

Quando questo numero della nostra rivista arriverà ai nostri lettori, saremo da poco tornati dal « III CONGRESSO INTERNAZIONALE DI MUSICA SACRA » di Parigi, purtroppo non in tempo utile per informarli subito di risultati raggiunti in seguito alla trattazione dei problemi importantissimi che, riassunti in un tema generale dal titolo « Prospettive della Musica Sacra alla luce dell'Enciclica *Musicae Sacrae Disciplina di Sua Santità Pio XII* » e studiati nei particolari di maggior valore e di maggior interesse, secondo il principio fondamentale « La Musica Sacra, Arte Liturgica privilegiata di efficace valore pastorale » dovrebbero fornire un preciso indirizzo d'azione e risolvere dubbi e perplessità che, è inutile negarlo, si sono manifestati dopo la pubblicazione dell'Enciclica e sono causa di evidente disorientamento.

Gli organizzatori del Congresso di Parigi hanno invitato i musicisti di chiesa di tutto il mondo, proponendo loro di studiare e meditare insieme l'insegnamento pontificio, la « parola provvidenziale » del Sommo Pontefice, come essi l'hanno definita, per trovare l'incontro e l'intesa con la Gerarchia e, sotto il suo controllo, la messa in pratica effettiva.

I temi di studio proposti sono:

- Principi della Musica Sacra
- Il canto gregoriano
- Il canto della Chiesa d'Oriente
- L'organo e gli strumenti di chiesa
- La polifonia sacra
- Il canto popolare religioso
- La musica sacra nei Paesi di Missione
- Problemi di struttura e di insegnamento.
- Organizzazione internazionale della Musica Sacra.

La giusta messa in prospettiva di tali temi, la possibilità di conoscere le esperienze fatte e i risultati ottenuti in tutti i Paesi del mondo attraverso le relazioni, le pubblicazioni e le esecuzioni musicali, daranno, e oggi avranno dato, ai congressisti e a quelli che attendono i loro voti, una visuale chiara ed esatta della pratica realizzazione di un ideale di pietà e di arte.

Al Congresso di Parigi dedicheremo per intero il prossimo numero di « Musica Sacra ».

Musica religiosa popolare agli albori della letteratura italiana

DON PIERO
DAMILANO

Poesia e musica dotta hanno, generalmente, una loro storia precisa e documentata. Non così, molte volte, le relative forme d'arte popolare. Nè mancherebbero fonti e documenti. Prezioso materiale rimane ben sovente polveroso in anditi oscuri senza incontrare chi di esso benevolmente si occupi. Eppure ognuno sa quanta luce, non di rado, sia venuta all'arte dotta proprio dall'attento esame della contemporanea produzione popolare religiosa e profana.

Abbiamo già detto brevemente, da queste colonne, (1) di una gloriosa forma musicale che per tutto il Rinascimento rappresentò l'arte religiosa popolare per eccellenza in Italia: la lauda filippina. Il suo influsso sulla intera produzione musicale di più che un mezzo secolo ed il suo efficacissimo apporto furono per la prima volta bene illustrati da Domenico Alaleona nel noto volume « Storia dell'Oratorio musicale in Italia » (Torino-Bocca 1909). Ma il periodo filippino non è che un breve capitolo della storia della lauda. Fernando Liuzzi nel celebre lavoro « La lauda e i primordi della melodia italiana » (Roma - 1935; 2 voll.) ha portato in luce ed illustrato un preziosissimo patrimonio laudistico dei secc. XIII - XIV. Ma neppure quei due secoli furono veramente la culla della lauda, presa nel suo significato più ampio. Essa già esisteva in lingua latina coi nomi di « lauslaudes » (2) almeno fin dal V e VI secolo. Fu con l'apparire del volgare però che il nome cominciò ad indicare una forma letteraria ben precisa e definita. Di questa cercheremo qui di occuparci in breve.

Nella primissima produzione in lingua italiana del sec. XII, domina largamente, in campo profano, l'arte poetica e musicale giullaresca. Non ben accetta alla Chiesa, in un primo tempo, a cagione delle frequenti licenziosità, essa venne poi in gran parte accolta nel patrimonio religioso popolare extra-liturgico dopo

(1) vedi « Musica Sacra » Serie II-1956; nn. 1, 3, 4.

(2) Il sostantivo latino « laudes » (che diede origine al volgare « lauda » oppure « laoda » nel Medioevo, e « lode » nei tempi moderni) è tratto dal verbo « laudare » cioè: dire o cantare elogio, acclamare. Nei secc. V-VI il vocabolo designava l'ultima parte salmodica dell'Ufficiatura monastica notturna, la quale ancor oggi conserva tal nome. Per analogia di significato, poi, si dissero « laudes » anche i « tropi » del Gloria e gli « Alleluja » del Graduale. Dal campo sacro il termine passò anche in quello profano, significando qualsiasi canto elogiativo o acclamativo. Si conoscono infatti nel Medioevo « laudes » in onore di Imperatori; laudes « puerorum » per celebrare l'inizio della primavera ecc. Uscito dalla chiesa e dalla stessa sacra liturgia, il sostantivo denoterà, con l'avvento della lingua volgare, una precisa forma poetico-musicale: religiosa sì, ma popolare e devozionale e non più appartenente in alcun modo al culto liturgico ufficiale della Chiesa.

essere stata convenientemente trasformata e « travestita » (3). Giullari ridotti a penitenza o addirittura religiosi stessi ne furono i creatori e gli esecutori. Sono a noi pervenuti due componimenti di tal genere, i quali restano pure tra i più antichi monumenti della poesia italiana in lingua volgare. Si tratta del cosiddetto « *Ritmo Cassinese* », dialogo tra due personaggi sulla vita mondana e spirituale, in ottonari monorimi; e del « *Ritmo di S. Alessio* » di identico metro. Della loro intonazione musicale, purtroppo nessuna indicazione. Ma v'è, con musica, un esempio altrettanto antico, sebbene ridotto ad un frammento di soli tre versi. E' l'epilogo di un « dramma liturgico » della Passione da poco venuto in luce a Montecassino ed illustrato da P. M. Inguañez in « Un dramma della Passione del sec. XII » (Badia di Montecassino 1939). Si tratta dei versi iniziali di un « planctus » in lingua volgare; mentre in latino sono i trecento e più versi che precedono.

