

Lucia Ciliberti

TRACCE DI TRADIZIONE ORALE
NEL LAUDARIO «CORTONA 91»

Premessa

Questo contributo, finalizzato ad aprire nuovi spiragli sulle origini e sullo sviluppo della lauda monodica, prende in considerazione il ms. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona¹ [Cort 91], ovvero il celebre codice umbro-toscano del XIII secolo, noto come il primo esempio pervenuto di raccolta di melodie su testo volgare italiano, la cui evoluzione può essere seguita grazie alla parentela con il manoscritto, risalente alle prime decadi del XIV secolo, Magliabechiano II.I.122 (Banco Rari 18) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, meglio conosciuto come Magliabechiano 1 [Mgl 1]. Tale repertorio arcaico ha attirato gli interessi di studiosi di varie discipline, dalla musicologia alla paleografia, dalla storia delle letterature all'iconografia, all'etnomusicologia e all'antropologia. Insieme a riflessioni di carattere storico, analitico-musicale e testuale, mi sono dunque posta domande sulle origini, sui modi della trasmissione e dell'esecuzione di tali melodie; è questa un'impresa che coinvolge – come indicato da Peter Jeffery² – musicologia storica, etnomusicologia, sociologia, psicologia; e solo il coordinamento tra diverse discipline può gettare nuova luce su un'arte che altrimenti rimarrebbe solo il pallido riflesso di un periodo storico così lontano. Oggi risulta faticoso, infatti, immaginare una musica creata al momento dell'esecuzione, tramandata oralmente, nata probabilmente nel-

¹ Il codice è stato ampiamente studiato per i testi da G. Varanini (*Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, 4 voll., Firenze, Olschki, 1981-1985, in particolare vol. I, che contiene anche il saggio di G. Cattin, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, pp. 481-517 al quale si rinvia ulteriormente); e per le melodie da F. Liuzzi (*La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Roma, Libreria dello Stato, 1934).

² P. Jeffery, *Re-Envisioning past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1992.

l'ambito di un gruppo di persone piuttosto che dal singolo e formata dalla stratificazione successiva di esperienze e mutamenti trasmessi da maestro ad allievo: tratti affascinanti nella loro apparente semplicità e nel suono arcaico dovuto alla lontananza temporale dei suoi modi.

Sono note le origini della lauda e il suo stretto legame con l'opera di evangelizzazione popolare degli Ordini mendicanti all'inizio del XIII secolo. Gli studiosi sono concordi nell'ammettere una pratica esecutiva ben più remota rispetto alle ultime decadi del XIII secolo, periodo nel quale fu compilato Cort 91. Per Franco Suitner questa data andrebbe addirittura anticipata agli inizi del XIII secolo, se non alla fine del XII, data di stesura della *Passione* cassinese³, i cui versi sono accostabili ai testi laudistici del XIII secolo ed oltre. In tale fase alta della sua storia il canto di laude in volgare deve certamente molto alle cantilene ecclesiastiche e ciò giustifica gli accostamenti tra il repertorio liturgico e quello laudistico, come proposto da Roncaglia, Ziino ed altri studiosi⁴. Le primissime notizie di confraternite di laudesi in Toscana e particolarmente a Siena sono riportate negli studi di Meersseman e di Varanini⁵.

Il repertorio laudistico, certamente più vasto delle quarantasei melodie tramandate da Cort 91, si sviluppò nell'area geografica umbro-toscana intorno a Cortona, come dimostrato anche dai manoscritti di laude provenienti da Siena, Pisa, Arezzo, Firenze e Lucca. Cort 91 potrebbe non essere l'unica fonte della lauda monodica precedente a Mgl 1, né forse il primo esemplare nell'ambito di una tradizione scritta; del resto, pur ammettendo come

³ F. Suitner, *Alle origini della lauda*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII, fasc. 563, 3° trimestre 1996, pp. 321-347.

⁴ Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana* cit.; A. Ziino, *La lauda musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, a cura di A. Ziino, Modena, Mucchi, 1989, pp. 1465-1502; Jeffery, *Re-Envisioning past Musical Cultures* cit. Sulla struttura responsoriale delle laude si vedano A. Ziino, *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco, 1968. B. Giacomo Baroffio (*La Liturgia: spazio di cultura popolare tra tradizioni scritte e orali, ieri e oggi. Spunti di riflessione in Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale*, a cura di G. Mele e P. Sasso, Santu Lussurgiu, 1991) afferma che in campo liturgico e paraliturgico si acquisisce la propria "lingua madre" musicale.

⁵ G. G. Meersseman, *Ordo II (Le antiche confraternite domenicane)*, pp. 954-960: 954-955. Il passo sulla costituzione della prima confraternita di laudesi a Siena, per noi interessante dal punto di vista storico, è riportato in Varanini, *Laude cortonesi* cit. dall'originale che si trova in *Cronaca di fra' Recupero d'Arezzo sulla vita del beato Ambrogio Sansedoni*. Per altre notizie storiche sulla compilazione di Cort 91, rimando a Varanini, *Laude cortonesi* cit., I, *Introduzione*, pp. 25-81.

mezzo di trasmissione ordinario nel Medioevo l'oralità, non si può nemmeno pensare alle oltre ottanta melodie di Mgl 1 senza ipotizzare l'esistenza di un qualche precedente modello scritto, per il momento perduto, per cui altre fonti intermedie devono aver certo contribuito alla formazione di repertori più ampi e diversi da Cort 91. Alle fonti con testi in comune se ne affiancano altre che testimoniano ampie zone di divergenza. Varanini afferma che la compilazione dei codici Aret 180 della fraternita dei laici, conservato nella Biblioteca Comunale di Arezzo, e Triv 35, conservato nella Biblioteca Trivulziana di Milano, entrambi prossimi per origine a Cort 91, è stata indipendente da quest'ultimo. A tale proposito è interessante notare come non tutto il repertorio di Cort 91 sia originale: sempre secondo Varanini, dall'analisi dei testi emergono interventi redazionali di varia natura che consistono a volte nella rielaborazione e nell'ampliamento d'un componimento originario più breve (si veda per esempio la lauda III), a volte nel semplice accorciamento d'un testo considerato troppo esteso, operazione ora effettuata con accortezza (si veda la lauda XLV), ora mediante un taglio assai brusco, che interrompe la trama narrativa o meditativa della lauda (si vedano le laude XVIII e XXXVI). Inoltre un repertorio melodico certo più ampio doveva esistere prima della redazione di Cort 91, e, per influsso della tradizione orale, nella versione scritta dovette essere soggetto a modifiche e obliterazioni mnemoniche. Non conosciamo le origini delle melodie cortonesi; la stessa tradizione orale sembra aver attinto molto da repertori colti: Ziino accosta alcune melodie di laude ai repertori liturgici e della canzone francese⁶, ipotizzando per esse un'origine da fonti preesistenti. Recentemente, in un Salterio-Innario della cattedrale di Oristano di fine XIV-inizio XV secolo, sono state rinvenute da Baroffio e Mele⁷ due versioni diverse della prima lauda di Cort 91, *Venite a laudare*, che nella versione sarda compare con il testo *Ave virgo santissima*. Scoperte come queste, benché riguardanti epoche più tarde, confermano forse quell'aspetto della tradizione orale di espandersi territorialmente – in questo caso dalla Toscana alla Sardegna –, e di usare generalmente materiale testuale e melodico preesistente. Secondo Agostino Ziino nella lauda accade lo stesso fenomeno: si tratterebbe, almeno in parte, di una tradizione non originale che attinge a repertori lontani culturalmente e geograficamente.

⁶ A. Ziino, *La lauda musicale del Due-Trecento* cit.

⁷ G. Mele, *Psalterium-Hymnarium Arborense. Il manoscritto P. XIII della Cattedrale di Oristano*, Roma, Torre d'Orfeo, 1994. La melodia in questione è tra le antifone alla carta 140r (p. 84).

Ritornando all'origine di Cort 91 la vastità e libertà assunte dalla tradizione laudistica nello scorcio del XIII secolo spinsero forse la confraternita di Santa Maria delle Laude a scegliere alcuni pezzi – probabilmente tra i più significativi – e a fissarli sulla pergamena per uso proprio e per essere tramandati ai posteri. È allora possibile che il repertorio cortonese si sia formato grazie ad influssi di repertori contigui forse perugini o toscani, contribuendo a sua volta, attraverso la trasmissione orale, alla formazione di tradizioni laudistiche a Firenze, Arezzo (da cui proviene il già citato codice 180 della Biblioteca Comunale), Pisa (da cui proviene il laudario 8521, ora alla Biblioteca parigina dell'Arsenale) e Lucca (nel cui Archivio di Stato si conservano alcune carte copiate da E. Molteni dal disperso codice Luc 1)⁸. La circolazione di testi simili nei suddetti manoscritti – con tutti i ritocchi e le modifiche fonetiche o le vere e proprie varianti testuali evidenziati da Varanini – testimonia la diffusione del repertorio e l'adattamento ad abitudini locali. Si può parlare, perciò, di un vero e proprio filone di tradizione cortonese passata in Mgl 1 ed in poche altre carte sparse (di cui la raccolta più importante è Luc 1); e si può ipotizzare che un repertorio archetipo – di cui sono testimonianza i testi comuni ai diversi laudari pervenuti – sia passato in Cort 91, Mgl 1 e nei lacerti di codici attraverso rami diversi.

Le fonti scritte della lauda si intensificano nel corso del XIV secolo, benché soltanto Mgl 1 e pochi altri fogli⁹ siano forniti di notazione musicale; molta parte di esse deve essere andata perduta¹⁰. Il mio lavoro considera, in prima istanza, la struttura interna

⁸ Di Luc 1 trattano A. Ziino, *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, in «Cultura Neolatina», XXXI, 1971, pp. 295-312; e A.M. Terruggia, *Aggiunta al laudario frammentato dell'Archivio di Stato di Lucca*, in «Studi e problemi di critica testuale», XII, 1976, pp. 5-26, che riporta le carte di E. Molteni relative ai fogli 66-69 trovati nella Biblioteca Ambrosiana di Milano e contententi parti mancanti di Luc 1.

⁹ Cfr. nota 8.

¹⁰ Proprio in questo periodo le raccolte di musiche profane si arricchiscono quanto al numero e alla fattura. F. A. Gallo, nella sua introduzione alla raccolta di studi sul Codice Squarcialupi, annota: «Come risultato di una ricerca di carattere generale, si registra a Firenze fra Tre e Quattrocento la maggiore concentrazione di copisti e di conseguenza la produzione libraria volgare più abbondante che in qualsiasi altra località italiana. Secondariamente, le maggiori famiglie fiorentine mostrano in quest'epoca una particolare curiosità per ogni genere di codici musicali; si pensi all'attuale Pluteo 29. I. della Biblioteca Medicea-Laurenziana (forse la maggiore fonte della polifonia parigina del XII-XIII secolo) in possesso di Piero di Cosimo de' Medici; oppure all'attuale manoscritto 564 del Musée Condé di Chantilly (forse la maggiore fonte della musica francese alla fine del XIV secolo) che era in possesso di Francesco d'Altobianco degli Alberti».

di ciascun brano di Cort 91 allo scopo di chiarire, attraverso l'analisi delle melodie e dei testi, che la forma di ballata, così evidente considerando la poesia isolata dalla musica, non è sempre riconoscibile nelle musiche di Cort 91. Una serie di realtà formali e le loro varianti interne arricchiscono un repertorio musicale non ancora stereotipato; anche il rapporto testo-musica è libero (prevede flessibilità nel numero delle sillabe, negli accenti, nell'ordine e nel numero dei metri) rispetto ai repertori colti coevi. Per ciascun brano sarà indicato, pertanto, lo schema formale che ne rispecchia la realtà strutturale e melodica, con la consapevolezza che si tratta di una delle possibili ipotesi; la riflessione, poi, tornerà alla questione, tutt'altro che risolta, della trasmissione orale del repertorio tenendo conto di alcune indicazioni provenienti da studi di etnomusicologia¹¹. Gli indizi in base ai quali formulerò la mia ipotesi sono: l'irregolarità formale, l'economia o la ripetizione del materiale melodico e poetico, e la comparazione di frasi comuni a Cort 91 e Mgl 1 nelle quali compaiono varianti significative. Se mi è lecito anticipare una conclusione, osserverò che la tradizione melodica pervenutaci è soltanto un documento parziale di un repertorio mantenuto per qualche tempo nell'oralità e poi man mano – secondo le necessità delle fraternite e l'evoluzione dei tempi e degli usi – codificato in modo diverso nei luoghi in cui era accolto.

