ma è lui stesso il primo a non prendervi parte. Poiché Huon III d'Oisy morì nell'agosto del 1189, si può dedurre che la *chanson* di Conon sia stata composta precedentemente. Nei vari canzonieri le strofe sono riportate nel seguente ordine:

	I	II	III	IV	V	VI	VII <sup>20</sup>
<b>MT</b>	1	2	3	4	5	6	-
<b>Ra</b>	1	2	3	4	5	-	-
<b>O</b>	1	2	6	5	4	3	-
<b>KNPVX</b>	1	2	4	5	3	-	-

Per quanto riguarda il genere, analizzando la prima strofa, sembra appartenere al filone della *chanson de départie*. La tematica in questione prevede che il troviero si congedi

<sup>18</sup> Bova, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*, da p. 83.

<sup>19</sup> Barbieri, *Conon de Béthune, Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1325, 1131, 1137), edizione critica.

<sup>20</sup> La settima strofa è presente solamente nel canzoniere C che però non contiene l'intonazione musicale, quindi, non è stato considerato.

dalla sua dama per dovere, un elemento messo subito in evidenza da Conon con “*dure departie*” del primo verso. Si tratta quindi di un argomento tipicamente cortese, che probabilmente sta anche alla base del grande successo che questa canzone ottiene; infatti, è la *chanson* tramandata dal maggior numero di canzonieri e viene ripresa numerose volte sia nell’ambito oitanico, occitanico che in due casi anche da Minnesänger. Dal verso 11, tuttavia, il tono cambia completamente, trasformandosi in una perfetta *chanson de croisade*: l’argomento centrale diventa l’esortazione alla partenza per la guerra. Secondo Barbieri <sup>21</sup> il caso di Conon rappresenterebbe il primo esempio in cui a una canzone di crociata vengono unite tematiche amorose, un aspetto che, con il progredire dell’esperienza lirica oitanica, diventerà sempre più evidente. Le canzoni di crociata assumeranno così come caratteristica tipica, in ambito oitanico, l’introduzione del tema dell’amor cortese, rendendolo progressivamente centrale anche in questo genere. Ciò differisce dall’ambito trobadorico, dove prevalgono ancora il tono esortativo e, talvolta, polemico.

A questo *topos* della lontananza forzata dalla dama se ne collega un secondo, di cui leggiamo un esempio ai versi 7 e 8:

*Se li cors va servir nostre signor,  
li cuers remaint del tot en sa baillie.*

Si tratta della separazione tra cuore e corpo che compie il troviero, lasciando il cuore alla donna amata e portando il corpo lontano da lei, anche questo è un *topos* tipico e molto sfruttato dalla lirica cortese tanto da diventare quasi una convenzione per le *chansons de croisade*. Rosenstein ne dà un’immagine molto efficace, da cui appare evidente il legame tra le due componenti, amore e crociata:

«Ce sont des arrhes versées, dans l'attente d'un règlement définitif éventuel, pour une entrée, soit au Paradis avec l'approbation de Dieu, soit avec l'accord de la Dame à un autre paradis plus intime, non moins ardemment espéré et de ce fait, peut-être seul digne du nom»<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Barbieri, *Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico*, p.49.

<sup>22</sup> Rosenstein, “*Celi que del cuer voit*”: *le don du coeur, d'Yvain à la chanson de croisade*, pp. 363-374

La seconda *chanson* del “canzoniere” di Conon de Béthune è *Au comencier de ma nouvele amour* (L 50,2; RS 1960), che presenta cinque *coblas doblas* di sette versi, seguite da una *tornada* di tre (a10 b10 a10 b10 b10 c10' c10', MW 1034,15).

Già ad una prima lettura, essa mostra un carattere molto diverso dalle altre liriche del troviero e sembra essere molto più in linea con le tendenze dell'amor cortese in confronto alle altre nove *chansons*. Nei primi due versi utilizza il *topos* tipico del canto per amore:<sup>23</sup> il sentimento spinge il troviero a cantare per esprimere ciò che prova. Alla fine della strofa, invece, emerge la totale obbedienza e la promessa di servizio alla dama.<sup>24</sup>

Nella quarta strofa il poeta ammette che, anche in caso di rifiuto, continuerebbe senza dubbio a servire lealmente la donna amata.<sup>25</sup> Questo atteggiamento rientra pienamente nel consueto comportamento di un buon poeta cortese, ma si differenzia dalle reazioni che Conon ha mostrato in altre liriche in situazioni analoghe. In questa *chanson*, Conon sembra dunque avvicinarsi maggiormente alla tradizione francese piuttosto che, come vedremo per molte delle altre canzoni, a quella provenzale.

*Belle doce dame chiere* (L 50,3; RS 1325; RS 1131; RS 1137), sotto certi aspetti, è una canzone non convenzionale e non del tutto in linea con il gusto cortese. Questa *chanson* viene trasmessa da quattro canzonieri in ben tre versioni testuali differenti. La versione considerata principale è quella contenuta in **M** e **T**, che comprende due *coblas singulares* di dodici versi: nove *heptasyllabes* e tre *trisyllabe* o *tétrasyllabe* (a7' a7' b3/4 b7 a7' a7' b3/4 b7 a7' a7' b3/4 a7', MW 394,1). Si tratterebbe dell'unica attestazione di questo schema metrico nella lirica francese.<sup>26</sup>

Le due strofe presentano caratteri opposti: la prima risulta più tradizionale, con la consueta esaltazione delle qualità della dama,<sup>27</sup> mentre la seconda assume toni misogini, accusando la dama di indifferenza e volubilità.<sup>28</sup> Il canzoniere **O** elimina la prima strofa presente in **M** e **T**, mantenendo solamente il tono della seconda strofa.

---

<sup>23</sup> I strofa, vv.1-2 «*Au comencier de ma nouvele amor / ferai chanson, car pris m'en est talent*»

<sup>24</sup> I strofa, vv. 6-7 «*ainz doit vouloir que de moi soit servie, / si en serai plus liez toute ma vie.*»

<sup>25</sup> IV strofa, vv. 22-25 «*Et nepourquant touz jorz la servirai, / sanz fausseté, comme loiaus amis, / car mes fins cuers ne doit estre avec moi, / puis que il s'est en si haut lieus assis* »

<sup>26</sup> Barbieri 2016 *Metrica, prosodia e musica*.

<sup>27</sup> I strofa vv. 1-3 «*Belle doce dame chiere, vostre grans beautés entiere m'a si sospriſ*»

<sup>28</sup> II strofa vv. 13-17 «*Por une k'en ai haïe ai dit as autres folie, come irous 15 mal ait vos cuers covoitos ki m'envoia en Surie!* »

Questa *chanson* mostra legami con la lirica trobadorica. Il primo collegamento è con la *chanson Casutz sui de mal en pena* di Bertran de Born (BdT 80.9), che fa da modello per lo schema metrico; il secondo riferimento è il *descort plurilingue Eras quan vey verdeyar* (BdT 392.4) di Raimbaut de Vaqueiras, che riprende identico il primo verso di **M** e **T**, probabilmente come omaggio a Conon. Questi due riferimenti consentono di collocare la composizione della *chanson* tra il 1182 e il 1200.

Una struttura di questo tipo che contrappone due strofe con intenti così diversi può trovare un precedente in Marcabru, rafforzando così il legame con la tradizione occitana.<sup>29</sup> Attraverso questo testo esplose un violento rifiuto dell'amore cortese tradizionale, che viene sfruttato dal troviero per la sua ricerca di un amore più appagante.<sup>30</sup>

La quarta *chanson*, *Bien me deüsse targier* (L 50,4; RS 1314) rappresenta la seconda composizione riconducibile al genere delle *chanson de croisade*. La canzone è composta da sei *coblas ternans* "incatenate" (a7 b10 a7 b10 c10' b10 b10 c10', MW 1119,2), seguite da due *envois* di quattro versi (c'bbc') dei quali il secondo incompleto e apocrifo.<sup>31</sup> La strofa è formata da *frons* con rime abab e *cauda* con rime c'bbc'.

La struttura più completa del testo è quella attestata da **U** (senza intonazione musicale), che prevede la ripresa delle rime nella I, II e IV strofa e III, V e VI uguali. Le versioni tramandate in altri canzonieri, anche musicali, risultano incomplete con alcune strofe mancanti. L'ordine delle strofe nelle versioni conservate è il seguente:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII <sup>32</sup>
<b>MT</b>	1	2	3	5	-	4	-	-
<b>O</b>	1	3	-	2	5	4	6	
<b>KNX</b>	1	3	-	2	5	4	-	-

Per datare questa canzone è necessario basarsi sugli elementi forniti dal testo stesso, il primo di questi compare ai versi 17 e 28<sup>33</sup> ed è la cosiddetta "decima saladina", ovvero la

<sup>29</sup> Barbieri, "A mon Ynsombart part Troia": une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours", pp. 271-273.

<sup>30</sup> Zaganelli, Conon de Béthune e il rovescio della fin'amor, pp. 154-157.

<sup>31</sup> Barbieri 2016 *Metrica, prosodia e musica*.

<sup>32</sup> La strofa VIII è presente solo in **U**.

<sup>33</sup> III strofa v.17 «Vous ki dismés les croisiés», IV strofa v. 28 «por dismer clers, borgois et serjans»

tassa imposta da Filippo Augusto per finanziare la terza crociata, introdotta nel marzo del 1188. Inoltre, anche questa *chanson*, come L 50,1; RS 1125 riprende motivi da Huon d'Oisy in *Maugré tous sainz e maugré Diu ausi* (RS 1030), in cui l'autore apre una polemica con Conon, probabilmente riguardo la sua mancata partenza per la terza crociata, adottando un tono contrastante, di esortazione. Di conseguenza, la datazione viene collocata tra marzo del 1188 e la morte di Huon d'Oisy avvenuta nell'agosto 1189.

Un ulteriore legame con Huon d'Oisy al verso 51,<sup>34</sup> nella strofa VI trasmessa unicamente da **O**, in cui Conon lo indica come il suo maestro dell'arte della poetica. Tuttavia, vista la ridottissima produzione di Huon d'Oisy, potrebbe essere letto con un'accezione ironica o derisoria.<sup>35</sup>

La novità introdotta in L 50,1; RS 1125, ossia l'inserimento di tematiche cortesi come la lontananza dalla dama e la separazione tra cuore e corpo, ritorna anche in questa *chanson*, in particolare nelle prime due strofe. Le strofe successive assumono invece un carattere più politico: l'autore lancia un duro attacco contro i potenti di Francia e Inghilterra, accusandoli di farsi guerra tra loro, sprecando denaro e ritardando così la partenza per la crociata.

Attraverso questa *chanson* emergono anche legami con il mondo dei trovatori. La cansò di Bertran de Born, *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran* (BdT 80.4), è infatti direttamente indirizzata a Conon, nominato con il segnale di *Ysombart*, in riferimento al protagonista della *chanson de geste Gormont et Isembart*, di origine settentrionale e dal temperamento fiero simile a quello di Conon. È dunque evidente che i due poeti condividessero la stessa posizione politica.<sup>36</sup>

*Chançon legiere a entendre* (L 50,5; RS 629) è formata da sei *coblas retrogradadas capcaudadas* di sette *heptasyllabe*, con un *envoi* di tre versi con schema e rime ripresi della parte finale dell'ultima strofa. Le prime due strofe hanno il seguente schema rimico ababbcc e cbcbbaa, molto sfruttato nella lirica oitanica. Le strofe si presentano nello stesso ordine in entrambi i canzonieri (**RT**).

---

<sup>34</sup> VI strofa vv. 51-52 «*si s'em preingnent a mon maistre d'Oissi ki m'a apris a chanter tres m'enfance*»

<sup>35</sup> Spetia, «*...Et se jo sui oitraigeus del trover*»: *posizione e significato del canzoniere di Conon de Béthune fra trovatori e trovieri*, p. 227.

<sup>36</sup> Barbieri, "A mon Ysombart part Troia": *une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours*", p. 280.

Tramite la formula di apertura, l'autore manifesta chiaramente la volontà di scrivere in uno stile semplice e chiaro, richiamando la polemica poetica del XII secolo tra *trobar leu* e *trobar clus*. Si riscontrano inoltre legami intertestuali con *Chanson legiere a chanter* di Raoul de Soissons (RS 788, vv. 1-12) e con *Chanzos q'es leus per entendre* di Uc de Saint Circ (BdT 457.8, vv. 1-9).

In questa *chanson* è possibile individuare anche un altro *topos* tipico della lirica cortese: la timidezza del poeta nel dichiararsi alla dama, probabilmente motivata dalla paura di ricevere un rifiuto. L'intera *chanson* è basata su questa caratteristica, esemplificando l'atteggiamento di un buon poeta nei confronti della dama, conforme ad una sorta di "codice cortese".<sup>37</sup> Conon rientra così perfettamente nello stile della "confessione", adottando un registro patetico che pone l'attenzione sulla paura del poeta, che in alcuni casi preferirebbe la morte alla confessione. Conon non si spinge a tanto, ma cerca lo stesso risultato così:<sup>38</sup>

*ne par autres messaigiers  
n'iert ja ma dolors mostree  
a la millor ki soit nee.*

Nell'*envoi* di questa canzone viene nominato un certo *Noblet*,<sup>39</sup> destinatario della *chanson*, identificato da Dyggve<sup>40</sup> come Guglielmo V di Garlande, signore di Livry e intimo amico di Conon. Noblet è il destinatario anche di altre *chansons* di Gace Brulé e Pierre de Molins.

La sesta *chanson* del "canzoniere" di Conon è *L'autrier avint en cel autre país* (L 50,6; RS 1574) con il seguente schema metrico a10 b10' a10 b10' a10 a10 b10' a10 (MW 627,3), formata di sei *coblas doblas capcaudadas* composte da otto *décasyllabes*. La strofa può essere suddivisa in *frons* a rime alternate ab'ab' e *cauda* aab'a.

---

<sup>37</sup> Bova, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*, p.283.

<sup>38</sup> Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, pp. 146-147.

<sup>39</sup> *Envoi*, «Noblet, je sui fins amans, si aim la millor eslite dont onques cançons fust dite.»

<sup>40</sup> Peterson Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique des XII et XIII siècles*, pp. 7-20.

Al verso 39<sup>41</sup> viene nominato un “*marchis*” che è stato individuato come Bonifacio I di Monferrato,<sup>42</sup> nominato marchese nel 1192 e successivamente re di Tessalonica nel 1204. La *chanson* probabilmente è stata scritta in questo arco temporale, visto che dopo il 1204 sarebbe stato più opportuno riferirsi a Bonifacio con il nuovo titolo. Questa canzone presenta il tipico inizio di una pastorella:

*L'autrier avint en cel autre país  
c'uns chevaliers eut une dame amee.*

In essa il cavaliere viene rifiutato dalla pastorella e proprio in questo risiede il carattere innovativo di Conon: mentre la *chanson* si sviluppa come un *débat* fittizio tra il troviero e una dama, ormai vecchia. Esso però si svolge al contrario: è il cavaliere, infatti, a rifiutare l'amore della dama. Avviene un rovesciamento dei consueti ruoli cortesi o come lo definisce Zaganelli «il rovescio satirico della cortesia»<sup>43</sup> e ancora una volta Conon di distacca dalle convenzioni tipiche della lirica tipicamente cortese.

La dama, che non possiede più la bellezza giovanile, viene prima paragonata ad un fiore appassito e poi alle rovine di Troia.<sup>44</sup> A questi insulti la dama risponde accusando il troviero di omosessualità. Il medesimo tema si ritrova nel *Lai de Lanval* de Marie de France, nel quale la regina viene rifiutata da Lanval in nome della sua lealtà al re.<sup>45</sup> La citazione delle rovine di Troia è particolarmente interessante perché molto rara all'interno della lirica cortese, ma anche in quella occitana di cui due esempi sono Bertran de Born e Raimbaut de Vaqueiras con i quali Conon ebbe maggiori contatti.

Un ulteriore legame con Raimbaut de Vaqueiras si rintraccia nel contrasto con una donna genovese, *Domna tant vos ai preiada* (PC 392,7). La canzone di Conon può essere considerata come un «*divertissement* fatto per contrasto a Raimbaut»<sup>46</sup> volutamente costruita in antitesi: nella cansò trovadorica la donna è ancora nel pieno della sua bellezza ed è il giullare ad essere rifiutato, mentre nella nostra lirica avviene il contrario.

---

<sup>41</sup> V strofa vv. 38-40 «*Encoir n'a pas un mois entir passé ke li marchis m'envoia son messaige, et li barrois a por m'amor josté*».

<sup>42</sup> Wallensköld, *Les Chansons de Conon de Béthune*, p. XII.

<sup>43</sup> Zaganelli, «*Conon de Béthune e il rovescio della fin'amor*», p. 150.

<sup>44</sup> II strofa vv.13-14 «*Vostres cler vis, ki sambloit flors de lis, / est si ales, dame, de mal em pis*», IV strofa vv. 27-28 «*et de Troie rai jou oï conter / k'ele fu ja de mult grant signorie*».

<sup>45</sup> Barbieri, «*A mon Ynsombart part Troia*»: *une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours*», p. 277.

<sup>46</sup> Cremonesi, «*Conon de Béthune, Rambaldo di Vaqueiras e Peire Vidal*», p. 241.

*L'autrier un jor après la Saint Denise* (L 50,7; RS 1623), settima *chanson* di Conon de Béthune, è formata da tre *coblas ternas capcaudadas* più una quarta *cobla*, tutte composte da otto *décasyllabes* (a10' b10 a10' b10 b10 a10' b10 a10', MW 902,13), la struttura delle strofe 3+1 non è molto comune, di solito appare la formula 3+2. In questo caso ogni strofa è divisa in *frons* a rime alternate a'ba'b e in *cauda* a rime sempre alternate ma nell'ordine inverso ba'ba'.

Anche questa *chanson*, come la precedente, utilizza un *incipit* tipico da pastorella,<sup>47</sup> ma in questa circostanza serve al poeta per assicurarsi di creare un'ambientazione verosimile, dando dei riferimenti realistici e personali con lo scopo di supportare il discorso in sua autodifesa in cui si sviluppa il testo. Pur condividendo l'inizio con la *chanson* precedente, la conclusione è diversa, o forse si pone in continuità: Conon non accetta il rifiuto, né la convenzione cortese per cui, anche se viene rifiutato, il poeta dovrebbe rimanere fedele alla dama. In questa canzone compie un *change*, cioè il cambio della dama alla ricerca di un amore ricambiato, dichiarando già alla terza strofa<sup>48</sup> di avere un altro amore che lo sollecita.

*Mult me semont Amors que je m'envoise* (L 50,8; RS 1837) è formata da tre *coblas doblas capcaudadas* di otto *décasyllabes*, con schema metrico a10' b10 a10' b10 b10 b10 a10' (MW 957, 7) e schema rimico ababbba. Anche in questo caso si riscontrano legami con la poetica di Bertrn de Bron in particolare con le sue due canzoni del trovatore *A! Lemozi, francha terra cortesa* (PC 80,1) e il sirventese *Pois als baros enoia e lor pesa* (PC 80,31), con lo stesso schema metrico.

Nella prima strofa viene richiamato il *topos* del canto per amore, tema molto diffuso nella lirica cortese, che esprime la necessità di cantare sotto l'effetto dell'amore.<sup>49</sup> A questo primo tema se ne aggiunge un secondo, completamente opposto: la mancanza di voglia di cantare di solito dovuta al rifiuto della dama. Nel caso di Conon, la motivazione colpisce direttamente il poeta nell'orgoglio, poiché i regnanti di Francia davanti alla contessa Maria di Champagne (nota mecenate) avrebbero rimproverato Conon di non

---

<sup>47</sup> I strofa vv.1-2 «*L'autrier un jor après la Saint Denise / fui a Bétune, ou j'ai esté sovent.*»

<sup>48</sup> III strofa vv. 18-19 «*la merci Deu, c'or ne n'ai mais talant / que m'est ou cuer une autre amor assise*»

<sup>49</sup> I strofa vv.1-2 «*Mult me semont Amors ke je m'envoise / quant je plus doi de chanter estre cois*»

sapersi esprimere in francese.<sup>50</sup> Molto probabilmente questa vicenda non fa riferimento ad una effettiva mancanza del troviero in campo letterario o linguistico, ma piuttosto al conflitto con la politica portata avanti da Filippo Augusto.<sup>51</sup>

La penultima canzone di Conon è *Se raige et derverie* (L 50,9; RS 1128) formata da cinque *coblas doblas* composte da otto *hexasyllabes* (a6' b6 a6' b6 b6 a6'a6' b6, MW 860, 123), la strofa al suo interno conta un *frons* a rime alternate a'ba'b, e una *cauda* ba'a'b a rime incrociate.

La canzone si apre con la citazione di rabbia e tormento d'amore che hanno spinto il troviero a parlare male dell'Amore, dal quale si sente ingannato pur essendo sempre stato un fedele servitore.<sup>52</sup> Tale accusa viene chiarita nella strofa successiva: è stato Amore a guidare il troviero verso un amore non corrisposto e doloroso. Alla III strofa il discorso assume toni misogini per poi, nella IV strofa, culminare nella separazione definitiva dalla dama.<sup>53</sup>

Bova definisce questa *chanson* come una canzone del disamore, in cui si combinano diverse sfumature dello stesso genere: l'*escondich* trobadorico, dove il troviero cerca di difendersi dalle accuse di aver parlato male dell'amore, il *comjat* (vv. 29-32),<sup>54</sup> cioè la separazione dalla dama, la *chanson de change* (vv. 15-16)<sup>55</sup> in cui il troviero è pronto a cercare una nuova dama e la *mala cansò* con il paragone della dama ad una lupa che attira il peggiore a sé, paragone che crea un collegamento con la *cansò* di Peire Vidal *Estat ai gran sazo* (PC 364,21).

L'ultima *chanson* del "canzoniere" di Conon è *Tant ai amé c'or me convient hair* (L 50,11; RS 1420) conta tre o quattro (la quarta attestata solo da C) *coblas retrogradadas capcaudadas*. Le strofe sono di otto versi, quattro *décasyllabes* e quattro *heptasyllabes*

---

<sup>50</sup> II strofa vv. 8-9 «*La Roïne ne fist pas ke cortoise / ki me reprim, ele et ses fiex li rois.*»

<sup>51</sup> Barbieri, "A mon Ynsombart part Troia": une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours", pp. 282-286.

<sup>52</sup> I strofa vv. 1-5 «*Se rage et derverie / et destrece d'amer / m'a fait dire folie / et d'amors mesparler / nus ne m'en doit blasmer.*»

<sup>53</sup> Spetia, «...*Et se jo sui oitraigeus del trover*»: posizione e significato del canzoniere di Conon de Béthune fra trovatori e trovieri, pp. 181-182.