« ...te portai nillu meo ventre
quando te beio...ro presente
nillu teu regnu aggi me a'mmente... ».

E' un minuscolo frammento ma di grande valore storico. Sono, come si vede, versi monorimi, tipici dell'arte giullaresca. Essi inoltre recano nel manoscritto una propria precisa intonazione musicale neumatica, riproduzione probabilmente di qualche nota melodia popolare.

Ma di una organica produzione religiosa in lingua italiana si ha sicura notizia soltanto sul finire del sec. XII, col sorgere, a Firenze, della Confraternita (4) dei « Laudesi della Beata Vergine Maria ». Preciso scopo della istituzione era che i confratelli « in *laudibus gloriosae Dei Genitricis decantandis diuturna consuetudine versarentur* ». Tali « laudes » in volgare venivano intonate non durante funzioni liturgiche ufficiali, ma nelle riunioni devozionali, proprie degli adepti (tutti laici), che avevano luogo nella chiesa stessa, dopo gli uffici sacri, oppure in luogo annesso. Sappiamo che tali « laudes » erano composizioni strofiche ancora modellate sulle forme della contemporanea lirica giullaresca o, in qualche caso, su schemi sequenziali e litanici. Del primo tipo è sicuramente questa lauda arcaica in lassa monorima:

(3) « Travestimento », si sa, è una parola di cattiva fama presso molti musicologi. Il meritato giudizio negativo su alcuni pessimi « travestimenti » ha indotto, purtroppo erroneamente, a condannare in blocco l'intero metodo. Ma occorre procedere con cautela. In senso stretto « travestire » ha talora il significato di sostituire materialmente e pedestremente parole ed espressioni profane con altrettante spirituali. Aridissimo lavoro e ben lontano da qualsiasi afflato artistico. Ma in senso più ampio il termine ha, ben spesso, nell'antichità, il significato di « imitare », « elaborare », « ricalcare » schemi e procedimenti: ricreando così e presentando in nuova veste. Nè si dica che tanto meglio sarebbe produrre « ex novo ». Nel Medioevo e sino al primo Rinascimento era assai più accetto il rielaborare, l'imitare, il centonizzare che il creare. Nel campo religioso soprattutto vi erano tradizioni profonde e venerande. Si pensi ad es. a non poche belle melodie gregoriane, palese prodotto di centonizzazione. E ciò non per altro che per rifarsi, in ogni caso, al vecchio venerando patrimonio (Cf. Ferretti « Estetica gregoriana » pag. 116 segg.).

(4) Le Confraternite medioevali ebbero un ruolo di prim'ordine nella vita religiosa del tempo, e nella produzione laudistica. Vedi a questo proposito G.M. Monti « Le Confraternite medioevali nell'alta e media Italia » (Venezia 1927).

« *Rayna potentissima, sovra el cel siti avallata
sovra la vita anzelica vu' siti santificata,
scala de sapiencia, madre glorificata,
madre de Jesu Cristo, in celo humiliata
denanci al re de gratia vu' siti 'ncurunata* »

(cf. E. Monaci « Crestomazia » pag. 451).

Altro esempio dello stesso genere è la lauda « *Christe vegnire'* de l'ayro moto bene acompagnato » che si trova nel « Libro dei Battuti di S. Defendente » di Lodi. S. Francesco d'Assisi, che spesso intonava « laudes Domini » voleva che i suoi frati portassero al popolo il messaggio divino accompagnando la predicazione con il canto di laudi devote. Loro compito era di andare per il mondo proprio come « giullari di Dio ». Presentandosi in pubblico dovevano dichiarare: « *Nos sumus joculariores Domini et propterea volumus in hoc remunerari a vobis videlicet ut stetis in vera penitentia* ». Le sue « Laudes Creaturarum » (o « Cantico delle Creature ») sono notoriamente considerate uno dei più antichi documenti dell'arte lirica italiana. Peccato che il cod. 338 di Assisi (uno dei tanti che ne riferiscono il testo per intero) rechi vuoto lo spazio destinato, verosimilmente, alla notazione musicale.

* * *

Ma è specialmente nell'anno dell'Alleluja che assistiamo ad una spettacolosa fioritura di laudi in volgare. In quel 1233 un insolito fervore religioso, non disgiunto da fanatismo, pervase parte della società.

I cronisti del tempo, quali Bartolomeo Scriba, fra' Salimbene da Parma, Riccardo di S. Germano, sono concordi nel descrivere l'entusiasmo delle folle che non di rado esplodeva in canti di giubilo frenetici. Seguono poi, appena dopo la metà del secolo, gli avvenimenti facenti capo alla predicazione di Ranieri Fasario. Le Compagnie dei Laudesi si trasformano allora in Compagnie di « *Disciplinati* » o di « *Flagellati* »; così dette dall'esercizio della autoflagellazione praticato nelle riunioni. I canti stessi, precedentemente intonati in lieto fervore di spirito, mutano allora volto, diventando lugubri, meditativi ed assumendo spesso forma drammatica. Abbandonati i primitivi semplici schemi giullareschi, le nuove laudi si modellano tosto sulle profane « canzoni a ballo » o « ballate » assai care al popolo e largamente diffuse in ogni strato sociale. Fu certamente il desiderio di secondare le preferenze della massa che fece accogliere ancora una volta dalla Chiesa un modello profano dopo averlo spiritualizzato. Nè ciò deve far meraviglia. Il procedimento si ripeterà ancora nel '400, quando molte laudi non saranno che « canti carnascialeschi » fatti spirituali; e nel '500 quando la stessa lauda filippina si modellerà sulle « villanelle » e sui « madrigali ». La ragione è semplice. Stante la indistinzione, dal punto di vista musicale, dei generi sacro e profano in quei tempi, si comprende chiaramente che unico fattore di divario era costituito dal testo verbale. Una sola musica, dunque, poteva servire in due maniere diverse senza ombra di profanazione: cosa oggi inconcepibile. Perciò nel Medioevo ci è dato di trovare indifferentemente: sequenze profane e ballate religiose; canzoni sacre ed inni profani. Ma quale poteva essere il movente ultimo di questo continuo processo di osmosi? Per parte della Chiesa non è difficile arguirlo. E' noto che nel concetto chiesastico l'arte in genere, e quella musicale in specie, non deve essere fine a se stessa, ma occorre perseguire uno scopo etico in diretto rapporto

