Agostino Ziino

ADATTAMENTI MUSICALI E TRADIZIONE MANOSCRITTA NEL REPERTORIO LAUDISTICO DEL DUECENTO

Quale sia stato il cammino delle intonazioni musicali monodiche che rivestivano i testi delle laudi medievali e di conseguenza quale sia il valore della tradizione manoscritta lo si può desumere con qualche probabilità dal confronto tra le laudi comuni ai due ben noti codici, il cortonese ed il magliabechiano. Indicazioni utili a questo riguardo nonché sui modi e sulle caratteristiche della tradizione stessa possono emergere, però, anche quando una stessa melodia fu utilizzata per più di un testo poetico. Un esempio in tal senso è rappresentato dalla melodia che riveste le laudi *Sancto Marco glorioso* (M, 54)[1] e *Novel canto tucta gente* (M, 72), per san Zenobio (vedi Esempi 1 e 2). Il calco melodico è generalmente così perfetto e puntuale che è difficile stabilire con un margine di sicurezza quale delle due laudi sia servita da modello all'altra. È da notare che in *Sancto Marco glorioso* l'intonazione dell'ultimo verso della ripresa è diversa da quella del verso corrispondente della volta, mentre in *Novel canto tucta gente* la corrispondenza tra ripresa e volta è meglio rispettata con due frasi melodiche sostanzialmente uguali alla conclusione della volta di *Sancto Marco glorioso*.[2] Se ne potrebbe dedurre che *Novel canto tucta gente* sia posteriore, che sia un *contrafactum*[3] ricalcato su *Sancto Marco glorioso* poiché da altre osservazioni sul repertorio laudistico sono indotto a credere che la tendenza a regolarizzare sia un indice di seriorità.[4]

1. Con la lettera C indico il codice 91 dell'Accademia Etrusca di Cortona e con la lettera M il codice magliabechiano II, I, 122 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Il numero arabo si riferisce al numero d'ordine portato da ciascuna lauda nell'edizione curata da F. Liuzzi (*La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma 1935, 2 voll., dove però la numerazione è in numeri romani).

2. Lo schema melodico di *Sancto Marco glorioso* è il seguente: A B C D E F E F A B' C D', dove D e D' sono notevolmente diversi, tranne che nella cadenza finale; lo schema di *Novel canto tucta gente* è invece: A B C D' E F' E F A B C D' (l'esponente indica la presenza di qualche leggera variante rispetto alla prima esposizione).

3. Sul *contrafactum* in generale si veda il recente volume di F. Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt 1965.

4. Di parere diametralmente opposto è invece F. Liuzzi, op. cit., I, p. 92: «Questa lauda [*Novel canto tucta gente*] e la LIV, *Sancto Marco glorioso* hanno intonazioni in tutto uguali tranne che sull'ultimo verso della ripresa. Ma nella prima di esse (*Novel canto*) l'intonazione finale della ripresa essendo uguale all'intonazione finale della volta tanto della lauda medesima quanto dell'altra (LIV), se ne può dedurre che la forma

Un caso molto interessante è quello offerto dalle laudi *Pastor principe beato* (M, 41) e *Co la madre del beato* (M, 19), ambedue sulla medesima intonazione (Esempi 3 e 4). Fernando Liuzzi nel mettere in evidenza le analogie tra le due melodie avanza l'ipotesi che la lauda *Pastor principe beato*, testo e musica, sia precedente a *Co la madre del beato*.[1] Tuttavia un'analisi più approfondita permette di scorgere tutta una serie di elementi che mi inducono a ritenere la lauda *Pastor principe beato* posteriore. Consideriamo, innanzitutto, la struttura metrica dei due testi: per quanto concerne l'ordine delle rime vi è, tra le due laudi, perfetta identità, rimando ambedue sostanzialmente allo stesso modo (XX aaax, bbbx etc.); per quanto concerne la versificazione si notano, invece, notevoli divergenze. Difatti mentre *Co la madre del beato* è in ottonari regolari, la lauda *Pastor principe beato*, stando sempre alla versione offerta dal codice magliabechiano, presenta, su una base ottonaria, tutta una serie di ipermetrie fino ad arrivare ad un verso di undici sillabe (verso 2). Ora, proprio questa irregolarità metrica, o per meglio dire questa anisosillabìa, nel caso della lauda *Pastor principe beato*, lascia supporre trattarsi di un calco, di un *contrafactum*, più o meno riuscito. Infatti ci si deve attendere una maggiore regolarità di versificazione da un testo composto indipendentemente da una eventuale intonazione e quindi più legato alla simmetria degli accenti verbali, mentre invece si comprende meglio che in un testo poetico composto deliberatamente per essere associato ad una melodia già esistente possa aver luogo una certa variabilità sillabica che viene facilmente corretta sul piano musicale attraverso opportuni aggiustamenti ritmici e melodici.[2] Si consideri inoltre che dal punto

