

EDI-PAN

Le più recenti pubblicazioni della serie MEDIOEVO-RINASCIMENTO.

Dischi:

- PAN DX - MA 51 MUSICHE VOCALI E STRUMENTALI DAL '200 AL '600
(*Concentus Antiqui*).
- PAN DX - MA 52 MUSICHE MEDIOEVALI E RINASCIMENTALI
(*Gruppo Musica Insieme*).
- PAN DX - MA 53 «MA CHIERE DAME» DAI TROVATORI A G. DE MACHAUT
(*Gruppo Musica Insieme*).
- PAN DX - MA 54 MUSICHE PROFANE E SPIRITUALI A FIRENZE
TRA IL '400 E IL '500
(*Otetto Vocale Italiano*).
- PAN DX - MA 55 ARIE E DANZE STRUMENTALI TRA IL '500 E IL '600
(*Concentus Antiqui*).
- PAN DX - MA 56 «ISTAMPITA ISABELLA» MUSICHE STRUMENTALI ITALIANE
DEL XV E XVI SECOLO
(*Gruppo Musica Insieme*).
- PAN DX - MA 57 GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA
(*Coro Polifonico «Giovanni Pierluigi» diretto da Pio Fernandez*).

In preparazione:

JOHN DOWLAND
(*Gruppo Musica Insieme*).

Edizioni Musicali EDI-PAN - Viale Mazzini, 6 - 00195 ROMA - Tel. 38.55.74.

MV 1549

LA PREPOLIFONIA



IL LAUDARIO CORTONESE

n. 91

Pellegrino M. Ernetti O.S.B.
Laura Rossi Leidi

EDI-PAN
ROMA

MV 1549

EDI-PAN

LA PREPOLIFONIA

Principi filosofici e teologici della musica

di P. Pellegrino M. Ernetti O. S. B.

«LA PREPOLIFONIA» colma il grande vuoto che va dalle origini della musica sino al nostro 1200; di quell'epoca cioè in cui la musica era qualcosa di «incarnato» nella vita quotidiana dell'uomo. P. Pellegrino M. Ernetti O. S. B., docente di Prepolifonia al Conservatorio «B. Marcello» di Venezia raccogliendo tutto il materiale di tanti secoli, si è preoccupato di curare meticolosamente la composizione, la melodia, il ritmo, la struttura modale interna, l'estetica delle forme, l'armonia, l'ethos della musica, e lo ha distribuito in dieci volumi così elencati:

1. Principi filosofici e teologici della musica.
2. Isocronismo e percezioni musicali o Estesiologia musicale.
3. Ritmica.
4. Estetica.
5. Modalità sanscrita, esacordale, ochtoechos.
6. Direzione chironomica.
7. Armonizzazione a stile sanscrito e discantistico.
8. Composizione a stile prepolifonico.
9. Storia della Prepolifonia.
10. Paleografica prepolifonica generale.

Dischi:

- | | |
|-------------------|--|
| PAN PRF 201/2 | INNODIA CRISTIANA DAL IV AL XVIII SECOLO
(Coro della chiesa di S. Francesco Gallarate diretto da P. Ernetti). |
| PAN PRF 203 | LE MESSE I° (Messa di Pasqua e dell'Ascensione)
(Coro delle Suore Benedettine di Ferrara diretto da P. Ernetti). |
| PAN PRF 204 | LE MESSE II° (Messa del Giorno e della Notte di Natale).
(Coro delle Suore Benedettine di Ferrara diretto da P. Ernetti). |
| PAN PRF 205/6/7/8 | LAUDARIO DI CORTONA cod. 91
(Solisti e coro «I PREPOLIFONISTI» diretto da P. Ernetti). |

In preparazione:

INNO SUMERICO E CANTI GRECI.
LE MESSE.
KYRIALE.

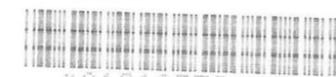
Il 1. volume della serie «La Prepolifonia» e i dischi sono disponibili presso la EDI-PAN - Viale Mazzini, 6 - 00195 ROMA - Tel. 38.55.74.