In appendice al lavoro sono forniti alcuni esempi di frasi ricorrenti (modelli) nelle laude di ascendenza cortonese (o almeno accomunate a quelle da uno stesso tipo di frase). Come si potrà notare, la struttura melodica, gli intervalli e la direzione delle melodie si conservano, ma in nessun caso è riscontrabile una perfetta identità dei vari elementi.

1. *Strutture delle laude di Cort 91*

Sono fondamentalmente tre i tipi formali contenuti nelle quarantasei melodie di Cort 91; in questo paragrafo si forniscono esempi per ciascuna struttura e al termine sono indicati gli schemi di ogni lauda.

I. LAUDE TRIPARTITE CON FORMA A B A. La sezione A contiene la melodia principale (o ritornello), di solito costituita da due frasi

¹¹ T. Magrini, *Analisi fra suono e uomo. Riflessioni su alcune tradizioni vocali italiane*, in *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Bologna, Il Mulino, 1992; Jeffery, *Re-Envisioning past Musical Cultures* cit.

(a) e (b), oppure, quando il ritornello è più esteso, da quattro frasi (a), (b), (c), (d)¹². La sezione B contiene una melodia completamente diversa dal materiale precedente. Questo gruppo comprende dodici laude (I, V, XII, XVI, XXI, XXII, XXV, XXVI, XXXII, XXXIII, XXXVIII, XLI). Ad esemplificazione di detto modello formale si veda alla pagina successiva l'analisi della prima lauda *Venite a laudare*¹³.

I primi due versi «Venite a laudare | per amore cantare» presentano testualmente una rima baciata; questo porta a dividere la melodia in due frasi distinte: (a) e (b). La frase (a) sale di grado dalla fondamentale al quinto grado, la frase (b) ruota attorno alla dominante. La frase (c) conclude l'arco melodico iniziato con (a). La frase (d), in contrasto con le precedenti, si presenta sulla zona acuta del registro iniziando una sesta sopra la fondamentale (quando c'è contrasto melodico, di solito, la frase si presenta più in alto di quelle precedenti). Consideriamo (e) un inciso di passaggio tra (d) ed (a). La brevità di (e) è causata dalla ripresentazione di (a) già sulle ultime tre sillabe del verso 5, ripresentazione dovuta alla disparità di sillabe tra il 1° + 2° e il 6° verso. Il 6° verso (un novenario), infatti, sarebbe da solo risultato troppo corto per contenere integralmente (a) e (b), che nei primi due corrispondono a due settenari. Ci troviamo perciò di fronte ad una frase «laudata: | preghiam ke ne si' avocata» (senza rima interna) che utilizza due frasi melodiche (a) e (b), essendo però minore il numero delle sillabe (12 contro 14). Così da un lato il verso è dilatato per effetto della melodia (il 6° verso abbraccia una parte del 5°), e dall'altro la melodia è ristretta su un solo verso di senso

¹² Da annotare come in tutte le laude di Cort 91 (eccetto la IV), si trovi la distinzione grafica dei primi due versi da quelli successivi mediante una lettera maiuscola a capoverso. Poiché accade che non sempre la forma musicale rispetti la suddivisione poetica in ritornello e stanza, numererò i versi di seguito senza interruzione. È evidente che il testo letterario è suddiviso in una prima e in una seconda parte (distico o terzina o quartina – in pochi casi – la prima parte, quartina o ottava la seconda; in casi isolati quest'ultima si presenta – con un numero differente di versi (sette nella XXXII, nove nella XXXVIII, sei nella XLVI). Presentano 4+8 versi le laude XXII, XXIII, XXVI, XLI, XLIIIIIIII; 3+4 versi le laude I, XXXIV, XXXVII; 3+9 versi la lauda XXXVIII; e 4+6 versi la lauda XLVI. La lauda XVIII è testualmente composta da 4+8 versi, ma le rime interne e la melodia – subordinata ad esse – hanno una suddivisione ben più frastagliata: 6+12.

¹³ I numeri romani si riferiscono sempre alla numerazione delle laude di Cort 91. Le altre maiuscole indicano le sezioni dei brani, le minuscole fra parentesi tonde le frasi melodiche e i numeri arabi i versi. Le lettere minuscole poste in apice indicano un utilizzo parziale di una frase, specificando con i (inizio), c (centro), f (fine) la sezione usata. Inoltre i segni + e - (posti sempre in apice) stanno ad indicare un intervallo ascendente o discendente di una terza (+3 o -3).

A

1 Ve - ni - te a lau - da - re, per a - mo - re can - ta - re

2 l'a - mo - ro - sa ver - ge - ne Ma - ri - a.

B

3 Ma ri - a glo - ri - o - sa bi - a - ta.

4 sem - pre si' mol - to lau - da - ta:

A

5 pre ghi - am ke ne si' a - vo - ca - ta

6 al tuo fi - liol, vir - go pi - a.

A	B	C
(a) (b) (c)	(d) (e + a ^f)	(a ⁱ + b) (c)
1 2 3	4 5	6 7

compiuto (il 6°). L'abitudine di assimilare due frasi in una è frequente in Cort 91; in questo caso per una precisa necessità metrica, in altri per una scelta che si potrebbe definire estetica.

Il problema ora considerato interessa i versi corredate dalla stessa musica, ma con diverso numero di sillabe (anisosillabismo)¹⁴. Ne analizzerò alcuni casi nel paragrafo successivo. Per quanto riguarda la condotta melodica complessiva di questa lauda, le frasi procedono sillabicamente eccetto pochi punti in cui ad una sillaba corrispondono due note (si vedano ad esempio «gloriosa», «biata», «pregiam» rispettivamente nei versi 4 e 6). L'ul-

¹⁴ Del problema si occupa anche Lucchi dal punto di vista delle modifiche d'accentuazione che il fenomeno provoca tra frasi melodiche simili. Si veda L. Lucchi, *Il laudario di Cortona*, Vicenza, LIEF, 1987, pp. 82 ss.

timo verso, un ottonario (cioè mancante di due sillabe rispetto al 2° verso, decasillabo) ripresenta (c) leggermente modificata, sempre a causa dello scarto di sillabe. La frase presenta qui due note in meno rispetto al modello (il la sulla 2° sillaba e il do sulla 6° sillaba del 3° verso).

Ia. Un sottogruppo delle laude tripartite è formato da laude che presentano una coppia di frasi uguali nella sezione B. A modello di questa particolarità formale consideriamo la lauda VII, *Altissima luce*, omologa della X, *Regina sovrana*.

Struttura melodica della lauda VII:

(a)	(b)	(c)	(c')	(a) ¹⁺³	(a) ⁱ⁺³ + (b')
1	2	3	4	5	6

Come si evince dallo schema, l'ultima frase è composta da frammenti di (a) e di (b), unito l'incipit di (a) (la salita di terza per grado congiunto, qui trasposta una terza sopra) con la discesa e cadenza di (b) (b' in quanto modificata nel tono – da fa a re – e negli intervalli). La frase comunque riconoscibile risulta.

Le frasi centrali (c) e (c') sono chiaramente gemelle, cioè derivate da una stessa idea melodica; la volontà di uniformare i due versi è stata certamente suggerita dalla loro medesima struttura: una rima interna a metà verso segnata da una cesura, e discesa della melodia:

Ave, regina | pulçell' amorosa
Stella marina | ke non stai nascosa

La rima interna continua nel verso successivo:

Luce divina | virtù graziosa

che ha però la melodia del ritornello. Metricamente le tre frasi si scindono nello schema 5 + 6:

A-ve	re-gi-na		pul-çel-l'	a-mo-ro-sa		1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	
1	2	3	4	5		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1	2	3	4	5		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1	2	3	4	5		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6

Mi sembra interessante vedere più approfonditamente in questa lauda la “tecnica” dell’associazione di due incisi, che troviamo

nell'ultima sezione, quella designata come $(a)^{i+3}$ e $(a^{-3}+b')$: l'intonatore richiama alla sua memoria l'incipit di (a) e l'ultima parte di (b). I due incisi si uniscono sul sol in corrispondenza della quarta sillaba:



Appartengono a un modello formale simile a quello con coppia di frasi uguali nella sezione B le laude: X (2c, è la lauda gemella della VII); XI (2a, usa nella parte centrale la frase della sezione A); XVII (2c + b + 5); XXVIII (2a + c); XXXI (2c); XXXV (2a); XXXVI (2c); XLII (2b, in forma variata: b' , b^{c-f} + b^{c-f}). In tutto nove laude. Nei casi in cui è la frase della sezione A ad essere ripetuta, la melodia risulta sbilanciata. Un diverso tipo di sbilanciamento melodico interessa la lauda V, in cui, dopo (c), nella sezione B ritorna (b), frase della sezione A.

Ib. Esiste un caso, la lauda XXIX, in cui la tripartizione è data dalla successione di A B C. La sezione C comprende due frasi melodiche indipendenti dal resto della composizione, mentre la sezione B presenta la coppia di frasi come nel sottogruppo Ia.

Struttura melodica della lauda XXIX

A	B	C
(a) (b)	(c) (c')	(d) (e)

Ic. Sottogruppo delle laude tripartite in cui il ritorno della sezione A non è completo delle due frasi (a) e (b). Di questo gruppo fanno parte le laude II e III (entrambe con il ritorno della sola frase (b)).

Id. La XIII lauda presenta nella sezione A una sola frase (a), che funge anche da ritornello. Le laude tripartite di questo tipo sono complessivamente venticinque.

II. LAUDE BIPARTITE CON FORMA AB, dove A comprende le frasi (a) e (b), e B due coppie di frasi alternate (c) e (d) secondo il seguente schema:

A	B
(a) (b)	(c) (d) (c) (d)

Ne fanno parte le laude XV, XXVII, XLV.

III. LAUDE A SEZIONE UNICA CON FRASI ALTERNATE. Una sola sezione A, formata da due frasi (a) e (b) reiterate per l'intera durata del brano. Utilizziamo come esempio la struttura della lauda VIII perché è un caso 'semplice' di questa forma.

Struttura melodica della lauda VIII

(a)	(b)	(a)	(b)	(a)	(b)
1	2	3	4	5	6

Il gruppo comprende altre tredici laude: VI, IX, XIV, XX, XXIV, XXX, XXXIV, XXXVII, XXXIX, XL, XLIII, XLV, XLVI.

Un quarto gruppo di quattro laude (IV, XIX, XVIII e XXIII) non rientra negli schemi formali sinora elencati.