melodica della prima sia esatta, e che l'altra invece abbia subito una corruzione». Non è del tutto improbabile che l'anonimo adattatore sia stato indotto ad utilizzare, per il quarto verso di *Novel canto tucta gente* (in cui figura la parola «Çenobio»), l'intonazione appartenente all'ultimo verso di *Sancto Marco glorioso* (in cui figura la parola «vangelio») in base anche ad un procedimento di tipo analogico fondato sulla presenza, in ambedue le laudi, di due parole («Çenobio» e «vangelio») usate come quadrisillabi, assonanzate e nella medesima posizione all'interno del verso. Si tratterebbe insomma, in questo caso, di un richiamo suggerito, oltre che dall'assonanza, anche da una analogia di trattamento per quanto concerne la divisione sillabica. Si noti inoltre che in *Sancto Marco glorioso* la seconda frase-verso della volta, sia che si accetti, sia che non si accetti la lezione scelta da Liuzzi (cfr. op. cit., II, p. 244), diverge notevolmente dalla corrispondente frase-verso della ripresa (la seconda). Anche in questo caso *Novel canto tucta gente* presenta una maggiore «regolarità» di struttura dal momento che le due intonazioni sono grosso modo identiche.

1. Si veda F. Liuzzi, op. cit., I, p. 102.

2. Un caso abbastanza simile è rappresentato dalla lauda *Exultando in Ieso Cristo* (M, 39; frammento Londra, British Museum, Add. Ms. 35254 B) che utilizza sostanzialmente l'intonazione della lauda *Faciam laude a tutt'i sancti* (C, 41; M, 87). Anche in questo caso difatti, dal punto di vista metrico, ci troviamo di fronte ad un testo poetico

di vista del calendario religioso la lauda *Co la madre del beato*, dedicata alla Resurrezione, appartiene ad un ciclo fondamentale e di conseguenza dovrebbe essere stata scritta prima di quella dedicata a San Pietro (*Pastor principe beato*). Queste considerazioni contribuiscono ad avvalorare l'ipotesi, avanzata precedentemente, che la regolarità di struttura musicale tenda a coincidere con una fase più recente della formazione del repertorio laudistico. Difatti anche la lauda *Pastor principe beato* presenta una maggiore regolarità di struttura melodica rispetto al suo presunto modello *Co la madre del beato*, come risulta dagli schemi seguenti:

Co la madre del beato:	A B A' C A B
Pastor principe beato:	A B' A B'' A B[1]

Non è privo di interesse il fatto che per differenziare le due mutazioni l'anonimo adattatore abbia concluso la prima mutazione sul *mi*, proprio come avviene nella lauda *Co la madre del beato* (frase-verso C), forse attraverso un processo di reminiscenza che può aver luogo con maggiore facilità nel regime di memorizzazione di una tradizione orale.[2]

La tendenza a regolarizzare si osserva anche nella lauda *Sancto Bernardo amoroso* (M, 71) nella quale l'ultima frase-verso della volta sembra ricalcare con più precisione, rispetto al suo presunto modello *San Giovanni amoroso* (M, 44), l'intonazione del secondo verso della ripresa. In ambedue le laudi, comunque, il punto più incerto della tradizione sembra coincidere con la seconda mutazione (Esempi 5 e 6).

Un caso analogo di regolarizzazione delle simmetrie interne si può osservare anche nella lauda *A sancto Iacobo maggiore* (M, 70). Anche tenendo conto del fatto che la pagina risulta in parte restaurata,[3] la struttura musicale di questa lauda sembra rispettare maggiormente che il suo presunto mo-

di tipo anisosillabico, in cui però la variabilità sillabica, pur con scarti minimi rispetto al suo presunto modello *Faciam laude a tutt'i sancti* (in ottonari regolari), lungi dal rappresentare una fase anteriore o comunque più arcaica della tradizione, indica trattarsi, come nel caso della lauda *Pastor principe beato*, non tanto di un calco di tipo metrico o ritmico, quanto piuttosto di un testo composto principalmente per essere adattato ad una intonazione preesistente. Da notare incidentalmente che la versione magliabechiana di *Faciam laude a tutt' i sancti* si presenta, rispetto a quella del codice cortonese, più regolare per quanto concerne la struttura interna e le simmetrie melodiche.