con l'elevazione spirituale ed il miglioramento morale dell'individuo. Di qui la necessità di venire incontro alle preferenze ed ai gusti dei fedeli, trasformandoli all'occorrenza ed elevandoli: il bisogno di attrarre ed interessare, più che con novità di dubbio esito, con forme di chiara notorietà e di universale gradimento. Non solo, ma, in tal maniera, era anche risolto molto semplicemente il problema pratico dell'apprendimento delle melodie, le quali risultavano già, ben sovente, di comune dominio. Conferma ne sia il fatto che di una grande maggioranza di laudi ci è pervenuto il solo testo poetico, talvolta con vaghe indicazioni musicali. Le melodie su cui dovevano intonarsi, erano, evidentemente conosciute a memoria, e non si sentiva alcun bisogno, perciò, di scriverle. Ed è davvero singolare il fatto che su oltre 200 « laudari » (così sono denominate le varie raccolte di laudi finora noti, appena due presentino una vera e propria notazione musicale: il Cortonese 91 con 46 melodie, ed il Magliabechiano 11-1-122 di Firenze con 89 laudi: ambedue interamente studiati e trascritti dal Liuzzi nell'opera citata.

A giudicare da criteri interni che stiamo per dire, a nostro avviso queste due raccolte non erano destinate ad andare nelle mani dei fedeli, come invece la maggior parte delle altre compilate per le immediate esigenze devozionali. Esse sembrano presentarsi con la stessa fisionomia di quelle che saranno, due secoli e mezzo più tardi, le raccolte filippine del periodo aureo nel pieno splendore del '500. Raccolte che già dimostrammo fatte per esecuzioni di pregio, da cantori di professione pur nell'ambito stesso dell'ambiente oratoriano e in sede di riunione religiosa. Preghiera, istruzione e ricreazione dello spirito nel medesimo tempo! Musica « da camera » spirituale, se si vuole, sullo stesso piano di quella profana. Tale voluta contrapposizione appare ad ogni pie' sospinto in tutta la storia dell'arte musicale cristiana dei passati secoli. Le due sillogi in questione, dunque, dovevano essere possedute da qualche Confraternita assai a mezzi economicamente, la quale poteva permettersi di allestire, nelle festività maggiori del Signore, della Madonna e dei Santi, una esecuzione accurata nel seno stesso delle riunioni devozionali, ad edificazione dei suoi adepti. I frequenti lunghi melismi, la tessitura non ordinaria di non poche melodie, le non rare difficoltà tecniche di diverso genere, fanno pensare che esecutori debbono essere stati forse quegli stessi esperti cantori delle nostre Basiliche appositamente assoldati per l'occasione. Tutto ciò risulterebbe, d'altreonde, in piena conformità colla pratica abituale dell'epoca medievale e rinascimentale.

Gli autori? Vana cosa il ricercarli. Le melodie sono tutte anonime; e così pure i testi poetici, eccetto pochissimi di Jacopone da Todi, e di certi Garço ed Ugo Panziera. Ma non si pensi che, perciò, creatori di quei leggiadri componimenti siano stati o la massa collettiva oppure uomini del volgo rozzi ed ignoranti, come sembra affermare Guido Gasperini. Non si è mai inteso di un'opera d'arte prodotto della collettività. Anche poi una semplice superficiale lettura delle sillogi in questione facilmente convincerà che creatori debbono essere stati individui esperti e colti, se si giudica dall'abilità tecnica nel maneggiare il verso e la melodia, dai sottili accorgimenti e dalle lievissime sfumature; anche se la semplicità dello stile, la vivezza delle immagini, la plasticità della rappresentazione sono chiara testimonianza di un'arte di schietta ispirazione popolare.

* * *

Le laudi venivano intonate nelle frequenti riunioni delle Confraternite stesse. Con l'andar del tempo tali assemblee si erano talmente moltiplicate da occupare

circa la metà dei giorni dell'anno. I Confratelli riuniti, vestiti di sacco in segno di penitenza, udivano da principio in piedi la lettura declamata di un brano della S. Scrittura. Poi il « minister » recitava lentamente il Pater che veniva terminato in comune da tutta l'assemblea. Ad un segno di campanella tutti si ponevano a sedere. Allora si faceva innanzi il cantore solista destinato ad intonare le « laudi ». Egli era stato già precedentemente scelto « per Rectorem et Guardianos » della Confraternita con un preciso cerimoniale. Doveva risultare « de melioribus cantoribus » e saper inoltre le laudi « cum magna reverentia et honestate », movendo i cuori degli astanti « ad devotionem et ad planctum ». I presenti, poi, erano invitati a badare « magis ad verba quam ad vocem » di colui che eseguiva i canti. Al solista erano affidate le singole stanze delle laudi, mentre la « ripresa » (o ritornello) era spesso cantata in coro da tutta l'assemblea oppure da un gruppo di cantori a ciò destinato. Un secondo tocco di campanella segnava la fine del canto ed indicava insieme il momento in cui tutti dovevano praticare l'autoflagellazione « per lo spazio di un Pater ». Dopo di che la riunione aveva termine (5). E' indubbio che, almeno talvolta, il canto delle laudi era pure accompagnato dalla danza (6). Il Liuzzi (op. cit. pag. 102) ravvisa chiaramente accenni alla danza almeno in tre delle laudi da lui trascritte: la VII e la X del laudario Cortonese, e la XXXIII del Magliabechiano.