La XIX potrebbe – come forma aperta – essere considerata una lauda bipartita in cui la sezione B ha costruzione differente dalle altre tre laude del gruppo in quanto il principio compositivo la avvicina alla lauda IV (frasi con incipit comune intonato ad altezze diverse), ma, mentre la IV è costruita interamente in tal modo, nella XIX troviamo due coppie di frasi con incipit comune (c) e (d). La XVIII è costruita con una serie di brevi frasi, in tutto sedici, secondo una rima interna ai versi. La XXIII è, in Cort 91, un esempio unico di economia del materiale melodico. La melodia della stanza è composta su tre neumi del secondo inciso di (a). Secondo la sua struttura aperta (sezione A melodica, cantabile; sezione B recitativa) la lauda XXIII si può inserire tra le bipartite, isolandola dalle altre (inserendola cioè nel gruppo II). Tornando dunque indietro al gruppo delle bipartite, possiamo aggiungere i seguenti sottogruppi:

II.1.	XIX:	A	B
		(a) (b)	(c) (d) (d + e) (c + f)
II.2.	XXIII:	A	B
		(a) (b)	(a) (a) (a) (a)

Per avere un quadro completo delle forme musicali e testuali presenti in Cort 91 si vedano le tabelle alle pagine seguenti con le melodie distinte nei quattro gruppi e relativi sottogruppi di cui sopra.

Analizziamo ora le strutture riscontrate nelle tabelle e in dettaglio quelle tripartita, bipartita e a frasi alternate, tre varietà che indicano certamente un'ampia libertà d'esecuzione pur non rendendo esaurientemente conto della situazione di estrema ambiguità e libertà costruttiva esistente all'epoca. Scorrendo gli sche-

Schema formale complessivo delle melodie di Cort 91

I. LAUDE TRIPARTITE

	A	B	A
I	(a) (b) (c) 1 2 3	(d) (e) 4 5	(a + b) (c) 6 7
V	(a) (b) 1 2	(c) (b) 3 4	(a) (b) 5 6
XII	(a) (b) 1 2	(c + b ^f) (d) 3 4	(a) (b) 5 6
XVI	(a) (b) 1 2	(c + a ⁱ) (d + a ^f) 3 4	(a ⁺⁵) (b ⁺⁵) 5 6
XXI	(a) (b) 1 2	(c) (c ⁱ + d) (e) 3 4 5	(a ^c + a ^{c-3} + b) 6
XXII	(a) (b) (a) (b) 1 2 3 4	(c) (a ⁱ + b ^c) (c) (a ⁱ + b ^c) 5 6 7 8	(a) (b) (a) (b) 9 10 11 12
XXV	(a) (b) 1 2	(c) (d) 3 4	(a ⁺⁶) (b ⁺⁵) ¹⁵ 5 6
XXVI	(a) (b) (c) (d) 1 2 3 4	(e) (f) (e) (f) 5 6 7 8	(a) (b) (c) (d) 9 10 11 12
XXXII	(a) (b) 1 2	(c + b ⁱ + a ^f) (a + b) 3 4 (c + b ⁱ + a) (a + b) (d + a) 5 6 7	(a ^{f ampl}) ¹⁶ (b) 8 9
XXXIII	(a) (b) (c) (d) 1 2 3 4	(e) (f) (g) (h) 5 6 7 8	(a) (b) (c) (d) 9 10 11 12

¹⁵ Secondo la notazione di Cort 91. In questo modo, come osservano Liuzzi e Lucchi, l'ultima frase non ha nesso modale con l'inizio della lauda. Entrambi gli studiosi suggeriscono due diversi emendamenti: Lucchi a partire dal quarto verso (frase melodica d) e Liuzzi un cambio di chiave sull'ultimo verso. Il laudario Mgl 1, c. 25r, sembra suffragare l'emendamento del Lucchi sul quarto verso (la frase (d) inizierebbe sul fa e non sul la) e il conseguente ritorno di (a) e di (b) rispettivamente una terza e una quarta sopra. Perciò, dal punto di vista della coerenza modale, sembra più esatta la versione di Mgl 1. Per Lucchi, che segue Mgl 1, la frase (d) andrebbe spostata una terza sotto; anche Karp (*Editing the Cortona laudario*, in «The Journal of Musicology», XI/1, 1993, considera erronea l'indicazione notazionale di Cort 91 privilegiando come esatta, e quindi da scegliere per un eventuale trascrizione del repertorio cortonese, la fonte fiorentina. La mia scelta è di riportare la notazione originale del manoscritto.

¹⁶ L'abbreviazione «ampl.» sta per frase melodica ampliata in qualche sua parte; troveremo anche «contr.», cioè frase contratta, abbreviata. Ambedue i casi sono frutto delle tecniche di composizione tipiche di questo repertorio, dovute per lo più a necessità metriche.

XXXVIII	(a) (b) (c) 1 2 3	(d) (e) (d) (e) (d) (e) 4-5 6 7-8 9 10-11 12	(a) (b) (c) 13 14 15
XLI	(a) (b) (a) (c) 1 2 3 4	(d) (b) (d) (b)(d) (b) 5 6 7 8 9 10	(a) (c) 11 12

I.1.

	A	B	A
VII	(a) (b) 1 2	(c) (c') 3 4	(a ⁻³) (a ⁱ⁺³ + b ³) 5 6
X	(a) (b) 1 2	(c') (c) 3 4	(a ⁱ⁻³) (b ⁻³) 5 6
XI	(a) (b) 1 2	(a ^{ampl.}) (a ^{ampl.}) 3 4	(a ^{contr.} +b ^{f ampl.}) (b ^{ampl.}) 5 6
XVII	(a) (b) 1 2	(c + b ^{f+5}) (c + b ^{f+5}) 3 4	(a ⁺³) (b ⁺³) 5 6
XXVIII	(a) (b) 1 2	(a ⁱ + c) (a ⁱ + c) 3 4	(a) (b) 5 6
XXXI	(a) (a ⁱ + b) 1 2	(c) (c) 3 4	(a') (a ⁱ + b) 5 6
XXXV	(a) (b) 1 2	(a) (a ^{f+1} + a ^f) 3 4	(a) (b) 5 6
XXXVI	(a) (b) 1 2	(c) (c) 3 4	(a) (b) 5 6
XLII	(a) (b) 1 2	(b') (b ^c + b ^{c-f}) 3 4	(a) (b) 5 6

I. 2.

	A	B	A
XXIX	(a) (b) 1 2	(c) (c') 3 4	(d) (e) 5 6

I.3.

	A	B	C
II	(a) (b) 1 2	(a) (c + b ^{f-3}) (b ⁻³) 3 4 5	(b) 6
III	(a) (b) 1 2	(c) (d) (e) 3 4 5	(b) 6

I. 4.

	A		B		C	
XIII	(a) 1	(a ^{f+1} + a) 2	(b) 3	(c) 4	(a ^{f+4}) 5	(a) 6

II. LAUDE BIPARTITE

	A				B			
XV	(a) 1	(b) 2			(c) 3	(d) 4	(c) 5	(e + d) 6
XXVII	(a) 1	(b) 2			(c) 3	(d) 4	(c) 5	(d) 6
XLV	(a) 1	(b) 2	(c) 3	(b') 4	(d) 5	(b'') 6	(d) 7	(b''') 8

II.1.

	A		B			
XIX	(a) 1	(a + b) 2	(c) 3	(d) 4	(d ⁱ⁻¹ + e) 5	(c ⁱ⁺³ + f) 6

II. 2.

	A		B			
XXIII	(a + a') 1	(b + b') 2	(a) 3	(a) 4	(a') 5	(a) 6

III. LAUDE A SEZIONE UNICA CON FRASI ALTERNATE

	A					
VI	(a) 1	(b) 2	(a) 3	(a) 4	(b ^{c-f ampl.}) 5	(b ⁱ⁻¹ + b ^f) 6
VIII	(a) 1	(b) 2	(a) 3	(b) 4	(a) 5	(b) 6
IX	(a) 1	(b) 2	(a ⁱ⁺⁸ + b ^{f+5}) 3	(a ⁱ⁺⁸ + b ^{f+5}) 4	(a ⁺⁵) 5	(b ⁺⁵) 6
XIV	(a) 1	(b) 2	(c + a ⁸) 3	(b) 4	(a) 5	(b) 6
XX	(a) 1	(a ⁱ + b) 2	(a) 3	(a ⁱ + b) 4	(a) 5	(a ⁱ + b) 6
XXIV	(a) 1	(b) 2	(a) 3	(b) 4	(a) 5	(b) 6

XXX	(a)	(b)	(a)	(b ⁺¹)	(a)	(b)				
	1	2	3	4	5	6				
XXXIV	(a)	(b)	(a ^f + a ^f)	(a ^f + a ^f)	(b)					
	1	2-3	4	5	6-7					
XXXVII	(a)	(b)	(c)	(a)	(b)	(a)	(b ⁱ⁻⁵ + c ^{c-f})			
	1	2	3	4	5	6	7			
XXXIX	(a)	(b)	(b ^f + b ^{c-f})	(b ^{c-f} + a)	(a')	(b)				
	1	2	3	4	5	6				
XL	(a)	(a ⁱ + b)	(b ^c)	(b ^{'c})	(a ^{c-f})	(b ^{'c})				
	1	2	3	4	5	6				
XLIII	(a)	(b)	(a ^{f ampl.})	(b ⁱ + c)	(a ^{'i})	(b + c)				
	1	2	3	4	5	6				
XLIV	(a)	(b)	(a)	(c + a ^f)	(b ⁱ + a ^f)	(b)				
	1	2	3	4	5	6				
XLVI	(a)	(b)	(a ⁱ + c)	(b ^{contr.} + a ⁱ)	(a)	(b)	(a)	(b)	(a ⁱ + c)	(b ^{contr.} + a ⁱ)
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

IV. LAUDE CHE NON RIENTRANO IN NESSUNO DEI PRECEDENTI SCHEMI FORMALI:

IV	(a)	(a ⁺¹ + b)	(a ⁻³ + c)	(a + b')														
	1	2	3	4														
XVIII	(a)	(b)	(c)	(d)	(e)	(f)	(g)	(h)	(i)	(l)	(m)	(f)	(n)	(o)	(p)	(q)	(m)	(p ^{+f})
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

mi si potrà notare che la forma 'esterna' concede diverse possibilità creative. Dunque, varie forme sono disponibili per l'esecutore e pertanto non si può ancora parlare di forme fisse, che solo in pieno Trecento si affermeranno (come quella tripartita o di ballata, che al momento, affiancandosi ad altre possibilità, non ha il predominio esclusivo). La libera fantasia poetica, musicale, architettonica crea degli esemplari unici e la stessa irregolarità nella lunghezza dei versi, il rapporto libero con la musica – per cui il cantore modificava con dieresi e dialefe la lunghezza del verso – indicano percorsi evolutivi ricchi di possibilità, al di fuori di qualsiasi schema prestabilito. Il progressivo affermarsi del gusto per la forma chiusa non impedisce l'uso di varianti che conferiscono maggiore interesse allo schema stesso; accade così che in dieci laude (I, VII, IX, X, XX, XXI, XXXII, XXXVIII, XXXIX, XLI) su una ventina di chiara struttura tripartita il ritornello non riproduca esattamente il modello originario e brani di struttura interna unica si trovino sparsi in tutte le sezioni di Cort 91.

Tra le laude mariane del primo gruppo si ricordano ad esempio la II, III, VI, XIII; per il ciclo della Natività la XVIII e la XIX. E per la Passione troviamo laude dalla struttura originale quali la XXII (struttura tripartita con frasi alternate nella sezione B); la XXI (con ritornello variato); la XXIII (interessante esempio di riutilizzo parziale del materiale melodico, al contrario della XVIII in cui il ritorno di incisi melodici è ridotto al minimo); la XXV (tripartita con ritornello trasposto di tono).