1. La frase melodica B diventa B' nella seconda frase-verso di *Pastor principe beato* dovendosi adattare all'endecasillabo del testo, attraverso l'introduzione di note supplementari (ripetizione di note precedenti e note di passaggio).

2. Si noti, però, che nella quarta frase-verso di *Pastor principe beato* anche le prime cinque note seguono da vicino quelle del presunto modello, ma una terza sotto.

3. Si veda in proposito F. Liuzzi, op. cit., II, p. 323.

dello *Altissima stella lucente* (M, 29) una certa simmetria nella successione dei vari membri melodici, come risulta dagli schemi seguenti (Esempi 7 e 8):

Altissima stella lucente: A B A' B' A' B'
A sancto Iacobo maggiore: A' B' A' B' A' B'

Anche nella lauda *A sancto Iacobo maggiore* si presenta, nella prima frase-verso, lo stesso fenomeno già riscontrato nella lauda *Pastor principe beato*, vale a dire che il processo di regolarizzazione interessa soltanto una parte dell'intonazione – nel caso particolare la cadenza finale –, e viene ad intrecciarsi con una sorta di anamnèsi musicale, testimoniata dalla presenza, in ambedue le versioni, del *porrectus* fa-mi-fa, sempre nella prima frase-verso.[1] Anche per quanto concerne la struttura metrica valgono le stesse osservazioni e gli stessi rilievi fatti per le due laudi precedenti: *Altissima stella lucente*, tranne qualche eccezione (ad esempio il primo verso), è in ottonari regolari; *A sancto Iacobo maggiore*, su una base ottonaria, presenta invece molte irregolarità, specialmente ipermetrie, che sono sanate sul piano musicale per mezzo di spezzature dei vari raggruppamenti neumatici o coll'introduzione di note supplementari.[2] Anche in questo caso una ulteriore conferma della seriorità di *A sancto Iacobo maggiore* proviene dall'essere la lauda *Altissima stella lucente* dedicata alla Madonna e quindi liturgicamente più centrale che *A sancto Iacobo maggiore*.

La tendenza a regolarizzare le strutture strofiche, specialmente per quanto concerne le simmetrie tra ripresa e volta e tra le due mutazioni, si può riscontrare anche nella lauda *Appostolo beato* (M, 46), che ricalca la melodia della lauda *Di tutto nostro core* (M, 45). Il meccanismo per cui avviene la regolarizzazione consiste nell'aver l'anonimo musicista intonato la ripresa della lauda *Appostolo beato* non sulla musica che serviva ad intonare la ripresa del presunto modello, ma sulla variante melodica utilizzata nella volta (Esempi 9 e 10). Ora, la volta della lauda *Di tutto nostro core* – alla quale corrispondono melodicamente sia la ripresa che la volta di *Appostolo beato* – presenta tra l'altro la particolarità di terminare sul do, mentre la ripresa cadenza sul la; nel caso della lauda *Appostolo beato* questo fatto permette

1. Difatti la prima frase-verso di *Altissima stella lucente* si differenzia da tutte quelle corrispondenti soltanto nella cadenza finale. Ora, l'intonazione del primo verso di *A sancto Iacobo maggiore*, se nella prima parte segue quella, corrispondente, del primo verso di *Altissima stella lucente*, nella cadenza se ne distacca per uniformarsi alla cadenza impiegata in tutte le altre riesposizioni di detta intonazione, e cioè nella terza e nella quinta frase-verso sia di *A sancto Iacobo maggiore* che di *Altissima stella lucente*.

2. Si osservi inoltre che la scansione sillabico-musicale raramente ricorre a sinalefi.

di utilizzare, pur con vari adattamenti, nella prima e nella seconda mutazione parte della melodia che rivestiva la ripresa. Nella lauda *Di tutto nostro core*, invece, il fatto che la ripresa termini in la determina all'inizio della prima stanza un corso melodico particolare che altera e modifica in parte la linea melodica fondamentale; questa ricompare invece nella seconda mutazione raccordandosi alla cadenza in do della prima mutazione.[1]