Ma una più esplicita conferma abbiamo da una lauda del cod. Palatino 168 (cc. 26 v - 28 r) della Biblioteca Nazionale di Firenze, intitolata « D'alquanti spirituali li quali in fervore di spirito dançaro » e riferita pure dal Liuzzi in una nota di pag. 215 del citato lavoro. Eccone alcuni brani:

*« Nollo pensai giamai
Jesu' di dançare a la dança;
ma 'lla tua 'nnamorança
Jesu' ci fara' giocondare.*

*Nollo arei pensato
ch'adivenir si potesse
d'essere sì 'nfiammato
ch'io mi ci aprensesse;
ma'll'amor del beato
sì' mi sforzo' et disse
ch'io non mi sottraesse
di dançare a la dança;
nella tua 'nnamorança
Jesu' ci farai giocondare.*

(5) Vedi gli « Statuti della Congregazione della Beatissima Vergine Maria de' Battuti » di Bologna, 1266 - cap. XXVI.

(6) Dall'archeologia, dall'iconografia, dalle testimonianze dei SS. Padri e dei Concili sappiamo di certo che forme di danze sacre esistevano nel Medioevo anche in Chiesa; proibite poi per i facili abusi. Vedi a questo proposito: R. Tornai S. J. « La danza sacra » (Roma 1950); F. Romita « Jus musicae liturgicae » (Roma 1947; pagg. 33, 34); P. Toschi « Le origini del teatro italiano » (Torino 1955; pagg. 61-66).

*Non vi meravilliate
se alla dança dançai;
colli dolci miei frati
si' mmi mossi et andai,
poi' dissi: innamorati,
non dançate ora mai.
Gia' non mi ricordai
s'i fui entrato ala dança;
tanto sentii alegrança
Jesu' non si potrà contare.*

*O Christo mio cortese
tu che se' gior compita,
dalle gravose offese
si' nne scampa et aita
che vengnamo a le prese
della superna vita,
dove si trova unita
dança per li beati:
tanto sono infiammati
Jesu', lingua nol può parlare ».*

* * *

I libri delle laudi seguivano, nella compilazione, il succedersi delle feste religiose secondo il calendario ecclesiastico (7). E ciò è perfettamente naturale se si pensa che in uno stesso libro si venivano a trovare inni, sequenze, laudi, salmi e litanie: tutto quanto poteva occorrere al fedele per l'esercizio delle sue devozioni. L'argomento quindi delle laudi era naturalmente legato alle particolari celebrazioni religiose dell'anno. Abbiamo così molte bellissime laudi per il Natale, la Circoncisione, l'Epifania, la Passione, la Risurrezione, la Pentecoste. Altre per le principali feste della Vergine SS. come: la Natività, l'Annunciazione, la Purificazione, la Visitazione, l'Assunzione ecc. Non mancano pure componimenti per le feste dei Santi: Matteo e Luca evangelisti, Maria Maddalena, S. Francesco, S. Domenico ecc.

Diremo subito che le composizioni migliori sotto ogni punto di vista appaiono quelle legate al ciclo delle feste di Natale, alla celebrazione della Passione, ed in lode della Vergine. Si direbbe che la semplice, schietta anima del popolo più intimamente penetrasse tali ricorrenze cristiane così toccanti che, allora forse più che oggi,

(7) Nel ms. 31 dell'Archivio della Confraternita del Gonfalone di Saluzzo in Piemonte, contenente testi laudistici trecenteschi, si leggono infatti espressioni come queste: « Prima dominica et qualibet dominica de Adventu dicatur ista (lauda): Ognè homo cum devocione (c. 29b.); « De nativitate Domini usque ad Epiphaniam dicatur ista lauda: Or è nato l'agnello » (c. 30b.); « In Epiphaniam Domini et per octavam dicatur ista lauda... » ecc. (c. 31b.).

riuscivano a far vibrare quelle ingenuè anime credenti. Ecco ad esempio alcune stanze di una celebre lauda narrativa (8), la quale pur nella scarna semplicità dello stile racchiude una rara potenza drammatica:

*« De la crudel morte de Christo
ogn'hom pianga amaramente.*

*Quando Juderi Christo pilliaro
d'ogne parte lo circumdaro
le sue mani stretto legaro
como ladro villanamente.*

*Trenta denar fo lo mercato
che fece Juda et fo' pagato
mellio li fora non esser nato
ch'aver peccato si' duramente.*

*A la colonna fo' spoliato
per tutto 'l corpo flagellato
d'ogne parte fo' 'nsanguinato
como falso amaramente.*

.....

*Nel suo vulto li sputaro
e la sua barba si la pelaro
facendo beffe l'imputaro
ke Dio s'è facto falsamente.*

*Poi ke 'n croce fo kiavellato
da li Juderi fo designato:
Se tu sè Cristo da Dio mandato
descende giù securamente.*

*Lo santo lato sangue menao
et tutti noi recomparao
da lo nemico ke 'ngannao
per un pomo si' vilmente.*

.....

(8) Vedine anche la bellissima melodia in Liuzzi op. cit. pag. 355.