Le laude dell'Ascensione (XXVII) e dello Spirito Santo (XXIX) hanno forma aperta come la XVIII e la XIX (senza ritorno di frasi melodiche). Tra le laude santorali – ultimo gruppo – riscontriamo un'uguale varietà di tipi, pur nella preminenza della forma tripartita: la XXXVI (tripartita semplice); la XXXVII (alternata con coda finale); la XXXVIII (tripartita con alternanza nelle frasi centrali); la XXXIX (tripartita incompleta); la XL (alternata sbilanciata con predominanza di (b) al centro); la XLI (tripartita incompleta); la XLII (tripartita con predominanza della frase (b)); la XLIII (alternata); la XLIV (alternata al centro); la XLV (libera, forma aperta – forse da integrare della parte mancante come una tripartita) e la XLVI (alternata).

Si possono quindi osservare negli schemi dati l'irregolarità interna di ciascuna lauda pur nel rispetto della struttura esterna, tripartita, bipartita o a frasi alternate che sia. Le differenti possibilità di articolazione all'interno della forma tripartita confermano la grande libertà costruttiva e la tesi ormai assodata secondo la quale la forma si stabilisce progressivamente e gradualmente nella pratica. Mi dichiaro convinta nell'affermare che le laude di Cort 91 non seguono un modello formale rigido; sono state fissate dalla scrittura nell'ambito di una tradizione ancora elastica nella quale la prassi conta più di qualsiasi schema teorico. Possiamo parlare di convivenza di più strutture formali di cui Cort 91 è testimonianza scritta. Certamente quando la confraternita della chiesa di San Francesco in Cortona volle raccogliere le melodie più belle di un repertorio che forse datava una generazione addietro – se è vero che il culto ebbe inizio nel 1254 –, essa attinse alla tradizione orale, tradizione nella quale si erano formati quei modelli formali che non tenevano sempre conto di rigide regole strutturali nella forma poetica, suddividendo così il testo in distici o terzine o quartine e strofa. La scrittura conduce quindi ad una regolarizzazione della forma¹⁷.

¹⁷ Ancora qualche esempio: la lauda XXXIV presenta una frase più lunga sui versi centrali sotto forma di frase composta (2a +a); XL: alternanza irregolare

Fornire una classificazione secondo l'organizzazione delle strutture delle laude di Cort 91 è dunque impossibile, poiché diversi brani rimarrebbero esclusi. Entrando nell'interno della struttura, la situazione è ancora molto complessa poiché ogni lauda presenta caratteristiche formali, espressive, intervallari diverse e ogni modello suggerisce all'esecutore ampio spazio d'invenzione. Le laude più ampie (ad esempio quelle di dodici versi) presentano di solito una tripartizione con frasi alternate nella sezione B (XII, XXVI, XXXII, XXXVIII, XLI). La XXII presenta alternanza in tutte e tre le sezioni.

La composizione della melodia (che può essere o meno influenzata dalla costruzione del testo) si realizza in diversi modi: dall'unione di frammenti di frasi – come nelle laude XIV e XLVI – alla trasposizione e all'elaborazione di sezioni della melodia stessa. La forma non è nuovamente vincolante: una lauda estesa come la XVIII non usa la struttura tripartita; la melodia prende vita direttamente dal testo. Le laude non classificabili (IV, XVI-II), quelle di forma aperta (XV, XIX, XXIII, XXVII, XLV), forse perché più arcaiche, non hanno subito un'evoluzione verso la forma chiusa. Per le laude bipartite aventi nella sezione B una cadenza aperta si può ipotizzare un'esecuzione che ad ogni strofa intercali il distico come ritornello: questo è possibile nelle laude XV, XIX, XXIII, XLV, ma non nella XVII, che presenta un testo narrativo. Anche riguardo alla loro supposta arcaicità non ci sono prove certe: esse non si discostano dalle altre laude tripartite, eccetto la IV in forma di canzone. Possiamo comunque avanzare l'ipotesi che esse risalgano ad un'epoca precedente alla diffusione delle tripartite, cioè intorno alla metà del XIII secolo. Secondo una lettura della forma in chiave evolutiva, laude come la II¹⁸ e la III¹⁹ sono indizio di una lenta acquisizione del gusto della tripar-

(più lunga: b); le frasi non tornano mai nel corso del brano secondo il modello di enunciazione iniziale; XLIV: irregolare nel suo modello alternato: (a) si ripete due volte di seguito (sul 3° e sul 4° verso); (b) torna insieme ad (a) sullo stesso verso (un solo verso) il 5°; XXXVII: la sezione A è formata da tre frasi – (c) è una breve coda di (b) – anziché da due; IX presenta, in corrispondenza dei versi centrali, un'alternanza di incisi tratti da (a) e da (b). Potrebbe perciò essere considerata anche una tripartita con coppie di frasi centrali; XIV e XLVI: la perfetta alternanza è interrotta da un breve inciso estraneo, come si evince dallo schema delle laude in questione.

¹⁸ La II è un misto di alternanza e tripartizione perché nei primi tre versi alterna le frasi (a), (b), (a); il 4° e il 5° verso presentano ancora reminiscenze di (b), quindi (b) torna integralmente a chiudere il ciclo melodico.

¹⁹ La III presenta invece chiaramente una parte centrale indipendente da (a) e (b) (3°, 4°, 5° verso); quindi anch'essa ripresenta (b) nell'ultimo verso. Una

tizione. Una certa ambiguità investe anche alcune delle laude definite come tripartite o in forma alternata: troviamo una coppia di frasi centrali derivanti dagli incisi di (a) e di (b) nella IX; la ripetizione di (a) sui versi centrali nella XI, che pure è formata soltanto da due frasi; e lo stesso fenomeno si verifica nella XLII, che ha la sezione B intonata dalla coppia (b'), (b^c + b^{c-f}), e nella XLVI, dove l'alternanza regolare nella sezione A è interrotta sui versi 3-4 e 9-10; e nella XLIV, dove vi è un'irregolarità dovuta all'uso di frasi composte sui versi 4-5.

Dunque, si può affermare che la forma musicale che si andava consolidando a cavallo dei secoli XIII-XIV è quella chiusa con ritornello (forma circolare); ad essa si affianca, con una presenza non irrilevante (proporzione di 1 a 2) la forma alternata.

2. *Tecniche di composizione*

Consideriamo ora più da vicino le tecniche di composizione, anche se non usate dall'intonatore a livello cosciente, come oggi avviene, ma a livello intuitivo. Tali tecniche, in uso tra Duecento e Trecento, sono: l'ampliamento e la contrazione di una frase – a seconda che essa debba adattarsi ad un verso più lungo o più corto –, l'associazione di incisi di frasi diverse e la trasposizione della melodia in toni differenti. Embrioni, insomma, del moderno sviluppo musicale. È proprio la fantasia nell'uso del materiale melodico a conferire unicità alle quarantasei laude di Cort 91, al di là di alcune possibili categorizzazioni formali già indicate. Accade così che all'interno della struttura nessuna melodia sia assimilabile ad un'altra, anche se si tratta di laude appartenenti ad uno stesso gruppo (si veda l'appendice). A questo punto, ritengo di dovermi staccare da un filone di studi – che va dall'opera di Liuzzi a quella di Ziino, Varanini e Lucchi – che lega direttamente la lauda dei secoli XIII e XIV alla ballata trecentesca in quanto viste le diversità formali 'esterne', vista l'unicità delle singole laude a livello della distribuzione interna del materiale melodico, visti alcuni esempi di 'evoluzione' (laude II, III, XIII), sono propensa ad immaginare un periodo di transizione nella formazione del gusto estetico a cavallo tra i due secoli. In tal senso, Cort 91 potrebbe costituire un'accurata antologia, commissionata dalla

tripartizione è visibile anche nella XIII lauda, dove il distico è musicato con la sola frase (a) ripetuta due volte; essa ritorna nel 5° verso (solo la seconda parte) e per intero nel 6°. La sezione centrale B è indipendente.

confraternita di S. Maria delle laude in Cortona, destinata a raccogliere le più belle melodie del passato e contemporanee a testimonianza della gloriosa storia della fraternita. Esso rappresenterebbe, così, un desiderio di memoria storica del repertorio e insieme di trasmissione alla nuova generazione (memoria pratica). È vero che una forma con ritornello si era consolidata a livello poetico (ad eccezione della IV lauda, evidentemente ancor più arcaica); non così era avvenuto per la melodia. È lontana la forma musicale fissa di ballata con una regolare successione di ripresa, due mutazioni e volta; essa si intravede in laude ampie come le XXXVIII e XXIV, rispettivamente con tre e due coppie di versi centrali – e frasi melodiche uguali –, dove troviamo alternanza tra le frasi melodiche della sezione centrale come nei piedi di una ballata.

3. *Rapporto testo-musica nelle laude di Cort 91*

Per quanto concerne il rapporto testo-musica, in ciascuna delle quarantasei laude di Cort 91 si ha l'opportunità di osservare vari fenomeni, classificati un tempo come irregolarità, quali variazioni metriche del testo sottoposto alla dilatazione della melodia (dieresi, dialefe) e differenze di notazione che l'anisossilabismo comporta. Ho accennato al problema già nel precedente paragrafo; qui fornirò solo qualche esempio circa le interferenze della melodia sulla poesia e viceversa²⁰.

La lauda I fornisce un esempio di irregolarità melodico-ritmica e metrica. Vi troviamo, in primo luogo, versi di lunghezza irregolare (ottonari, novenari) nella strofa; il distico è formato da due settenari a rima baciata più un decasillabo. La parte centrale della lauda (dal 3° verso) è più ampia rispetto alle parti estreme (i due settenari e l'ultimo ottonario). È evidente che l'intonatore non rispetta l'originaria lunghezza dei versi (tramite dieresi dilata il 4° verso in un decasillabo), ottenendo così una parvenza di regolarità, come accade ad esempio tra i versi 4 e 5; e la somiglianza di accentuazione e di rima nasconde l'allungamento per dieresi del quarto verso:

4° verso	Ma -	/	ri -	a	glo -	/	ri -	o -	sa	bi -	/	a -	ta
	1		2	3	4		5	6	7	8		9	10

²⁰ Quest'ultimo caso risulta più evidente considerando strofe irregolari che seguono una strofa regolare con notazione. A quel punto, per l'esecutore si tratta di adattare le note ad un eccesso o ad una carenza di sillabe.