<sup>54</sup> IV strofa vv. 29-32 «*Mais puis k'il est ensi / k'ele a tort mi desgaige, / Je li renc son homaige / et si me part de li.*»

<sup>55</sup> II strofa vv. 15-16 «*Cele qui jou em prie / me fait d'autre esperer*»

(a10 b7 a10 b7 c10' b7 c10' b7, MW 1124,2), la strofa può essere suddivisa in *frons* abab e *cauda* c'bc'b. Lo schema rimico delle prime due strofi è ababcbcb, babacaca.

Le strofe appaiono nel seguente ordine:

	I	II	III	IV <sup>56</sup>
<b>MT</b>	1	2	3	-
<b>O</b>	-	1	2	-

L'unico elemento utile per una datazione della canzone è la vicinanza metrica con *Ges de disnar no for 'oimais maitis* (BdT 80.19) di Bertran de Born, che la colloca tra il 1182 e il 1183.

Anche in questo caso si tratta di una *chanson* del disamore,<sup>57</sup> in cui il poeta cambia atteggiamento nei confronti della donna. La *mala cansò* trobadorica resta un modello per questo tipo di argomenti, caratterizzati dalle accuse verso la dama, prolungate umiliazioni e attese. In questo caso emerge anche un atteggiamento misogino. La conseguenza di questo rancore è l'attuazione di un *change*<sup>58</sup> in cui, come abbiamo già visto, il troviero rifiuta il tradizionale atteggiamento di servizio cortese anche dopo il rifiuto e anzi cambia dama in cerca di un amore ricambiato.

## 1.5 Lo stile

Lo stile di Conon de Béthune si caratterizza per un lessico molto ricco e variegato, in particolar modo predilige strumenti retorici come la metafora e la similitudine, che sono tipicamente associati alle *chansons* del disamore. Queste figure retoriche vengono applicate soprattutto per descrivere la dama in termini negativi, in conseguenza ad un rifiuto o per la sua volubilità. Per riportare qualche esempio, il troviero la paragona ad una terra sterile incapace di dare frutti (L 50,9; RS 1128, vv. 33-37), ad un ladrone al quale è lecito fare giustizia (L 50,7; RS 1623, vv. 11-13), ad un rifugio per miserabili (L 50,3; RS 1325, vv. 22-23), alle rovine di Troia (L 50,6; RS 1574, vv. 27-28), una gazza per la

<sup>56</sup> La quarta strofa è presente solo nel testimone C.

<sup>57</sup> I strfa vv. 5-6 «*Trop longement m'a duré ceste paine / k'Amors m'a fait endurer*»

<sup>58</sup> II strofa vv. 9-10 «*Chi ora vorrà trovare un amore leale venga da me per riconoscerlo!*»

sua falsità e mutevolezza (L 50,3; RS 1325, v. 18), ad una statua fredda o una lupa selvaggia (L 50,9; RS 1128, vv.17 / 21-24).<sup>59</sup>

Rispetto alla tradizione oitanica, Conon appare come un caso isolato, distinguendosi dal resto dell'esperienza lirica cortese dialogando invece con il mondo provenzale. Gli aspetti di novità presenti nella produzione di Conon sono principalmente l'intensità e, in alcuni casi, l'aggressività che dimostra nei rapporti con la dama e l'inserimento dell'elemento politico che molto spesso si ritrova nei suoi testi e che lo rende una figura scomoda. La sua originalità risalta ancora di più perché il termine di paragone, quindi il resto della tradizione lirica francese, appare come estremamente compatta e rigida nei contenuti oltre che dal punto di vista formale.<sup>60</sup> Questo modello è stato stabilito probabilmente proprio dalla mecenate Maria di Champagne, che ha sostenuto poeti come Chrétien de Troyes e Gace Brulé e davanti alla quale sono state fatte le accuse a Conon. La percezione del genere del *grand chant cortois* rimane oggi molto forte: si tratta del genere lirico principale nelle corti feudali della Champagne e del Nord della Francia. L'omogeneità stilistica e contenutistica di questo repertorio è persino più marcata rispetto a quella trobadorica, con assenza o riduzione al minimo di riferimenti a circostanze reali o personaggi esterni. L'attenzione resta concentrata sui sentimenti e sull'esperienza interiore del poeta, mentre Conon spesso si discosta da questa norma.<sup>61</sup>

Dalla produzione di Conon emerge che la sua concezione amorosa rimane stabile per tutte le sue liriche, anche questo aspetto non è comune e riscontrabile in tutti i trovieri. Un elemento ricorrente e innovativo nelle sue liriche è il cambiamento del ruolo dell'amante-poeta: non è più solo in una posizione subordinata e servile nei confronti della donna, ma al contrario è alla ricerca di un rapporto più paritario in cui pretende di ricevere qualcosa in cambio al suo amore. Non è più solo un servitore della dama amata, ma vuole prendersi il diritto di cambiare il rapporto ottenendo maggiore riconoscimento, per raggiungere il suo obiettivo il poeta è anche disposto a compiere un *change* di dama. Questa autodeterminazione e consapevolezza derivano probabilmente dal fatto che Conon è un aristocratico e solo un nobile poteva permettersi simili atteggiamenti.<sup>62</sup> Così facendo

---

<sup>59</sup> Bova, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*, pp. 79-82.

<sup>60</sup> Zaganelli, «*Conon de Béthune e il rovescio della fin'amor*», p. 151.

<sup>61</sup> Meneghetti, «*I confini del "grand chant courtois"*», pp. 305-308.

<sup>62</sup> Zaganelli, «*Aimer, souffrir, joïr*». *I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, pp. 183-184.

Conon rovescia il modello cortese e si pone all'opposto dei due maggiori rappresentanti Chrétien de Troyes e Gace Brulé avvicinandosi invece alla tradizione provenzale, in particolare ai due trovatori spesso citati in precedenza: Raimbaut de Vaqueiras e Bertran de Born. Con quest'ultimo condivide specialmente le posizioni politiche che probabilmente sono alla base della censura che la tradizione manoscritta sembra compiere contro Conon. Il gruppo di testimoni parigini, **KNPX**, infatti, non riporta mai il suo nome e contengono solamente le *chansons* meno lontane dalla tradizione. Questi elementi possono certamente essere collegati alla polemica di cui si fa riferimento in L 50,8; RS 1837 dove il troviero è accusato di non fare un "discorso francese", accusa basata su due aspetti, probabilmente, il primo la sua visione politica apertamente contraria ai regnanti di Francia e, seconda, la sua poetica all'opposto dal modello francese. Al contrario i testimoni settentrionali **M** e **T** risultano essere più affidabili.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Formisano, «*Riflessioni sulla lirica d'oïl: il contesto e i tratti pertinenti*», pp. 313-335.

## 2. Studi e edizioni musicali

Un primo volume di riferimento viene pubblicato nel 1972 da Hendrik van der Werf, si tratta di *The chansons of the troubadors and trouvères*,<sup>64</sup> che contiene l'edizione di alcuni canti, tra cui uno di Conon (L 50,11; RS 1420). Questa pubblicazione rappresenta un punto di riferimento anche per i criteri adottati nella trascrizione e nelle questioni legate al ritmo, sempre in notazione non mensurale.

Successivamente vengono pubblicati due volumi *Trouvères-Melodien*, curati dallo stesso van der Werf nella collana *Monumenta monodica medii aevi*<sup>65</sup> (1977–79), nei quali sono raccolti i canti di solamente undici trovieri, tra cui anche Conon de Béthune ad eccezione della *chanson* L 50,2 / RS 1960. Si tratta di un'edizione comparata che utilizza la notazione moderna non mensurale. Alla fine dei volumi è presente un breve commento e riferimenti alle edizioni dei testi.

Nel 1981 viene pubblicata l'antologia *Chanter m'estuet: Songs of the Trouvères*<sup>66</sup> da Samuel Rosenberg e Hans Tischler, che contiene la produzione di alcuni dei principali trovieri con la trascrizione delle melodie in notazione moderna. Le canzoni di Conon de Béthune sono solamente tre (L 50,1; RS 1125, L 50,5; RS 629, L 50,7; RS 1574) con apparato critico solo dei testi.

La pubblicazione più recente e completa è del 1997, nuovamente a cura di Rosenberg e Tischler, nella collana *Corpus Musicae Mensurabilis*<sup>67</sup>, che propone l'edizione dell'intero repertorio trobadorico e trovierico in quindici volumi. Si tratta di un'edizione comparata, ma la notazione è mensurale, poiché applica ai manoscritti il sistema modale. Tuttavia, l'edizione risulta poco agevole da consultare, in quanto la produzione di ciascun poeta è distribuita su più volumi e indicizzata in ordine alfabetico.

---

<sup>64</sup> van der Werf, *The chansons of the troubadors and trouvères*.

<sup>65</sup> van der Werf, *Trouvères-Melodien I*.

<sup>66</sup> Rosenberg-Tischler, *Chanter m'estuet: songs of the trouvères*.

<sup>67</sup> Tischler, *Trouvère lyric with melodies complete comparative edition*.

## 2.1 Criteri di trascrizione

Le melodie conservate nei dieci testimoni presi in considerazione sono, in totale, quarantadue e ciò è dovuto, in parte, al contesto orale nel quale si è sviluppato questo repertorio, ma anche al processo di scrittura. Ognuna di queste intonazioni musicali è stata considerata a sé stante e trascritta singolarmente in notazione moderna. Infatti, come si vedrà più avanti oltre alle varianti di una stessa melodia, a livelli più o meno profondi, sono presenti in molti casi diverse melodie per uno stesso testo.<sup>68</sup>

La quasi totalità dei manoscritti utilizza una notazione non mensurale della quale non è possibile rintracciare un principio proporzionale e di conseguenza nella trascrizione moderna la scelta più adeguata è risultata quella di utilizzare una notazione a “pallini” che quindi prevede solamente l’utilizzo delle teste delle note nere, senza gambi.

Come si è visto nel capitolo precedente i canzonieri utilizzano prevalentemente la chiave di Do, pochi sono, infatti, i casi di canzoni in cui viene usata unicamente la chiave di Fa, mentre in altre *chansons* ancora si trovano le due possibilità alternate. La scelta della chiave sembra, in alcune situazioni essere stabilita per comodità del copista, e risulta difficile riconoscere altre motivazioni o qualche regolarità nel loro utilizzo. Nelle trascrizioni viene riportato tutto in chiave di violino ottavizzata, senza che si seguano i cambi di chiavi in ogni singolo caso. Le *ligaturae* binarie, ternarie e quaternarie, sono state riportate in notazione moderna come legature, ovviamente poste sopra un’unica sillaba, sempre con teste delle note tutte di uguale valore. Le liquescenze nei manoscritti sono indicate, in caso di liquescenza discendente, con l’aggiunta di un gambo sulla sinistra della nota, mentre, per la liquescenza ascendente, con un doppio gambo o uno singolo a destra, rivolti verso l’alto. Nella trascrizione moderna la liquescenza viene resa come una seconda nota di grado congiunto, rispetto a quella a cui è applicata, legata tramite una legatura e di corpo più piccolo. Un altro aspetto incerto, per quello che riguarda questo repertorio e la sua notazione, è quello relativo alla questione dei bemolli, per la quale, al fine di cercare di applicare un metodo corretto e coerente, le alterazioni sono state sempre ricondotte alla singola nota, anche nei rari casi di alterazioni in chiave.

---

<sup>68</sup> O’Neill, *Courtly love songs of medieval France*, pp. 56-57.

L'ultimo elemento da considerare, che spesso ha provocato dubbi nella trascrizione, è il testo. Infatti, in molti casi probabilmente per errori del copista, accade che il numero di sillabe non corrisponda a quello dei neumi. In questi casi, se il copista per errore aggiunge una sillaba si parla di verso ipermetro, se al contrario risulta una sillaba in meno, allora il verso si dice ipometro. Anche le frasi musicali possono presentare questo problema, quindi aggiungere o togliere un suono. Per trascrivere correttamente un verso metricamente scorretto a volte si è dovuto ricorrere alla sinalefe o alla dieresi, che non sono comunque molto frequenti in questo repertorio poetico. Inoltre, è stata aggiunta la punteggiatura secondo l'edizione di Bova.

## 2.2 Criteri di analisi

Una volta realizzate tutte le trascrizioni è stato possibile svolgere le analisi melodiche presentate di seguito.

Ogni canzone è composta da due componenti: il testo poetico e il testo musicale. Le caratteristiche di questi due elementi sono stabilite dall'autore e derivano da una sua intenzione iniziale comune, la quale però specialmente per l'ascoltatore odierno non è sempre scontata da rintracciare, visto che il rapporto tra i due elementi non avviene mai parola per parola e nota per nota. Rimane abbastanza logico e intuitivo pensare che dietro ogni componimento lirico ci sia un unico scopo retorico scelto dall'autore all'inizio. I testi, come si è visto nel capitolo precedente, sono formati da più strofe organizzate in una struttura sempre uguale di cui il contenuto però cambia; mentre, la melodia si mantiene sempre identica, per cui probabilmente l'intonazione musicale si adatta solamente al contenuto della prima strofa e il suo impatto sull'ascoltatore cambia nel momento in cui vengono eseguite le strofe successive.

La struttura di un testo poetico si riduce di solito a tre elementi: numero di sillabe per verso (versi senari, settenari, ottonari, decasillabi...); numero di versi per strofa (normalmente otto, ma è variabile) e schema rimico per ogni strofa che permette di distinguere i vari tipi di *coblas* (*doblas*, *singulars*, *capcaudadas*...). Le possibilità di cui un poeta dispone per creare il testo lirico sono davvero ampie e variegata e allo stesso tempo lo sono anche gli strumenti per la costruzione di un testo musicale, ma nel risultato

finale non sempre coincidono perfettamente. Infatti, le caratteristiche più dettagliate della versificazione (schemi di rima, ritornelli, figure retoriche...) potrebbero avere corrispondenze in ambito musicale (ripetizioni di incipit, cadenza, relazioni motiviche...), tuttavia, queste di solito non sono dirette e quindi non risultano così facili da individuare; per esempio, gli schemi di rima di solito non trovano un parallelo diretto nella struttura musicale. In effetti, in alcuni casi, le strutture testuali e musicali sembrano essere state create separatamente anche se dipendono una dall'altra, almeno per quanto riguarda la loro lunghezza.

Risulta necessario quindi considerare le due componenti separatamente. Per quanto riguarda la musica gli aspetti su cui si concentra l'analisi melodica in questo lavoro sono dati dalla struttura melodica, da eventuali ripetizioni che possono avere funzione strutturale su scala più ampia, tra versi della stessa strofa, o anche in scala più piccola quindi ripetizioni interne al verso. L'analisi si focalizza inoltre sull'ornamentazione, il trattamento degli *incipit*, e i movimenti cadenzali. L'identificazione di un centro tonale, invece è più problematica, ma può aiutare considerare la direzione che prende la melodia interna al verso, gli *incipit* e movimenti cadenzali.

Per quanto riguarda la struttura melodica, l'operazione da compiere è di confronto tra le frasi musicali che compongono una strofa, pur sapendo che non ci sono regole precise riguardo all'estensione delle differenze necessarie per poter considerare due versi autonomi tra loro.

Per quanto riguarda i centri tonali non sempre è possibile ricondurre con sicurezza una melodia ad un esatto centro tonale, anzi, spesso una stessa melodia sembra girare attorno a più sonorità. Elementi come l'ambito in cui si sviluppa la melodia, il profilo melodico, le formule di inizio e fine del verso o della strofa, eventuali ripetizioni e insistenze su un suono specifico possono aiutare a riconoscere una struttura tonale. Un'altra componente da considerare è che queste melodie nascono in un contesto orale e quindi, dal momento in cui essa si origina, al momento della fissazione tramite la scrittura, probabilmente essa è stata modellata non solo dall'esecutore o esecutori, ma anche dallo stesso copista. Quando una stessa melodia viene trasmessa da più testimoni difficilmente le esecuzioni saranno identiche e si presenteranno versioni diverse.

La mancanza di un preciso riferimento tonale non implica che la melodia non sia provvista di un senso e le note siano state disposte casualmente, ma orienta l'orecchio e

l'attenzione dell'ascoltatore verso altri parametri della struttura, come può essere la manipolazione motivica, i movimenti cadenzali che in alcuni casi sono strumenti importanti di articolazione della frase.<sup>69</sup>

Considerate le particolarità di questo repertorio, per cui ad ogni *chanson* possono corrispondere più melodie, anche una per ogni testimone da cui è tramandata, le canzoni con relativa intonazione musicale verranno considerate singolarmente. Il verso è stato preso come riferimento anche per l'analisi melodica, infatti, ad ogni frase-verso musicale viene associata una lettera maiuscola. In caso di ripetizione non identica della stessa frase musicale la lettera maiuscola verrà marcata in apice da un apostrofo.

---

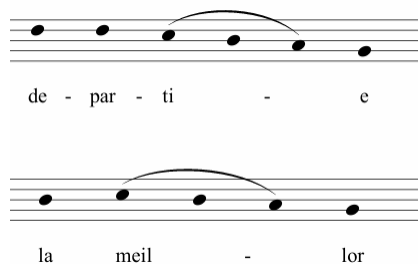
<sup>69</sup> Aubrey, *The music of the troubadours*, p. 129.

### 3. Analisi

*Ahi! Amors, com dure departie* (L 50,1; RS 1125)

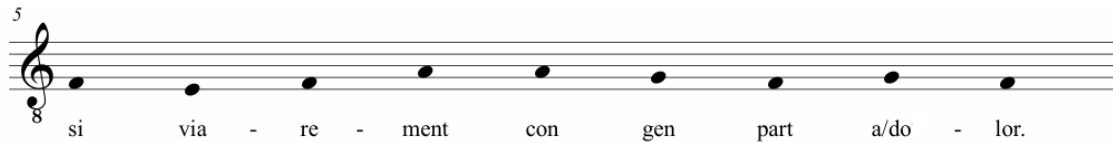
La *chanson* L 50,1 / RS 1125 è trasmessa da **KMNOPRTVXa** ed è possibile distinguere sei melodie differenti: il gruppo di manoscritti più compatto è sicuramente **KNPX** i quali contengono tutti e quattro la stessa melodia con pochissime differenze. La seconda intonazione musicale appartiene a **MT**, anche se tra i due manoscritti ci sono alcune incongruenze, la linea melodica può essere considerata la stessa. Al contrario i canzonieri **ORVa** presentano un'intonazione musicale nuova per ognuno di essi.

La prima melodia, di **KNPX**, utilizza, per i primi quattro versi, due frasi melodiche alternate, A e B, esattamente identiche tra tutti e quattro i testimoni. La parte conclusiva (Esempio 1), sia di A che di B, è uguale ed è composta, in corrispondenza della penultima sillaba, da una *ligatura* ternaria discendente, da Do a La, mentre sull'ultima sillaba da un'unica nota, il Sol.

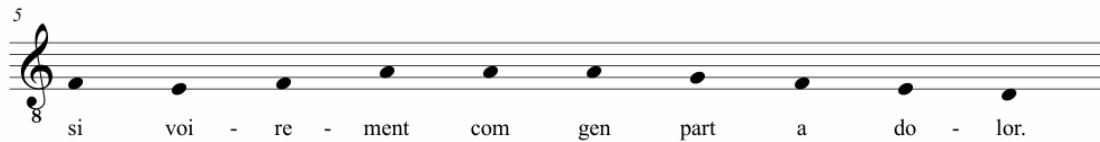


Esempio 1 K, vv. 1-2

La frase melodica C, che corrisponde al quinto verso (Esempi 2-3), condivide l'*incipit* con la melodia B, ma prosegue in modo differente ed è completamente sillabica. I quattro testimoni ne riportano la stessa melodia, anche se il copista di **X**, dove la nota La viene ripetuta tre volte, probabilmente, ne salta una con la conseguenza che invece di tre ne segna due. Questo errore causa un verso musicalmente ipometro e si verifica che sul penultimo suono vengono sottoposte due sillabe.



Esempio 3 X, v.5



Esempio 2 K, v.5

Anche per il sesto verso la melodia di **X** è leggermente diversa rispetto alla melodia di **KNP**, sulla quinta, sesta e settima sillaba, infatti, le tre note sono un tono sopra. Successivamente però la melodia torna identica agli altri tre testimoni. Il settimo e l'ottavo verso hanno nuovamente due frasi melodiche nuove e nell'ultima **P** e **X**, rispetto a **K** e **N**, alzano la nota di un semitono sulla terzultima sillaba. Come si è visto, le differenze tra i diversi manoscritti sono minime quindi la struttura melodica associata alla melodia trasmessa da questi canzonieri è: **ABABCDEF**, che è la struttura più frequente per una *chanson*. In questo caso non è riscontrabile corrispondenza tra la metrica e la struttura melodica:

<i>metrica</i>	10'a	10b	10'a	10b	10b	10'a	10b	10'a	
<i>melodia</i>	A	B	A	B	C	D	E	F	

L'ornamentazione, in sei versi, cade sulla penultima sillaba e solo nell'ultimo verso anche sulla seconda posizione.

A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-	-
A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-	-
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
E	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-	-
F	-	2	-	-	-	-	-	-	-	10	-

I movimenti conclusivi dei versi sono sempre identici: i primi quattro versi, nelle ultime due sillabe, scendono da Do a Sol chiudendo tutti su quest'ultima nota. Nella *cauda* i

suoni conclusivi sono per tre volte Re e al settimo verso un Sol, l'unica eccezione è **X** che presenta una variante al quinto verso terminando su Fa. L'apice raggiunto dalla melodia è la nota Sol3, ma la melodia sembra insistere molto sul Re che nell'intonazione A viene ribattuto come fosse una corda di recita; quindi, sembrerebbe ruotare attorno ad una sonorità di Sol o Re.

La seconda melodia di questa *chanson* è contenuta in **MT**, anche se con delle varianti tra i due canzonieri. I primi quattro versi prevedono sempre l'alternanza di due frasi melodiche, A e B. La frase A (Esempi 4-5) comincia in entrambi i casi da un Do e scende verso il Sol, **M** utilizza una *ligatura* ternaria in più rispetto a **T** sulla terza sillaba, ma è stata considerata comunque equivalente a **T**.

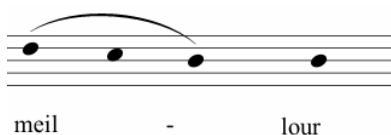


Esempio 4 M, v.1

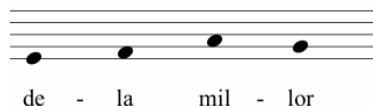


Esempio 5 T, v.1

Lo stesso discorso vale per la fine della frase (Esempi 6-7) in cui **M** è leggermente più ornato rispetto a **T** aggiungendo anche una liquescenza. La melodia B comincia per entrambi con una liquescenza ascendente, prosegue identica e **M** ancora una volta riporta una *ligatura* ternaria in più sulla penultima sillaba.