Un fenomeno molto vicino alla contaminazione deve essersi verificato nella lauda *Sancto Agostin doctore* (M, 65) che utilizza in larga misura l'intonazione della lauda *Ciascun ke fede sente* (M, 69; C, 38) ed in parte, limitatamente al primo verso della ripresa ed all'ultimo della volta, anche quella relativa al testo *Gaudiamo tucti quanti* (M, 64). Inoltre, la prima mutazione di *Sancto Agostin doctore* sembra essere più regolare e simmetrica di quella, corrispondente, di *Ciascun ke fede sente*. Non mi addentro più oltre nella collazione tra *Ciascun ke fede sente* e *Sancto Agostin doctore*, essendo inutile formulare congetture sul testo di una di esse (*Ciascun ke fede sente*) la cui credibilità suscita in parte perplessità a causa di un restauro del manoscritto.[2] In questa sede comunque sarà sufficiente mettere in rilievo che la pratica della contaminazione, nel caso di un testo musicale monodico di tipo «popolare», ci riporta ancora una volta in pieno regime di tradizione orale.

Uno scambio di materiali melodici si può osservare anche tra le laudi *Novel canto, dolce sancto* (M, 51) e *Sancto Mathia appostolo benigno* (M, 52) che utilizzano ambedue la stessa intonazione, limitatamente però alle mutazioni.[3] Inoltre, lo spunto melodico di *Novel canto, dolce sancto* richiama, forse per l'analogia tra i due incipit testuali, l'inizio della lauda *Novel canto tucta gente*.[4] Questi fatti presuppongono, mi sembra, una pratica di tipo orale fondata in larga misura sulla memorizzazione.

1. Un caso molto interessante di adattamento è anche quello offerto dalle laudi *Altissima luce col grande splendore* (C, 7) e *Regina sovrana de gram pietade* (C, 10), discusso in A. Ziino, *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, Palermo 1968, pp. 44-8. In questo caso però, diversamente da quanto avviene in *Pastor principe beato* ed in *Exultando in Ieso Cristo* (cfr. p. 654, nota 2) nelle quali alcuni versi risultano ipermetri, l'ultimo verso del presunto «contrafactum» *Regina sovrana de gram pietade* si presenta ipometro rispetto a quello, corrispondente, di *Altissima luce*. Ne consegue un adattamento della linea musicale, molto interessante in quanto tende a mantenere intatta la struttura tipica della lauda-ballata, fondata sulla simmetria tra ripresa e volta.

2. Si veda F. Liuzzi, op. cit., II, p. 317.

3. L'identità tra le due intonazioni è stata rilevata anche da F. Liuzzi, op. cit., I, p. 92. Qualche vaga analogia, limitatamente alle mutazioni, si riscontra anche tra le due laudi *O humil donçella* (M, 32) e *Vergine donçella imperadrice* (M, 34) (cfr. F. Liuzzi, op. cit., I, p. 92).

4. Incipit musicali sostanzialmente simili presentano anche le laudi *Amor dolçe sença pare* (C, 44), *Del dolcissimo signore* (M, 5) (cfr. F. Liuzzi, op. cit., I, pp. 86-7), *Stel-*

Una conferma ulteriore di quanto siamo andati finora esponendo potrebbe venire anche dall'analisi delle laudi *Sancto Symeon beato* (M, 28), *Vergen pulçella per merçé* (M, 38), *Ave donna santissima* (C, 3), *Sancta Agnesa da Dio amata* (M, 85), *Laudia' lli gloriosi martyri valenti* (M, 63), *Martyr glorioso, aulente flore* (M, 58), *Gloria in cielo e pace in terra* (M, 6), *Laudar vollio per amore* (C, 36), *Ogn'om canti novel canto* (M, 73), nelle quali, presumibilmente per il fatto di essere tutte nel medesimo modo, compaiono, quasi nella stessa posizione all'interno della stanza, identiche formule melodiche, di volta in volta più o meno variate ed abbellite.[1] Questo fenomeno, comune del resto a molte altre laudi specialmente del codice cortonese, sottintende appunto, a mio parere, un processo generalizzato di memorizzazione musicale che permette tutta una serie di collegamenti e richiami melodici, facilitati in taluni casi anche dall'essere il materiale melodico in uno stesso clima modale.[2]