5° verso / / /
 sem - pre sia mol - to lau - da - ta
 1 2 3 4 5 6 7 8

La diversa lunghezza dei versi 4° e 5° non impedisce una certa assimilazione di accentuazione e di forme vista anche la rima finale (biata -laudata). Importante sembra la simmetria dei primi due versi (settenari) tanto che il notatore mantiene la dialefe fra la terza e la quarta sillaba del primo perché essi mantengano uguale lunghezza. Anche qui gli accenti sono spostati:

1° verso / /
 ve - ni - te a lau - da - re
 1 2 3 4 5 6 7
 2° verso / /
 per a - mo - re can - ta - re
 1 2 3 4 5 6 7

Le rime interne ai versi stessi e tra i singoli versi sono comunque sempre importanti (si vedano ad esempio le laude IX, XVIII, XXXVIII, ecc.). L'anisosillabismo dei versi 3 e 4 (rispettivamente decasillabo e ottonario) comporta l'elisione di due neumi all'interno della frase (c), il 2° e il 6°. Interessante il leggero slittamento tra verso e melodia (a) a livello del 5°/6° verso: già sulle ultime tre sillabe del quinto verso inizia (a), per cui tre neumi della frase sono stati impegnati. Il sesto verso, un novenario, ha dunque tre suoni derivati dalla parte finale di (a), sulle prime due sillabe (*clivis* più *pes*); i restanti sette neumi sono della frase (b); (a) subisce, dunque, la contrazione di due neumi: due *puncti* nella *clivis* e l'elisione dell'ultimo re:

(a), 1° verso



(a), 5°/6° verso

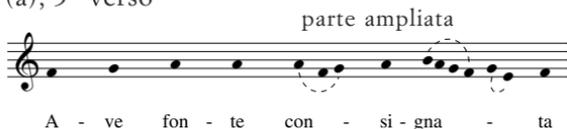


Casi di ampliamento e contrazione si trovano nella lauda XI, costruita con metri diversi (distico settenario, quartina di ottonari con novenario finale). La dieresi «bi-ata» sul 5° verso, la dieresi «De-o» e la dialefe «verace-amança» sul 6° verso allungano l'ottonario in novenario e il novenario in endecasillabo. Si indicano qui di seguito alcuni esempi degli ampliamenti e contrazioni nella notazione delle frasi (a) e (b):

(a), 1° verso



(a), 3° verso



Si osservi come dal 5° neuma in avanti l'incipit di (a) venga reiterato in un tempo molto ristretto (su due soli neumi, il 5° e il 6°); la parte finale è arricchita da una *ligatura* discendente di quattro suoni e le *ligaturae* presenti sono semplici fioriture estemporanee del cantore e non paiono servire per una distribuzione delle sillabe in eccedenza.

Riguardo poi al rapporto tra numero di sillabe e numero di neumi, riscontriamo una *clivis* in eccedenza eseguita sulla penultima sillaba del 3° verso; l'eccedenza causata dalla ripetizione dell'incipit (i neumi 5 e 6 anzidetti) fa sì che il cantore debba unire la *clivis* alla *ligatura* su un'ultima sillaba. Altre modifiche delle frasi (a) e (b):

(a), 1° verso



(a) + (b^f), 5° verso



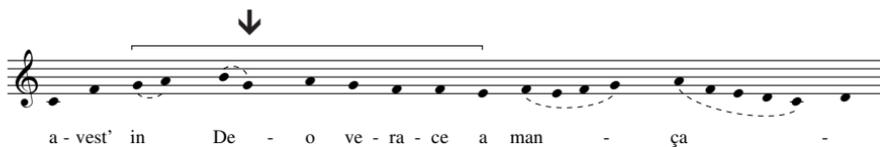
(b^f), 2° verso

La frase (a) sul 5° verso è contratta da 7 a 5 neumi; i neumi non sono elisi, ma contratti in gruppi di due e tre (versi 3°, 4°, 5° neuma, frase (a), verso 5). Al contrario (b) sulle rimanenti quattro sillabe della frase è ampliata da 2 a 4 valori. All'inizio di (b) vengono scissi come suoni autonomi due *puncti* da un'originaria *ligatura* di quattro suoni.

(b), 2° verso



(b), 6° verso



Come si può notare, sulla penultima sillaba di entrambi i versi si trovano due gruppi neumatici distinti. La parte centrale di (b), nel verso 6, è ampliata di cinque neumi, gli ultimi due tratti dalla *ligatura* di quattro suoni sopra descritta, come già nel verso 5. Variato è l'incipit della frase sul verso 6; la parte centrale selezionata è quella aggiunta. I neumi 4 e 5 del 2° verso nel 6° verso sono uniti su una sola sillaba (la *clivis* indicata con la freccia). Casi simili si troveranno osservando la notazione; ci accorgiamo come non esista (o almeno sia ridotta a casi sporadici) una concezione di regolarità né a livello poetico né a livello musicale. In prima istanza, guardando esclusivamente alla parte notata della lauda, si rileva come, su un numero complessivo di quarantasei laude, solo sette siano regolari (abbiano cioè la musica conformata esattamente alla struttura dei versi); di queste le laude IV, XIV, XV,

XLIV hanno versi ottonari, le altre (IX, XVIII e XXXVIII) presentano ciascuna una particolare suddivisione. In altre ancora si riscontrano differenze tra la costruzione del distico (o terzina o quartina) e quella della stanza (solo il distico appare regolare cioè formato da versi della stessa lunghezza): si tratta delle laude I, II, XI, XXIII, XXIV, XXVII, XXXIII e XXXV. In altre sei solo un verso non obbedisce alla struttura complessiva; di solito è il canto ad aggiungere o sottrarre un valore al verso che, letto senza la musica, risulta regolare (III, XIII, XX, XXXI, XXXII e XXXVI). Il fenomeno dell'irregolarità nelle strutture si può considerare tipico della tradizione orale, nella quale il rimatore ed il cantore non badano (né potrebbero farlo!) all'esattezza del numero delle sillabe, alla cesellatura del verso e delle rime, ma si accontentano delle assonanze. L'esecuzione è affidata a modelli mnemonici che il cantore è libero di usare secondo la sua inventiva: a questa pratica sono da riferire alcuni incisi melodici ricorrenti nell'ambito del laudario cortonese. Poiché non esisteva un'esecuzione simile ad un'altra, la musica fissata in Cort 91 riflette probabilmente una delle tante tipologie esecutive. Mi sembra importante sottolineare l'intervento del notatore su sequenze di versi regolari fornendo uno schema riassuntivo fondato sull'osservazione di 5 laude:

Versi	n° neumi	Versi	n° neumi
Lauda XVI		Lauda XX	
3, decasillabo	10	1, ottonario	10
4, decasillabo	11	2, novenario	10
5, decasillabo	12	3, novenario	9
6, decasillabo	11	4, ottonario	9
		5, ottonario	8
Lauda XVIII		6, ottonario	8
1, ottonario	8	7, ottonario	8
2, novenario	9	8, ottonario	9
3, ottonario	8	9, ottonario	9
4, ottonario	8	10, novenario	9
5, ottonario	9	11, novenario	9
6, ottonario	9	12, novenario	9
Lauda XIX		Lauda XL	
1, ottonario	10	1, decasillabo	11
2, ottonario	8	2, decasillabo	10
3, ottonario	8	3, endecasillabo	12
4, ottonario	9	4, endecasillabo	11
5, ottonario	9	5, endecasillabo	11
6, ottonario	8	6, endecasillabo	11

Tali esempi sono comunque verificabili nella maggior parte delle laude di Cort 91.

4. *Adattamento della melodia alle strofe successive alla prima*

Se nelle laude si considerano le strofe successive alla prima, la situazione appare nuovamente diversa. La regolarità nella corrispondenza fra testo e musica comporta che anche le strofe successive ricalchino gli accenti e il numero delle sillabe della prima strofa. Ciò non accade quasi mai nel repertorio cortonese: il parametro che si conserva attraverso tutte le strofe di un brano è la rima finale, che dà un'impressione di regolarità. La rima nacque con la liturgia volgare proprio nel Medioevo nell'ambito della tradizione orale affinché il testo fosse più facilmente memorizzabile con l'aiuto del ritmo e dell'assonanza.

Nella lauda IV, a partire dalla terza strofa si notano allungamenti e accorciamenti dei versi e, poiché le quartine dovevano essere cantate sul modello della prima strofa, la melodia subiva i soliti ampliamenti e contrazioni improvvisati dal cantore; qui veramente traspare la variazione tipica della trasmissione orale. Il primo verso della terza stanza (lauda IV) è di nove sillabe:

mi-	se-	ri-	cor-	dia,	pa-	tre	De-	o
1	2	3	4	5	6	7	8	9

La quinta stanza è composta da due novenari e due ottonari (su «niente» Varanini mette la dieresi):

O	tam-	pi-	nel-	la e	fol-	le	gen-	te
1	2	3	4	5	6	7	8	9
tor-	na-	te a	Di-	o on-	ni-	po-	ten-	te
1	2	3	4	5	6	7	8	9
ke	ne	fe-	ce	de	ni-	en-	te	
1	2	3	4	5	6	7	8	
ed	a	lui	do-	vem	tor-	na-	re	
1	2	3	4	5	6	7	8	

Anche le successive stanze presentano versi dilatati di una sillaba. Nella XIV lauda l'irregolarità inizia dai versi 3° e 4° della quarta stanza: due settenari; il verso più lungo è un decasillabo, il 2° della quinta strofa:

ki	cie-	lo e	ter-	ra e	ma-	re	con-	clu-	de
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Anche nella XV lauda vi è un'irregolarità che inizia nella terza stanza; nella XLIV segnaliamo come irregolari il 2° verso della sesta stanza (decasillabo), il 2° verso della settima (novenario), il 3° e 4° della dodicesima (novenari), il 2° della sedicesima (novenario). È possibile concludere che solo cinque laude sono regolari, cioè presentano un rapporto stabile tra testo e musica nella ripetizione delle strofe successive alla prima:

IX: serie di dodecasillabi;

XVIII: serie alternata di quinario+quinario e senario;

XXXVIII: terzina composta da due settenari+decasillabo e da un novenario suddiviso da rima interna. Strofa: serie di nove versi così suddivisi: due volte un quinario+quaternario, settenario; una volta in senario+ternario, settenario; ripetizione della terzina.

II: distico di decasillabi e strofe ottonarie. La musica, in genere, è fedele al modello testuale eccetto che sul terzo verso della prima stanza (dilatato in novenario). Nelle laude che nella prima stanza avevano un verso soprannumerario continua la presenza di versi dilatati nelle strofe successive.

VII: la costruzione del testo e della musica è sempre uguale nelle varie strofe (serie di endecasillabi con cesura tra quinta e sesta sillaba+l'ultimo verso a volte dodecasillabo). Il secondo verso del distico ha tredici sillabe.

X: presenta una costruzione analoga (è dunque assimilabile alla precedente lauda VII, con una leggera differenza: senario finale ad ogni stanza). Il distico è composto di due dodecasillabi; nella strofa prevalgono gli endecasillabi (solo il secondo verso dell'ottava stanza ha una sillaba in eccedenza).

L'irregolarità melodico-ritmica delle laude di Cort 91 è rilevata da Lucchi nel suo *Il laudario di Cortona*. Anche l'esemplificazione di Karp in *Editing the Cortona laudario*²¹ conferma alcune anomalie (almeno alcune) già evidenziate in precedenza. Secondo lo studioso americano tali anomalie possono attribuirsi sia alla memoria inesatta del copista sia ad errori di copiatura²². Il copista, certamente, notò distrattamente la melodia di *Madonna santa Maria* tralasciando di indicare una cadenza chiusa a fine brano, in quanto non era importante per lui precisare la *finalis* perché il cantore aveva già nella sua mente la risoluzione corretta. Le analisi melodiche di Karp tengono anche conto della versione fiorentina (Mgl 1) delle melodie cortonesi ed evidenziano somiglianze e divergenze della medesima tradizione riportate da due copisti di diverso ambiente geografico e culturale. La distanza geografica e lo slittamento di qualche decennio tra le due fonti sono da ritener-

²¹ Karp, *Editing the Cortona laudario* cit., p. 77.

²² *Ibid.*, p. 74.

si fattori determinanti per tali differenze, che di solito si riscontrano nelle cadenze o negli spostamenti di gradi all'interno delle frasi²³. Karp rileva un'altra differenza di scrittura nella seconda lauda (*Lauda novella*), correggendo un improbabile salto di sesta discendente sulla quarta frase («primo fior») con un intervallo di quinta²⁴. Lo stesso problema si ritrova in *Madonna santa Maria* nella cadenza sul si basso, e anche qui l'emendamento di Karp, sul re, rispetta i caratteri del primo modo²⁵. Altri esempi di 'errore di memoria' sono individuabili nella lauda *Venite a laudare*: un sesto grado che si trasforma in ottavo nell'emendamento di Karp, terza frase²⁶; e la mancanza di *custodes* autorizza ad ipotizzare un errore di scrittura anche in *De la crudel morte*²⁷. In *Salutiam divotamente* l'ultima frase termina con una cadenza aperta sul sol invece che sulla nota iniziale fa, e la correzione ripristina la *finalis*²⁸; uguale procedimento interessa la cadenza finale di *Stomme allegro et latioso*²⁹. Le analogie e le divergenze di Cort 91 rispetto alla tradizione fiorentina ci portano ad immaginare una diversa personalità del cantore di Mgl 1, fornito di una cultura più ricca e attenta alle sfumature, e quindi di un diverso gusto rispetto alla più modesta fattura di Cort 91.