Esempio 6 M, v. 2



Esempio 7 T, v.2

Molto diverso è l'*incipit* del terzo verso che dovrebbe riproporre la melodia A, ma visto che la frase continua identica fino alla fine del verso, è stata considerata come intonazione A'. Per quanto riguarda la *cauda*, invece, viene riproposto lo stesso tipo di alternanza del *frons* con due nuove melodie C e D sempre alternate: C al quinto e settimo verso e D per i versi sesto e ottavo. Le versioni dei due canzonieri non sono identiche, e infatti, si riscontrano spesso differenze sull'altezza delle note, normalmente di un intervallo di seconda, per singoli suoni o brevi incisi. Di seguito è riportato un esempio per chiarezza:



m'en part je mi - e!

Esempio 8 M, v. 6



m'en part le mi - e!

Esempio 9 T, v. 6

Lo schema melodico che ne risulta è ABA'BCDCD.

<i>metrica</i>	10'a	10b	10'a	10b	10b	10'a	10b	10'a
<i>melodia</i>	A	B	A'	B	C	D	C	D

L'ornamentazione in tutti i versi cade principalmente sulla penultima sillaba, e **M** nel *frons* aggiunge alcune fioriture in più, mentre nella *cauda* tutti i versi inseriscono una *ligatura* sulla quarta sillaba (**M** anche sulla quinta), in aggiunta alla penultima. Un'ultima particolarità si trova in **T** che al settimo verso aggiunge un Si bemolle. Seguono gli schemi delle ornamentazioni in **M** e **T**:

### **M**

A	1	-	3	-	-	-	-	-	-	10	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-	-
A	1	-	3	-	-	-	-	-	-	10	11
B	-	-	-	4	-	-	-	-	9	-	-
C	-	-	-	4	-	-	-	-	9	-	-
D	-	-	-	4	5	-	-	-	-	10	-
C	-	-	-	4	-	-	-	-	9	-	-
D	-	-	-	4	5	-	-	-	-	10	-

**T**

A	1	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
C	-	-	-	4	-	-	-	-	9	-	-
D	-	-	-	4	-	-	-	-	-	10	-
C	-	-	-	4	-	-	-	8	-	-	-
D	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-

Le note finali in questi due testimoni sono meno regolari rispetto al gruppo precedente, ma si osserva comunque una certa insistenza sul Sol, specialmente nel *frons* di entrambi i manoscritti e come nota finale della strofa.

La terza intonazione è quella tramandata dal manoscritto **R** di cui lo schema melodico corrisponde al primo gruppo di testimoni, ma l'andamento melodico è molto diverso. La struttura melodica nuovamente è ABABCDEF.

<i>metrica</i>	10'a	10b	10'a	10b	10b	10'a	10b	10'a
<i>melodia</i>	A	B	A	B	C	D	E	F

Il primo verso presenta subito dei problemi: si tratta di un verso ipometro, e infatti, invece di presentare l'interiezione iniziale bisillabica "Ahi!", come negli altri casi, **R** all'inizio del primo verso riporta "He" che è monosillabica, di conseguenza risulta esserci una nota in più, che avanza. Un altro caso di incongruenza tra numero di sillabe e note è al verso sei, nel quale si è dovuta inserire una sinalefe sulla seconda sillaba. Il terzo verso sarebbe identico al primo se non vedesse l'inserimento del Si bemolle, il quale in questo caso è segnato in modo chiaro dal copista, mentre nel primo verso sembra esserci un segno prima del Si, ma che non è chiaramente interpretabile come un bemolle. Il Si bemolle viene aggiunto anche al quinto verso sulla nona e penultima sillaba. L'ultimo verso risulta ipometro dal punto di vista testuale perché invece di "tot" utilizza la parola "tout" e ne prevede la dieresi, quindi la separazione in due sillabe. La melodia nel complesso si presenta prevalentemente sillabica e con poche ornamentazioni.

A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-
A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	2	-	-	-	-	-	8	-	-	-
C	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-	-
D	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
E	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
F	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-	-

Le sonorità finali dei versi sono per il *frons* tre volte Sol e una Fa, mentre per la *cauda* cambia ogni verso (La-Sol-Si-Fa). Il movimento della melodia confrontandola con le due precedenti risulta molto più tendente al grave e si sviluppa nell'arco dell'ottava Do2-Do3, potrebbe essere ricondotta anche in questo caso ad una sonorità di Sol.

Lo stesso schema melodico, della prima e della terza melodia, vale anche per la quarta, l'intonazione trasmessa da V. L'incipit del primo verso, in questo caso, è uguale a **KNPX**, ma per il resto si sviluppa in maniera abbastanza diversa. La disposizione del testo sotto la melodia B, del secondo verso (Esempio 10), risulta problematica in quanto sull'ultima parola "*meillour*" la sillaba "*-lour*" viene divisa in due, a differenza della precedente parola "*pour*" che invece viene considerata monosillabica. Questo crea un verso ipermetro sia testualmente che musicalmente. Terzo e quarto verso riportano degli errori rispetto ai corrispondenti primo e secondo, si tratta di differenze nell'altezza delle note, ma solamente di un intervallo di seconda e per pochi suoni, oppure lo spostamento dell'ornamentazione. In conseguenza di ciò sono stati considerati come A' e B'.



Esempio 10 V, v. 2

Lo schema melodico che ne deriva è ABA'B'CDEF.

<i>metrica</i>	10'a	10b	10'a	10b	10b	10'a	10b	10'a
<i>melodia</i>	A	B	A'	B'	C	D	E	F

L'ornamentazione si trova, nella maggior parte dei casi, sulla penultima e sulla quarta sillaba o, più raramente, sulla quinta.

A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	5	-	-	-	-	10	-
A'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B'	-	-	-	4	-	-	-	-	9	-	-
C	-	-	3	4	-	6	-	-	9	-	-
D	-	-	-	4	-	-	-	-	-	10	-
E	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-	-
F	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-

In questo caso le note finali dei versi sono per il *frons* in prevalenza Re e per la *cauda* Do e poi tre Sol. L'andamento generale della melodia sembra più vicino a quello del primo gruppo, infatti, tende molto di più all'acuto, arrivando nel grave solamente ad un Sol2, anche la sonorità generale in cui si sviluppa sembrerebbe coerente con la prima melodia, quindi di Sol.

La quinta melodia per questa *chanson* è tramandata da **O**, il cui schema melodico corrisponde a quello della melodia contenuta in **M** e **T**: ABABCD CD'. La melodia si sviluppa tutta verso l'acuto e l'altezza più bassa raggiunta è il Sol2 in solamente due casi, mentre andando verso l'acuto arriva a toccare un La3. L'ultimo verso è considerato D' in quanto rispetto a D sposta una *ligatura* binaria dalla settima alla sesta sillaba e commette un errore nell'altezza di due note alzandole da Si-Re a Do-Mi. Le liquescenze sono molto frequenti in particolare vengono poste sulla terza sillaba di ogni verso del *frons* e sulla settima o nona sillaba nei versi della *cauda*. Anche per quanto riguarda l'ornamentazione la melodia di **O** sembra essere abbastanza ricca:

A	-	-	3	4	-	-	-	-	9	-	-
B	-	-	-	4	5	-	-	-	-	-	-
A	-	-	3	4	-	-	-	-	9	-	-
B	-	-	-	4	5	-	-	-	-	-	-
C	-	-	-	-	-	-	-	8	-	-	-
D	-	-	-	-	-	-	7	-	-	10	-
C	-	-	-	-	-	-	-	8	-	-	-
D'	-	-	-	-	-	6	-	-	-	10	-

In questo caso le note finali nel *frons* sono tutte Do mentre nella *cauda* si alternano Si e Do. L'ambito sonoro nel quale si sviluppa la melodia è Sol2-La3, nel primo e nel terzo verso viene ribattuta la nota Mi mentre nel quinto e settimo il Re. La sonorità di Sol sembra anche in questo caso prevalente.

L'ultima melodia relativa alla prima *chanson* è contenuta nel manoscritto **a**. L'*incipit* del primo verso rispecchia il primo verso del gruppo **KNPX**, ma per il resto si sviluppa in modo differente. La struttura melodica di questa versione è stata ricostruita come ABA'B'CDC'E.

<i>metrica</i>	10'a	10b	10'a	10b	10b	10'a	10b	10'a
<i>melodia</i>	A	B	A'	B'	C	D	C'	E

Le differenze nei versi contrassegnati in apice non sono particolarmente rilevanti. Si tratta, infatti, come già visto in altri casi, di errori nell'altezza delle note, ornamentazioni diverse e in questo caso anche liquescenze aggiunte. Il verso che si differenzia maggiormente è l'ultimo il quale rispetto ai precedenti è molto più fiorito (Esempio 11).



Esempio 11 A, v.8

Lo schema delle ornamentazioni è il seguente:

A	-	-	-	-	-	-	-	8	-	10	-
B	-	2	-	-	-	6	7	8	-	10	-
A'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
B'	-	-	-	-	-	-	7	-	-	10	-
C	1	-	-	-	-	-	-	8	9	-	-
D	-	-	3	-	5	-	-	-	-	10	-
C'	1	-	-	-	-	-	7	-	9	-	-
E	1	-	3	-	5	-	7	8	-	10	11

La melodia si muove nell'ambito di un'ottava, tra Sol2 e Sol3. Le note finali sono varie in ordine dal primo verso Re-Fa-Re-Sol-La-La-La-Sol. Mentre quelle iniziali nel *frons* alternano Sol e Si e nei restanti versi sono tutte Mi. Ancora una volta stabilire la sonorità nel quale si sviluppa la melodia è complesso, ma considerando le note finali del *frons* e della *cauda* che sono Sol e l'*incipit* che ricorda una formula di intonazione che conduce al Re si può ancora una volta ricondurre la melodia ad una sonorità di Sol.

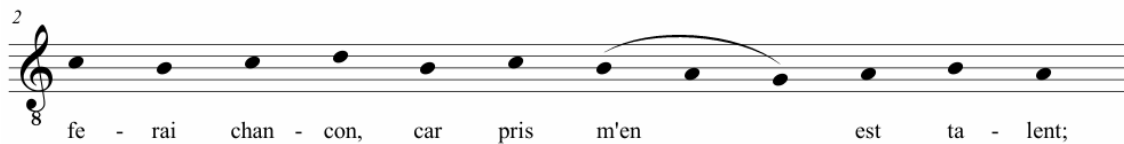
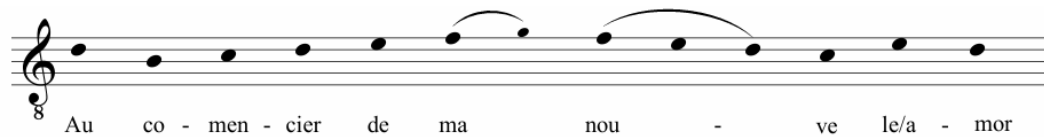
*Au comencier de ma nouvele amour* (L 50,2; RS 1960)

Questa *chanson* è tramandata da sei testimoni in due versioni diverse: la prima è trasmessa dal gruppo **KNP**, **T** e **O** mentre la seconda melodia è conservata unicamente da **R**.

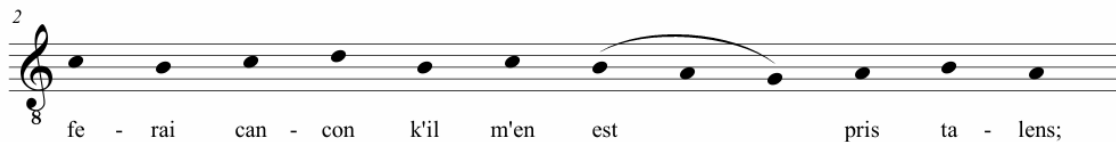
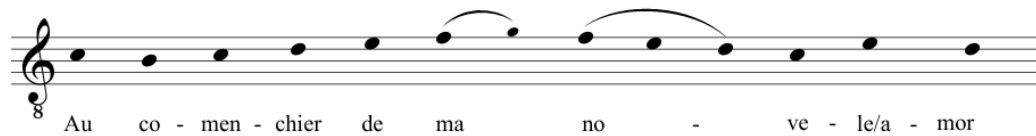
Lo schema melodico della prima versione, il più comune, è ABABCDE: Il *frons* alterna due frasi melodiche, mentre i versi della *cauda* sono tutti autonomi.

<i>metrica</i>	10a	10b	10a	10b	10b	10'c	10'c
<i>melodia</i>	A	B	A	B	C	D	E

I testimoni di questo gruppo tramandano una melodia complessivamente molto compatta. L'unica differenza significativa nel *frons* si riscontra in **T** (Esempi 12-13), dove l'*incipit*, interamente per gradi congiunti, è identico per tutti e quattro i versi; negli altri testimoni, invece, il primo e terzo verso presentano un salto di terza discendente.



Esempio 12 K, vv.1-2



Esempio 13 T, vv.1-2

La frase melodica A comprende dieci sillabe e presenta una sinalefe in nona posizione. In tutti i testimoni, sulla sesta sillaba compare una *plica* e sulla successiva una *ligatura* ternaria. Anche il movimento cadenzale finale dei quattro versi è identico e rispecchia l'*incipit* della frase: A prevede un salto di terza seguito da un movimento per grado congiunto, mentre B si muove esclusivamente per grado congiunto La-Si-La.

Nei versi successivi le varianti aumentano leggermente, ma si tratta per lo più di trasposizioni di singole sezioni o note riconducibili a errori di copiatura. Particolarmente instabile risulta invece l'uso del Si bemolle. In **T** compare al settimo verso segnato in corrispondenza della prima sillaba. La situazione più complessa è quella di **K**: all'inizio del sesto verso è segnato un bemolle subito dopo la chiave di Do, che sembra essere stato corretto da una mano successiva mediante l'inserimento di un bequadro in corrispondenza del primo Si della frase melodica. Il Si successivo, sulla penultima sillaba della frase, rimarrebbe invece bemolle. Sempre attribuibile ad una mano diversa, rispetto al resto del testo, sembra essere il terzo bemolle presente in questa versione, collocato al settimo verso sulla penultima sillaba.

Il testimone **N** posiziona il bemolle sulla settima sillaba del sesto verso e sull'ottava dell'ultimo verso, quindi in posizioni non cadenzali, diversamente dalla versione precedente. Il canzoniere **O** non inserisce Si bemolli, ma in due casi aggiunge il bequadro davanti ad un Sol e un Fa, anche se sembrerebbero essere aggiunte successive. L'ultimo testimone, **P**, adotta una soluzione ancora diversa, aggiungendo il Si bemolle solo al quinto verso, alla fine della *ligatura* ternaria sulla settima sillaba.

L'ornamentazione è uguale per **KNP** e **T** mentre **O** risulta leggermente più ornato poiché sostituisce alle *plicae* del primo e terzo verso un *ligatura* binaria.

A	-	-	-	-	-	-	7	-	-	-	
B	-	-	-	-	-	-	7	-	-	-	
A	-	-	-	-	-	-	7	-	-	-	
B	-	-	-	-	-	-	7	-	-	-	
C	-	-	-	-	-	-	7	-	-	-	
D	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
E	-	-	-	-	-	6	7	-	-	10	-

Le note finali sono Re-La per il *frons* e per Do-Fa-Sol per la *cauda*, mentre per **O** Re-Sol-La. La melodia si sviluppa nell'ottava Fa2-Fa3 superando di un grado il limite superiore solo in un caso, al quinto verso. Nel profilo melodico non emergono note che risultano

più importanti anche se tra le note iniziali dei versi il Do è quella utilizzata con maggiore frequenza, la melodia potrebbe essere ricondotta ad una sonorità di Fa.

La seconda melodia con cui viene trasmesso questo testo è contenuta in **R**; lo schema melodico, tuttavia, coincide con quello dell'altra versione. Anche qui la frase musicale A presenta una sinalefe sulla nona sillaba. Un ulteriore errore di sillabazione si riscontra al sesto verso sulla parola “*vouloir*”, che corrisponde ad un unico neuma invece che a due. Di conseguenza, la frase risulta ipometra dal punto di vista musicale, cioè con un neuma in meno rispetto alle sillabe presenti.

Le note iniziali e finali nel *frons* sono solamente Sol; nella *cauda*, invece, le iniziali sono Mi-Si-Fa e quelle finali Do e Sol. La melodia si estende in un ambito simile alla precedente versione, quindi Fa2-Fa3, ma in questo caso il limite inferiore viene superato in due occasioni, scendendo al Mi2. In generale la melodia sembra leggermente più sviluppata nel registro grave rispetto alla precedente, ma la sonorità può essere considerata la medesima.

L'ornamentazione, ad eccezione della frase A che è sillabica, prevede un *ligatura* sulla penultima sillaba e si presenta come nel seguente schema:

A	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	7	-	9	-
A	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	7	-	9	-
C	-	-	3	-	-	6	-	-	9	-
D	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-
E	-	-	-	-	5	-	-	-	9	10

### *Belle doce dame chiere* (L 50,3; RS 1325)

La terza canzone è tramandata da tre codici, **MTO**, con due intonazioni musicali diverse: **M** e **T** contengono una melodia identica, mentre **O** ne conserva una versione differente anche nella struttura. Questa *chanson*, come si è visto nel capitolo precedente, ha una struttura metrica unica nella lirica francese, e anche l'impianto musicale risulta un po' insolito. La strofa è composta da dodici versi, mentre le frasi musicali sono dieci: il quinto

e il sesto verso, infatti, ripropongono le melodie A e B leggermente variate. Lo schema melodico risulta quindi il seguente: ABCDA'B'EFGHIL.

<i>metrica</i>	7'a	7'a	4b	7b	7'a	7'a	4b	7b	7'a	7'a	3b	7'a
<i>melodia</i>	A	B	C	D	A'	B'	E	F	G	H	I	L

Le differenze tra A e A' sono minime: in entrambi i manoscritti, in A' viene aggiunta una *ligatura* binaria sulla penultima sillaba. Soprattutto, però, si tratta in entrambi i casi di versi da nove sillabe, dove sarebbero previsti degli *heptasyllabes* parossitoni (otto sillabe con accento sulla settima). Nel codice **M** viene aggiunta la parola “*je*” in sesta posizione, portando così il verso poetico a nove sillabe e la frase musicale a nove neumi: entrambi risultano quindi ipermetri. Inoltre, nel manoscritto **M** si può notare che proprio in corrispondenza della sillaba aggiunta “*je*” era stata scritta una nota che poi è stata cancellata.

La versione di **T** (Esempio 14) presenta invece il testo corretto, quindi con otto sillabe, mentre la frase musicale resta composta di nove neumi; di conseguenza, nella sillabazione è necessario ricorrere ad una dièresi all'interno della parola “*arriere*”.

5  
8 si re - ven - droi - e je ar - rie - re,

Esempio 14 T, v.5

In questo contesto il testimone **O** (Esempi 15-16), che utilizza un testo diverso rispetto a **M** e **T**, appare più coerente, con un verso corretto sia metricamente che musicalmente.

5  
8 s'en re - ven - ro - ie ar - ri - e - re

Esempio 15 M, v.5

5

fau - se plus vai - re que pi - e

Esempio 16 O, v.5

In **M** e **T** sono presenti altre incongruenze metriche, come al verso otto nel quale entrambi i testimoni sono ipometri nella frase melodica: si contano infatti sei neumi invece dei sette attesi. A causa della mancanza di un neuma, il testo poetico si deve adattare inserendo una sinalefe tra “*votre*” e “*amis*”.

La differenza tra **B** e **B'** si trova solamente in **M**, in cui anche in questo caso sulla sesta sillaba viene aggiunta una *ligatura* binaria.

La versione di **M**, come si è visto anche per la lirica L 50,1; RS 1125, risulta più ornata e in questo caso ricorre più volte alle liquescenze, assenti invece in **T**. Le altre incongruenze individuabili tra i due canzonieri sono solamente differenze di altezze di alcune note. Il verso più irregolare è il decimo (Esempi 17-18), che in **T** riporta un Mi ribattuto cinque volte.

10

quar ainc en nu - le ma - nie - re

Esempio 17 M, v.10

10

car ainc est nu - le ma - nie - re

Esempio 18 T, v. 10

Lo schema dell'ornamentazione nelle due versioni è il seguente:

<b>M</b>	A	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	B	-	-	-	-	-	-	7	-	-
	C	1	2	3	-	-	-	-	-	-
	D	-	2	-	4	5	-	7	-	-
	A'	-	-	-	-	-	-	-	8	-
	B'	-	-	-	-	-	6	7	8	-
	E	-	2	-	-	-	-	-	-	-
	F	-	-	-	4	-	-	-	-	-
	G	-	2	-	-	-	6	-	-	-
	H	-	-	-	-	-	-	7	8	-
	I	-	2	-	-	-	-	-	-	-
	L	-	2	-	-	-	-	7	8	9
<b>T</b>	A	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	B	-	-	-	-	-	-	7	-	-
	C	1	2	3	-	-	-	-	-	-
	D	-	2	-	4	5	-	7	-	-
	A'	-	-	-	-	-	-	-	8	-
	B	-	-	-	-	-	-	7	-	-
	E	-	2	-	-	-	-	-	-	-
	F	-	-	-	4	-	-	-	-	-
	G	-	2	-	-	-	6	-	-	-
	H	-	-	-	-	-	-	-	8	-
	I	-	2	-	-	-	-	-	-	-
	L	-	2	-	-	-	-	7	8	-

Per quanto riguarda i suoni iniziali dei versi, in entrambi i testimoni il Re compare cinque volte su dodici, il Sol tre volte, mentre i restanti quattro versi cominciano rispettivamente con La, Do, Mi e Si. Le frasi musicali terminano più frequentemente su Si e su Sol. La melodia si muove nell'ambito Fa2-Sol3, ma tende a svilupparsi soprattutto verso l'alto; si può notare che insiste su due suoni, il Sol e il Re, nelle frasi melodiche A e B, questo fa pensare ad una sonorità di Sol.

La versione di **O** ha la seguente struttura melodica: ABCDABC'EFA'GF. In questo caso gli schemi melodico e metrico-rimico presentano qualche corrispondenza in più:

<i>metrica</i>	7'a	7'a	3b	7b	7'a	7'a	3b	7b	7'a	7'a	4b	7'a
<i>melodia</i>	A	B	C	D	A	B	C'	E	F	A'	G	F

Il testo di questo testimone è differente, ma mantiene la stessa struttura metrica e rimica; in questo caso, tuttavia, i versi brevi sono due *trisyllabes* e un *tétrasyllabe*, mentre nella versione precedente erano due *tétrasyllabes* e un *trisyllabe*. La sillabazione risulta complessivamente più corretta, solamente il verso dieci presenta sette sillabe e sei note, rendendo necessaria l'aggiunta di una dièresi sull'ultima parola per adattarla alla melodia. Il verso contrassegnato da C,' rispetto a C, è solo trasposto ad un intervallo di seconda superiore, mentre A', in confronto con A, presenta una ripetizione di Do in meno. La frase A conserva lo stesso profilo melodico di A della versione di **M** e **T**, ma in questo caso è scritta una quinta sotto, iniziando su Sol invece che su Re; resta comunque l'unico verso a mostrare somiglianza così marcata tra le due versioni.