*Li suoi compagni l'abandonaro
tutti fugiero e lui lasciavo
stando tormento forte et amaro
de lo suo corpo per la gente.*

*Molt'era trista sancta Maria
quando 'l suo Figlio en croce vedea
cum gran dolore forte piangea
dicendo: Trista, lassa, dolente ».*

Quest'altra invece, ancora narrativa, è una limpida manifestazione della pura gioia cristiana nella festa del Natale. Si notino le delicate espressioni delle ultime due strofe:

*« Gloria in cielo e pace in terra
nat'è 'l nostro Salvatore.*

*Nat'è Cristo glorioso
l'alto Dio meraviglioso;
fact'è hom desideroso
lo benigno creatore.*

*De la Vergene sovrana
lucente stella Diana
de li erranti tramontana
puer nato de la fiore.*

*Pace 'n terra sia cantata
gloria 'n ciel desiderata
la donçella consecrata
parturit'a 'l salvatore.*

*Parturito l'a cum canto
piena de lo spiritu sancto
de le braccia li jè manto
cum grandissimo fervore.*

*Poi la madre gloriosa
stella clara et luminosa
l'alto sol desiderosa
lactava cum gran dolçore ».*

Ed eccone una dedicata tutta alla Vergine SS., il cui culto era molto sentito nelle antiche Confraternite, soprattutto in quelle che facevano capo alla primitiva Compagnia fiorentina dei Laudesi. Il poeta qui ha intessuto una magnifica ghirlanda con i più suggestivi appellativi che la Chiesa e la tradizione cristiana hanno saputo trovare per la Madre del Salvatore. Questa è precisamente una di quelle laudi

in cui il Liuzzi ravvisa chiare movenze di danza. Ne diamo perciò anche il testo musicale in appendice, trascritto secondo nuovi criteri.

*« Regina sovrana - de gran pietade,
in te dolce madre - agiam reposança.*

*Stella chiarita - col grande splendore
gente smarrita - traheste d'errore;
reggi la vita - sì ch'a tucte l'hore
reserviam leança.*

*Orto lucente - e aulita rosa
a tucta gente - sei madre pietosa
non è pendente - ki en te se reposa
ma sta a gran baldança.*

*Giardin ornato - de fresca verdura
fosti serrato - de forte clausura,
tuo fructo nato - non òse natura
ma grande sperança.*

*Bel gillio d'orto - cristallo splendente
l'om ch'era morto - facesti vivente;
se' gran conforto - a l'om penitente
e daili fermança.*

*Alta reina - de sole amantata
corona fina - de stelle t'è data;
gratia divina - t'a facta amata
ke t'a 'n venerança.*

*Arbor frondosa - ke fai dolçe fructo
de Christo se' sposa - k'è nostro conducto:
dacci riposo - de questo gran lucto
e don'alegrança. Amen.*

Si noti che su un totale di 46 laudi della silloge cortonese, ben 16 sono, come questa, in onore della Madonna.

Ma nelle raccolte, specialmente le meno antiche, molto numerosi sono anche i componimenti drammatici. Si è molto discusso sull'origine dell'elemento drammatico nelle laudi duecentesche. Molteplici furono certamente i fattori; ma occorrerà tener ben presente l'influenza dal dramma liturgico sempre vivo nella mente dei fedeli. Questa è l'opinione autorevole del Toschi (op. cit. pag. 681) là dove afferma: « Ci fu un lungo periodo di convivenza delle forme drammatiche legate alla liturgia con quelle sorte dalla nuova pratica devozionale. Non bisogna credere che il dramma sacro in latino scomparisse quasi di colpo soppiantato da quello in volgare ».

Ecco dunque, a titolo di esemplificazione, il testo poetico d'una lauda drammatica interamente trascritta dal Liuzzi (vol. II, pag. 96). Il componimento è attribuito a Jacopone da Todi.

« O Christo onnepotente
dove siete inviato
che sì poveramente
gite pellegrinato? ».

« Una sposa figliai
che dat'o 'l mio core
di gioie l'adornai
per haverne honore
lasciomi a dishonore
semmi gire penato.

Et io sì l'adornai
di gioie et di novança
a mia forma l'asembrai
et a la mia simigliança
ammi facto fallança
a facto gran peccato.

Dite a la mia sposa
che degia rivenire
che pena dolorosa
non me faccia patire
per lei colli sofrire
sì ne so 'namorato ».

« Signor, se la trovamo
e vole ritornare
volete che le diciamo
che le vuli perdonare
se 'lla possiamo ritrare
dal suo pessimo stato? ».

Il senso allegorico è chiaro. La sposa di cui Cristo addolorato va in cerca è l'anima cristiana; la pecorella smarrita della nota parabola evangelica. Il dialogo avviene tra due personaggi soltanto: Cristo pellegrino ed un gruppo non identificato di persone che lo incontrano. Uno degli schemi più semplici di composizione dialogica. Altri e assai complicati esempi di questo genere si potrebbero qui citare, se non lo vietasse l'indole della presente trattazione. Ad un certo momento l'elemento drammatico della lauda tanto si sviluppò da assumere il ruolo di vera e propria rappresentazione non solo con personaggi distinti, ma con vero apparato scenico, sebbene spesso rudimentale. La finzione scenica diverrà poi a mano a mano più raffinata quanto più ci si allontanerà dalla fede semplice ed ingenua di quei primi tempi.

Della metrica della lauda non diremo, rinviando, chi desiderasse particolareggiate notizie, alle pagine introduttive dell'opera di Liuzzi che ne tratta ampiamente. Osserveremo solamente con il De Bartolomeis, che tutto il patrimonio laudistico

sin'ora conosciuto si presenta costantemente nello schema poetico della « ballata » quanto il testo poetico. Musicalmente invece, alcune laudi sembrano di tipo litanico con schema melodico AB, AB, AB, oppure AB, CB, AB, ecc.; altre di tipo innodico con melodia continua AB, CD, EF ecc.; altre infine di tipo sequenziale, cioè con ripetizione melodica a stanze accoppiate, come la citata « Regina sovrana - de gran pietade ».

E' appena necessario avvertire che l'intonazione musicale delle laudi di cui parliamo si presenta sempre in forma monodica, senza accompagnamenti di sorta: quantunque non sia improbabile che, talvolta, all'esecuzione vocale si aggiungesse qualche strumento a corda o a fiato.