5. Tradizione orale nei modelli melodici (e relative varianti) delle laude cortonesi

La musica del Medioevo da un lato, per le sue caratteristiche fondamentali (funzionalità rispetto agli usi di una società ancora "primitiva", assoluta prevalenza dell'oralità sulla scrittura), è certamente assimilabile alle musiche delle tradizioni popolari ed etniche; dall'altro, per certi caratteri (l'elaborazione di un apparato teorico, lo sviluppo di un sistema di notazione), presenta legami con la musica colta europea delle epoche successive³⁰.

²³ *Ibid.*, p. 79. Per esempio, la melodia fiorentina di *Laudamo la resurrectio* sale, nella prima frase, al VII grado anziché all'VIII, cosicché la seconda frase inizia una quarta anziché una quinta sopra rispetto al tono iniziale. Anche la cadenza nella versione fiorentina è divergente in quanto inizia con una seconda dalla nota di partenza.

²⁴ *Ibid.*, p. 86. Anche in questo caso l'errore di scrittura o di memoria è molto evidente, dato che un salto di sesta è inusuale nel primo modo.

²⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁶ *Ibid.*, p. 96.

²⁷ *Ibid.*, p. 97. L'emendamento evita la discesa della melodia al sol basso, inusuale in un primo modo di partenza.

²⁸ *Ibid.*, p. 101.

²⁹ *Ibid.*, p. 103.

³⁰ F. A. Gallo, *Musica e storia nel Medioevo. Appunti da tre letture*, in «Musica e storia», I, 1993, pp. 23-28: 26.

Partendo da questa annotazione di F. A. Gallo ho guardato a Cort 91 come ad una testimonianza scritta di una più estesa tradizione orale cercando di individuare le caratteristiche di base, quali:

- 1) l'irregolarità sia nel testo sia nella musica;
- 2) il riscontro di dieci melodie e venti testi simili a Cort 91 in Mgl 1. Ipotizzo che Mgl 1 – fornito di ben ottantanove laude musicate – sia il risultato di un'apertura dell'ambiente fiorentino a varie tradizioni del circondario, tra cui quella umbra;
- 3) il ritrovarsi di modelli melodici nell'incipit o all'interno delle singole laude cortonesi.

A conferma delle ipotesi avanzate, alcuni recenti studi di etnomusicologia su alcune sacche sopravvissute di tradizione orale (canto sardo, ballate dell'Italia settentrionale, canti siciliani e calabresi) evidenziano il perpetuarsi di prassi esecutive di ascendenza medievale. Tullia Magrini³¹ sottolinea due aspetti di tale pratica: lo scambio orizzontale che interessa gli individui facenti parte di una stessa società e cultura, e lo scambio verticale al di fuori della cultura e del gruppo che ha dato vita ad un dato repertorio. Circa l'aspetto orizzontale, la studiosa afferma alcuni concetti chiave che possiamo applicare al repertorio delle laude cortonesi: «l'unitarietà che viene assegnata al modo di canto non impedisce la diversificazione di contributi individuali a livello sonoro» e «non è possibile trovare due realizzazioni identiche dell'azione vocale»³² per cui Cort 91 è la trascrizione di un'esecuzione dei laudesi, una tra le tante. Continuando ad analizzare il rapporto con Mgl 1, anche la minima differenza tra le due lezioni è significativa dal punto di vista storico e musicologico, oltre che estetico, in quanto essa muta l'aspetto (ad esempio la direzione) e l'espressività di una frase, dove però è ancora riconoscibile il modello originario (archetipo) delle due tradizioni. Il significato di un'esecuzione va ben oltre la pratica canora: essa è l'affermazione dell'identità sia del gruppo – da cui proviene la tradizione – sia dell'individuo, a cui viene lasciata considerevole libertà di movimento:

il progetto non impone un modello prefissato di azione univocamente determinato, ma contiene piuttosto un complesso di possibilità che costituiscono i fondamenti di produzione musicale, gli elementi di un sistema operativo a varie realizzazioni³³.

³¹ Magrini, *Analisi fra suono e uomo* cit., pp. 165-181.

³² *Ibid.*, p. 170.

³³ *Ibid.*, p. 171.

Questo comporta, a livello di esecuzione, pienezza di creatività dell'interprete, pur nel rispetto di certe regole dettate dal contesto culturale in cui i protagonisti ed il repertorio vivono, dall'esperienza e dalla formazione nel tempo, cioè dalla storia del repertorio e dalle acquisizioni accumulate dalla comunità. Ipotizzando la nascita della confraternita intorno al 1254 e di conseguenza la compilazione del codice sullo scorcio del XIII e primi anni del XIV secolo e presupponendo almeno due generazioni di trasmissione orale, possiamo, anche secondo Varanini, immaginare che sia durato decenni il lavoro che ha prodotto la raccolta, in cui possiamo discernere un cammino formale, scelte stilistiche e scelte modali. In Cort 91 circolano dei modelli melodici sulle scale di re, fa, sol – forme archetipe tipiche della tradizione orale e corrispondenti a criteri di economia del materiale per facilitare la memorizzazione. Su dieci melodie comuni a Cort 91 e Mgl 1 cinque presentano i riscontrati modelli sulle scale di re, fa e sol: *Ave donna santissima*, *Dal ciel venne messo novello*, *Altissima luce col grande splendore* e *Regina sovrana de gran pietade* (con la stessa melodia), *Vergene doncella da Dio amata*, *Sia laudato San Francesco* (Cort 91 in sol, Mgl 1 in do). E infine, se come indicato dalla Magrini:

ogni esecuzione mnemonica è un'azione dotata di individualità e al tempo stesso riconoscibile come pertinente al gruppo perché contenuta nel sistema operativo. Ed è l'adesione a questo sistema che determina la collocazione dell'attività musicale entro una tradizione, non la sudditanza verso ciò che è già stato creato [...] ³⁴

è legittimo ipotizzare che, dato il variare di un repertorio sonoro nel passaggio da un esecutore ad un altro, le laude della confraternita di S. Maria si siano configurate così come ce le tramanda il laudario della Biblioteca Comunale. Le differenze tra un'esecuzione e l'altra dovevano esistere, ma i canti si stabilizzavano nella vera e propria scuola di formazione dei cantori.

Altro aspetto della tradizione orale è la diffusione verticale, cioè l'uscita del repertorio dal territorio d'origine. A tutt'oggi non sappiamo se il repertorio di Cort 91 si sia formato proprio in quell'ambito geografico. In altro luogo, a Firenze, le melodie cortonesi subiscono inflessioni di melodie estranee, e il processo di trasmissione e memorizzazione è svolto da maestri diversi, in una cultura più aperta e moderna della provinciale cittadina al

³⁴ *Ibid.*, p. 173.

confine con l'Umbria. Ne è indice l'ampiezza e la fattura raffinata di Mgl 1, prodotto in un'età in cui si afferma sempre più la figura del cantore professionista come si desume anche dalla presenza di una maggiore ornamentazione del discorso melodico. Non si può affermare con certezza che Mgl 1 abbia preso in considerazione diverse tradizioni scritte precedenti, a meno di non ipotizzare un'elaborazione di un precedente manoscritto fiorentino, in rapporto al quale la tradizione cortonese aveva assunto una fisionomia rispondente al gusto locale. I modelli sottoposti al processo più o meno conscio della variazione³⁵ sono in Cort 91 quelli del modo di re (che si presenta con 3 modelli), quello di fa (2), e di sol in cui è riscontrabile una trasposizione da fa. Il fatto che solo alcune laude obbediscano a un modello trova la sua spiegazione nei criteri che possono aver guidato la compilazione della raccolta (scelta del materiale migliore a disposizione della confraternita e formazione di un repertorio non classificabile secondo gli antichi moduli con inizio su re, fa, sol, evidentemente di più recente origine).

A proposito dell'uscita dalla «sfera di controllo primario» del repertorio (aspetto verticale), Tullia Magrini osserva che la mancanza di una guida formale originale, ovvero di un controllo diretto della fonte, provoca «l'occasione per infinite e divergenti ricostruzioni dell'oggetto»³⁶, concetto che in etnomusicologia, e quindi nel più ampio campo della musicologia, sottolinea l'importanza della comparazione di repertori vicini per poter osservare la continuità della tradizione, vista anche l'abitudine dell'uomo medioevale di attingere ad una tradizione coeva o precedente.

I modelli, chiamati anche «formulas», per la loro stessa ripetitività, sono collegati da Jeffery direttamente alla tradizione orale del repertorio, riprendendo alcune interessanti ipotesi sulla trasmissione della musica formulate da Treitler e Hucke.

Jeffery, citando Treitler, propone un'interpretazione nuova della trasmissione orale: il cantore opererebbe durante l'esecuzione, di volta in volta, una «ricostruzione» del repertorio seguendo la tradizione in cui opera e secondo lo spazio di libertà che essa gli lascia. Egli segue e ricostruisce attivamente un percorso che ha fatto suo ed è ormai patrimonio della sua memoria. Dunque, l'esecuzione consiste nella riproduzione delle melodie secondo date regole e nell'invenzione estemporanea del singolo secondo un connubio di risorse e metodi propri anche delle culture etni-

³⁵ *Ibid.*, p. 176.

³⁶ *Ibid.*, p. 167.

che³⁷. Per quanto riguarda poi le melodie pervenuteci, Jeffery afferma che esse si possono considerare reminiscenze di una o più esecuzioni riportate alla memoria; le due tradizioni – orale e scritta – interagiscono nel processo di scrittura sulla pergamena e formano il prodotto finale³⁸. La scrittura, dunque, segue passo passo il cantore come fedele annotazione di una pratica estinta da secoli e che ora per essa riprende vita. Jeffery richiama nel suo *excursus* all'interno dei concetti usati dai colleghi per definire la tradizione orale, termini come «formula» e «centonizzazione»; nel quinto capitolo afferma che alcune caratteristiche di un repertorio sembrano essere attribuibili all'oralità³⁹: «For medieval chant such features include the use of formulas, repetition, melody types...»⁴⁰. Per «formulas» gli etnomusicologi intendono alcuni intervalli melodici che si ripetono per esprimere una certa idea (e qui sembra di muoverci in un campo troppo speculativo per pensare alle laude dei confratelli di Cortona) oppure un'ossatura di base aperta a modifiche anche sostanziali chiamate “varianti”. Notiamo come le idee sull'argomento non siano assolutamente univoche. Esaminiamo perciò alcune definizioni del termine «formulas». Treitler osserva che

The identification of a formula is an assertion of the existence of a piece of more-or-less fixed or stereotyped stuff-material that the composer put into this or that place or that the singer held in readiness for performance upon reaching a certain point in the melody [...] Either way, we want to be able to say with some confidence, here is that formula, there is not, and there again is a variant of it. If we cannot do these things with confidence and with criteria that are demonstrable, [...] we [...] have no reason to think that the formula was any more distinct in the mind of the composer or the singer than in that of the analyst⁴⁰

come se l'esistenza di un fenomeno debba essere verificata soltanto attraverso la variabile della coscienza. Ecco ancora la definizione ripresa in chiave musicale da un'affermazione di Parry circa le formule testuali: «a group of notes which is regularly employed under the same architectonic conditions to fulfill a given musico-syntactical function»⁴¹. Tutto ciò sembra riferirsi a una composi-

³⁷ Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures* cit., p. 14.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁰ L. Treitler, *Centonate chant. Übles Flickwerk or E pluribus unus?*, in «The Journal of the American Musicological Society», XXVIII, 1975, pp. 1-23: 16-17, citato da Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures* cit., p. 90.