In questa intonazione musicale la nota iniziale è per sei volte su dodici Sol, mentre quelle finali alternano i suoni Mi, La e Do. L'unica nota sulla quale la melodia insiste è il Do nella frase A, si potrebbe ricondurre questa melodia alla sonorità di Fa. L'ornamentazione è utilizzata in tutte le frasi-verso, ad eccezione di A e A', come indicato nel seguente schema:

A	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	7	-
C	-	2	-					
D	-	-	3	-	-	6	-	
A	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	7	-
C'	-	2	-					
E	-	-	-	-	5	6	7	
F	-	-	3	-	-	-	7	-
A'	-	-	-	-	-	-		
G	-	2	3	-				
F	-	-	3	-	-	-	7	-

#### *Bien me deusse targier* (L 50,4; RS 1314)

La quarta *chanson* è tramandata da sei canzonieri ed è attestata in due versioni principali differenti: una contenuta nel gruppo **KNX** e l'altra in **T**. Della prima, **M** e **O** riportano due varianti diverse al limite dall'essere considerate come due intonazioni autonome.

Come già per le altre melodie, il gruppo di testimoni più compatto, che conserva una delle due melodie, è **KNX**. Lo schema melodico adottato è il più comune nella tradizione della lirica francese, ABA'BCDEF.

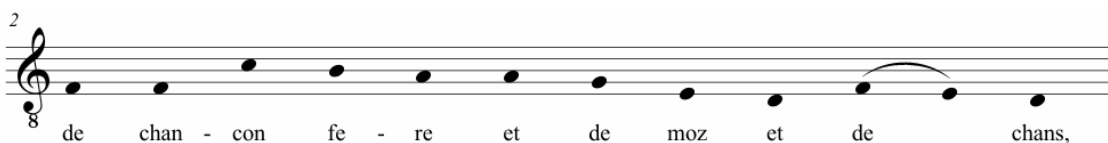
<i>metrica</i>	7a	10b	7a	10b	10'c	10b	10b	10'c
<i>melodia</i>	A	B	A'	B	C	D	E	F

Nel *frons* si alternano due melodie, A e B, ma la ripetizione di A non è identica: l'*incipit* è infatti una terza sotto A e la *ligatura* finale è binaria e non ternaria. Nonostante ciò, è stata considerata A', poiché il profilo melodico rimane invariato e si muove comunque nell'ambito di una terza esattamente come A.

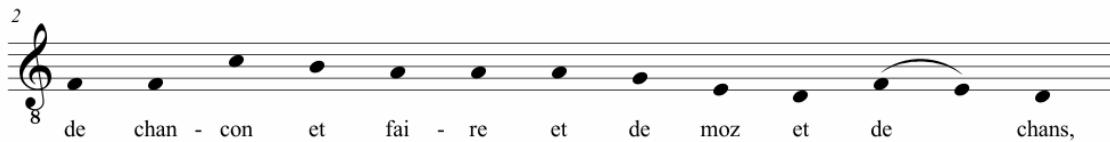
Il verso più problematico di questi tre manoscritti è il secondo, che presenta un numero diverso di sillabe per ogni testimone (Esempi 19-20-21). Lo schema metrico prevederebbe un *décasyllabe* ossitono, quindi dieci sillabe totali, condizione soddisfatta solo da **K**, che tuttavia introduce una sinalefe sulla quinta sillaba. Il canzoniere **N** conta undici neumi, aggiungendone probabilmente uno, un Mi, in ottava posizione. Il testo, che è corretto, per coprire tutti i suoni non presenta la sinalefe, che invece è stata usata in **K**. Il caso di **X** è ancora più particolare, visto che conta ben dodici sillabe. Il manoscritto aggiunge, infatti, una congiunzione "et" in più prima di "faire" (le congiunzioni in questo caso sono tre invece che due) e, di conseguenza, ribatte una terza volta la nota La. Si potrebbe ipotizzare che il copista, nel trascrivere la melodia, abbia aggiunto una nota La per errore e che, in fase di inserimento del testo abbia aggiunto una congiunzione per risolvere il problema.



Esempio 19 K, v.2



Esempio 20 N, v.2



Esempio 21 X, v.2

Quando la melodia B viene ripetuta, quindi al quarto verso, la sillabazione risulta corretta e identica per tutti e tre i testimoni. Le differenze che si riscontrano tra le versioni nei versi della *cauda* sono minime e, come si è già visto in altri casi, consistono in errori di altezza delle note, di tono o semitono, considerabili sempre come errori di copiatura. Nel canzoniere X anche l'ultimo verso presenta una sillaba in più e, anche in questo caso, sembra non inserire la sinalefe tra l'ottava e la nona sillaba.

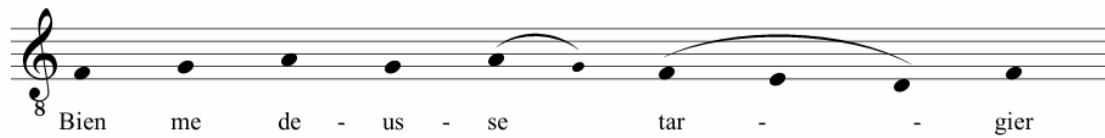
L'ornamentazione è applicata in modo regolare e cade principalmente sulla penultima sillaba tranne al sesto verso in cui è sulla settima posizione.

A	-	-	-	-	-	6	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	9 <sup>70</sup>	-
A	-	-	-	-	-	6	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10
D	-	-	-	-	-	-	7	-	-	-
E	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10
F	1	-	-	-	-	-	-	-	-	10

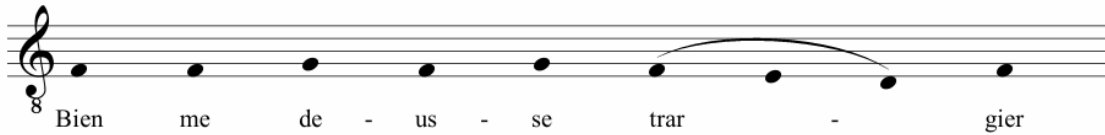
La metà dei versi termina sulla nota Fa, che nel *frons* è anche la più frequente in apertura degli *incipit*. La melodia si sviluppa nell'ambito Do2-Do3, muovendosi però soprattutto tra Fa e La rimanendo quindi con un'estensione tendenzialmente grave e associabile alla sonorità di Fa.

Lo scheletro della melodia contenuta in O è abbastanza simile a quello appena analizzato, ma si distingue soprattutto perché più ornata, la *plica* viene usata molto spesso (Esempi 22-23) e alcuni versi sono molto diversi. Il *frons* rispecchia in buona parte il profilo melodico di KNX, anche se come già osservato con qualche ornamentazione in più e le *plicae* aggiunte alla quinta sillaba della frase musicale A e sulla terza posizione della frase B.

<sup>70</sup> In N e in X l'ornamentazione cade rispettivamente su 10 e 11 avendo le sillabe sbagliate.



Esempio 22 O, v.1



Esempio 23 K, v.1

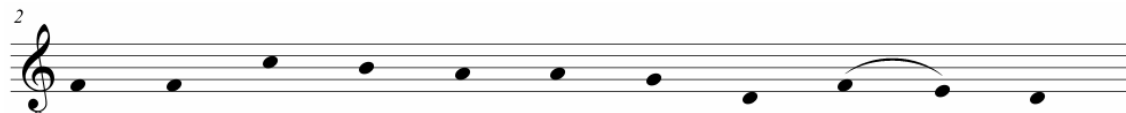
I versi C e D tra **O** e l'altro gruppo di testimoni sono completamente diversi, mentre **T** ne rispetta il profilo melodico generale, con un'ascesa fino al Si seguita da una discesa, anche se la linea melodica è molto più ornata. L'ultimo verso F, invece, presenta notevoli differenze tra le due versioni e, in **O**, è segnato anche un Si bemolle, assente nella versione precedente.


L'ornamentazione appare come nel seguente schema:

A	-	-	-	-	-	6	-	-	-	-
B	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-
A	-	-	-	-	-	6	-	-	-	-
B	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-
C	-	-	3	-	-	6	-	-	-	10
D	-	2	3	4	-	-	-	-	-	-
E	-	-	-	-	-	-	7	8	9	-
F	1	-	-	-	-	-	-	8	9	19

Per quanto riguarda le note iniziali degli *incipit*, il Fa si riconferma come la più utilizzata, mentre per quelle finali sembrerebbe il Sol. Si potrebbe confermare una sonorità di Fa anche in questo caso, anche se le note conclusive Sol non sarebbero coerenti.

La melodia di **M** si allontana ancora di più dall'intonazione di **KNX**; per questo motivo, forse, sarebbe più corretto considerarle autonome e limitarsi ad osservare la presenza di alcuni elementi in comune, come certi *incipit* o i profili melodici di alcuni versi. L'elemento che più di tutti permette di associare queste due melodie è l'*incipit* della frase B, caratterizzato in entrambe le versioni da un salto di quinta ascendente: in un caso da Do a Sol e nell'altro da Fa a Do (Esempi 24-25). Si tratta di una caratteristica che spicca all'interno di melodie che, per lo più, si muovono per grado congiunto.

2  
  
 de chan - cons fai - re/et de mos et de chans,  
 Esempio 24 K, v.2

2  
  
 de chan - cons fai - re/et de mors et de chans,  
 Esempio 25 M, v.2

Il primo verso di **M** conta sei neumi anziché sette; tuttavia, osservando il manoscritto (Immagine 13) sembrerebbe che il settimo neuma fosse stato inizialmente scritto e successivamente cancellato. In questo modo, la parola “*deusse*” viene suddivisa in due sillabe e non tre. Anche il sesto verso conta un neuma in meno rispetto al numero di sillabe (Esempio 26). In questo contesto si notano due correzioni distinte: una a livello musicale, poiché in corrispondenza della parola “*nus*” è evidente la cancellazione di almeno due neumi e, una seconda di tipo testuale, dal momento che dopo “*nus*” il copista inizialmente aveva scritto “*amis*” (al posto di “*amans*”) cancellando poi tramite un segno sopra la parola e inserendo subito dopo la forma corretta. La versione finale presenta un verso ipometro.

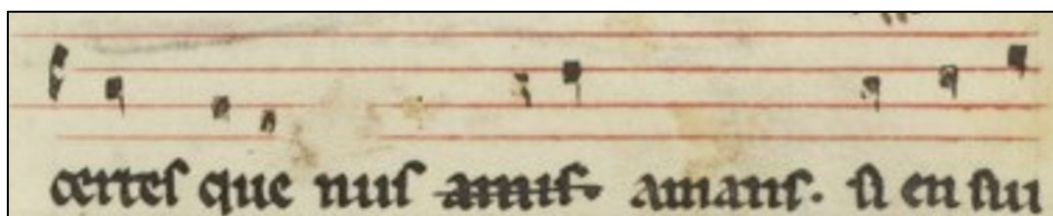
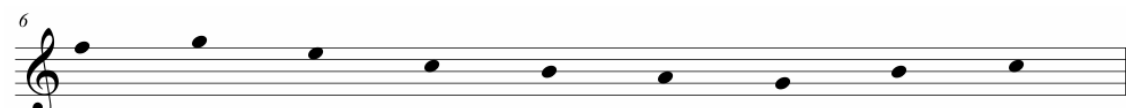


Immagine 13 Codice M, f.47r

6  
  
 que je fatz plus cert - tes que nus amans,  
 Esempio 26 M, v.6

In generale, la melodia trasmessa in **M** ha lo stesso profilo di **KNX**, ma con l’ornamentazione in posizioni diverse e tutto trasposto più in basso di una quarta o quinta

rispetto al modello degli altri tre canzonieri. Lo schema melodico associato all'intonazione di **M** è ABA'BCDC'E.

<i>metrica</i>	7a	10b	7a	10b	10'c	10b	10b	10'c
<i>melodia</i>	A	B	A'	B	C	D	C'	E

Le differenze tra la frase-verso A e A' si trovano nella parte centrale della linea melodica: infatti, A sale mentre A' scende. Tuttavia, l'*incipit* e la nota finale sono identici, per questo sono state considerate una derivata dall'altra. La frase C raggiunge l'apice melodico su un Fa3 e poi di nuovo una discesa. La melodia è prevalentemente sillabica e l'ornamentazione appare come nel seguente schema:

A	-	-	-	-	5	-				
B	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-
C	-	-	-	-	-	-	-			
B	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-
D	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10
E	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
D'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
F	-	-	-	-	-	-	7	-	-	10

In questo caso, il suono su cui concludono più spesso i versi è il Do, quindi una quinta sopra rispetto alla prima intonazione. L'ambito nel quale si muove la melodia è Sol2-Sol3, ma principalmente si muove più verso l'acuto. L'*incipit* della melodia parte da un Si e arriva su un Re ribattuto che insieme all'ambio fanno pensare ad una sonorità di Sol.

L'intonazione musicale di **T** sembra condividere il profilo melodico con quella di **M**, ma le differenze sono numerose, perciò, è stata considerata come una melodia a sé stante. Lo schema melodico è il più comune ABA'B'CDEF e la metrica è corretta in tutti i versi.

Confrontando la melodia verso per verso è possibile notare che la prima frase musicale ha un inizio simile: entrambe partono da Si e raggiungono il Re, che viene ribattuto. Poi **M** sale al Mi, mentre **T** scende verso il Do, ma entrambe concludono su Do. La seconda frase, in entrambi i manoscritti, parte da Do e arriva al Sol come apice, ma nel caso di **M** il Sol viene raggiunto per salto, mentre **T** riempie il salto con una *ligatura* binaria

ascendente. Dall'apice Sol3 il profilo della melodia comincia scendere in entrambi i casi e chiude sul Do.

Il quinto verso è molto diverso tra i due canzonieri: **M** sale da Si2 a Fa3 e scende nello stesso modo, mentre il profilo melodico di **T** è più morbido e presenta più saliscendi.

*Esempio 27 T, v.5*

*Esempio 28 M, v.5*

Il verso successivo è molto simile nelle due versioni: **T** aggiunge qualche ornamentazione in più, ma l'andamento generale resta lo stesso, compreso il suono più acuto che raggiunge e anche la nota più grave e quella finale, che si corrispondono tra le due versioni. La direzione del settimo verso è identica tra le due versioni, ma **T** ancora una volta è più ornato, così come nell'ultimo verso.

*Esempio 29 T, v.8*

*Esempio 30 M, v.8*

La melodia di **T** è compresa in un ambito Sol<sup>2</sup>-Sol<sup>3</sup> e per la maggior parte si muove verso l'acuto. Le note finali del *frons* sono tutte Do, mentre la *cauda* alterna Re e La con due Do; solo nel verso cinque la melodia insiste su una nota il Fa<sup>3</sup>.

Questa intonazione musicale si presenta molto ornata, con almeno due *ligaturae* per ogni verso.

A	-	-	-	4	-	6	7				
B	-	2	-	-	-	6	-	-	9		
A'	-	-	-	4	5	6	-				
B'	-	2	-	-	-	6	-	-	9	10	
C	-	-	-	-	-	-	7	-	-	10	-
D	-	-	3	-	-	6	-	-	-	-	
E	-	-	-	-	5	-	7	8	-	10	
F	-	-	3	-	-	-	7	8	9	10	-

#### *Chanson legiere a entendre (L50,5; RS 629)*

La quinta *chanson* è tramandata con due melodie differenti: una è conservata nel canzoniere **R**, l'altra nel codice **T**. Le due intonazioni musicali risultano completamente diverse, ma entrambe rispettano la struttura metrica di tutti i versi.

L'intonazione di **R** può essere ridotta ad uno schema melodico poco comune, ABCA'DEF, nel quale quasi tutti i versi sono musicalmente autonomi.

<i>metrica</i>	7'a	7b	7'a	7b	7b	7'c	7'c
<i>melodia</i>	A	B	C	A'	D	E	F

La frase melodica A corrisponde al primo verso del testo poetico, un *heptasyllabe* parossitono, mentre A' associata al quarto verso, che è invece un *heptasyllabe* ossitono. Il primo verso, dunque, presenta una sillaba in più rispetto al quarto. La differenza tra le due melodie risiede infatti nella presenza, nella frase A, di una *ligatura* ternaria sull'ultima sillaba; fino alla settima sillaba, invece, le due melodie coincidono perfettamente.

La melodia si muove nell'ambito sonoro Do<sup>2</sup>-Si<sup>2</sup>, quindi inferiore all'ottava e piuttosto grave, caratteristica dovuta al fatto che la nota più grave viene raggiunta più volte al contrario del Si che appare solamente in una occasione. Le note finali dei versi sono Do

in tre casi, Sol in due, Re e Mi in uno. In base all'ambito la melodia potrebbe essere ricondotta ad una sonorità di Mi.

Non sono usate liquescenza e l'ornamentazione si trova soprattutto nella *cauda*, come nel seguente schema:

A	-	-	-	-	-	-	-	8
B	-	-	-	-	-	6	-	
C	-	-	-	-	-	-	7	-
A'	-	-	-	-	-	-	-	
D	1	-	-	-	-	6	-	
E	-	-	-	-	-	6	-	-
F	-	-	3	-	-	-	7	-

La seconda melodia con cui viene tramandato questo testo può essere riassunta con lo schema melodico ABABCDA.

<i>metrica</i>	7'a	7b	7'a	7b	7b	7'c	7'c
<i>melodia</i>	A	B	A	B	C	D	A

La frase melodica A viene ornata in terza e sesta posizione, mentre tutte le altre una volta sola, sulla sesta o sulla quinta sillaba.

A	-	-	3	-	-	6	-	-
B	-	-	-	-	-	6	-	
A	-	-	3	-	-	6	-	-
B	-	-	-	-	-	6	-	
C	-	-	-	-	5	-	-	
D	-	-	-	-	-	6	-	-
A	-	-	3	-	-	6	-	-

L'intonazione musicale si sviluppa nell'ambito che va dal Fa2 al Mi3; quest'ultima nota però viene raggiunta una sola volta e, in generale, il profilo melodico tende a muoversi tra il Sol2 e il Do3. Le frasi-verso B e C risultano molto simili: la prima metà infatti è identica, mentre dalla quinta sillaba in poi B compie una discesa per gradi congiunti da Do a Sol, mentre C invece si muove al contrario, da La a Re (Esempio 31). La sonorità prevalente in questo caso sembrerebbe essere il Sol viste le note finali e il Re ribattuto più volte.

4  
8 et con le chant vo - len - - - tiers;

5  
8 ne par qu - tres mes - sai - giers

*Esempio 31 T, vv.4-5*

Ne consegue l'utilizzo di due *incipit* principali (Esempi 32-33-34): quello della frase A, al primo, terzo e settimo verso, e quello di B e C al secondo, quarto e quinto. I due *incipit* condividono inoltre la seconda nota, il Do, raggiunto nel primo caso dal Sol e nel secondo dal Si. L'unico verso che ha un inizio differente è il sesto, che comincia direttamente sulla nota Do.

8 Chan - con le -

*Esempio 32 T, incipit v.1 frase melodica A*

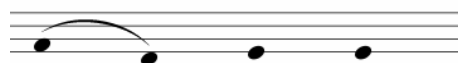
2  
8 fe - ray que bien

*Esempio 33 T, incipit v.2 frase melodica B*

5  
8 ne par qu - tres

*Esempio 34 T, incipit v.5 frase melodica C*

È interessante notare che anche le formule conclusive di tutti i versi, ad eccezione del quinto, prevedono il Sol ribattuto due volte; in questo caso B condivide esattamente la conclusione con D.



en - ten - dre

*Esempio 35 T, formula cadenzale v.1 frase melodica A*



mes - - - tiers

*Esempio 36 T, formula cadenzale v.2 frase melodica B*



mos - tre - e

*Esempio 37 T, formula cadenzale v.6 frase melodica D*

L'intonazione musicale risulta quindi piuttosto ripetitiva, data la costruzione molto simile delle quattro frasi melodiche che la compongono. In particolare, le formule conclusive esercitano un impatto rilevante sull'orecchio dell'ascoltatore.

#### *L'autrier avint en cel autre pais (L 50,6; RS 1574)*

La sesta *chanson* è tramandata con quattro melodie diverse che, tuttavia, risultano tra loro piuttosto simili e presentano numerosi elementi in comune.

La prima melodia, conservata nel gruppo di canzonieri **KNP**, è trasmessa in forma molto compatta: le differenze tra i codici sono infatti riconducibili per lo più a probabili errori di copiatura. Tutti e tre i manoscritti presentano inoltre un incipit del testo leggermente diverso; infatti, è *Ce fu l'autrier en cel autre pais*. Il *frons* alterna, come di consueto, due frasi musicali, A e B, di cui la prima si muove all'interno di un intervallo di quarta Sol-Do insistendo particolarmente sulla nota La, mentre la seconda è contenuta nell'intervallo Sol-Re e anche in questo caso il La sembra avere maggiore importanza. La frase A viene ripetuta identica anche nel quinto verso; il verso successivo invece, che è stato chiamato C, utilizza un'intonazione musicale molto simile a B, ma, avendo la conclusione e la metrica differenti, è stato considerato autonomo.



Esempio 38 P, v.2



Esempio 39 P, v.6

Il settimo verso riprende melodicamente B, ma nei casi di **N** e **P** la ripetizione non è identica: l'ultima nota viene alzata a Do invece che a La. Una situazione analoga si riscontra nell'ottavo verso, nel quale l'ultima nota differisce da quella di C. Lo schema finale della struttura melodica può essere riassunto come ABABACBC. La frase B è sempre associata ai *décasyllabes* parossitoni con rima b.

<i>metrica</i>	10a	10'b	10a	10'b	10a	10a	10'b	10a
<i>melodia</i>	A	B	A	B	A	C	B	C

Anche in questo caso l'intonazione musicale appare piuttosto uniforme e forse leggermente ripetitiva, sia per il ridotto contrasto tra le frasi B e C, sia per l'insistenza, in tutte e tre le frasi melodiche impiegate, sulla nota La, nonché per le formule conclusive che in sei versi su otto avvengono sul La.

Il canzoniere **K** presenta un errore nella metrica al quarto verso, dove viene inserito un neuma in meno; di conseguenza il testo deve essere adattato mediante l'utilizzo di una sinalefe tra la settima e ottava sillaba. Un ulteriore errore metrico si riscontra nel codice **N** al secondo verso, dove viene inserito invece un neuma in più. Osservando il manoscritto, il neuma posizionato sopra le lettere "ers" di "chevaliers" sembra aver subito un tentativo di cancellazione: non appare infatti integro, con la testa completamente nera, ma leggermente abraso. Questo potrebbe indicare che il copista si fosse accorto dell'errore e abbia tentato di eliminarlo.