Da quanto ho esposto finora credo di poter concludere che se da una parte è necessario attenersi alla tradizione manoscritta, nonostante presenti numerose scorrettezze e frequenti errori meccanici,[3] dall'altra non dobbiamo dimenticare che la versione che ci è pervenuta – le versioni, nel caso si tratti di una melodia comune al cortonese e al magliabechiano – non è l'*unica* ma solo una delle tante che presumibilmente saranno state in circolazione

la nuova 'n fra la gente (C, 20), *Laude novella sia cantata* (C, 2) e *Voi ch'amate lo criatore* (M, 15); *Alta trinità beata* (C, 31), *Sia laudato San Francesco* (C, 37; M, 78) e *Spirito sancto glorioso* (C, 29); *Vergine donçella imperadrice* (M, 34) e *Vergine donçella da Dio amata* (M, 84); *Ave, vergene gaudente* (C, 13) e *Vergene donçella da Dio amata* (C, 16) (cfr. F. Liuzzi, op. cit., I, p. 134); *L'alto prence archangelo lucente* (C, 40) e *Ogn'om canti novel canto* (C, 43); *Stephano sancto exemplo se' lucente* (M, 56) e *A sancto Jacobo maggiore* (M, 70) (cfr. F. Liuzzi, op. cit., I, p. 92).

1. Si aggiunga anche la lauda *A voi gente facciam prego* (M, 4). Il fenomeno è stato osservato, solo parzialmente, da F. Liuzzi, op. cit., I, pp. 85-6. Si confronti anche l'inizio della stanza di *Spirito sancto glorioso* (C, 29) con quello di *Salve, salve, virgo pia* (C, 15) (cfr. F. Liuzzi, op. cit., I, p. 135). Affinità per quanto concerne la struttura, le formule melodiche e le cadenze si osservano generalmente tra laudi di uno stesso ordine modale.

2. Sempre in tema di materiali melodici presi in prestito o comunque preesistenti, si veda quanto scrive F. Liuzzi, op. cit., I, p. 134, sulla ripresa della lauda *Ave, vergene gaudente* (C, 13) la cui intonazione ricorda molto da vicino quella dell'inizio dello *Sponsus* («Adest sponsus qui est Christus: vigilate, virgines»). Coincidenze melodiche tra laudi italiane e monodie appartenenti a paralleli repertori profani ed extraliturgici sono state rilevate anche da W. Wiora, *Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen*, in *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, vol. II, Barcelona 1958-1961, pp. 993-1003.

3. Si pensi ad esempio all'errata posizione delle chiavi, alle contraddizioni tra «custos» e chiave, agli incerti raggruppamenti neumatici, alle note saltate, agli eventuali guasti nella trasmissione del testo verbale, etc.

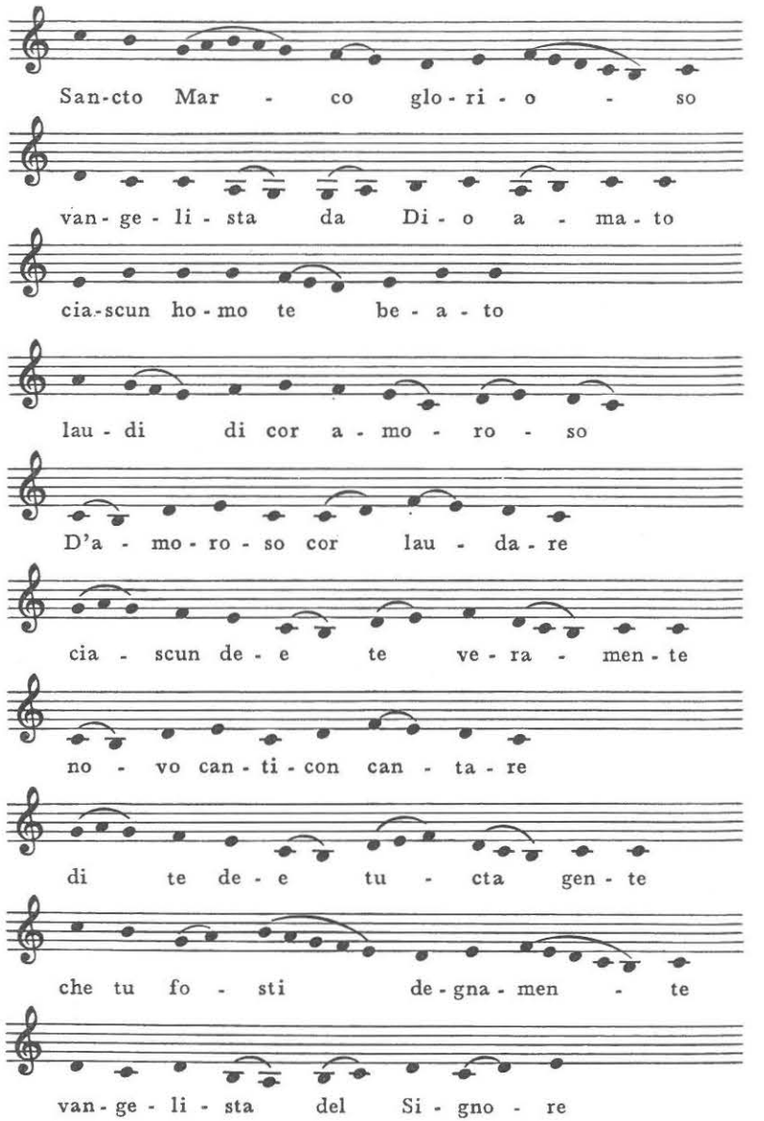
durante il medioevo dal momento che la trasmissione orale di un repertorio musicale così ricco avrà comportato necessariamente tutta una serie di contaminazioni, di adattamenti, di variazioni e di trasformazioni[1] causate e sollecitate sia dalla capacità, da parte del musicista-cantore, di memorizzare, sia dalla tendenza, sempre da parte del cantore, a variare ed elaborare un dato materiale melodico secondo il proprio gusto e le proprie possibilità.[2]