⁴¹ Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures* cit., p. 90.

zione matura, a una costruzione artistica in piena regola fondata su coscienti e codificate basi estetiche. Guardando però alla semplicità e naturalezza del repertorio cortonese, le affermazioni fin qui considerate riguardanti il canto gregoriano non sembrano adatte al nostro caso. Piuttosto si può dire semplicemente con Amargianakis che la formula dev'essere considerata «a recurrent sequence of neumes», concatenazione di segni che tornano spesso nel materiale⁴². Per questo si preferisce qui denominare le frasi ricorrenti all'interno di Cort 91 «modelli» anziché «formulas», poiché quest'ultimo termine è carico di significati colti (richiama l'«urmelody» e la centonizzazione, pratiche diffuse nella tradizione scritta); 'modelli' come i modelli del linguaggio o frasi, modi cioè di dire legati ad una lingua, ad una cultura, ad un periodo temporale. È tanto vero, questo, che i modelli della tradizione cortonese non si riscontrano nella tradizione fiorentina e non si sono rinvenute formule universali nella lauda. Non vi è una struttura sottostante, né un'intenzione costruttiva; solo un linguaggio musicale con precise regole di movimento, intervalli, respiri, estensione delle singole frasi e del brano nel suo complesso (i neumi sono scarsamente fioriti, e l'organizzazione melodica segue sostanzialmente il testo) – come le regole grammaticali e sintattiche per una lingua. Le melodie seguono questo determinato percorso secondo regole modali che presentano già alcuni caratteri innovativi nella prospettiva tonale (specie nelle relazioni di quinta tra alcune frasi o sezioni dei brani); presentano reminiscenze di gregoriano, ma in una luce personale ed innovativa. Faccio mie perciò le affermazioni di Jeffery, secondo cui può essere deviante, ai fini della comprensione del problema, insistere nel sostenere che la formula discernibile dai moderni studiosi debba essere uniformemente consistita nel pensiero del compositore o del cantore, poiché spesso accade che gli esecutori-compositori siano inconsapevoli delle caratteristiche che sono chiaramente evidenti ai musicologi.

La presenza di modelli melodici legati a tonalità precise non compare sempre in Cort 91, e un'ipotesi circa l'assenza può essere fornita dalla crescente acculturazione dei repertori dovuta alla scrittura e dal conseguente abbandono di modelli stereotipati della tradizione. Possiamo dire ancora che Cort 91 è il risultato di un processo di affermazione della scrittura che non soffoca però l'oralità (tracce tangibili ne portano le laude sul modo di re, forse

⁴² *Ibid.*, p. 92.

più arcaiche, insieme a quelle su fa e sol). Mgl 1, codice concordemente ritenuto più aperto e avanzato sotto il profilo culturale, non mostra tracce evidenti di altri modelli melodici, a parte alcune somiglianze con il linguaggio cortonese. Ad aggravare ancor di più l'handicap di un vuoto storico, gli altri laudari ci sono giunti senza notazione musicale.

Se consideriamo come archetipo questa frase⁴³:

Cort 91, lauda VI, frase (a)

Da ciel ven - ne mes - so no - vel - lo

vi accostiamo subito questi altri incisi:

Cort 91, lauda XXXII

ki ben non t'a - ma

Mgl 1, lauda LXXXIV

...la da Di - o a ma - ta

Lo stesso si può fare accostando la frase (a), tratta dal primo inciso della laude LXXXIV in Mgl 1

Ver - gi - ne don - çel - la

a Cort 91, lauda II, frase (b)

a l'al - ta don - na en - co - ro - na - ta

⁴³ È stata così definita perché si trova qui per la prima volta nel codice; essa ha una struttura semplice e si trova all'inizio di brano come frase autonoma.

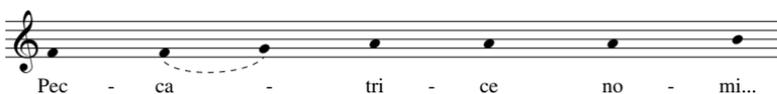
e lauda III, frase (b)



Per quanto riguarda la scala di fa notiamo un modello a note ribattute preceduto da una salita di terza, come nell'*incipit* della lauda XVII di Cort 91, che ricorda l'*incipit* delle laude VII e X:



Se aggiungiamo ad esso il quarto grado della frase (a) della lauda LXXXI di Mgl 1 (testualmente omologa alla XVII di Cort 91), abbiamo l'altro modello della scala di fa:



Possiamo considerare la lauda XVII di Cort 91 come una variante di quest'ultimo modello, il quale è riscontrabile anche negli *incipit* delle laude XI, XIII, XVI. Di seguito mostriamo altri esempi di laude basate sul modello della XI.

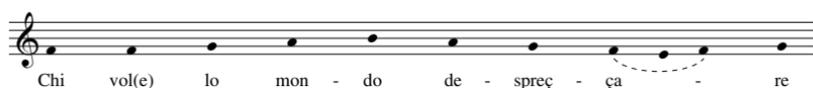
XI



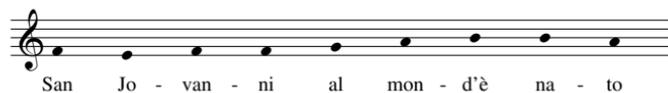
XXXIII



XXXV



XLII



La frase (a) della IV lauda di Cort 91 e la frase (b) della LXXXI di Mgl 1 possono essere considerate varianti del suddetto modello:

Cort 91



Mgl 1



È interessante rilevare come la lauda XL sembri costruita mediante l'accostamento di diversi modelli; le frasi (a), (b), (c), (b'), (d) sono condotte secondo i modelli della scala di re. L'esistenza di ulteriori modelli conferma l'ipotesi di una tradizione orale che confluisce in Cort 91 e, con minore consistenza, in Mgl 1. L'analisi qui svolta non può esimersi dal presentarli. Si veda perciò l'Appendice, dove si riportano alcuni modelli riscontrati in Cort 91, estendibili anche ai codici Mgl 1 e Luc secondo quanto suggerisce Ziino⁴⁴.

Gli esempi del gruppo 1 presentano il modello più diffuso e le sue varianti nel modo di fa: melodia di quarta ascendente per gradi congiunti. Ziino accosta questo modello ad un ipotetico originale, l'inizio dello «Sponsus».

Altro modello molto diffuso, che si trova su ben quattro scale (re, fa, sol, do), è quello esplicito dagli esempi del gruppo 2. Ziino collega il modello tratto da Cort 91, lauda XI, all'inizio dell'offertorio di primo modo *Benedicam Dominum qui mihi tribuit*: salto di quinta iniziale, estensione di settima o ottava con discesa alla quinta.

⁴⁴ Ziino, *Frammenti di laude* cit., pp. 295-312: 306 ss.; Id., *La lauda musicale del Due-Trecento* cit., pp. 1465-1502.

Il gruppo 3 mostra alcuni esempi di intervallo di settima raggiunto attraverso la terza e la quinta di un accordo perfetto.

Gli esempi del gruppo 4 riguardano ancora la scala di re e si riferiscono al modello di Cort 91, lauda VI: un accordo perfetto minore con la quarta.

L'esempio del gruppo 5 prende in considerazione una frase ricorrente della scala di re: salto di quinta e discesa melismatica sulla fondamentale.

Negli esempi indicati si può notare la presenza della terza variante del modello di fa (passaggio sul quinto grado prima della discesa finale) in laude molto vicine, appartenenti alla tradizione di Cort 91, Mgl 1 e Luc 1: *A tutt'or dobbiam laudare* di Luc 1, *Ciascun ke fede sente* (Mgl 1 e Cort 91), *Sancto Agostin doctore* di Mgl 1. La lauda di Mgl 1 *Santo Agostin doctore* è assimilabile melodicamente alla versione in 'maggiore' di *Ciascun ke fede sente* e a *A tutt'or dobbiam laudare*; in essa – oltre al citato modello in fa – troviamo l'incipit che caratterizza le laude IV e VII di Cort 91.

Da notare che in alcuni esempi tratti da Mgl 1 riguardo al gruppo 3 si nota una certa tendenza all'ampliamento melismatico del modello (*Stefano Sancto exemplo sé lucente*, *Sancto Giorgio martyr amoroso*, *Altissima stella lucente*, *A sancto Jacobo maggiore*). Queste laude sono quindi accomunate da una stretta parentela che tuttavia le pone abbastanza lontane dal modello dell'archetipo. Le ultime due laude presentano una fermata sul sesto grado con una leggera flessione che ricorda *Alta trinità beata* e *Sia laudato san Francesco* (gruppo 3). Il modello con il sesto grado è costruito una volta sola sulla scala di sol (Cort 91); le altre due volte (sia in Cort 91 che in Mgl 1) è sulla scala di do. Non sappiamo perché Mgl 1 abbia accolto la versione in do e non quella in sol; forse il diretto intermediario della tradizione per il copista non fu Cort 91 poiché in quest'ultimo è notata in sol; ma la frase iniziale di *Alta trinità beata*, in Cort 91, compare in do (si tratta però dell'uso di un inciso melodico su un testo differente). Un'ipotesi plausibile circa questi sfasamenti di scrittura, oltre all'imprecisione nella notazione, è che la chiave di scrittura – in questo tipo di repertorio – non indichi con precisione l'altezza assoluta dei suoni. Una cosa certa è che Cort 91 non fu conosciuto direttamente dal compilatore di Mgl 1 in quanto codice scritto, e l'ipotesi di una tradizione orale ancora attiva all'epoca di stesura di Mgl 1 è probabile quanto l'ipotesi che Mgl 1 abbia attinto da un altro manoscritto diverso da Cort 91, a noi sconosciuto. A questi fatti sono anche attribuibili le discordanze tonali che si evidenziano confrontando le melodie comuni a Cort 91 e Mgl 1. La tradizione

melodica cortonese sopravvive, ancora, in qualche lauda di testo differente: è proprio qui che si vede inequivocabilmente la circolazione libera del materiale melodico. Si noti, ad esempio, la lauda LXXVI di Mgl 1, costruita su due frasi evidentemente tratte da archetipi: la prima dal modello 5, la seconda dal modello 2, entrambe sul modo di re. La costruzione della suddetta lauda è assimilabile alla forma assunta dai modelli nella lauda XLV *Benedicti e llaudati*. Entrambe usano i tre modelli della scala di re (il 2°, il 4° e il 5°).