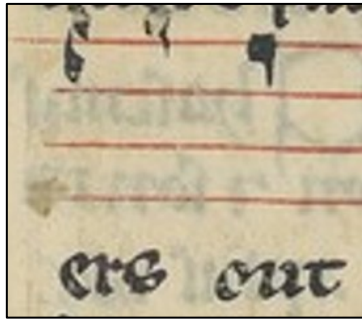


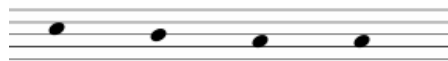
Immagine 14 Codice N, f. 109v

L'ambito in cui si sviluppa la melodia è Sol<sup>2</sup>-Re<sup>3</sup>, ma come già osservato, la melodia insiste molto sulla nota La, questo porterebbe a pensare ad una sonorità di Re. Solamente la frase-verso B utilizza ornamentazione sulla penultima sillaba, come nel seguente schema:

A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10 <sup>71</sup>	-
A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

La seconda intonazione con cui viene trasmesso il testo di L 50,6; RS 1574 è attestata nel canzoniere **T**. Si tratta certamente di un'intonazione diversa, ma molte caratteristiche sono comuni sia al gruppo di manoscritti analizzati in precedenza sia al canzoniere **O**. I primi quattro versi, che costituiscono il *frons*, risultano infatti molto simili tra loro: fino alla settima sillaba hanno tutti la medesima melodia. La differenza tra le due frasi musicali è determinata solamente dalla formula cadenzale, che in un caso prevede il salto da Si a Sol, che poi viene ribattuto e nell'altro una *ligatura* ternaria e un Sol singolo finale (Esempi 40-41). Questo schema cadenzale corrisponde a quello che veniva usato dal gruppo **KNP**, anche se in quel caso il suono finale era La e non Sol il profilo melodico è molto simile.

<sup>71</sup> Nel canzoniere **K** l'ornamentazione in questo punto avviene sulla nona sillaba e non sulla decima visto che è un verso ipometro, ma è comunque sempre la penultima posizione.



au - tre pa - ïs



a - me - e.

Esempio 40 K, formula cadenzale vv. 1-2



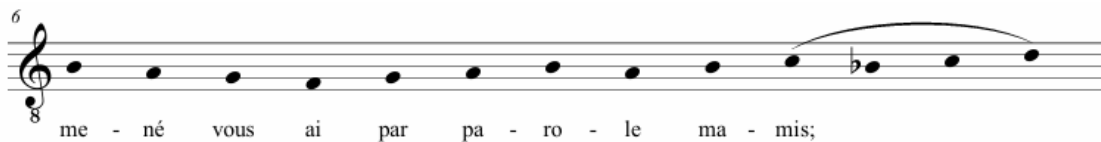
au - tre pa - ïs



a - me - e.

Esempio 41 T, formula cadenzale vv.1-2

Il quinto verso a partire dalla quinta sillaba, è identico al verso A; tuttavia, poiché la prima parte risulta abbastanza diversa, è stato considerato comunque un verso autonomo e denominato C. La formula cadenzale, identica a quella della frase A permette di mantenere la stessa successione delle cadenze già osservata nell'intonazione precedentemente analizzata. Seguono due frasi melodiche simili tra loro nell'*incipit*, corrispondenti al sesto e settimo verso, che anche in questo caso sono state valutate come due frasi melodiche autonome.



Esempio 42 T, vv.6-7

La strofa si chiude con una frase melodica indipendente. Lo schema della struttura melodica risultante dall'analisi è quindi ABABCDEF.

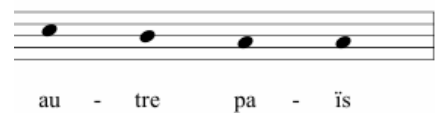
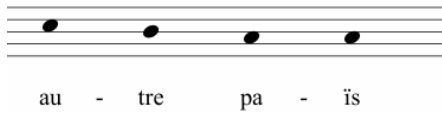
<i>metrica</i>	10a	10'b	10a	10'b	10a	10a	10'b	10a
<i>melodia</i>	A	B	A	B	C	D	E	F

Si tratta dello schema più frequentemente usato nella lirica francese, ma come si è osservato anche per l'intonazione precedente, la melodia si mostra molto uniforme e caratterizzata da numerose ripetizioni. In questa melodia il Si bemolle compare una sola volta sull'ultima sillaba del sesto verso. L'ambito melodico in cui si sviluppa questa melodia è Fa<sup>2</sup>-Re<sup>3</sup>, superando il limite del Si per raggiungere i Re soltanto in un caso, la nota La assume una certa importanza essendo raggiunta sempre nell'*incipit* delle frasi del *frons*, ma le note finali sono spesso Sol. In questo caso la melodia potrebbe essere associata ad una sonorità di Re dando maggiore importanza alla linea melodica generale piuttosto che alle note conclusive.

L'ornamentazione è molto regolare: nel *frons* cade in tutti i versi sulla quarta sillaba e, nella frase melodica B, anche sulla decima; la *cauda* risulta invece meno regolare.

A	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	
B	-	-	-	4	-	-	-	-	-	10	-
A	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	4	-	-	-	-	-	10	-
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
E	-	-	-	4	-	-	-	-	-	10	-
F	-	-	-	-	-	6	-	-	9	-	-

La terza intonazione melodica, contenuta nel canzoniere **O**, appare molto simile alla melodia del primo gruppo **KNP**, soprattutto per la frase-verso A e per la successione delle formule cadenzali che ripropongono esattamente quelle della prima intonazione, questa volta estese all'intera strofa. L'unica eccezione è il settimo verso che ribatte una nota prima della *ligatura*.



Esempio 43 O, formule cadenzali vv.1-2



Esempio 45 K, formule cadenzali vv. 1-2



Esempio 44 O, formula cadenzale v. 7

La struttura melodica può essere riassunta come ABABCA'DB': si può subito notare anche in questo caso la ripetitività che caratterizza questa intonazione, esattamente come le precedenti. Inoltre, l'*incipit* del verso C ricorda quello di T.

<i>metrica</i>	10a	10'b	10a	10'b	10a	10a	10'b	10a
<i>melodia</i>	A	B	A	B	C	A'	D	B'

La melodia si muove all'interno dell'ambito sonoro Sol<sup>2</sup>-Re<sup>3</sup>, raggiungendo l'apice più acuto solamente in un'occasione. La frase A e le formule cadenzali uguali o molto simili alla versione di **KNP**; anche in questo caso il La è il suono sul quale la melodia insiste maggiormente, sia all'inizio che alla fine delle frasi. A conferma della somiglianza melodica tra le due versioni si può citare anche l'ornamentazione che cade sulla penultima sillaba dei versi *décasyllabe* parossitoni, cioè il secondo, quarto e settimo verso. Quindi la melodia risulta prevalentemente sillabica.

A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
A'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D	-	-	3	-	-	-	-	-	-	10	-
B'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

L'ultima intonazione associata al testo L 50,6; RS 1574 è tramandata dal canzoniere **M**, che sembra portare all'estremo la caratteristica già riscontrata nelle melodie precedenti, ovvero la ripetitività. In **M**, infatti, tutti i versi fino all'ottava sillaba presentano la medesima melodia; a variare è quindi solamente la formula cadenzale, che in questo caso non è identica a quella degli altri testimoni pur risultando molto simile.

Le due frasi musicali sono state comunque chiamate A e B, anche se, come già osservato, la differenza riguarda esclusivamente la conclusione; per questo motivo avrebbero potuto anche essere considerate A e A'. La loro successione si presenta secondo lo ABABAABA. In questo caso lo schema metrico-rimico e quello melodico si sovrappongono esattamente:

<i>metrica</i>	10a	10'b	10a	10'b	10a	10a	10'b	10a
<i>melodia</i>	A	B	A	B	A	A	B	A

Esempio 46 M, vv.1-2

Come si può osservare dall'Esempio 46, la seconda frase-verso contiene il Si bemolle, ripetuto identico in tutte le sue occorrenze. L'ambito melodico in cui si muove la melodia risulta più stretto rispetto alle altre versioni, estendendosi tra Fa2 e Sib2. Anche in questo caso, come nella versione testimoniata da **T**, le note finali sono dei Sol, poiché tutti i versi hanno la stessa melodia, l'inizio è sempre su Fa.

Le quattro melodie conservate per questo testo possono essere considerate autonome tra loro; tuttavia, è interessante notare come condividano certe caratteristiche, in particolar modo l'elemento della monotonia e ripetitività melodica, nonché la somiglianza se non addirittura identità, delle formule cadenzali. Ciò sembra suggerire l'esistenza di una consapevolezza comune circa gli elementi che dovevano caratterizzare questa *chanson*,

la quale pur essendo stata notata in tempi, luoghi e da copisti diversi, ha assunto configurazioni differenti.

*L'autrier un jor après la Saint Denise* (L 50,7; RS 1623)

Questa *chanson* è contenuta in due canzonieri musicali, **M** e **T** i quali contengono la stessa intonazione melodica. Le due versioni, tuttavia, non sono esattamente identiche e si differenziano soprattutto per l'utilizzo dell'ornamentazione e delle liquescenze. La struttura melodica prevede tre frasi musicali, A, B e C. La frase B viene ripetuta quattro volte: due nel *frons* in alternanza alla frase A, e due nella *cauda* alternata alla frase C. Lo schema risultante è quindi ABABCB'C'B'.

metrica	10'a	10b	10'a	10b	10b	10'a	10b	10'a
melodia	A	B	A	B	C	B'	C'	B'

Nella terza e quarta ripetizione la linea melodica subisce alcune modifiche: nella versione di **T** coinvolgono una liquescenza e l'ornamentazione finale (Esempio 47-48), mentre in **M** riguardano solamente la fase conclusiva della frase.

4

8  
ki m'ont mis sui men - co - gne/a en - ti - ënt

Esempio 47 T, v.4

6

8  
mais il nont pas ma chan - con bien a - pris - se:

Esempio 48 T, v.6

Nella versione di **M** (Esempio 49) le prime quattro frasi del *frons* condividono lo stesso *incipit*, caratterizzato da un parigrado su Si seguito da una liquescenza. Fino alla quarta sillaba le due frasi musicali sono identiche, dopodiché si differenziano, pur concludendosi entrambe con penultima e ultima sillaba ornate.

8 L'au - trier un jour a - près la Saint De - ni - se

2 sui a Bé - thu - ne/u j'ai es - té sou - vent.

Esempio 49 M, vv.1-2

La stessa struttura si ritrova anche in **T**, nel quale però l'ornamentazione è leggermente meno marcata rispetto ad **M**. In **T** il parigrado iniziale sul Si compare solamente nella prima ripetizione di B, quindi al secondo verso; negli altri tre versi del *frons* è presente solamente la liquescenza. Inoltre, l'ornamentazione finale in fase cadenzale interessa solo la penultima sillaba. Come si è già visto in altre *chansons*, la differenza tra **T** e **M** è spesso la diversa quantità di ornamentazione adottata dai due canzonieri.

Per quanto riguarda la *cauda*, si riscontrano le stesse tipologie di differenze tra i due manoscritti: **M** è più ornato, mantenendo sempre almeno due *ligaturae* e una liquescenza per verso. La metrica è corretta in tutti i versi di entrambi i canzonieri.

L'ambito nel quale si sviluppa la melodia è Mi2-Re3; in particolare il Re, che costituisce l'apice acuto, è raggiunto esclusivamente nella frase melodica C e ribattuto tre volte, acquisendo così una certa importanza. I suoni conclusivi dei versi A e B sono Sol, mentre per l'intonazione di C la conclusione è su un Si. Le note iniziali sono sempre Si; l'unica eccezione è presente in **M** nell'ultimo verso in cui il suono iniziale è Re3. Tale anomalia può tuttavia essere interpretata come un errore di copiatura, visto che il passaggio è trattato esattamente come l'*incipit* delle altre ripetizioni di B, con parigrado seguito da liquescenza. La melodia potrebbe essere ricondotta ad una sonorità di Sol.

L'ornamentazione, come anticipato, è complessivamente più abbondante in **M**; in entrambe le versioni viene applicata sulla penultima e ultima sillaba dei versi, ma in altri casi anche in posizioni interne al verso.

**M**

A	1 <sup>72</sup>	-	-	-	-	-	-	-	-	10	11
B	1	-	-	-	-	-	-	-	9	10	
A	1	-	-	-	-	-	-	-	-	10	11
B	1	-	-	-	-	-	-	-	9	10	
C	-	-	-	-	-	-	7	8	9	-	
B'	1	-	-	-	-	-	-	-	-	10	11
C'	-	-	-	-	-	-	7	8	9	-	
B'	1	-	-	-	-	-	-	-	-	10	11

**T**

A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
B	1 <sup>73</sup>	-	-	-	-	-	-	-	9	-	
A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-	
C	-	-	-	-	-	-	7	-	9	-	
B'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
C'	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-	
B'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-

Nel manoscritto **T** è visibile la cancellatura delle note dell'intero settimo verso e della parte finale del precedente. Le note erano state inizialmente scritte un intervallo di seconda più in basso rispetto alla aversione corretta, o meglio rispetto al modello della ripetizione precedente, in questo caso della fine di B e l'intera frase C.

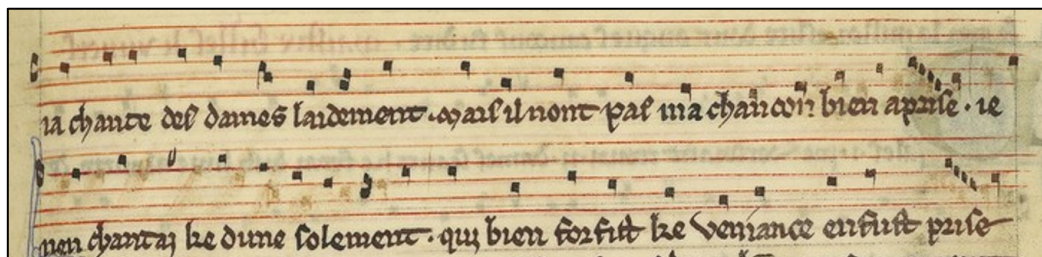


Immagine 15 Codice T, f. 101r

*Mult me semont Amors ke je m'envoise* (L 50,8; RS 1837)

L'ottava *chanson* di Conon de Béthune è trasmessa dai canzonieri **M** e **T**, che anche in questo caso conservano la medesima melodia. Lo schema della struttura melodica può essere riassunto come ABAB'CDE.

<sup>72</sup> Il parigrado sul Si viene considerato come ornamentazione.

<sup>73</sup> Unico parigrado presente in **T**.

<i>metrica</i>	10'a	10b	10'a	10b	10b	10b	10'a
<i>melodia</i>	A	B	A	B'	C	D	E

Nello scheletro le due versioni sono molto simili: le frasi melodiche corrispondenti, tra una versione e l'altra, presentano un profilo uguale e facilmente riconoscibile. Gli elementi che cambiano sono l'utilizzo dell'ornamentazione e delle liquescenze, che, come si è già osservato per altre *chansons*, variano tra questi due canzonieri. Come mostrano gli esempi riportati sotto, la prima frase è più sillabica in entrambi i testimoni ed esattamente identica; la seconda, invece, risulta decisamente più ornata in entrambe le versioni, sebbene in posizioni diverse. A differenza del caso della *chanson* precedente (L 50,7; RS 1623) per questi due versi la versione di **T** è leggermente più ornata.

Mout me se - mont a - mours que je m'en - voi - se  
quant je plus doi de chan - ter es - tre cois;

Esempio 50 M, vv.1-2

Mult me se - mont a - mours ke je m'en - voi - se  
quant je plus doi de chan - ter es - tre cois;

Esempio 51 T, vv. 1-2

Al terzo verso il copista di **T** commette un errore, copiando l'*incipit* di B, che viene così ripetuto in forma simile, al secondo, terzo e quarto verso (Esempio 52). La frase prosegue poi con un profilo vicino a quello della frase A, ma con note diverse. Si potrebbe ipotizzare che il copista, accortosi dell'errore, abbia cercato di recuperare la versione corretta del verso, riproducendone solo il movimento e non le altezze.

Mult me se - mont a - mours ke je m'en - voi - se

quant je plus doi de chan - ter es - tre cois;

mais j'ai plus grant ta - lent ke je me coi - se,

Esempio 52 T, vv.1-3

Un altro errore che commette il copista di **T** riguarda la metrica del quinto verso (Esempi 53-54). Il testo prevederebbe un verso *décasyllabe* ossitono, quindi di dieci sillabe, ma **T** inserisce una nota in più facendole diventare undici e rendendo il verso musicalmente ipermetro. La nota aggiunta è un Sol che, nella versione corretta, viene ripetuta due volte, mentre **T** ne aggiunge una ulteriore. Di conseguenza, le parole “-ge”, di “*langaige*”, e “*ont*” non presentano la sinalefe, come avviene invece nel caso di **M**.

ke mon lan - gai - ge ont blas - mé li fran - cois

Esempio 53 T, v.5

Ke mon lan - ga - ge/ont blas - me li fra - coiz

Esempio 54 M, v.5

La melodia si sviluppa nell'ambito sonoro compreso tra Sol<sub>2</sub> e Mi<sub>3</sub>. Le altezze sulle quali la melodia insiste maggiormente sono Re<sub>3</sub> e Sol<sub>2</sub>, mentre le note iniziali e finali risultano molto più variabili. Le note iniziali principalmente sono Do e Sol, mentre quelle finali sono Si, La, Sol e Re. Anche in questo caso si potrebbe ricondurre la melodia ad una sonorità di Sol visto soprattutto l'*incipit* della prima e della terza frase che ricorda una

formula di intonazione. La melodia è abbastanza ornata in entrambe le versioni, anche se non sempre con regolarità.

### M

A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
B	-	2	-	-	-	-	7	-	9	-	-
A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
B'	-	2	-	-	-	-	7	-	9	-	-
C	-	-	-	-	-	-	-	8	-	-	-
D	-	2	-	-	-	-	-	-	-	10	-
E	-	-	-	-	-	6	7	-	-	10	-

### T

A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
B	1	-2	-	-	-	-	7	8	9	10	-
A/B	-	-	-	-	-	-	-	8	-	10	-
B'	1	-	-	-	-	-	-	8	9	10	-
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
E	-	-	-	-	-	-	7	-	-	10	-

### *Se raige et derverie* (L 50,9; RS 1128)

Le intonazioni musicali con cui viene tramandato questo testo sono due, conservate ancora una volta da **M** e **T**. In questo caso, tuttavia, a differenza delle due *chansons* analizzate precedentemente, si tratta di due melodie differenti.

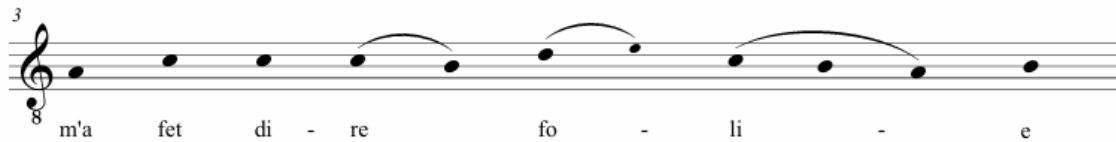
L'intonazione melodica contenuta in **M** presente la struttura più comune, ABA'BCDEF.

<i>metrica</i>	6'a	6b	6'a	6b	6b	6'a	6'a	6b
<i>melodia</i>	A	B	A'	B	C	D	E	F

La prima frase-verso, con melodia A, mostra una sinalefe alla terza sillaba e, nella ripetizione del terzo verso, aggiunge posizione una *ligatura* binaria in quarta.



Esempio 55 M, v.1



Esempio 56 M, v.3

La frase B, invece, viene ripetuta identica in entrambe le occorrenze. Nella *cauda* i quattro versi sono tutti autonomi e ognuno di essi presenta almeno due *ligaturae*. Nel sesto e nel settimo verso viene raggiunto l'apice melodico sul Fa3; nel settimo verso anche il punto più grave della melodia, il Fa2. Il suono su cui la melodia inizia e termina con più frequenza è il Sol, ma nel complesso la melodia non insiste su nessun suono. Considerando l'ambito e gli *incipit* delle frasi-verso del *frons*, che prevedono un salto di terzo da La a Do o di grado da Sol a La, si può associare questa melodia alla sonorità di Fa.

È un'intonazione abbastanza ornata, specialmente nella *cauda*, questo aspetto risulta particolarmente evidente anche perché i versi sono più brevi rispetto a quelli delle altre *chansons*.

A	-	-	-	-	-	6	-
B	-	-	-	4	-	-	-
A	-	-	-	4	-	6	-
B	-	-	-	4	-	-	-
C	-	2	-	4	-	-	-
D	-	-	-	4	-	6	-
E	-	2	-	4	-	6	-
F	-	-	-	4	-	6	-

L'intonazione conservata in T ha uno schema melodico simile, ma non identico: ABCB'DEFG.

<i>metrica</i>	6'a	6b	6'a	6b	6b	6'a	6'a	6b
<i>melodia</i>	A	B	C	B'	D	E	F	G

Nel *frons* il terzo verso non ripete esattamente la melodia A (Esempi 57-58). Probabilmente a causa di un errore di copiatura, il copista inizia a scrivere una terza sopra rispetto ad A, posizionando inoltre la *ligatura* binaria sulla penultima anziché sull'ultima.

Il profilo melodico risulta comunque rispettato, ma al terzo verso è stata associata la lettera C.



Esempio 57 T, v.1



Esempio 58 T, v.3

Anche la ripetizione di B al quarto verso presenta un errore di copiatura nell'altezza di alcune note, spostate di seconda o di terza; in questo caso, il profilo melodico è meno compromesso rispetto alla frase precedente, motivo per cui è stata considerata come B'. I versi successivi sono tutti autonomi, ma leggermente meno ornati della versione di M.

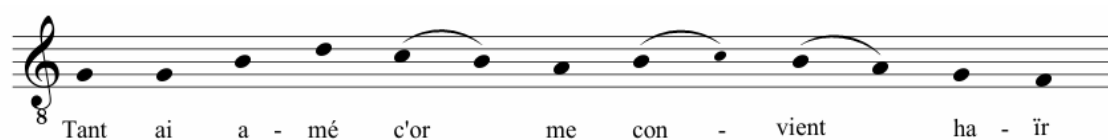
A	-	-	-	-	-	-	7
B	-	2	-	-	-	-	6
C	-	-	-	-	-	-	6 -
B'	-	2	-	-	-	-	6
D	-	-	-	-	-	-	-
E	-	-	-	-	-	-	6
F	-	-	-	-	-	-	6 -
G	-	2	-	-	-	-	6

L'ambito sonoro in cui è contenuta la melodia è molto ampio e va da Do<sub>2</sub> a Fa<sub>3</sub>. La melodia si muove prevalentemente nella fascia grave e non insiste su nessuna altezza in particolare all'interno delle frasi melodiche. Solo nelle formule cadenzali il Sol si ripete con maggiore frequenza comparando come nota finale in cinque degli otto versi. La situazione relativa alla sonorità generale della melodia è molto simile alla precedente quindi riconducibile ad una sonorità di Fa.