La scrittura è su tetragramma. La notazione gregoriana neumatica. Ma come bene avverte il Liuzzi: « ...la melodia delle laudi non ha a che fare con il canto gregoriano così detto. C'è tutta un'altra impronta. Qui lo spirito vocale è mutato; la forma si modella duttile. C'è la precisione, la varietà delle simmetrie, l'aderenza costante al periodo di « ripresa » e « stanza », ed il deciso impianto di molte nella tonalità moderna maggiore e minore. Ci saranno sì qua e là riflessi e derivazioni dal gregoriano, in quanto non si reagisce, e ci si lega a quello che è prossimo e precede » (op. cit. pag. 36).

Melodicamente, infatti, l'influsso della musica gregoriana su quella laudistica è palese sia per la imitazione di alcune forme tradizionali come: l'inno, la sequenza, la litanìa; sia per le abbastanza frequenti reminiscenze di spunti melodici o di cadenze. Reminiscenze d'altronde, da Ugo Sesini trovate e documentate persino nella profana musica trovadorica (vedi U. Sesini « Le melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana » - Torino 1942).

Quanto alla lezione melodica, i testi delle laudi di ambedue i codici sono chiari; e benissimo li trascrisse il Liuzzi. Ma il problema più grosso nasce allorché alle note trascritte si voglia dare un ritmo il più possibile connaturale. La questione è essenziale poiché il ritmo, come ognuno sa, è l'anima nella musica: e soltanto con esso una melodia acquista una propria inconfondibile fisionomia. Esclusa una interpretazione misurata basata sui principi dell'« ars mensurabilis », assolutamente inammissibile a causa delle continue contraddizioni nella stessa grafia musicale, il Liuzzi, a ragione, conclude che dette musiche dovevano ricevere il loro ritmo da quello del testo poetico sottostante. E' noto infatti lo strettissimo legame esistente, nel Medioevo, tra musica e poesia. Facendo dunque suoi ed ampliando i principi di Ugo Reimann per la interpretazione della musica trovadorica, il Liuzzi credette di ravvisare nello schema del verso ottonario piano con gli accenti in 1^a, 3^a, 5^a e 7^a sede il tipo-base su cui si doveva stendere precisamente la melodia. Essa quindi dovrebbe risultare inquadrata in frasi-verso di 4 battute, comprendente ognuna 2 tempi, di cui il primo forte in coincidenza con le rispettive sedi di accento fissate. Ma tale rigido schematismo non tardò a mettere il suo autore, all'atto pratico, in serie difficoltà, che furono risolte di volta in volta con speciali, ma troppo frequenti, accorgimenti. Infatti molte laudi non sono fatte di ottonari, ma di settenari, novenari, endecasillabi; nè hanno spesso gli accenti regolarmente ricorrenti. Frequentissimi poi sono i casi di ipometrie o ipermetrie in una stessa lauda, e perfino nell'interno delle singole strofe. Ad esempio nel celebre componimento citato « De la crudel morte de Christo », soltanto il 2^o verso della ripresa è ottonario; e, nella stanza che segue, di ottonari non ve n'è alcuno. Si incontrano invece tre novenari ed un decasillabo. Così la lauda jacononica « O Christo onnipotente ove siete inviato » ha due soli ottonari nell'ultima stanza, di contro a tutti settenari.

Ma anche il Liuzzi non doveva essere del tutto convinto della assoluta bontà del sistema se, a proposito delle riproduzioni in fac-simile allegate alle sue trascrizioni, dichiarava: «...la scrittura autentica riprodotta in fac-simile sarà sempre consultata con frutto per *possibili emendazioni*» (op. cit. pag. 49). D'altronde, l'attribuire tali anomalie ad imperizia o inavvertenza del poeta è cosa inammissibile, dopo quanto abbiamo detto sugli autori delle laudi duecentesche. Tanto meno si dovrà pensare ad eventuali errori o lacune del copista: tanto frequenti e tanto complessi sono i diversi casi. Eppure i numerosi accorgimenti escogitati dal Liuzzi hanno il debole, oltre a tutto, di modificare sempre la sola linea melodica, sacrificandola alle leggi inflessibili del verso, e raggiungendo inevitabilmente lo scopo di mortificarne e coartarne il libero fluire. Cosa, in verità, troppo grave, proveniente dal fatto di voler imprigionare in moderne battute isoritmiche ad impulsi rigidamente ricorrenti melodie nate libere e regolate da altre leggi che quelle invalse nella nostra musica solamente agli inizi del settecento.

« Per intuire davvero la melodia nella sua forma pura » osserva ben a ragione Raffaello Monterosso (9) — *bisogna non imporre ad essa un ritmo calato dall'alto, ma fare in modo che da essa scaturisca quel ritmo più ad essa pertinente, sempre mobile e diverso pur nella sua fondamentale unità* ». Il Monterosso propone, quindi, una interpretazione della musica trovadorica (e per riflesso di quella laudistica due-trecentesca) che appare saldamente confermata da passi inequivocabili di illustri teorici medievali e che bene risolve le numerose anomalie metriche.

Punto di partenza non l'isosillabismo del verso, ma una entità ben accertata e definita nella prima nostra poesia in volgare: il « piede ritmico ». Fondato sull'accento tonico della parola esso è una naturale evoluzione del « piede metrico » latino basato sulla quantità delle sillabe. E come questo era costituito da regolare successione di tempi primi in varia durata, così quello, abbandonata la quantità, non risultava che di un raggruppamento di sillabe e valori tutti eguali, in cui fungeva da elemento ordinatore l'accento intensivo o tonico delle parole.

Il tempo primo con ciò veniva ad identificarsi con la sillaba e ad assumere un valore invariabile. In conclusione quindi, il verso risulterà di un numero imprecisato di « piedi ritmici » ciascuno formato da eguale o diverso numero di sillabe, le quali saranno rappresentate singolarmente da valori isocroni. In tal modo agevolmente si vedranno scomparire tutte le ipermetrie o ipometrie anche le più irriducibili.