1. Scrive a questo proposito W. Wiora, art. cit., pp. 993-4: «Alle Schöpfer mittelalterlicher Musik haben aus einem Gemeingut von Floskeln, Manieren, Klauseln "geschöpft" und sich zugleich gebräuchlichen Ordnungen, wie modi, toni und genera, untergeordnet; darüber hinaus aber haben sie in den meisten Gattungen auch ganze Melodiegestalten aus der Tradition übernommen. An einen "cantus prius factus" schliessen nicht nur die meisten polyphonen Werke an, sondern auch die Mehrzahl der einstimmigen oder, wie man genauer sagen sollte, der einstimmig notierten Gesänge und Instrumentalstücke beruht auf solcher Anknüpfung. Viele folgen in ihrem ganzen Verlauf der übernommenen Melodie, zum Beispiel Kontrafakturen; in anderen bildet diese nur einen Abschnitt, zum Beispiel den Refrain, oder man erweitert sie durch Tropen. Viele übernehmen eine individuell bestimmte, auch in Einzelheiten festgelegte Melodie; andere dagegen sind Abwandlungen einer Formel, eines Modells, eines Typus. [. . .] Melodietypen in diesem Sinn sind Grundrisse, Modelle oder Gestaltschemata. Sie spielen in der Melodik eine ähnliche Rolle wie auf ihren Gebieten das im Mittelalter formula genannte Briefmuster oder die Gerüststrophe, das Webmuster für Teppiche oder die Modellerzählung, d. h. der Grundriss einer Geschichte, die in mehreren erzählenden Liedern behandelt, aber verschieden abgewandelt und ausgefüllt wird. Den Sängern und Komponisten bieten sie grösseren Spielraum für Varietäten als eine individuelle Melodie (obwohl auch eine solche in Variantenbildung und Paraphrasierung oft weitgehend abgewandelt wurde und obwohl tongetreue Konkordanz nur ein Grenzfall sein konnte, wo immer mündliche Weitergabe wesentlich beteiligt war)».