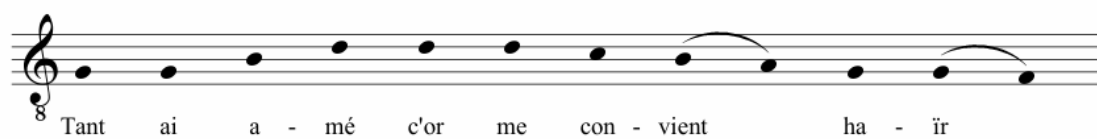
*Tant ai amé c'or me convient hair* (L 50,11; RS 1420)

L'ultima *chanson* di Conon de Béthune è tramandata con un'unica melodia in più versioni. È attestata nei canzonieri **M**, **T** e **O** ciascuno dei quali ne riporta una versione differente.

Le versioni di **M** e **T** sono più simili tra loro: la prima frase melodica, A, si distingue solamente per i tre neumi centrali e l'ornamentazione finale (Esempi 59-60). In **M** la ripresa di questa melodia al terzo verso avviene in modo identico, mentre **T** anticipa la *ligatura* binaria alla settima sillaba anziché all'ottava. Si può inoltre notare la vicinanza tra questo incipit e quello di L50,8; RS 1837.



Esempio 59 M, v.1



Esempio 60 T, v.1

La seconda frase musicale presenta in entrambe le versioni lo stesso profilo melodico; tuttavia, rispetto a **M**, **T** utilizza altezze diverse fino agli ultimi due neumi. La frase B si ripete quattro volte, alternandosi ad A nel *frons*, e poi a C, nella *cauda*. Per quanto riguarda **M**, nella seconda e terza ripetizione della sezione B, viene eliminata la liquescenza sulla quarta sillaba che era presente nelle altre due ripetizioni. Il canzoniere **T**, al contrario, non ripropone mai la melodia B in modo identico, introducendo ogni volta lievi variazioni, che non ne compromettono però il profilo musicale complessivo.

Le sezioni C, sia in **M** che in **T**, sono identiche e presentano un arco melodico che, partendo da Fa2, raggiunge l'apice a Do3 e conclude su un Re2. La versione di **M** risulta tuttavia più ornata, grazie all'aggiunta di note parigrado sulla decima sillaba e di una *ligatura* binaria sull'ultima.

Lo schema melodico delle due versioni può essere sintetizzato come segue: per il canzoniere **M**, ABAB'CB'CB; per **T**, ABAB'CB''CB'''. È interessante osservare come, in questa *chanson* vi sia una corrispondenza tra lo schema metrico e la struttura musicale:

<i>metrica</i>	10a	7b	10a	7b	10'c	7b	10'c	7b
<i>melodia</i>	A	B	A	B	C	B	C	B

Come si può osservare, la melodia B è sempre associata ai versi *heptasyllabes* ed è sempre in alternanza con un'altra frase musicale: A nel *frons* e C nella *cauda*.

Le note che sembrano avere maggiore importanza sono il Sol e il Re, sia come suoni finali dei singoli versi sia per l'*incipit* della frase A. L'ambito sonoro nel quale si sviluppa la melodia è l'ottava Re2-Re3, si potrebbe stabilire una sonorità di Sol o Re.

L'utilizzo che **M** fa dell'ornamentazione è regolare, infatti B è interamente sillabica, mentre A e C contano due *ligaturae* ciascuno. Al contrario, la versione di **T** è meno rigida nell'applicazione dell'ornamentazione.

### **M**

A	-	-	-	-	5	-	-	8	-	-	
B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
A	-	-	-	-	5	-	-	8	-	-	
B'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10 <sup>74</sup>	11
B'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	11
B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

### **T**

A	-	-	-	-	-	-	-	8	-	10	
B	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	
A	-	-	-	-	-	-	7	-	-	-	
B'	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
B''	-	-	3	4	-	-	-	-	-	-	
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	-
B'''	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	

<sup>74</sup> Sulla penultima sillaba di C c'è il parigrado.

La versione presentata dal canzoniere **O** presenta un profilo melodico molto simile a quello di **M** e **T**, pur utilizzando un testo differente. Le principali somiglianze tra le versioni riguardano la prima e la terza frase musicale, A e C: il profilo melodico è infatti molto vicino a quello delle versioni di **M** e **T**, ma risulta trasposto una quarta sopra, con conseguenti variazioni di altezze. Anche la sezione musicale B si discosta leggermente di più dal modello di **M** e **T**, ma la trasposizione ad una quarta sopra vale anche in questo caso.

La differenza principale tra la versione di **O** e le due precedenti emerge nella *cauda*: qui la frase C non si alterna alla frase B, né ad una delle sue variazioni, ma ad una nuova frase, indicata come D (Esempio 64). Il profilo musicale della quarta frase è comunque molto simile alla sezione B delle versioni di **M** e **T**, sebbene presenti un'inversione dell'*incipit* della seconda frase di **O**.

2  
8 et si ne quier maiz a - mer

Esempio 61 M, v.2 frase B

2  
8 et si ne quier mais a - mer

Esempio 62 T, v.2 frase B

2  
8 si voin - gne/a moi por choi - sir

Esempio 63 O, v.2 frase B

6  
8 s'en por - troit tost ma - lo - ïr

Esempio 64 O, v.6 frase D

Lo schema della struttura melodica risulta ABA'B'CDCD. Nonostante la somiglianza tra le melodie B e D, in questo caso lo schema melodico non rispecchia quello metrico-rimico del testo.

<i>metrica</i>	10a	7b	10a	7b	10'c	7b	10'c	7b
<i>melodia</i>	A	B	A'	B'	C	D	C	D

L'intonazione musicale si sviluppa all'interno dell'ottava Sol2-Sol3; come già osservato, la melodia di **O** è interamente trasposta di una quarta superiore rispetto alla versione di **M** e **T**; risulta quindi collocata in un registro più acuto.

La nota di chiusura più frequente delle frasi-verso è il Do, alternato al Si nel *frons* e al Sol nella *cauda*. I primi quattro versi iniziano su un Do, mentre gli ultimi quattro alternano il Si al Re. L'ambito in cui si sviluppa la melodia è Sol2-Sol3 e anche la sonorità generale della melodia potrebbe essere di Sol. L'ornamentazione è abbastanza regolare: nei versi *heptasyllabes* è sempre ornata la quinta sillaba e, in due casi, anche la quarta; negli altri versi prevale l'ornamentazione sulla decima sillaba.

A	-	-	-	4	-	-	-	8	-	10
B	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-
A'	-	-	-	-	-	-	-	-	9	-
B'	-	-	-	4	5	-	-	-	-	-
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10 <sup>75</sup> -
D	-	-	-	4	5	-	-	-	-	-
C	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10 -
D'	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-

---

<sup>75</sup> La frase C utilizza un parigrado con liquescenza.

## 4. Conclusioni

Le analisi delle *chansons* di Conon de Béthune hanno messo in luce diversi aspetti stilistici e formali, ma alcuni anche relativi allo stato di trasmissione della sua produzione. Riguardo agli aspetti formali, si riscontra che la struttura più utilizzata da Conon, ma molto diffusa in tutta la lirica oitanica e anche occitana, è la cosiddetta *pedes cum cauda* (AAB): essa prevede due piedi con melodia A, ciascuno formato da due versi, seguiti da una *cauda* composta da tre o quattro versi autonomi, racchiusi sotto la lettera B. La seconda forma più attestata nelle *chansons* di Conon utilizza la struttura AABB, articolata in quattro linee melodiche, due per il *frons* e due per la *cauda*, eseguite in alternanza.

Le *chansons* tramandate con più melodie possono talvolta condividere la stessa struttura pur presentando una intonazione diversa, come accade nella *chanson* L 50,8; RS 1837, tramandata con due melodie differenti ma entrambe con lo schema AAB, e della L 50,7; RS 1623 sempre attestata con due differenti melodie entrambe con la forma AABB. In circa la metà dei casi, le varie melodie associate ad uno stesso testo mantengono la medesima forma in tutte le occorrenze. Particolarmente significativi sono i casi delle canzoni L 50,3; RS 1325 e L 50,6; RS 1574: la prima presenta una struttura insolita, che sembrerebbe di tipo *durchkomponiert*, pur non essendolo esattamente vista la ripetizione di un paio di frasi. La seconda, invece, nei sei manoscritti che la trasmettono compare con quattro strutture differenti, nessuna delle quali riconducibile direttamente alle due forme principali.

Per quanto riguarda aspetti stilistici come l'elemento dell'ornamentazione, si osserva innanzitutto che le melodie sono generalmente sillabiche e poco ornate. Nella quasi totalità del repertorio analizzato, le *ligaturae* sono poste sulla penultima sillaba del verso. Le altre due posizioni maggiormente interessate in questo senso sono la quarta e la settima nel *décasyllabe*: ciò indica una preferenza per l'ornamentazione in corrispondenza degli accenti forti del verso. L'ornamentazione sulla quarta sillaba non avviene in un numero così alto di canzoni, ma dove compare è applicata con notevole sistematicità, assumendo così maggiore rilievo. Un'altra caratteristica è la scarsa presenza di ornamenti nella prima metà del verso: solo in due casi si riscontra un'ornamentazione regolare sulla prima o sulla seconda sillaba; negli altri, le *ligaturae* compaiono più spesso a partire dalla terzultima sillaba.

Le melodie restano comunque prevalentemente sillabiche e il tipo di ornamentazione che viene applicato è molto contenuta: nella maggior parte dei casi si tratta di *ligaturae* binarie o ternarie, mentre sono molto rare quelle che comprendono un numero maggiore di suoni. I manoscritti che presentano le melodie maggiormente ornate sono **M**, **T** e **O**.

Un elemento particolarmente variabile nella sua applicazione è la *plica*, generalmente collocata nella prima parte del verso e soprattutto sulla prima sillaba; raramente compare dall'ottava sillaba in poi. La nota plicata può svolgere funzione di nota di passaggio all'interno di un intervallo di terza, questo forse è l'utilizzo più frequente, oppure fungere da "nota di volta" tra due altezze tra loro uguali, in questo caso generalmente è ascendente. Se la *plica* si presenta ascendente potrebbe salire di grado rispetto alla nota sulla quale è applicata ed essere seguita da un intervallo di terza discendente. Un'ulteriore modalità riscontrata nelle *chansons* analizzate è la *plica* discendente di grado, che anticipa la nota successiva. In ogni caso, si tratta di un elemento impiegato con relativa parsimonia.

L'elemento forse più evidente e peculiare emerso dalle analisi è la forte instabilità della tradizione musicale. Infatti, per dieci *chansons* tramandate con l'intonazione musicale si contano ben quarantadue melodie differenti. È difficile, se non impossibile, stabilire quanto questa varietà sia dovuta alla modalità di trasmissione orale o alla successiva tradizione manoscritta e quindi alla preparazione o bravura del o dei copisti che si sono dedicati ai testimoni conservati.

Come già osservato, è raro che una melodia si presenti in due testimoni nella medesima versione: il numero delle varianti è infatti molto elevato. Seguendo il modello di analisi proposto da O'Neill nel suo volume delle melodie di Audefrois le Bastard<sup>76</sup>, si è indagata la tipologia delle variazioni presenti nelle versioni differenti di una stessa melodia. La studiosa distingue tre categorie: *local variation*, che coinvolgono una o due sillabe consecutive; *large-scale variation*, costituite dalla successione di più varianti locali, quindi variazioni su più sillabe, entro la lunghezza del verso; *more divergent variation* che interessano uno o più versi o implicano modifiche strutturali, come cambi di altezze o trasposizioni. Nel repertorio in esame, le variazioni su larga scala o quelle molto

---

<sup>76</sup> O'Neill, *Courtly love songs of medieval France*, pp. 66-75.

divergenti risultano piuttosto rare. Un esempio significativo è la *chanson* L 50,4; RS 1314, trasmessa con due melodie diverse: una condivisa dai manoscritti **K**, **N** e **X**, mentre **M** e **O** ne riportano varianti rilevanti che, pur presentando frasi-verso molto differenti, possono ancora essere ricondotte alla stessa melodia base di **KNX**. Nella maggior parte dei casi, invece, le versioni di una stessa melodia mostrano variazioni locali, che riguardano soprattutto l'ornamentazione o la sostituzione di movimenti per grado con note ribattute.

Uno sguardo d'insieme al comportamento dei testimoni rileva che il manoscritto **R**, per tutte e tre le melodie che tramanda, presenta sempre una melodia diversa rispetto agli altri manoscritti. I testimoni **K**, **N**, **P** e **X** costituiscono invece il gruppo più compatto, condividendo sistematicamente la stessa melodia associata ad uno stesso testo. I canzonieri **M** e **T** sono i più forniti delle chansons di Conon de Béthune: **M** tramanda sette *chansons* e **T** otto; delle sette che hanno in comune, in cinque casi presentano la stessa melodia, sebbene talvolta con numerose variazioni. Il canzoniere **O**, invece, delle sei canzoni che contiene, ne condivide tre con altri testimoni, mentre le restanti tre rappresentano attestazioni uniche. I due gruppi principali di canzonieri, **KNPX** e **MT**, che si sono formati in base ai rapporti tra le melodie confermano le famiglie individuate da Schwan<sup>77</sup>  $s^I$  per il secondo e  $s^{II}$  per il primo.

La grande varietà di versioni differenti o di melodie diverse non va considerata come numerose corruzioni di una ipotetica melodia originale, impossibile da ricostruire, ma piuttosto come testimonianza delle molteplici possibilità di variazione e manipolazione del materiale musicale di cui disponeva un poeta-cantore.<sup>78</sup>

Così, quella che alle nostre orecchie può apparire come una semplice monodia priva di elementi distintivi acquista un carattere e un significato differenti se si considera la ricchezza che sta dietro alla creazione, esecuzione e soprattutto scrittura di queste melodie.

Questo punto di vista rende l'insieme ancora più affascinante e non riduce le singole melodie alla casualità dell'oralità o dell'errore di copiatura: come si è visto, le varianti si

---

<sup>77</sup> Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften: ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, pp. 19-173.

<sup>78</sup> O'Neill, *Courtly love songs of medieval France*, p. 76.

producono sempre secondo determinati parametri stilistici stabili nel repertorio. Una rielaborazione del materiale melodico di questo tipo lasciava libertà di adattamento sia al contesto nel quale le canzoni potevano di volta in volta essere eseguite, sia al testo delle diverse strofe. Nulla probabilmente impediva al poeta o copista di modificare a proprio piacimento una melodia per ottenere maggiore coerenza o effetti differenti in relazione alle parole di un nuovo testo.

Analizzare queste melodie al fine di individuarne eventuali tratti distintivi riconducibili allo stile del troviero risulta probabilmente un'operazione poco significativa, se non fine a sé stessa. Ciò dipende soprattutto dal fatto che il concetto stesso di "stile", applicato alla produzione di un troviero, appare problematico: le melodie e i testi, infatti, hanno attraversato numerosi passaggi di trasmissione e trasformazione prima di essere fissati per iscritto, subendo verosimilmente modifiche che ne rendono difficile l'attribuzione stilistica ad uno specifico troviero. Tuttavia, osservato da questa prospettiva, il repertorio acquista un interesse e un valore molto più suggestivi, soprattutto se si considerano i numerosi livelli di manipolazione da parte di molte figure diverse e che ciascuno di questi, secondo il proprio gusto e le proprie abitudini ha eseguito e rielaborato ogni canzone modificando, secondo parametri condivisi, quello che riteneva più opportuno

## APPENDICE

### Ahi! Amors, com dure departie

L 50,1; RS 1125

ms. K

8 Ah - i! A - mors, com du - re de - par - ti - e

2  
8 me con - ven - dra fe - re pour la meil - lor

3  
8 qui on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e!

4  
8 lex me ra - maint a li par sa dou - cor,

5  
8 si voi - re - ment com gen part a do - lor.

6  
8 Dex! qai je dit? Ja ne m'en part je mi - e!

7  
8 ainz na mes cors ser - vir nos - tre sei - gnor,

8  
8 mes cuers re - maint de tout en sa bail - li - e.

©

# Ahi! Amors, com dure departie

L 50,1; RS 1125

ms. N

A musical score for a song in French. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a simple, melodic style with a consistent rhythm. Each staff is numbered from 1 to 8 in the top left corner. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: 1. Ah - i! A - mours con du - re de par - ti - e 2. me con - ven - dra fe - re pour la meil - lor 3. qui on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e! 4. Dex me ra - maint a li par sa dou - cor, 5. si voi - re - ment con ge part a do - lor. 6. Dex! quai je dit? Ja ne m'en part je mi - e! 7. Ainz na mes cors ser - vir nos - tre sei - gnor, 8. mes cuers re - maint du tout en sa bail - li - e

©

# Ahi! Amors, com dure departie

L 50,1; RS 1125

ms. P

8 Ah - i! A - mour, com du - re de - par - ti - e

2  
8 me qu - en - dra fe - re por la meil - lor

3  
8 qui on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e!

4  
8 Dex me ra - ma - int par sa dou - cor,

5  
8 si voi - re - ment con jen par a do - lor.

6  
8 Dex! quai je dit? Ja ne m'en part je mi - e!

7  
8 Ainz va mes cors ser - vir nos - tre sei - gnor,

8  
8 mes cuers re - maint du tot en sa bail - li - e

©

# Ahi! Amors, com dure departie

L 50,1; RS 1125

ms. X

A musical score for a song in French. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The lyrics are written below the notes. The music is a simple melody with a consistent rhythm. The lyrics are: Ah - i! A - mors, con du - re de - par - ti - e me con - ven - dra fai - re por la meil - lor qui on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e! Diex me ra - maint a li par sa dou - cor, si via - re - ment con gen part a/do? - lor. Dex! Quai je dit? Ja ne m'en part je mi - e! Ainz va mes cors ser - vir no - tre sei - gnour, mes cuers re - maint dou tout en sa bail - li - e.

8 Ah - i! A - mors, con du - re de - par - ti - e

2 8 me con - ven - dra fai - re por la meil - lor

3 8 qui on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e!

4 8 Diex me ra - maint a li par sa dou - cor,

5 8 si via - re - ment con gen part a/do? - lor.

6 8 Dex! Quai je dit? Ja ne m'en part je mi - e!

7 8 Ainz va mes cors ser - vir no - tre sei - gnour,

8 8 mes cuers re - maint dou tout en sa bail - li - e.

©

L 50,1; RS 1125

**5** 6. La] Sol **X**; 7. Sol] Fa **X**; 8. Fa] Sol **X**; 9. Mi] Fa **X**; 10. Re] – **X**.

**6** 5. Mi] Fa **X**; 6. Re] Mi **X**; 7. Do] Re **X**; 8. Mi] Re **N**.

**8** 2. Lig. Quat. Mi-Fa-Sol-Fa] Lig. Quat. Mi-Fa-Sol-Mi **P**; 3. Mi] Re **P**; 9. Mi] Fa **P, X**.

# Ahi! Amors, com dure departie

L 50,1; RS 1125

ms. M

A musical score for a single melodic line in treble clef, 8/8 time. The score consists of eight staves, each with a measure number (1-8) in the left margin. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm with various phrasing slurs.

1 Ah - i! A - mours com du - re de - par - ti - e

2 me con - ven - dra fai - re de la meil - lour

3 qui on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e!

4 Dey me ra - maint a li par sa dou - cour,

5 si voi - re - ment que m'en part a dou - lour.

6 Las! qu'ai je dit? ja ne m'en part je mi - e!

7 se li - cors - va ser - vir nos - tre si - gnor

8 li cuers re - maint du tout en sa bail - li - e.

©

# Ahi! Amors, com dure departie

L 50,1; RS 1125

ms. T

8 Ah - i! A - mors, com du - re de - par - ti - e

2  
8 me me con - ven - dra fai - re de - la mil - lor

3  
8 on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e!

4  
8 Diex me ra - maine a li par sa dou - cour,

5  
8 si voi - re - ment ke m'en part a do - lor.

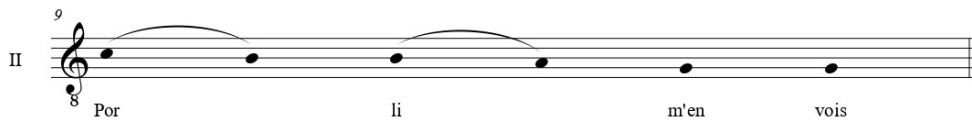
6  
8 Las! Ka je dit? Ja ne m'en part le mi - e!

7  
8 Se li cors va ser - vir nos - tre sei - gnor,

8  
8 li cuer re - maint del tot en sa bol - li - e.

©

Ahi! Amours con dure departie



L 50,1; RS 1125

**1** 3. Lig. Ter. Si-La-Sol] Sol T; 10. Lig. Ter. Do-Si-Si-La] Lig. Ter. Do-Si-La T; 11. Lig. Bin. La-Sol] Sol T.

**2** 3. Sol] La T; 4. Fa] Sol T; 5. Sol] Fa T; 6. Fa] Mi T; 7. La] Re T; 8. Do] Mi T; 9. Lig. Ter. Re-Do-Si] Fa T; 10. Si] Sol T.

**3** 1. Lig. Ter. Mi-Mi-Re] Si T; 2. Do] La T; 3. Lig. Ter. Re-Do-Si] Sol T; 10. Lig. Ter. Do-Si-Si-La] Lig. Ter. Do-Si-La T; 11. Lig. Bin. La-Sol] Sol T.

**4** 1. La-Si] Sol-La T; 7. Fa] Mi T; 8. La] Fa T; 9. Lig. Ter. Si-La-Sol] La T.

**6** 4. Lig. Bin. Re-Re-Do] Lig. Bin. Re-Do T; 5. Lig. Bin. Si-La] Si T; 6. Sol] La T; 7. Fa] Sol T; 8. La] Si T; 9. Si] Do T; 10. Lig. Ter. La-Sol-Fa] Si-La-Sol T; 11. Sol] La T.

**7** 1. Fa] Sol T; 2. Mi] Fa T; 3. Fa-Sol] Sol-La T; 4. Lig. Ter. Fa-Mi-Re] Lig. Quat. Sol-Fa-Mi-Re T; 5. Mi] Sol T; 6. Fa] La T; 7. Sol] Sib T; 8. La] Lig. Ter. Do-Si-La T; 9. Lig. Ter. Sol-Fa-Mi] Sol T; 10. Re] Fa T.

**8** 4. Lig. Bin. Re-Re] Re-Do T; 5. Lig. Bin. Si-La] Si T; 6. Sol] La T; 7. Fa] Sol T.

# Ahi! Amors, com dure departie

L 50,1; RS 1125

ms. O

8 Oy - mi a - mors si du - re de par - ti - e

2  
8 me con - ven - dra fai - re de la moil - lor

3  
8 qui on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e!

4  
8 Dex me ra - moint a li p(ar) sa dou - cour,

5  
8 si voi - re - ment con jen part a do - lor!

6  
8 Dex quai je dit? Je ne m'en part je mi - e!

7  
8 se li cors va ser - vir no - tre sei - gnor

8  
8 tout li miens cuers re - maint en sa bail - li - e.

©

# Ahi! Amors, com dure dpartie

L 50,1; RS 1125

ms. R

8 He! [...] A - mours con du - re de - apr - ti - e

2  
8 me con - van - dra fai - re de la meil - lor

3  
8 qui on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e.