Ancora qualche riflessione sulle varianti alla luce delle affermazioni di Jeffery⁴⁵. Le varianti, come ritengono gli studiosi, conservano la fisionomia essenziale del modulo melodico. Varianti del gruppo 1 su fa, sono il salto di sesta ascendente che eccede rispetto ai consueti salti di quarta e di quinta, seguito da una veloce discesa sulla *finalis* che troviamo in Luc 1 e in Mgl 1. In un solo caso il modello è trasposto alla terza inferiore (si veda *Ciascun ke fede sente* in Cort 91). Il gruppo 2, senza perdere le sue caratteristiche intervallari, si presenta su tre toni (re, sol, do). Una variante simile a quella del gruppo 1 ricorre nel gruppo 3: il raggiungimento dell'ottava superiore che oltrepassa il settimo grado della scala, dato come archetipo; anche per il gruppo 3 sono presenti tre scale diverse (sol, fa, do). I modelli indicati con i numeri 4 e 5 non presentano chiare varianti intervallari, ma esempi interessanti di ampliamento melismatico dell'archetipo; a volte la melodia raggiunge il sesto grado, sempre però in una ripetizione successiva del modello. La melodia di *Andrea beato laudi tucta la gente*, in Mgl 1, costituisce un esempio isolato di fusione del modello 4 con il modello 2 (una salita al quinto grado, leggera flessione e risalita al settimo grado con discesa finale al quinto grado).

C'è da chiedersi come funzionassero i suindicati modelli, se possano essere considerati 'basi generative'. La questione è lungi dall'essere stata risolta e il passo riguarda esclusivamente le laude cortonesi che presentano la reiterazione di uno o più modelli

⁴⁵ Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures* cit., pp. 87-117: 92 : «a melodic formula, as far as one can define it, is [...] a framework, within which there are elements of fixation, yet, [it is] still subject to transformation [...]. The melodic formula is by no means an ossified melody which always appears in exactly the same form. It is a mere melodic outline, within which slight variants and changes may occur, which may diversify its appearance, yet still not destroy [its] basic quality. (M. Velimirović, *Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Hirmologion*, 2 voll., Copenhagen, Munksgaard, 1960, pp. 1-62)».

melodici. Non sempre i moduli sono ‘base generativa’ del brano, ma a volte essi creano una cornice o impalcatura a tutte le altre frasi melodiche. Evidentemente, il modulo non ebbe, almeno in questo repertorio, una funzione costante anche se pur sempre importante.

Anche la lauda II, *Laude novella sia cantata*, come la lauda XLV, è formata da due modelli: le frasi (a) (quinta più settima ascendenti) e (b) (discesa dal quinto al primo grado). La lauda III si muove su suggerimento della frase (a): le frasi (c), (d), (e) non sono altro che l’ampliamento del modello iniziale (salita al quinto e settimo grado, discesa sulla fondamentale). *Madonna santa Maria* (lauda IV) deriva la sua melodia dalla terza variante del modello di fa; l’incipit di esso viene reiterato e spostato su toni diversi. Lo stesso accade nella lauda XI, costruita su unica melodia: il modello di fa con alcune variazioni. Formata da sole due idee melodiche, una ascendente l’altra discendente, pare sia la VII. Laude che rispecchiano unità melodica nella loro costruzione sono ancora la XIV, che si muove intorno al modulo della I; la XVI su un solo modulo, quello della XI; e la XXIX, che segue anch’essa il modello V+VII grado della lauda I come ‘base generativa’. In altri casi i modelli si alternano a frasi autonome (come accade nella lauda V, frase (a)). Nella XII, al modello di fa (terza frase) fanno corona melodie autonome e sia qui che nella lauda successiva troviamo sulla quarta e quinta frase, entrambe trasposte in fa, una reminiscenza della melodia *Sia laudato san Francesco* (XXXVII). La stessa reminiscenza si nota sulle due frasi finali della XXXIII, *Stomme allegro et latioso*, dove il primo modello di fa figura soltanto due volte. Rilevante dal punto di vista formativo è il modello 4, su tono di re (si vedano a tal proposito le laude XXXII e XXXIV). Le laude XXXV e XXXVI seguono rispettivamente i modelli di fa e re.

6. Conclusioni

Se è vero che non si possono accostare direttamente tradizione orale e presenza di moduli melodici reiterati⁴⁶, l’ipotesi che le melodie unitarie, o che presentano comunque una costruzione modulare, siano più arcaiche rispetto alle altre – cioè presentino

⁴⁶ Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures* cit., cap. 3, (*Some Reflections on the New Historical View*), pp. 22-50.

più chiaramente i segni delle origini – resta sempre suggestiva. Tuttavia, per non affidarci troppo alle impressioni, diciamo che il repertorio laudistico si sviluppò ‘in strada’ come espressione della pietà popolare, durante processioni e predicazioni estemporanee. In un tale ambiente, le melodie dovettero sorgere spontaneamente. Ciò non è affermato senza prova. È però ancora difficile stabilire la via di sviluppo effettivamente imboccata da quei canti, che da semplici invocazioni si trasformarono nel primo prodotto d’arte italiana; né ancora possiamo essere sicuri del nesso tra queste origini e la matura lauda. È certo che i primi embrioni di canto in volgare furono chiamate *laudes* al modo dei canti liturgici di lode; il contesto di svolgimento dei riti era indubbiamente diverso e le menti ormai disavvezze alle complessità del canto ecclesiastico. Ricordiamo che la fraternita di Santa Maria delle laude fu fondata da un frate francescano, uomo di vita semplice, e fu costituita da laici che certamente entravano poco nella sfera di influenza ecclesiastica detentrica del potere culturale. E proprio un francescano, Salimbene de Adam da Parma (vissuto tra il 1221 e il 1288), ci ha lasciato nella sua *Cronica*⁴⁷ alcune memorie sul canto di quello che gli studiosi hanno definito come l’antenato della lauda, il primo esempio di espressione religiosa popolare in Italia.

Altro elemento significativo da approfondire è quello riguardante l’uso dei libri notati durante l’esecuzione. La copiatura di un codice non interrompeva una tradizione e una pratica affidata all’oralità, cioè alla memoria e all’improvvisazione. In Jeffery leggiamo:

For example, one type of liturgical book seems to have served more as a badge of office than as a score to perform from [...] A book that was made for a priest reciting a private Mass obviously cannot tell us whether contemporary singers used books at all, whether singers’ books (if they existed) were used for learning or performance, or whether they were notated or not⁴⁸.

E ancora Huckle:

The notated gradualia of the same period, thought they lack the priest’s text and thus may have been meant for singers, are often so small that it is difficult to imagine them being used during performances. Many of them can only be read by one individual holding the book fairly close to

⁴⁷ A tal proposito si veda il passo citato in G. Cattin, *La monodia nel Medioevo*, Torino, EdT, 1991², pp. 240-241.

⁴⁸ Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures* cit., pp. 65 e 67-68.

his face; thus they are more likely to have been used for learning or studying the chant rather than for actually performing it during the liturgy⁴⁹.

È molto probabile che i fedeli laudesi di Santa Maria siano rimasti legati, anche dopo la compilazione del laudario, alle loro consuetudini pratiche, forse simili a quelle descritte sopra. Non sappiamo se essi conoscessero tutte le melodie a memoria o se, man mano che il repertorio cresceva, si aiutassero con i *rotuli*. L'esistenza di giovani cantori che venivano istruiti con continuità nel canto delle laude (ne dà già notizia Varanini) può far pensare che essi guidassero un'assemblea più ampia e non ben istruita. Con il tempo, vista la complessità crescente delle melodie, i fedeli non furono più in grado di cantare durante le riunioni; allo stesso modo i cantori, per lo studio, dovettero certamente servirsi di testi scritti. È possibile che questi ultimi si servissero di pergamene con notazione anche durante l'esecuzione come è possibile il contrario, cioè che non ne avessero bisogno, ipotesi, questa, più probabile vista la preparazione dei cantori abituati a seguire la loro memoria e le indicazioni del maestro, che solo poteva usare il testo, una volta disponibile. Il grande libro per il coro nascerà più tardi nell'ambito della tradizione fiamminga.

⁴⁹ H. Hucke, *Toward a New Historical View of Gregorian Chant*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, 1980, pp. 437-467: 447-448, cit. citato da Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures* cit., p. 68.

APPENDICE – *Uso di formule melodiche in Cort 91 e Mgl 1 e Luc 1 divisi in gruppi per modello e scala usati*

Gruppo 1: scala di fa

Modello: Cort 91, lauda XI, frase (a)



Il medesimo modello si trova in:

- Cort 91, lauda XXIV, (a), 2° inc.
- Cort 91, XXX, (a)
- Mgl 1, lauda omologa
- Cort 91, XII, (a)
- Cort 91, XLII, (a).

Con varianti in:

- Cort 91, XIII, (a)
- Cort 91, XVI, (a)
- Cort 91, XVII, (a)
- Luc1, *A tutt'or dobbiam laudare* (*contrafacta*: stessa melodia e testo differente)
- Mgl 1, *Ciascun ke fede sente*
- Mgl 1: III, (a); *Andrea beato laudi tucta la gente*
- Mgl 1, *Sancto Agostin doctore*
- Mgl 1, LXXXI, (a)
- Cort 91, IV, (a)
- Mgl 1, LXXXV, (a).

Gruppo 2: scale di re, sol, do

Cort 91, II, (a)



Il medesimo modello si trova in:

- Cort 91, XLV, (d)
- Mgl 1, XV, (a)
- Mgl 1, LXXVI, (a).

Con varianti in:

- Cort 91, III, (a)

- Cort 91, XLIV, (a)
- Mgl 1, V, (a).

Gruppo 3: scale di fa, sol, do

Cort 91, I, (a) e (b)



Si veda anche stesso modello in Cort 91, XIV, (a).

Con varianti in:

- Cort 91, XX, (a)
- Mgl 1, LVI, (a)
- Cort 91, XXVII, (a)
- Mgl 1, XXII, (a)
- Cort 91, XXIX, (a) (stessa lauda in Luc 1)
- Mgl 1, *A sancto Matbia apostolo benigno*
- Cort 91, XLIII, (a)
- Cort 91, XL, (a)
- Mgl 1, *Novel canto dolce sancto*
- Mgl 1, LXII, (a) (aggiunta di melismi)
- Cort 91, XXXI, (a)
- Mgl 1, LXXVIII, (a) *Sia laudato san Francesco* (Cort 91 lauda omologa)
- Mgl 1, XXIX, (a)
- Mgl 1, LXX, (a)

Gruppo 4: scala di re

Cort 91, VI, (a)



Si riscontra lo stesso modello in:

- Cort 91, XXIII, 2° inc. di (a)
- Cort 91, XXXII, 2° inc. di (a)

Con varianti in:

- Mgl 1, *Martyr glorioso aulente flore*
- Cort 91, XXXIV, (b)
- Cort 91, XXXIX, 2° inc. di (a)
- Cort 91, XLV, (a)

- Mgl 1, LXXVI, (a)
- Cort 91, V, (c)

Un caso di unione del modello 4 con il modello 2 in Mgl 1, XLIII
Andrea beato laudi tucta la gente.

Gruppo 5: scala di re

Cort 91, II, (b)



Medesimo modello in:

- Cort 91, III, (b)
- Cort 91, V, (b)
- Cort 91, XXXVI, (a)

In particolare la lauda XLV di Cort 91 presenta nella frase melodica (a) il modello 4, nella frase (d) il modello 2, nella frase (c)/(b)' il modello 5.

La lauda LXXVI in Mgl 1 presenta nella frase (a) il modello 4, nella frase (c) il modello 2, e nella frase (d) il modello 5.

SUMMARY

This article is on the Ms 91 of Cortona Library, the famous 13th-century Umbro-Tuscan manuscript known as the earliest existing example of a collection of melodies with vernacular Italian text. The aim of this article is, through historic, musico-analytical and textual considerations, to give some indications as to the origins, the modes transmission and of performance of such melodies. This task involves – according to the American musicologist Peter Jeffery – historic musicology, ethnomusicology, sociology and psychology. In line with these ideas, we have attempted to reconstruct the development of an orally-transmitted music, created at the moment of performance, probably born in the circle of a group of people who pass down the repertoire from generation to generation. And yet this is what still happens today in ethnic music.

LUCIA CILIBERTI