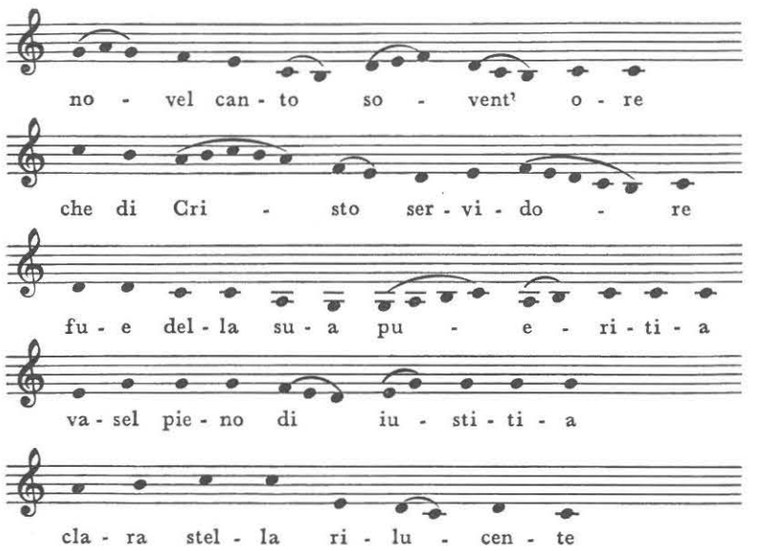
2. In questo senso deve essere interpretata anche la tendenza alla regolarizzazione. Anche Raffaello Monterosso ha insistito di recente sul carattere «popolare» del repertorio laudistico e sulle ragioni in favore della tradizione orale: «[. . .] le varianti tra più versioni di una stessa melodia nei laudari Cortonese e Magliabechiano riconfermano una sostanziale identità delle note reali, mentre gli abbellimenti, sotto forma di melismi, differiscono più o meno sensibilmente [. . .]. Le maggiori libertà e oscillazioni che si riscontrano anche sulle note reali (a differenza di quanto avviene solitamente per gli inni) si spiegano facilmente, ove si pensi che il repertorio laudistico è sostanzialmente d'indole popolare, in cui il peso della tradizione orale si fa sentire con maggior forza» (cfr. R. Monterosso, *La tradizione melismatica sino all'Ars Nova*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, Atti del Secondo Convegno Internazionale 17-22 luglio 1969, Certaldo 1970, pp. 45 e 47-8). Sull'esistenza di una tradizione musicale non scritta, relativamente al Trecento e al Quattrocento, ha insistito in questi ultimi anni anche N. Pirrotta (si vedano, tra gli altri, gli articoli *Ars nova e stil novo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», I, 1966, fasc. 1, pp. 3-19, e *Tradizione orale e tradizione scritta nella musica*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, già citato, pp. 431-41). Per quanto concerne il repertorio monodico medievale, l'ipotesi della tradizione orale è stata riproposta recentemente anche da F. Gennrich, *Die Repertoire-Theorie*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXVI (1956), pp. 81-108. Anche W. Wiora, art. cit., pp. 1006-7, rifacendosi a Gennrich, così si esprime tra l'altro a proposito della tradizio-

ne orale: «In viel weniger Fällen, als man bisher gewöhnlich annahm, erklären sich die Abweichungen der Quellen voneinander als Schreibfehler und verderbte Überlieferung eines zunächst schriflich festliegenden Textes. Viel öfter sind sie als Variantenbildung infolge mündlicher Überlieferung und als Zurechtsingen oder Einpassen in verschiedene Situationen zu verstehen» (p. 1006).