4  
8 Dies me ra - maint a li par sa dou - cour,

5  
8 si voi - re - ment que m'en par a dou - lour.

6  
8 Las! Que/ai je dit? et ne m'en par ge mi - e!

7  
8 Se li cors va ser - vir nos - tre sei - gnour -

8  
8 lie cuers re - maint on - to - ut en sa bai - li e.

©

# Ahi! Amors, com dure departie

L 50,1; RS 1125

ms. V

8 Hai! A - mours, con - du - re - de - par - ti - e

2  
8 me con - ven - dra fe - re pour la meil - lo - ur

3  
8 qui on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e!

4  
8 Diex me ra - maint a li par sa dou - cour,

5  
8 si via - e - ment con jen part a do - lour.

6  
8 Diex! Qu'ai je dit? Ja ne m'en part je mi - e!

7  
8 Ainz va mes cors ser - vir nos - tre sei - gnour,

8  
8 mes cuers re - mamt en tout en sa bail - li - e.

©

# Ahi! Amors, com dure departie

L 50,1; RS 1125

ms. a

A musical score for a single melodic line in 8/8 time, consisting of eight staves. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 8/8. The lyrics are: Ah - i! A - mors, com du - re de - par - ti - e me con - ven - dra fai - re de la meil - lor ki on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e! Dieus me ra - maint a li par sa dou - cour si voi - re - ment con j'en part a do - lour Dieus! Qua je dit ja ne m'en part je mi - e Se li cuers va ser - vir nos - tre Sei - gnor li cuers re - maint del tout en sa bail - li - e.

8 Ah - i! A - mors, com du - re de - par - ti - e

2  
8 me con - ven - dra fai - re de la meil - lor

3  
8 ki on - ques fust a - me - e ne ser - vi - e!

4  
8 Dieus me ra - maint a li par sa dou - cour

5  
8 si voi - re - ment con j'en part a do - lour

6  
8 Dieus! Qua je dit ja ne m'en part je mi - e

7  
8 Se li cuers va ser - vir nos - tre Sei - gnor

8  
8 li cuers re - maint del tout en sa bail - li - e.

©

# Au comencier de ma nouvele amour

L 50,2; RS 1960

ms. K

8 Au co - men - cier de ma nou - ve le/a - mor

2  
8 fe - rai chan - con, car pris m'en est ta - lent;

3  
8 Au co - men - cier de ma nou - ve le/a - mor

4  
8 a qui je sui du tout o - be - di - ant.

5  
8 Pour Dieu li pris qu'el ne soit des - da - gnant;

6  
8 aniz doit vou - loir que de mon sont ser - vi - e,

7  
8 si en se - rai plus lies tou - te ma vi - e.

The musical score consists of seven staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly quarter notes, with some half notes and eighth notes. Phrasing slurs are used to group notes across measures. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across measures. The score ends with a double bar line at the end of the seventh staff.

©

# Au comencier de ma nouvele amour

L 50,2; RS 1960

ms. N

8 Au co - men - cier de la nou - ve - le/a - mor

2  
8 fe - rai chan - con, car pris m'en est ta - lent;

3  
8 si prī - e - rai ma - da - me, qui j'a - or,

4  
8 a qui je sui du tot o - be - di - ent.

5  
8 Pou Deu li pris q'uel ne soit des - da - gnant;

6  
8 ainz doit vou - loir que de moi soit ser - vi - e,

7  
8 si en se - rai plus liés tou - te ma vi - e.

The musical score consists of seven staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a simple, melodic style with a few slurs. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: 'Au comencier de ma nouvele amour', 'ferai chancon, car pris m'en est talent;', 'si prie-rai madame, qui j'a-or,', 'a qui je sui du tot obe-dient.', 'Pou Deu li pris q'uel ne soit des-dignant;', 'ainz doit vou-loir que de moi soit ser-vi-e,', and 'si en se-rai plus lies tou-te ma vi-e.' The score ends with a double bar line on the seventh staff.

©

# Au comencier de ma nouvele amour

L 50,2; RS 1960

ms. P

The musical score is written on seven staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly quarter notes, with some half notes and eighth notes. Phrasing slurs are used to group notes across measures. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across measures. The score begins with a small '8' in a circle at the start of the first staff.

8 Au con - men - cier de ma nou - ve - le/a - mor

2  
8 fe - re chan - con car pris m'en est ta - lent;

3  
8 si pri - e - re ma da - me, qui j'a - or,

4  
8 a qui je sui del tout o - be - di - ent.

5  
8 Por Dieu li pris quel ne soit des - de - gnant;

6  
8 ainz soit vo - lour que de moi soit ser - vi - e,

7  
8 se en se - rai plus lier to - te ma vi - e.

©

# Au comencier de ma nouvele amour

L 50,2; RS 1960

ms. O

The musical score is written on seven staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly quarter notes and half notes, with some slurs and ties. The lyrics are written below the notes.

8 Au co - men - cier de ma no - ve - le/a - mor

2  
8 fe - rai chan - con, qui pris m'en est ta - lanz

3  
8 si prī - e - rai ma da - me, cui j'a - or,

4  
8 a cui je sui dou tot o - be - o - sanz.

5  
8 Por Deu li pri que ne soit des - doi - gnanz;

6  
8 ainz doint vo - loir que de moi soir ser - vi - e,

7  
8 si en se - rai plus liez to - te ma vi - e.

©

# Au comencier de ma nouvel amour

L 50,2; RS 1960

ms. T

8 Au co - men - chier de ma no - ve - le/a - mor

2  
8 fe - rai can - con k'il m'en est pris ta - lens;

3  
8 Si pro - ie - vaz a ce - li qui j'a or

4  
8 pui ke del tot li sui o - be - di - ens.

5  
8 Por Dieu li priz ne ke soit des - dai - gnas;

6  
8 ainz dainst va - loir ke par moi soit ser - vi - e,

7  
8 si en ser-vai plus lies to - te ma vi - e.

The musical score consists of seven staves of music in treble clef, 8/8 time signature. The melody is simple and features several phrases with slurs. The lyrics are in Breton and are aligned with the notes. The score ends with a double bar line on the seventh staff.

©

L 50,2 RS 1960

**1** 1. Re] Re-Do **O**, Do **T**; 5. Mi] Lig. Bin. Mi-Fa **O**; 6. Fa-Sol] Sol **O**; 7. Lig. Ter. Fa-Mi-Re] Lig. Bin. Mi-Fa **N**.

**3** 1. Re] Do **T**.

**4** 3. Do] Lig. Bin. Do-Re **O**.

**5** 1. Fa] Sol **O**; 2. Mi] Fa **O**; 3. Re] Mi **O**; 4. Sol] La **O**; 5. Fa] Sol **O**; 6. Mi] Fa **O**; 7. Lig. Ter. Re-Do-Si] Mi-Re-Do **O**, Lig. Ter. Re-Do-Sib **P**; 8. Do] Re **O**; 9. Re] Mi **O**; 10. Do] Re **O**.

**6** 1. Do] Mi **O**; 2. Mi] Fa **O**; 3. Re] Mi **O**; 4. Re] Do **O**; 5. Re] Mi **O**; 6. Do] Re **O**; 7. Si] Sib **N**, Do **O**; 8. Si] Re **N**, Mi **O**, Re **P**; 9. Mi] Do **N**, Re **O**, Do **P**, Do **T**; 10. Lig. Ter. Sib-La-Sol] Lig. Ter. Si-La-Sol **N**, Lig. Ter. Do-Si-La **O**, Lig. Ter. Si-La-Sol **P**, Lig. Ter. Si-La-Sol **T**.

**7** 1. Do] Re **O**, Sib **T**; 2. La] Si **O**; 3. Si] Do **O**; 4. Do] Re **O**; 5. Re] Mi **O**; 7. Lig. Ter. Mi-Fa-Mi] Lig. Ter. Re-Fa-Mi **N**, Lig. Bin. Fa-Sol **O**, Lig. Bin. Mi-Fa **P**, Mi-Fa **T**; 8. Lig. Ter. Mi-Re-Do] Fa-Mi-Re **O**, Lig. Quat. Mi-Re-Do-Si-La **P**; 9. La] Sib **N**, Si **O**; 10. Do] Lig. Bin. Do-Re **O**; 11. Sib-La-Sol-Fa] Si-La-Sol-Fa **NPT**, Lig. Quat. Do-Si-La-Sol **O**; 12. Sol] La **O**.

# Au comencier de ma nouvel amour

L 50,2; RS 1960

ms. R

8 Au co - man - cier de - ma nou - vel - le/a - mor

2  
8 fe - rai chan - con car pris m'en est ta - lens;

3  
8 et pro - ie - rai a cel - le que, j'a - our,

4  
8 pris que du tout sui ses o - be di - ans.

5  
8 Pour Dieu li proi ne me soit des - da - in - gnans;

6  
8 ainz doit vouloir que par moy soit ser - vi - e,

7  
8 si en se - ray plus lies tout - te ma vi - e.

The musical score consists of seven staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly quarter notes, with some half notes and eighth notes. Phrasing slurs are used to group notes across measures. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes or measures. The score ends with a double bar line at the end of the seventh staff.

©

# Bele doce dame chiere

L 50,3; RS 1325-1131-1137

ms. M

8 Be - le dou - ce da - me chie - re,

2  
8 vos - tre granz biau - tez en - tie - re

3  
8 ma si sou - pris

4  
8 que, se gie - re en Pa - ra - dis

5  
8 si re - ven - droi - e je ar - rie - re,

6  
8 par con - vent que ma pro - ie - re

7  
8 m'e - ust la mis

8  
8 que fus - se vo - tre/a - mis,

The musical score consists of eight staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure rest of 8. The second staff has a measure rest of 2. The third, fourth, fifth, sixth, seventh, and eighth staves each begin with a measure rest of 8. The lyrics are: 'Be - le dou - ce da - me chie - re, vos - tre granz biau - tez en - tie - re ma si sou - pris que, se gie - re en Pa - ra - dis si re - ven - droi - e je ar - rie - re, par con - vent que ma pro - ie - re m'e - ust la mis que fus - se vo - tre/a - mis,'.

©

Bele doce dame chiere

9  
8 n'a moi ne fus - siez fir - re,

10  
8 quar ainc en nu - le ma - nie - re

11  
8 ne for - fis

12  
8 que fus - siez ma gu - er - rie - re.

The image shows a musical score for the song 'Bele doce dame chiere'. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts at measure 9 and ends at measure 10. The second staff starts at measure 10 and ends at measure 11. The third staff starts at measure 11 and ends at measure 12. The fourth staff starts at measure 12 and ends at measure 13. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some phrases being phrased together with slurs.

# Bele doce dame chiere

L 50,3; RS 1325

ms. T

8 Be - le do - ce da - me chie - re,

2  
8 vos - tre grans beau - tes en - tie - re

3  
8 m'a si tot pris

4  
8 ke, se ie - re en Pa - ra - dis

5  
8 s'en re - ven - ro - ie ar - ri - e - re

6  
8 par con - vent ke ma pro - ie - re

7  
8 m'e - ust la mis

8  
8 ke fuis - se vos - tre/a - mis,

©

Bele douce dame chiere

9  
8 n'a moi ne fuis - sies fre - re,

10  
8 car ainc est nu - le ma - nie - re

11  
8 ne for - fis

12  
8 ke fuis - sies ma gu - er - rie - re.

13  
8 II Por un - e k'en a - i ha

L 50,3 RS 1325

4 7. Lig. Bin. Si-Sol] Lig. Bin. Si-La T.

5 9. Re] Mi T.

6 6. Lig. Bin. Do-Re] Re T.

7 3. Fa] Sol T.

8 3. Re-Do] Re T.

9 1. Re-Do] Re T.

10 4. Re] Mi T; 5. Do] Mi T; 6. Re] Mi T; 7. Lig. Ter. Mi-Re-Do] Mi T; 8. Lig. Bin. Si-La] Lig. Bin. Mi-Re T.

12 1. Re-Do] Re T; 6. Lig. Bin. Sol-Si] La T; 7. Lig. Ter. Do-Si-Si-La] Lig. Quat. Do-Si-Si-La T; 8. Lig. Bin. La-Sol] Sol T.

# Bele doce dame chiere

L50,3; RS 1325

ms. O

8 Ne lai - rai que je ne di - e

2 8 de mes maux un - e par - ti e

3 8 com i - - - roux.

4 8 Da - haz ait cuers co - voi - tous,

5 8 fau - se plus vai - re que pi - e

6 8 qui m'en - voi - a en Su - li - e!

7 8 Ja por vos

8 8 n'a - vari mais les eulz pro - roux

©

Bele doce dame chiere

9  
8  
Fox est qui en vos se fi - e

10  
8  
que vos es - te l'a - beie

11  
8  
au souf - - - frai - tous

12  
8  
si ne vos a - me - rai mi - e.

# Bien me deusse targier

L 50,4; RS 1314

ms. K

8

Bien me de - us - se trar - gier

2

8

de chan - cons fai - re/et de mos et de chans,

3

8

quant je me doi es - lon - gier

4

8

de la meil - lor de tou - tes les vail - lanz;

5

8

et si en puis fai - re voi - re van - tan - ce

6

8

que je faz plus pour Dieu ke nus a - mans,

7

8

si en sui moult en droit la me jo - ianz,

8

8

mes j'ai du cors et pi - ti - é et pe - san - ce.

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Bien me deusse targier'. The score is written in a single system with eight staves, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a '8' in the left margin. The lyrics are: 'Bien me de - us - se trar - gier'. The second staff starts with a '2' in the left margin. The lyrics are: 'de chan - cons fai - re/et de mos et de chans,'. The third staff starts with a '3' in the left margin. The lyrics are: 'quant je me doi es - lon - gier'. The fourth staff starts with a '4' in the left margin. The lyrics are: 'de la meil - lor de tou - tes les vail - lanz;'. The fifth staff starts with a '5' in the left margin. The lyrics are: 'et si en puis fai - re voi - re van - tan - ce'. The sixth staff starts with a '6' in the left margin. The lyrics are: 'que je faz plus pour Dieu ke nus a - mans,'. The seventh staff starts with a '7' in the left margin. The lyrics are: 'si en sui moult en droit la me jo - ianz,'. The eighth staff starts with an '8' in the left margin. The lyrics are: 'mes j'ai du cors et pi - ti - é et pe - san - ce.'.

©

# Bien me deusse targier

L 50,4; RS 1314

ms. N

8  
Bien me de - us - se tar - gier

2  
8  
de chan - con fe - re et de moz et de chans,

3  
8  
quant je me dor? es - lon - gnier

4  
8  
de la meil - lor de ton - tes les vail - lans,

5  
8  
et si en puis fai - re voi - re van - ta - ce

6  
8  
que je faz plus por Deu que nus a - manz,

7  
8  
si - en sui mout en droit l'a - me joi - ans,

8  
8  
me j'ai du cors et pa - ti - e/et pe - san - ce.

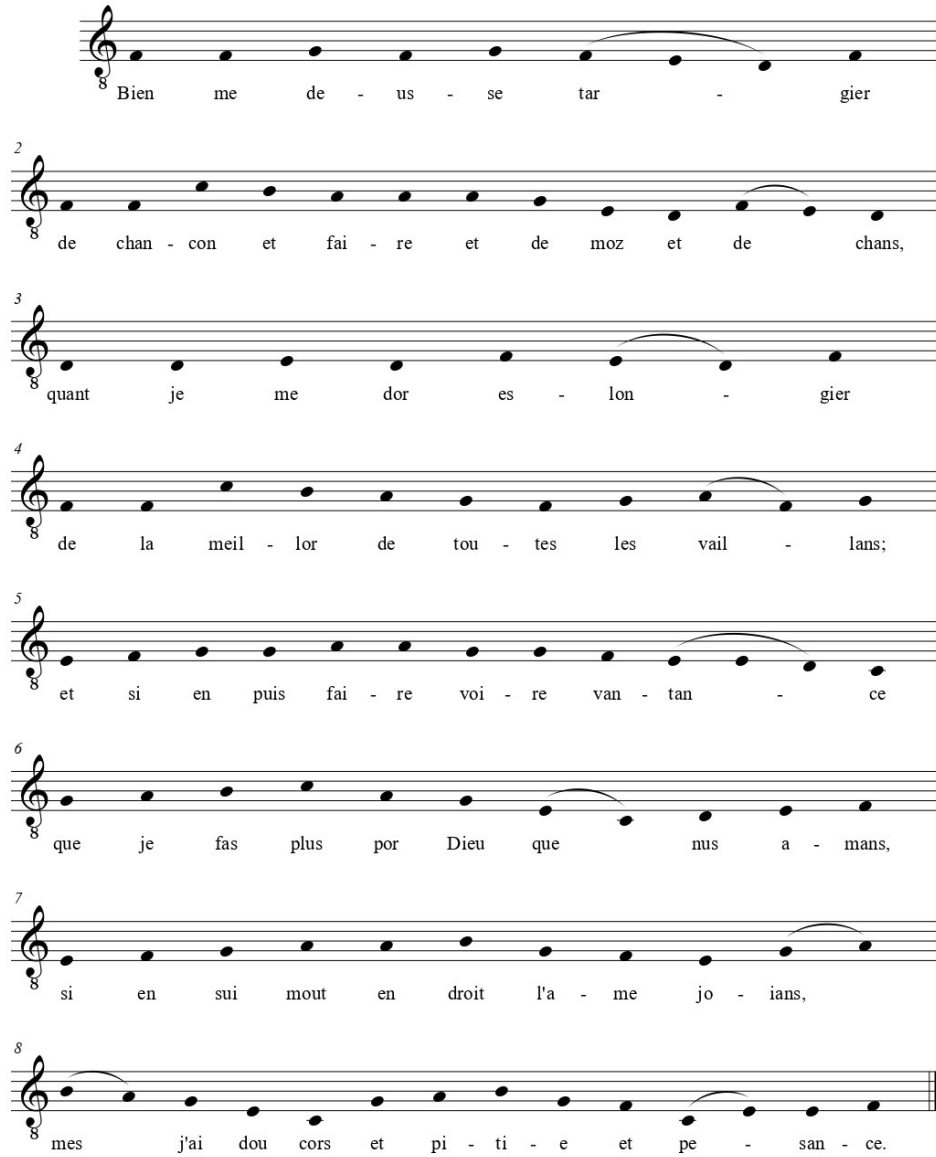
The musical score consists of eight staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The music is written in a simple, melodic style with a few slurs and a final double bar line at the end of the eighth staff.

©

# Bien me duesse targier

L 50,4; RS 1314

ms. X



8 Bien me de - us - se tar - gier

2  
8 de chan - con et fai - re et de moz et de chans,

3  
8 quant je me dor es - lon - gier

4  
8 de la meil - lor de tou - tes les vail - lans;

5  
8 et si en puis fai - re voi - re van - tan - ce

6  
8 que je fas plus por Dieu que nus a - mans,

7  
8 si en sui mout en droit l'a - me jo - ians,

8  
8 mes j'ai dou cors et pi - ti - e et pe - san - ce.

©

L 50,4; RS 1314

**2** 7. Sol] La **X**; 8. -] Mi **NX**;

**3** 3. Fa] Mi **NX**; 4. Mi] Re **NX**;

**4** 7. Mi] Fa **X**; 8. Mi] Sol **X**; 10. Fa] Sol **X**.

**5** 5. Sol] La **X**; 7. La] Sol **X**; 10. Lig. Bin. Mi-Re] Lig. Ter. Mi-Mi-Re **NX**.

**6** 7. Lig. Bin. Fa-Re] Mi-Do **NX**.

**7** 7. La] Sol **X**.

**8** 11. Lig. Ter. Do-Re-Mi] Mi **X**.

# Bien me deusse targier

L 50,4; RS1314

ms. M

8 Bien me deus - se tar - gier

2  
8 de chan - cons fai - re/et de mors et de chans,

3  
8 quant me con - vient es - lon - gier

4  
8 de la meil - lour de tou - tes les vail - lanz;

5  
8 si en puis bien fai - re voi - re van - tan - ce

6  
8 que je fatz plus cert - tes que nus amans,

7  
8 si en sui mout en - droit la - mie jo - ians,

8  
8 maiz del cors ai ei pi - tié et pe - san - ce.

The musical score consists of eight staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The lyrics are written below the notes. The first staff has a '8' below the clef. The second staff has a '2' above the staff and an '8' below the clef. The third staff has a '3' above the staff and an '8' below the clef. The fourth staff has a '4' above the staff and an '8' below the clef. The fifth staff has a '5' above the staff and an '8' below the clef. The sixth staff has a '6' above the staff and an '8' below the clef. The seventh staff has a '7' above the staff and an '8' below the clef. The eighth staff has an '8' above the staff and an '8' below the clef. The music is written in a simple, medieval style with square notes and some phrasing slurs.

©

# Bien me deusse targier

L 50,4; RS 1314

ms. O

8  
Bien me de - us - se tar - - gier

2  
8  
le chan - con fei - re de moz et de chanz,

3  
8  
quant je me doi es - lon - - - gier

4  
8  
de la moil - lor de tou - tes les vail - lans;

5  
8  
et si en puis fai - re voi - re van - tan - ce

6  
8  
que je fas plus por Deu que nuls a - manz,

7  
8  
si en sui mour en droit l'a - me joi - anz,

8  
8  
mais j'ai dou cors et pi - tie et pe - san - ce.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a '8' in a circle. The second staff starts with a '2' above the staff and an '8' in a circle. The third staff starts with a '3' above the staff and an '8' in a circle. The fourth staff starts with a '4' above the staff and an '8' in a circle. The fifth staff starts with a '5' above the staff and an '8' in a circle. The sixth staff starts with a '6' above the staff and an '8' in a circle. The seventh staff starts with a '7' above the staff and an '8' in a circle. The eighth staff starts with an '8' above the staff and an '8' in a circle. The lyrics are: 'Bien me de - us - se tar - - gier', 'le chan - con fei - re de moz et de chanz,', 'quant je me doi es - lon - - - gier', 'de la moil - lor de tou - tes les vail - lans;', 'et si en puis fai - re voi - re van - tan - ce', 'que je fas plus por Deu que nuls a - manz,', 'si en sui mour en droit l'a - me joi - anz,', 'mais j'ai dou cors et pi - tie et pe - san - ce.'

©

# Bien me duesse targier

L 50,4; RS 1314

ms. T

The musical score consists of eight staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The notes are connected by slurs, indicating a continuous melodic line. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: 1. Bien me de - us - se tar - gier 2. de chan - con fai - re/et de mors et de chans, 3. quant moi con - vient es - lon - gier 4. de la mil - lor de to - tes les vail - lans; 5. si en puis bien fai - re voi - tre van - tan - ce 6. ke je fas plus cer - tes ke nus a - mans, 7. si en sui mout en droit la - me jo - ians, 8. mais det cors ai et pi - tié et pe - san - ce.