Prendiamo ad es. la 4ª stanza della lauda « Ben è crudel e pietoso » (Cort. 91 c. 47 v. - 48 r. - Liuzzi vol. Iº pag. 351):

« SPIRITO SÁNCTO IN TÉ VERRÁ (8 sillabe) - quattro « piedi ritmici »
 QUÉI K'A IN SÉ ÓNGNE POTÉNÇA (8 sillabe) - quattro « piedi ritmici »
 ET ÁGIA QUÉSTO PÉR SENTENTIA ». (9 sillabe) - quattro « piedi ritmici »
 ALÓR DÍSSE LA DÓLCE POLÇÉLLA: (10 sillabe) - quattro « piedi ritmici »
 DE L'ÁLTO DÍO MI TÉNG'ANÇÉLLA (10 sillabe) - quattro « piedi ritmici »
 SÍA DE MÉ COM'ÁI RESPÓSO. (9 sillabe) - quattro « piedi ritmici »

Avverte giustamente il Monterosso (op. cit. pag. 106-107): « *E' bene precisare che i piedi ritmici in cui è scomponibile un verso non possono venire indicati con*

(9) Raffaello Monterosso: « *Musica e ritmica dei trovatori* » (Milano - Giuffrè 1956 - pag. 71). A questo utilissimo libro attingiamo in gran parte le notizie che qui brevemente andiamo esponendo, completandole con quanto abbiamo appreso dalla viva voce dell'autore.

la stessa infallibile precisione con cui si scandono i piedi metrici, per i quali esiste uno schema prosodico ben costituito. Criterio essenziale per dividere un piede ritmico dall'altro è l'accento tonico, il quale può dare origine, per uno stesso verso, a vari schemi ritmici... Ma anche se le scansioni ritmiche possibili fossero tre o quattro per un solo verso, il ritmo fondamentale verrebbe ad essere potenziato, non diminuito. Perché una cosa è la scansione pedestre, che tiene meccanicamente conto degli accenti tonici, dovunque essi cadano; e un'altra è la ricostruzione ritmica vera e propria... Si diano pure due o più schemi ritmici teoricamente ammissibili; tuttavia, di questi, uno solo apparirà di volta in volta, valido secondo le effettive capacità espressive del verso che soltanto con una accentazione trova intera la sua fisionomia artistica, quella più idonea a tradurre il mondo lirico intuito dal poeta ».

Ed a maggior chiarimento di queste espressioni vorremmo noi aggiungere che altra cosa è l'accento tonico di ogni singola parola come si trova nel lessico, altra cosa quello che essa assume, a contatto con altre, in un verso, dove come in un periodo del discorso, una naturale legge ritmica metterà alcuni impulsi in luce, altri in ombra. Diverranno accenti tonico-ritmici i primi soltanto, e saranno i soli considerati anche musicalmente.

La melodia di stenderà, dunque, sul ritmo poetico anzidetto, raccogliendo, nello spazio di una « battuta » i singoli valori di un « piede ritmico ».

L'accento tonico-ritmico iniziale d'ogni piede si farà normalmente coincidere con il tempo forte della misura. Si otterranno in tal modo battute frequentemente non isoritmiche, ma appunto perciò in perfetta concordanza con il libero procedere della melodia.

Incontrando gruppi neumatici su una stessa sillaba, ovviamente la somma totale dei valori dovrà risultare pari al valore del tempo primo (nota-sillaba) assunto all'inizio della composizione, sia esso la semiminima, la croma o qualsiasi altro. Qualche eccezione a questa legge potrà essere ammessa, naturalmente, nelle cadenze quando l'andamento rallentato potrà fare opportunamente allungare i singoli valori sino quasi a raddoppiarli.

Avremo così ricostruito il « piccolo ritmo », quello fondamentale. Per la esatta interpretazione occorrerà poi molto badare alla diversa connessione delle semifrasi, frasi e periodi in un più completo organismo musicale: al cosiddetto « grande ritmo » cioè, senza del quale alla composizione verrebbe a mancare il necessario respiro. Avvertiamo inoltre che, originalmente, la « ripresa » iniziale veniva intonata prima dal « solista » e poi subito ripetuta per intero dal coro. Le singole strofe, poi, erano riservate ancora al « solista » mentre al « coro » era affidata la ripetizione della « ripresa » ad ogni strofa, come già dicemmo.

Concludendo diremo che ci siamo volutamente un poco dilungati nell'espone-re per sommi capi i criteri nostri di trascrizione per offrire, a chi lo desiderasse, la maniera di riprodurre ed interpretare da solo i vari bellissimi testi musicali, il cui originale per buona fortuna riportato fotograficamente dal Liuzzi, può essere agevolmente consultato.

Per ovvie ragioni noi ci limiteremo a fornire, nell'Appendice musicale qui annessa, alcune poche composizioni scelte fra le migliori. Il lettore potrà così rendersi personalmente conto della applicazione dei principi di trascrizione surriferiti, non solo, ma ammirare la fresca, ingenua e meravigliosa bellezza di quel patrimonio musicale laudistico che tanta e così splendida luce diffonde agli albori stessi della nostra storia letteraria.

-ctum fru - ctum ven - tris tu - i no-bis
no-bis

rall. **Meno mosso** (♩=63) *pp*

post hoc e - xi - li - um o - sten - de. 0

post hoc e - xi - li - um o - sten - de. 0

Meno mosso (♩=63)

O.E. (aperto) *pp*

rall.

cle - mens, o pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a.

cle - mens, o pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a.

(chiuso) *rall.* O.E.

C.E. 6022 M.S.

Cons. Ces. X.A.b. 1

LAUDI SPIRITUALI

(dei Secoli XIII. - XIV.)
(dai laudari: CORTONESE 91 e MAGLIABECHIANO II. 1-122)

Trascrizione di
Don PIERO DAMILANO

I. ALLELUJA, ALLELUJA

Magl.-II-I. 122, c. 29.
Liuzzi-II. p. 83.