LA PREPOLIFONIA

Il laudario cortonese n.
Ernetti, Pellegrino Mar



MV 1549



01810352

IL LAUDARIO CORTONESE

n. 91

Pellegrino M. Ernetti O. S. B.
Laura Rossi Leidi

Fondo
Armando Gentilucci

EDI-PAN
ROMA



PELEGRINO ERNETTI
Trascrizione e revisione musicale

LAURA ROSSI LEIDI
Revisione filologico-letterale

Tutti i diritti riservati anche per le riproduzioni parziali.

© EDI-PAN - ROMA

BIBLIOGRAFIA

(Diamo soltanto la bibliografia essenziale sul testo musicale e poetico).

PER IL TESTO MUSICALE:

- 1) HANDSCHIN J., *Über die Laude*, in «Acta Musicologica», X, 1938, fasc. 1-2, pp. 14-31.
- 2) LIUZZI F., *Melodie italiane inedite del Duecento*, in «Archivum Romanicum», XIV, 1930, pp. 527 ss.;
IDEM, *Ballata e Lauda alle origini della lirica musicale italiana*, in «Annuario della Reale Accademia di S. Cecilia», Roma 1930-31, pp. 531 ss.;
IDEM, *Profilo musicale di Jacopone*, in «Nuova Antologia», CCLXIX, sec. VII, 1931, pp. 171-192;
IDEM, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, voll. I-II, Roma 1934-35.
- 3) LUCCHI L., *Laudi Cortonesi*, Verona 1974.
- 4) MONTEROSSO R., *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, nel vol. *Il movimento dei Disciplinati...*, Perugia 1962, pp. 447-464;
IDEM, *La tradizione melismatica sino all'«Ars Nova»*, in vol. *L'«Ars Nova» italiana del Trecento*, Certaldo 1970, vol. III, pp. 29-50.
- 5) NERI F., Recensione all'edizione del Liuzzi in «Giornale storico della Letteratura Italiana», CIX, 1937, pp. 130-135;
IDEM, *Le laude del Laudario Cortonese secondo la trascrizione in musica figurata dell'acc. can. don Nicola Garzi*, in «Accademia Etrusca di Cortona - Secondo Annuario, 1935», Roma 1936, pp. 12-36.
- 6) ROKSETH J., *Les Laudes et leur édition par M. Liuzzi*, in «Romania», LXV, 1939, pp. 383-394.
- 7) TERNI C., *Laudario da Cortona*, Siena 1964;
IDEM, *Per una edizione critica del Laudario di Cortona*, in «Chigiana», XXI, n. s., I, 1964, pp. 111-129.
- 8) VARANINI G., *Laude dugentesche*, Padova 1972, pp. 94-105 (nel quale volume il citato LUCCHI ha scritto su *Intorno alle melodie del Laudario di Cortona*).
- 9) VECCHI G., *Tra monodia e polifonia*, in «Collectanea historicae musicae», II, Firenze 1956, pp. 447-494.
- 10) ZIINO A., *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, 2 voll., Palermo 1968;
IDEM, *Frammenti di Laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, in «Cultura neolatina», XXXI, 1971, pp. 295-313;
IDEM, *Adattamento musicale e tradizione manoscritta nel repertorio del Duecento*, nel vol. *Studi in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli 1973, pp. 653-669.

PER IL TESTO POETICO:

- 1) BALDELLI I., *La Lauda e i Disciplinati*, in «Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria», Bari 1971, pp. 323-363;
IDEM, *Codici toscani nell'Archivio delle confraternite dei Disciplinati perugini*, ivi, pp. 365-370.
- 2) BANFI L., *A proposito di una antologia di laude dugentesche*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», CLI, 1974, pp. 261-277.
- 3) BRUNACCI G., *Il codice e l'oratorio dei Laudesi*, in «Polimnia», VIII, 1931, n. 1, pp. 873-880;
IDEM, *Ancora sul Laudario di S. Francesco*, ivi, VIII, 1931, pp. 968-970;
IDEM, *Altre variazioni sul Laudario di S. Francesco*, ivi, IX, 1932, pp. 1041-1056;
IDEM, *La disposizione delle Laudi nel Codice Cortonese 91*, ivi, X, 1933, n. 2, pp. 1169-1182;
IDEM, *Le laudi della II parte del Laudario Cortonese*, in «Accademia Etrusca di Cortona - Secondo Annuario, 1935», Roma 1936, pp. 39-84.
- 4) CERUTI BURGIO A., *Una nuova lauda di Garzo*, in «Studi di paleografia, diplomatica e storia medievale di Pisa e della Toscana in memoria di Natale Caturegli», Pisa 1975.
- 5) CONTINI G., *Laude cortonesi*, in «Poeti del Duecento», Milano-Napoli 1960, II, pp. 11-59 e 863.
- 6) DI BENEDETTO V., *Le laudi di Ser Garzo dell'Incisa*, in «Drammaturgia», dicembre 1956, pp. 422-441.
- 7) GUATTERI G., *Il bisnonno del Petrarca*, Firenze 1904.
- 8) LANDINI P. G., *Il codice aretino 180 (Laudi antiche di Cortona)*, Roma 1912.
- 9) MANCINI F., *La poesia religiosa in Umbria e Toscana*, I-II, Perugia 1973.
- 10) MANCINI G., *I manoscritti della libreria e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Cortona 1884.
- 11) MAZZONI G., *Laudi cortonesi del secolo XIII*, nel «Propugnatore», n. s., vol. II, 1889, p. II, pp. 205-270 e vol. III, 1890, p. I, pp. 5-48;
IDEM, *Ancora su Garzo*, ivi, n. s., vol. III, 1890, p. I, pp. 238-239.
- 12) MEERSSEMAN G. G., *Nota sull'origine delle compagnie dei Laudesi (Siena 1267)*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XVII, 1963, pp. 395-405.
- 13) MONTI G. M., *Le confraternite medievali nell'alta e media Italia*, I, Venezia 1927.
- 14) PAPA P., *La leggenda di Santa Caterina d'Alessandria in decima rima*, in «Miscellanea nuziale Rossi-Teiss», Bergamo 1897, pp. 455-509.
- 15) PATRONO C. M., *Ancora del bisnonno del Petrarca*, Suppl. alla «Nuova Rassegna», III, n. 2, febbraio 1905.
- 16) PIATTOLI R., *Per una migliore datazione del laudario di Cortona*, in «Studi di filologia italiana», XXVII, 1969, p. 5 s.
- 17) RENIER R., *Un codice antico di flagellanti nella Biblioteca comunale di Cortona*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», XI, 1888, pp. 109-124.
- 18) RONZONI A., *Le rime di Ser Garzo dell'Incisa*, Verona 1972.
- 19) STAUFF E., *Le Laudario de Pise (du ms. 8521 de la Bibliothéque de l' Arsenal de Paris)*, Uppsala-Leipzig 1931.
- 20) TERRUGGIA A. M., *In qual momento i Disciplinati hanno dato origine al loro laudario?*, nel vol. *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio*, Perugia 1962, pp. 434-459.
- 21) VARANTINI G., *Di una malnota testimonianza manoscritta di tre laudi cortonesi*, in «Annali della Facoltà di Economia e Commercio in Verona», serie II, vol. I, 1966-67;
IDEM, *Laude dugentesche*, Padova 1972;
IDEM, *Un terzo laudario cortonese*, in «Studi e Problemi di critica testuale», 6, aprile 1973, pp. 69-71;
IDEM, *Il Manoscritto Trivulziano 535 - Laude antiche di Cortona*, ivi, 8, aprile 1974, pp. 13-72.
- 22) ZENATTI A., *Il bisnonno del Petrarca*, nel «Propugnatore», n. s., IV, 1891, pp. 415-421.

1. IL VOLUME IN SE STESSO

Molti autori (vedi bibliografia citata) si sono già interessati al nostro codice cortonese: non intendiamo perciò ripetere quanto essi hanno già detto.

È un codice membranaceo di 171 carte, di cm. 22,6x17,2. Tale ampiezza di misura va dalla 1 alla 132 carta; dalla 133 alla 171 la larghezza viene ridotta a cm. 21,5.

L'indice contenente le laude musicate è nelle cc. 133, 134, 135.

Il codice, per la *parte letteraria*, fu trascritto la prima volta da Guido Mazzoni già nel 1889-1890; la *parte musicale* invece, insieme a quella letteraria, fu trascritta da Fernando Liuzzi nel 1935, e da Nicola Garzi nel 1936.