©

Bien me duesse

II

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The staff contains three notes: a quarter note on G4 (labeled 'On'), a quarter note on B-flat4 (labeled 'se'), and a quarter note on D5 (labeled 'doit'). Above the first note is a fermata-like symbol consisting of a small circle with a vertical line through it. The staff ends with a double bar line.

9  
8 On se doit

# Chancon legiere a entendre

L 50,5; RS 629

ms. R

The musical score is written in a single system with seven staves. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music consists of a single melodic line with lyrics underneath. The lyrics are: Chan - con le - gie - re/a en - ten - dre fe - rai, car il m'est mes - tiers que chas - cuns la puist a - pren - dre et com le chant vou - len - tier; ne part au - tre mes - sa - giers n'iert ja ma dou - lour nous - tre - e a la mil - lour qui soit ne - e.

8 Chan - con le - gie - re/a en - ten - dre

2  
8 fe - rai, car il m'est mes - tiers

3  
8 que chas - cuns la puist a - pren - dre

4  
8 et com le chant vou - len - tier;

5  
8 ne part au - tre mes - sa - giers

6  
8 n'iert ja ma dou - lour nous - tre - e

7  
8 a la mil - lour qui soit ne - e.

©

# Chancon legiere a entendre

L 50,5; RS 629

ms. T

8 Chan - con le - gie re/a en - ten - dre

2  
8 fe - ray que bien m'est mes - - - tiers

3  
8 ke chas - cuns le puist a - pren - dre

4  
8 et con le chant vo - len - - - tiers;

5  
8 ne par qu - tres mes - sai - giers

6  
8 n'iert ja ma do - lors mos - tre - e

7  
8 a la mil - lor ki soit ne - e.

8  
8 II Tant est sa va - loir do

The musical score consists of eight staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly quarter notes, with some half notes and rests. Slurs are used to group notes across staves. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece ends with a double bar line on the eighth staff.

©

# L'autrier avint en cel autre païs

L 50,6;RS 1574

ms. K

8 Ce fu l'au - trier en un au - tre pa - ïs

2  
8 c'uns che - va - liers ot un da - me a - me - e.

3  
8 Tant com la da - me fu en so bon pris,

4  
8 li a/s'a - mour es - con - di - te et ve - - - e.

5  
8 Puis qua un jor qu'e - le li dist: "A - mis,

6  
8 me - né ma - uiez par pa - ro - le mains dis;

7  
8 ore est l'a - mor co - ne - ùe et do - ne - e

8  
8 D'ore - for - mes sui tout a vos - tre de - vis.

©

# L'autrier avint en cel autre païs

L 50,6; RS 1574

ms. N

8 Ce fu l'au - trier en un au - tre pa - ïs

2  
8 q'uns che - va - li - ers out une da - me a - me - e.

3  
8 Tant com la da - me fu en son bon pris,

4  
8 li a s'a - mour en - con - di - te et ve - e.

5  
8 Puis qua un jor q'ue - le li dist: «A - mis,

6  
8 me - né vous ai par - pa - ro - le main dis;

7  
8 orz lia - mors con - ve - ne et do - ne - e

8  
8 des or mes sui tout a vos - tre de - vis.

©

# L'autrier avint en cel autre païs

L 50,6; RS 1574

ms. P

8 Ce - fu l'au - tier en cel au - tre pa - ïs

2  
8 c'uns che - va - lier out une da - me a - me - e.

3  
8 Tant com la da - me fu en son bon pris,

4  
8 li a s'a - mour es - con - di - te et ve - e.

5  
8 Puis fu un jor qu'e - le li dit: «A - mis,

6  
8 me - né vos si par pa - ro - le mant dis;

7  
8 or est l'a - mor que - ne - ùe et do - ne - e.

8  
8 des ore mes sui tot au - o - tre de - vis.

©

L 50,6; RS 1574

2 5. Do] Re N; 6. La] Do N.

3 7. Si] Do **NP**.

4 5. Do] Re N; 6. La] Do N; 8. Si] La N; 9. Lig. Quat. Do-Si-La-Sol] Do **P**; 10. La] Lig.  
Ter. Si-La-Sol **P**.

7 11. La] Do **NP**.

# L'autrier avint en cel autre païs

L 50,6; RS 1574

ms. M

8 L'au - tier a - vint en cel au - tre pa - ïs

2  
8 c'uns che - va - liers o une da - me a - me - e.

3  
8 Tant o la da - me fu en son bon pris,

4  
8 li a/s'a - mour es - con - di - te et ve - e - e.

5  
8 Puiz fu uns jours que le li dit: «A - mis,

6  
8 me - nez vous ai par pa - ro - le mains dis;

7  
8 ore est l'a - mour con - ve - nue et mous - tre - e.

8  
8 D'o - re/en a - vant se - rai a vo de - vis».

©

# L'autrier avint en cel autre païs

L 50,6; RS 1574

ms. O

8 L'au - trier a - vint en cel au - tre pa - ïs

2  
8 c'uns che - va - lier ot u - ne da - me/a - me - e.

3  
8 Tant la da - me tos iors en son bon pris,

4  
8 li a/s'a - mour es - con - di - te et ve - he - e.

5  
8 Quant vint a - pres si li a dit: «A - mis

6  
8 a - me vos ai par pa - ro - le maint dis;

7  
8 or est l'a - mour cou - ne - ùe et pro - ve - e.

8  
8 Si se - rai mais vou tout au - tre de - vis.

©

# L'autrier avint en cel autre païs

L 50,6; RS 1574

ms. T

8 L'au - tier a - vint en cel au - tre pa - ïs

2  
8 c'uns che - va - liers ot une da - me a - me - e.

3  
8 Tant con la da - me fu en son bon pris,

4  
8 li a s'a - mour es - con - dre et ve - e - e.

5  
8 Puis fu un jorn je - le li dit: «A - mis,

6  
8 me - né vous ai par pa - ro - le ma - mis;

7  
8 ore est l'a - mours cou - ne - ùe et mos - tre - e.

8  
II 8 D'o - re/en a - vant se - rai a vo de - vis.

©

# L'autrier un jor après la Saint Denise

L 50,7; RS 1623

ms. M

8 L'au - trier un jour a - prés la Saint De - ni - se

2  
8 sui a Bé - thu - ne/u j'ai es - té sou - vent.

3  
8 La me sou - vint de gent de ma - le gui - se

4  
8 qui m'ont mis sus men - con - ne a - es - cient

5  
8 que j'ai chan - té des da mes lai - de - ment;

6  
8 mainz il n'ont pas ma chan - con bien a - pri - se:

7  
8 je n'en chan - tai que d'u ne seu - le - ment

8  
8 qui bien fo - fist que ven - jan - ce/en fust pri - se.

©

# L'autrier un jor apres la Saint Denise

L 50,7; RS 1623

ms. T

8 L'au - trier un jor a - prés la Saint De - ni - se

2  
8 fui a Bè - tu - ne/ou j'ai es - te sou - vent.

3  
8 La me sos - vint de gent de ma - le gui - se

4  
8 ki m'ont mis sui men - co - gne/a en - ti - ãnt

5  
8 ke j'ai chan - té des da - mes lai de - ment

6  
8 mais il nont pas ma chan - con bien a - pris - se:

7  
8 je n'en chan - tai ke de - ne so - le - ment

8  
8 qui bien for - fist ke ve - niance en fust pri - se.

©

L 50,7; RS 1623

**1** 1. Lig. Bin. Si-Si-La] Si-La T; 11. Lig. Bin. La-Sol] Sol T.

**2** 9. Lig. Ter. La-Si-Si- La] Lig. Ter. La-Si-La T; 10. Lig. Bin. La-Sol] Sol T.

**3** 1. Lig. Bin. Si-Si-La] Si-La T; 9. Lig. Ter. Si-La-Sol] Si T; 10. La] Lig. Ter. La-Sol-La T; 11. Lig. Bin. La-Sol] Sol T.

**4** 1. Lig. Bin. Si-Si-La] Si-La T; 9. Lig. Ter. La-Si-Si- La] Lig. Ter. La-Si-La T; 10. Lig. Bin. La-Sol] Sol T.

**5** 4. Re-Mi] Re T; 8. Lig. Bin. Sol-Fa] Sol T.

**6** 1. Lig. Bin. Si-Si-La] Si T; 10. Lig. Bin. Si-Si-La] Lig. Quat. Si-La-Sol-Fa T; 11. Lig. Bin. La-Sol] Sol T.

**7** 7. Lig. Bin. Si-Si-La] Si T; 8. Lig. Bin. Sol-Fa] Sol T.

**8** 1. Lig. Bin. Si-Si-La] Si T; Si] Sol T; 10. Lig. Quin. Si-Si-La-Sol-La] Lig. Quat. Si-La-Sol-Fa T; 11. Lig. Bin. La-Sol] Sol T.

# Mult me semont Amors que je m'envoie

L 50,8; RS 1837

ms. M

Mout me se - mont a - mours que je m'en - voi - se  
quant je pluz doi de chan - ter es - tre cois;  
mes j'ai pluz grant ta - lent que je me coi - se,  
por ce s'ai mis mon chan - ter en de - fois:  
Ke mon lan - ga - ge/ont blas - me li fra - coiz  
et mes chan - cons, oi - ant les cham - pe - nois  
et la con - tes - se/en cor dont pluz me poi - se.

The image shows a musical score for a song. It consists of seven staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a '8' in a circle, indicating a specific rhythmic value. The lyrics are: 'Mout me se - mont a - mours que je m'en - voi - se'. The second staff starts with a '2' above the staff and a '8' in a circle below. The lyrics are: 'quant je pluz doi de chan - ter es - tre cois;'. The third staff starts with a '3' above the staff and a '8' in a circle below. The lyrics are: 'mes j'ai pluz grant ta - lent que je me coi - se,'. The fourth staff starts with a '4' above the staff and a '8' in a circle below. The lyrics are: 'por ce s'ai mis mon chan - ter en de - fois:'. The fifth staff starts with a '5' above the staff and a '8' in a circle below. The lyrics are: 'Ke mon lan - ga - ge/ont blas - me li fra - coiz'. The sixth staff starts with a '6' above the staff and a '8' in a circle below. The lyrics are: 'et mes chan - cons, oi - ant les cham - pe - nois'. The seventh staff starts with a '7' above the staff and a '8' in a circle below. The lyrics are: 'et la con - tes - se/en cor dont pluz me poi - se.'.

©

# Mult me semont Amors ke je m'envoise

L 50,8; RS 1837

ms. T

Mult me se - mont a - mours ke je m'en - voi - se  
quant je plus doi de chan - ter es - tre cois;  
mais j'ai plus grant ta - lent ke je me coi - se,  
por cou sai mis mon chan - ter en - de - fois:  
ke mon lan - gai - ge ont blas - mé li fran - cois  
et mes can - cons, o - iant les cham - pe - nois  
et la con - tes - se/en - coir, dont plus me poi - se.  
La Ro - i - ne ne fist pas

II

©

L 50,8; RS 1837

**2** 1. La-*Si*] Lig. Bin. Do-Do-*Si* T; 6. Si-*La*] Si T; 8. Do] Lig. Bin. Do-Si T; 10. La] Lig. Bin. Sol-La T.

**3** 1. Sol] Lig. Bin. Do-Do-*Si* T; 2. Sol] La T; 3. Si] Sol T; 4. Re] Sol T; 5. Re] Si T; 6. Do] Si T; 7. Re] La T; 8. Mi] Lig. Bin. Si-Do T; 9. Re] Si T; 10. Lig. Ter. Do-Si-La] Lig. Ter. La-Sol-Fa T; 11. Si] Sol T.

**4** 1. Do-*Si*] Lig. Bin. Do-Do-*Si* T; 2. Lig. Bin. La-Sol] La T; 5. La] Sol T; 7. Lig. Bin. La-Sol] Si T; 8. La] Lig. Bin. Do-Do-*Si* T; 9. Lig. Ter. La-Sol-Fa] Lig. Bin. La-Sol T; 10. Sol] Lig. Bin. La-Si T.

**5** 5. Si] Sol T; 6. Do] Si T; 7. Re] Do T; 8. Lig. Ter. Re-Si-Re] Re T; 9. Mi] Re T.

**6** 2. Lig. Ter. Si-Do-Si] Si T; 8. La] Si T.

**7** 5. Si] Do-*Si* T; 6. Lig. Bin. Do-Do-Si] La T; 10. Lig. Ter. Si-Si-la] Lig. Bin. La-Si T.

# Se raige et derverie

L 50,9; RS 1128

ms. M

8 Se ra - ge/et der - ve - ri - e

2  
8 et des - tre - ce d'a - mer

3  
8 m'a fet di - re fo - li - e

4  
8 et d'a - mours mes - - - par - ler

5  
8 nus ne m'en doit blas - mer.

6  
8 Se a tort me faus - ni - e,

7  
8 A - mours qui j'ai ser - vi - - - e,

8  
8 ne me sai con - fi - er.

The musical score consists of eight staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The first staff has a '8' below the clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The music features a simple melody with some phrasing slurs. The eighth staff ends with a double bar line.

©

# Se rage et derverie

L 50,9; RS 1128

ms. T

8 C'est rai - ge/et der - ve - ri - e

2 8 et des - - - tre - ce d'a - mer

3 8 m'a fait di - re fo - li - e

4 8 et d'a - - - mors mes - par - ler

5 8 nus ne m'en doit blas - mer

6 8 S'e - le/a tort mi faus - ni - e,

7 8 A - mors, qui j'ai ser - vi - - - e,

8 8 ne me sai ou fi - er.

The musical score consists of eight staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: C'est rai - ge/et der - ve - ri - e, et des - - - tre - ce d'a - mer, m'a fait di - re fo - li - e, et d'a - - - mors mes - par - ler, nus ne m'en doit blas - mer, S'e - le/a tort mi faus - ni - e, A - mors, qui j'ai ser - vi - - - e, ne me sai ou fi - er.

©

Se rage et derverie

II

9

8 A - mors de fe - lo - ni - e

10

8 vous vau - - - rai es - pro - ver

# Tant ai amé c'or me convient haïr

L 50,11; RS 1420

ms. M

8 Tant ai a - mé c'or me con - vient ha - ïr

2  
8 et si ne quier maiz a - mer

3  
8 s'en tel lieu n'est c'on ne sa - che tra - hir

4  
8 ne de - ce - voir ne faus - ser.

5  
8 Trop lon - ge - ment m'a du - ré ces - te pain - ne

6  
8 qu'A - mors m'a fait en - du - rer;

7  
8 et non - por - quant lo - ial a - mour cer - tain - ne

8  
8 vau - drai en - cor re - cou - vrer.

©

# Tant ai amé c'or me convient haïr

L 50,11; RS1420

ms. T

8 Tant ai a - mé c'or me con - vient ha - ïr

2  
8 et si ne quier mais a - mer

3  
8 s'en tel lieu n'est c'on ne sai - ce tra - ïr

4  
8 ne de - che - voi ne fais - ser.

5  
8 Trop lon - ge - ment ma du - re ces - te pai - ne

6  
8 k'A - mors m'a fait en - du - rer

7  
8 et non - por - quan lo - ial a - mor cer - tai - ne

8  
8 vau - rai en - coïr re - con - vrer.

©

Tant ai amé c'or me convient haïr

II

9  
8

Ki - vou - loir or lo - ial a - mor tro - ver

# Tant ai amé c'or me convient haïr

L 50,11; RS 1420

ms. O

8 Qui or vou - droit le - al a - mant tr - ver

2  
8 si voin - gne/a moi por choi - sir

3  
8 mais bien se doit - be - le da - me gar - der

4  
8 qu'e - le ne maint por tra - hïr

5  
8 qu'e - le fe - roit que fo - le/et que vi - lain - ne

6  
8 s'en por - troit tost ma - lo - ïr

7  
8 au si con fist la fau - se cha - pe - lain - ne

8  
8 qui touz li monz doit ha - ïr.

The musical score consists of eight staves of music in G-clef and 8/8 time. Each staff begins with a treble clef and a common time signature '8'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The melody is simple and consists of quarter and eighth notes, with some phrases being phrased together with slurs. The score ends with a double bar line on the eighth staff.

©

## Indice dei manoscritti

**a** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1490, *Chansonnier du Vatican*

**K** Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5198, *Chansonnier de l’Arsenal*

**M** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844, *Chansonnier du Roi*

**N** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 845

**O** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846, *Chansonnier Cangé*

**P** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 847

**R** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1591

**T** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615, *Chansonnier de Noailles*

**V** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24406

**X** Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a. fr. 1050, *Chansonnier Clairembault*

## Bibliografia

ELIZABETH AUBREY, *The music of the troubadours*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

ELIZABETH AUBREY, *Reconsidering "High Style" and "Low Style"*, in *Medieval Song, Journal of Music Theory*, Vol. 52, No. 1, Duke University Press, 2008, pp. 75-122.

LUCA BARBIERI, «"A mon Ynsombart part Troia": une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours», *Medioevo romanzo*, 37, 2013, pp. 264-295.

LUCA BARBIERI, «Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico», *Medioevi*, 1, 2015, pp. 45-74.

LUCA BARBIERI, *Conon de Béthune, Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1125), edizione critica, TTC, 2016.

LUCA BARBIERI, *Conon de Béthune, Belle doce dame chiere* (RS 1325, 1131, 1137), edizione critica, TTC, 2016.

LUCA BARBIERI, *Conon de Béthune, Bien me deüsse targier* (RS 1314), edizione critica, TTC, 2016.

MARIA NOEMI BOVA, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2021.

ARDIS BUTTERFIELD, *Poetry and Music in Medieval France*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

CARLA CREMONESI, «Conon de Béthune, Rambaldo di Vaqueiras e Peire Vidal», in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a cura di G. Varanini e P. Pinagli, Padova 1977, pp. 233-244.

CATHRYNKE Th. J. DIJKSTRA, *La chanson de croisade: étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam, 1995.

- HOLGER P. DYGGVE, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles XVII: Thomas Herier et ses protecteurs*, Neuphilologische Mitteilungen, Vol. 44, No.3 / 4, 1943, pp. 55-97
- ROGER DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, De Tempel, Bruges, 1960.
- DU CHESNE, *Histoire généalogique de la maison de Béthune*, Paris 1639.
- LUCIANO FORMISANO, «*Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oïl*», in *La filologia romanza e i codici*, a cura di S. Guida e F. Latella, vol. 1, Messina, 1993, pp. 131-152.
- LUCIANO FORMISANO, «*Riflessioni sulla lirica d'oïl: il contesto e i tratti pertinenti*», in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova 2009, pp. 313-335.
- LUCA GATTI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Sapienza Università editrice, Roma, 2019.
- JOHN HAINES, *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- G. HASENOHR – M. ZINK, *Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Âge*, Champion, Paris, 1992.
- SYLVIA HUOT, *From song to book: the poetics of writing in Old French lyric and lyrical narrative poetry*, Cornell University Press, 1987.
- ROBERT W. LINKER, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, 1979.
- M. L. MENEGHETTI, «*Parodia e auto-parodia, Il caso Conon de Béthune (R 1325)*», *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, 2003, pp. 69-85.

MARIA LUISA MENEGHETTI, «I confini del “grand chant courtois”», in *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, a c. di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, 2009, pp. 295-312.

MARIA LUISA MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori: la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, 1992.

MARY O'NEILL, *Courtly love songs of medieval France: transmission and style in the trouvère repertoire*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

CHRISTOPHER PAGE, *Listening to the Trouvères*, in *Early Music*, Nov. Vol. 25, No. 4, Oxford University Press, Oxford, 1997, pp. 638-659.

IAN R. PARKER, *A propos de la tradition manuscrite des chansons de trouvères*, *Revue de Musicologie*, Vol. 64, No. 2, Société Française de Musicologie, 1978, pp. 181-202.

IAN R. PARKER, *Troubadour and Trouvère Song: Problems in Modal Analysis*, *Revue belge de Musicologie*, Vol. 31, Société Belge de Musicologie, 1977, pp. 20-37.

MEGHAN QUINLAN, *Can melodies be signs? Contrafacture and representation in two trouvère songs*, *Early Music*, Vol. 48, No. 1, Oxford University Press, Oxford, 2020, pp. 13-27.

GASTON RAYNAUD, *Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles. Comprenant la description de tous les manuscrits, la table des chansons classées par ordre alphabétique de rimes et la liste des trouvères*, 2 voll., Parigi, 1884.

SAMUEL N. ROSENBERG – HANS TISCHLER, *Chanter m'estuet: songs of the trouvères*, Bloomington, Indiana university press, 1981.

ROY ROSENSTEIN, «*Celi que del cuer voit: le don du cœur; d'Yvain à la chanson de croisade*» in *Le Cuer au Moyen Age: réalité et sénéfiance*, Aix-en-Provence, 1991, pp. 364-374.

JENNIFER SALTZSTEIN, *Song, landscape, and identity in medieval northern France: toward an environmental history*, Oxford University Press, Oxford, 2023.

JENNIFER SALTZSTEIN, *Experience, emotion and sound in a medieval mainstream: recording the trouvères*, *Early Music*, Vol. 51, No. 4, Oxford University Press, 2024.

GERMANA SCHIASSI, «*Conon de Béthune: une nouvelle édition*», in *La chanson de trouvères*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2012, pp. 215-225.

GERMANA SCHIASSI, *Le liriche di Conon de Béthune, Edizione critica*, Tesi di Laurea, Università di Bologna, 1997-98.

LUCILLA SPETIA, «...Et se jo sui oitraigeus del trover»: posizione e significato del canzoniere di Conon de Béthune fra trovatori e trovieri, in *Carte Romanze* 12/2, 2024, pp. 169-265.

EDUARD SCHWAN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften: ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886, pp. 19-173.

HANS TISCHLER, *The Performance of Medieval Songs*, *Revue belge de Musicologie*, Societe Belge de Musicologie, Vol. 43, 1989, pp. 225-242.

HANS TISCHLER, *Einige interessante Formulierungen von Trouvères-Liedern*, *Archiv für Musikwissenschaft*, 48. Jahrg., H. 2. Steiner Verlag, 1991, pp. 153-161.

HANS TISCHLER, *Trouvére lyric with melodies complete comparative edition*, Hänssler-Verlag, American Institute of Musicology, 1997.

AXEL WALLENSKÖLD, *Les Chansons de Conon de Béthune*, Paris 1921.

HENDRIK VAN DER WERF, *Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères*, in *Die Musikforschung*, 20. Jahrg., Bärenreiter, 1967, pp. 122-144.

HENDRIK VAN DER WERF, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*, Utrecht, Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, 1972.

HEDRIK VAN DER WERF, *Trouvérres-Melodien I*, in *Momumenta Monodica Medii Aevi*, vol. 11, Barenreiter, Kassel, 1977.

GIOIA ZAGANELLI, *'Aimer, sofrir, joir'. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, 1982.

GIOIA ZAGANELLI, «*Conon de Béthune e il rovescio della fin'amor*», *Romanica Vulgaria. Quaderni*, 6, 1983, pp. 143-164.