(*p*=*p*)
Al - le - lu - ia

Moderato

1) Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, al - to

Re - di glo - ri - a, che ve - ni - sti et

de - scen - di - sti a noi per tu - a - gra - ti - a

2) Dio dol - cis - si - mo - Si - gno - re, tu ne dai - vi -

- cto - ri - a, che vin - cia - mo lo mon - do et

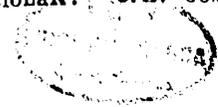
cor - po et tut - ta la - su - per - bi - a.

3) Fan - ne vi - ve - re in - bon - ta - de et a -

- ve - re in te - me - mo - ri - a ke pos - sia - mo

te - co - re - gna - re in sem - pi - ter - na - se - cu - la

Proprietà della CASA EDITRICE "MUSICA SACRA", -Milano.
Deposto a norma dei trattati internazionali. C.E. 6021 M.S. Tutti i diritti riservati.



II.

REGINA SOVRANA

Cortonese-91 c., 24 r./25 r.
Liuzzi-p. 297 (vol.I.)

($\text{♩}=\text{♩}$) (1) Andante (in un movimento)

Re - gi - na so - vra - na de gran pi - e -

rall.
- ta - de, en te, dol - ce ma - dre, a - gian con - so - lan - ça.

da ripetersi ad ogni "Stanza,"

1.) Stel - la chia - ri - fa col gran - de splen - do - re,
2.) Bel gi - glio d'or - to, cri - stal - lo splen - den - te,
3.) Tu re - tro - va - sti el the - so - ro smar - ru - to,
4.) Ar - bor fron - do - so ke fai dol - ce fru - cto,

gen - te smar - ri - ta tra - he - ste d'er - ro - re,
l'om ch'e - ra mor - to fa - ce - sti vi - ven - te,
tu re - tro - va - sti l'om ch'e - ra ca - du - to,
de Cri - sto spo - sa k'è no - stro con - du - cto,

rall.

reg - gi la vi - ta sì ch'a tut - te l'o - re re - serviam le - an - ça.
sei gran con - for - to a l'om pe - ni - ten - te, e dai li fer - man - ça.
quand'a - scol - ta - sti lo dol - ce sa - lu - to cum gran - de fi - dan - ça.
dac - ci ri - po - so de que - sto gran lu - cto, et do - n'a - le - gran - ça.

III.

ONNE HOMO AD ALTA VOCE

Cortonese-91c., 55 r.
Liuzzi-p. 362-363 (vol.I.)

($\text{♩}=\text{♩}$) Andante solenne

On - ne ho - mo

On - ne ho - mo ad al - ta vo - ce.

da ripetersi ad ogni "Stanza,"

lau - di la ve - ra - ce - cro - ce.

(1) Le alterazioni tra parentesi non si leggono nell'originale; ma si rendono necessarie per una fedele interpretazione.

C.E. 6021 M.S.

1) Quan - to è di - gno - de lau - da - re co - re non lo
2) Que - sto le - gno - pre - ti - o - so è di le - gno
3) Kia - ma e pian - gi - du - ra - men - te, et a Cri - sto

po' - pen - sa - re, len - gua non lo po' - con -
vir - tu - o - so, lo ni - mi - co a - con -
ti - con - ver - te; per te sta a brac - cia a -

rall.

- ta - re la ve - ra - ce san - cta - cro - ce.
- fu - so - per la for - ça de la - cro - ce.
- pér - te - su - nel le - gno de la - cro - ce.

IV.

GLORIA IN CIELO E PACE IN TERRA

Cortonese-91c., 43r./44r.
Liuzzi-p. 335 (vol.I.)

($\text{♩}=\text{♩}$) Andante (in un movimento)

Glo - ria in Cie - lo

Glo - ria in cie - lo e pa - ce in

da ripetersi ad ogni "Stanza,"

ter - ra, na - t'è'l no - stro Sal - va - to - re.

1) Na - t'è Cri - sto glo - ri - o - so, l'al - to
2) Pa - ce'n ter - ra sia can - ta - ta, glo - ria'n
3) Par - tu - ri - to l'a cum can - to, ple - na
4) Poi la ma - dre glo - ri - o - sa, stel - la

Dio ma - ra vel - li - o - so fa - ct'è hom de -
Ciel de - si - de - ra - ta la don - cel - la
de lo Spi - ri - tu San - cto; de li brac - cia
cla - ra et lu - mi - no - sa, l'al - to sol - de -

rall.

- si - de - ro - so lo be - ni - gno Cre - a - to - re.
con - se - cra - ta par - tu - ri - t'a'l Sal - va - to - re.
li fe' man - to cum gran - dis - si - mo fer - vo - re.
si - de - ro - sa, la - cta - va cum gran dol - so - re.

C.E. 6021 M.S.

VOI CH'AMATE LO CREATORE

Magl. II-I.-
Liuzzi II. p.71
(♩ = ♩)

Andante

Voi ch'ama-te Voi ch'a - ma - te lo Cre - a -
-to - re po - ne - te - men - te a lo meo - do - lo - re *rall.*

1.) Ch'i-son Ma - ri-a con lo cor tri-sto, la qua - le a - ve - a per -
fi - gli - uol Cri - sto; la spe-me mi - a et dol - ce ac -
-qui-sto fu-e croci - fi-xo per li pec - ca - to-ri. "Voi ch'amate
lo Creatore, etc.

2.) Fi - gli - uol mi - o, per - so - na - bel - la man-da - con -
-si - glio a la po - ve - rel - la gi - ron-ne la - xa
tau - pi - nel-la, ch'agioper - du - to Cristo d'a - mo-re. *rall.* "Voi ch'amate
lo Creatore, etc.

3.) Ca-po - bel-lo et di - li - ca-to co-me - ti veggio
sta-re in - ki - na - to, li tuoi ca - pel-li di san-gue intrec -
-cia-ti in fin a la - bar-ba ne va ir - ri - go - re. *rall.* "Voi ch'amate
lo Creatore, etc.

C.E. 6021 M.S.

"Musica Sacra., - Supplemento musicale N. 4-1957

Ces. X



Musica Sacra