ESEMPIO 1

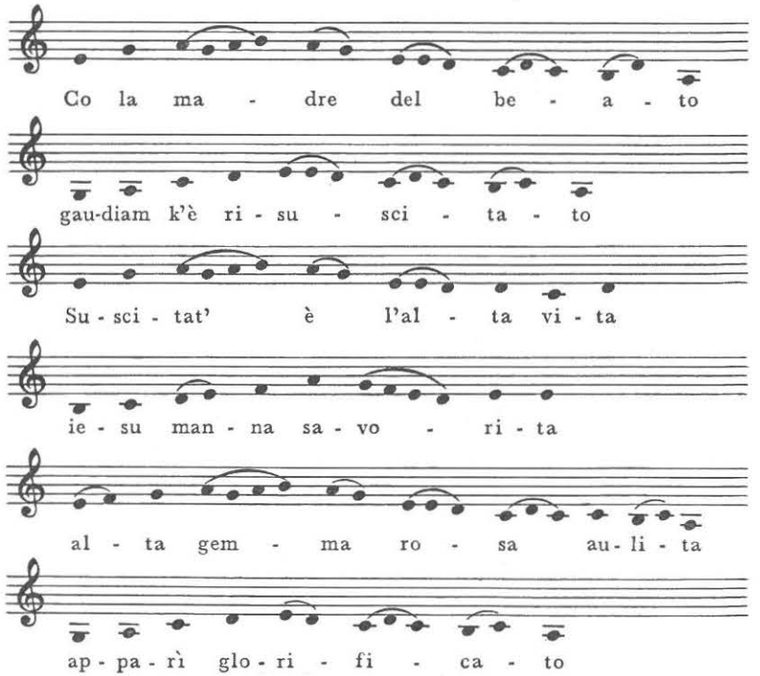


ESEMPIO 2



ESEMPIO 3

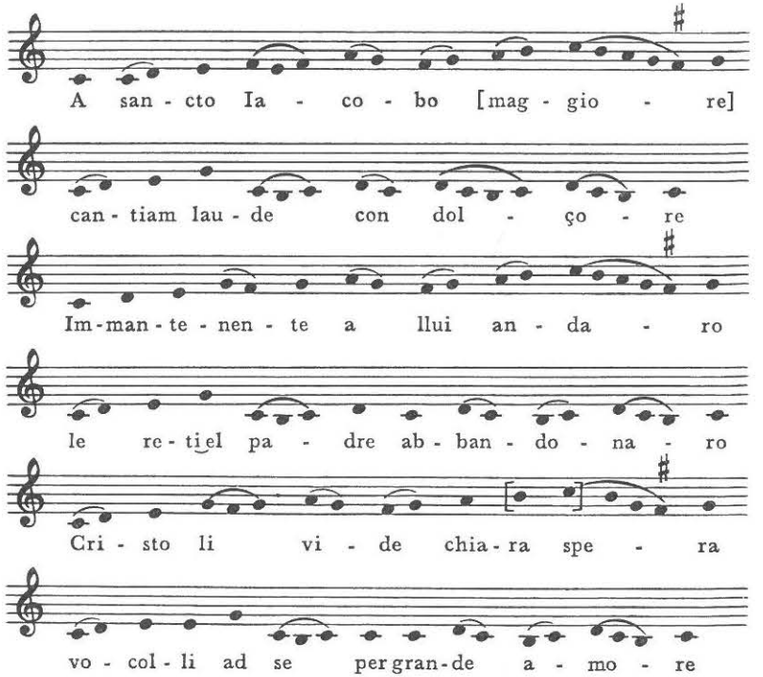
Esempio 4



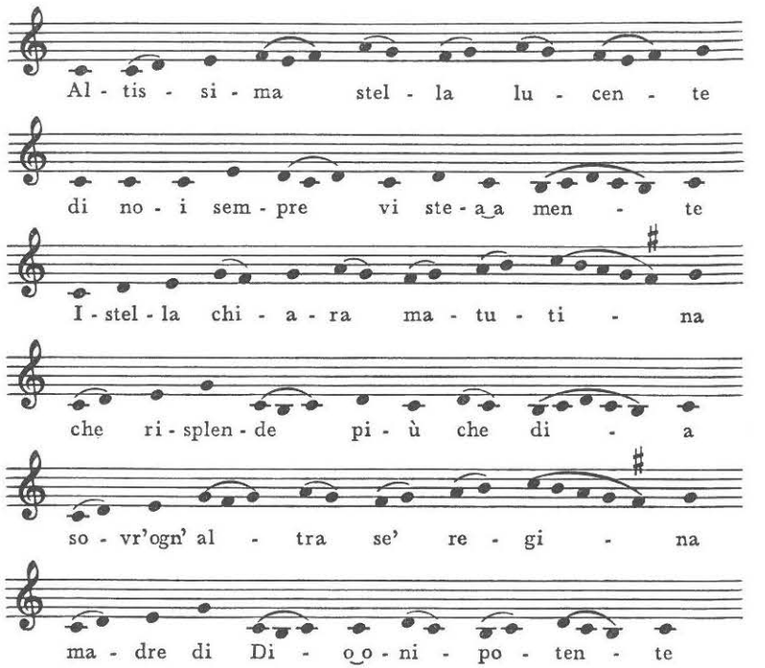
Esempio 5

Esempio 6

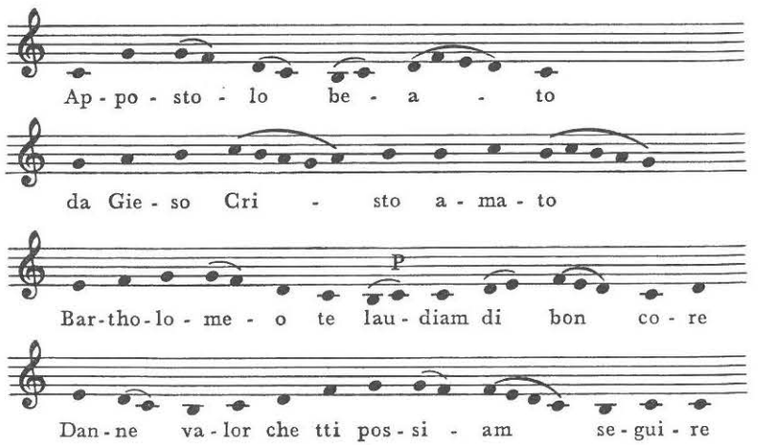
Esempio 7



Esempio 8



Esempio 9



Esempio 10

BIBLIOTECA Univ. N. 147 7528 LETTERE