Il citato Terni divide, giustamente, il codice in cinque parti:

la prima comprende le prime 122 cc. divise in quindici quaderni di 8 cc. ciascuno, eccettuati il 5° e il 6°. Le iniziali di ogni lauda alternano i colori azzurro e rosso. Mentre è dato il testo di tutte le laude, la musica è soltanto alla prima strofa e al ritornello, eccetto la quinta lauda;

la seconda comprende le cc. 123-132 cioè un quaderno di 10 cc.; le iniziali sono tutte in rosso, con testo poetico e musicale;

la terza contiene l'indice della prima parte nelle carte 133, 134, 135, con iniziali alternate rosso-azzurro;

la quarta comprende le cc. 136-163 con iniziali tutte rosse e reca soltanto il testo poetico;

la quinta comprende un quaderno di 8 cc. da 164 a 171 con solo testo poetico.

A noi interessa soltanto la prima parte che contiene 47 laude, con testo in lingua volgare del sec. XIII, e con melodia scritta sul ritornello e sulla prima strofa di ciascuna lauda, eccetto la quinta, che ha il rigo musicale senza note.

Il testo letterario pare scritto con caratteri gotici dell'epoca; mentre la musica è in notazione quadrata italica e romana, simile a quella dei Graduali, Antifonari, Kyriali e Responsoriali dell'epoca stessa, e che ci danno il canto gregoriano.

Il rigo è di 2, 3, 4 linee, secondo la necessità dell'ambitus melodico; le chiavi musicali sono quelle gregoriane, cioè di FA e di DO, usate in tutte le linee secondo la necessità proprio come usa il canto gregoriano da quanto esiste il rigo guidoniano.

Ornamenti miniaturistici compaiono alla prima lettera delle singole laude, con colori azzurro e rosso che si alternano: cioè se la lettera è in rosso, l'ornamento è azzurro e viceversa.

Le 47 laude sono così distribuite:

- le prime 15 sono indirizzate alla Madonna;
- la 16 a S. Caterina d'Alessandria;
- la 17 alla Maddalena;
- dalla 18 alla 31 vengono rievocati i misteri della Redenzione: dal Natale sino alla SS. Trinità;
- dalla 32 alla 35 si parla del disprezzo del mondo e dell'amore a Cristo;
- la 36 e la 37 sono per S. Francesco;
- la 38 è per S. Antonio da Padova;
- la 39 ancora alla Maddalena;
- la 40 a S. Michele Arcangelo;
- la 41 a tutti i Santi;
- la 42 e 43 a S. Giovanni Battista;
- la 44 è una esortazione ad amare Cristo;
- la 45 agli Apostoli;
- la 46 è il saluto finale alla Madonna.

ABBREVIAZIONI DEI MANOSCRITTI

Abc	= 180 della Fraternità dei Laici - Biblioteca Comunale, Arezzo.
Abr	= 8251 della Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi.
ASB	= 705 della Biblioteca Comunale di Assisi (Illuminati).
Cam	= 194 del Fitzwilliam Museum, Cambridge (Catalogo James).
Co	= 91 della Biblioteca Comunale di Cortona.
Fil	= 90 inf. 47 (Laur. plut.) della Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.
Fim	= ms. dell'Archivio della Curia Arcivescovile (senza segnatura), Firenze.
M1-Fin1	= BR 18 (= II, 1, 122): Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.
M2-Fin2	= BR 19 (= II, 1, 212): Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.
Pi-Mo	= 742, The Pierpont Morgan Library, New-York.
Pi-A	= Archivio di Stato: carte di guardia in «Comune di Pisa - Div. A, n. 11».
Si1	= I, II, 4 della Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena.
Si2	= I, VI, 9 della Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena.
Triv.	= 535 della Biblioteca Trivulziana, Milano.
Wor	= Collezione Mr. Frank C. Smith - Worcester USA.

2. DATAZIONE DEL MANOSCRITTO

Le varie ipotesi della datazione del manoscritto nascono dal fatto che esso pare sia appartenuto all'Oratorio Francescano di Cortona, sorto nel 1250-51. Abbiamo 4 ipotesi:

- 1) Poiché mancano due laude (quella del Beato Guido Vagnottelli, morto verso il 1250, e quella di S. Margherita da Cortona, morta nel 1297), si pensa che la prima parte del ms sia stata scritta prima della metà del sec. XIII, mentre la seconda parte sarebbe stata scritta subito dopo: è l'ipotesi del Mancini.
- 2) Il Mazzoni invece sostiene che la prima parte del ms sarebbe stata scritta tra il 1260 e il 1297: quindi prima della morte di S. Margherita da Cortona.
- 3) Il Liuzzi pensa: eccetto le ultime due laude (anno 1297 circa), il resto sarebbe tutto redatto intorno al 1270, in quanto che vi sono due laude di Jacopone da Todi («Troppo perde il tempo...» e «Oì me lasso») convertitosi nel 1268.
- 4) La nostra ipotesi: il ms pare sia un'ampia antologia laudistica che comprende laude raccolte tra il 1259 e il 1270 circa. Infatti la lauda *Madonna Santa Maria* è quella dei Flagellati, già ricordata dal cronista Padovano, a proposito della nascita dei Flagellati in Perugia. Il fondatore di questi fu l'eremita Ranieri Fasani, che bandisce, a Perugia, nel 1259, la crociata della penitenza generale, e si flagella davanti al Vescovo e al popolo. Fu allora che turbe di genti scalze, macerate dalla penitenza, cantano mesti moduli e severe melodie che strappano lacrime¹. Un altro cronista dell'epoca ci dice chiaramente che fu «come un miracolo» «in civitate Perusii ceperunt homines ire per civitatem nudi verberando se cum flagellis a maximo usque ad parvum». E cita il testo della lauda in latino: *Domina Sancta Maria, recipite peccatores, et rogetis Jesum Christum ut nobis parcere debeat*, che è la prima strofa della IV lauda del nostro codice cortonese, con melodia altrettanto severa e pregnante di una densità e rigidità unica².

3. ESECUZIONE DELLE LAUDE

È difficile dire una parola definitiva circa il modo di eseguire le laude, o meglio come le eseguissero. È risaputo, comunque, che l'ordine dei *Servi di Maria* sia nato nel 1233 dalla *Confraternita Fiorentina dei Laudesi*. Sette nobili fiorentini, tutti già appartenenti ai *Fratres de Poenitentia*, ebbero l'apparizione della Madonna mentre, con gli altri compagni, cantavano laude ad Essa, e abbandonarono il mondo³.

Il cronista contemporaneo, Fra Salimbene di Parma, descrive l'esecuzione dei versetti in *forma alternata* tra un frate solista e il coro dei fanciulli. Egli pone dei versetti in bocca ad un certo Fra Benedetto, soprannominato «della cornetta», amico dei frati minori, il quale li accompagnava con una piccola tromba di bronzo, suonata da lui stesso *terribiliter necnon et dulciter*. Venuto a Parma proprio nel 1233, Fra Benedetto (conosciuto dallo stesso Salimbene) aveva l'abitudine di fermarsi sulle piazze e *in vulgari dicebat*: «*Laudato et benedetto et glorificato sia lo padre!*» *Et pueri alta voce quod dixerat repetebant. Et postea eadem verba repetebat addendo*: Sia lo fijo! *Et cum pueri resumebant et eadem verba cantabant. Postea terciò eadem verba repetebat addendo*: Sia lo Spirito Sancto! *Et postea Alleluia, alleluia, alleluia. Deinde bucinabat...* (SALIMBENE, *Cronica*, Holder-Egger, *Monumenta Germanica Hist., Script.* XXXII, p. 71).

In altre parole, ecco come eseguiva Fra Benedetto:

3 squilli di tromba:

- Laudato et benedetto et glorificato sia lo Padre! (i bambini ripetevano il versetto);
- Laudato et benedetto et glorificato sia lo Fijo! (i bambini ripetevano il versetto);
- Laudato et benedetto et glorificato sia lo Spirito Sancto! (i bambini ripetevano il versetto);
- Alleluia, alleluia, alleluia;
- Suono di tromba...

Il testo che Fra Benedetto cantava in lingua volgare, era lo stesso che (pure nel 1233) cantava in latino-volgare un domenicano, certo Frate Joannes (non sappiamo se fosse di Vincenza ovvero di Schio):

«Benedictu, laudatu et glorificatu lu Padre,
Benedictu, laudatu et glorificatu lu Fillu,
Benedictu, laudatu et glorificatu lu Spiritu Sanctu.
Alleluia, gloriosa Domina!».

Un altro cronista contemporaneo, Riccardo da San Germano, ricorda che Fra Benedetto faceva tre squilli di tromba prima di cantare l'Alleluia, al quale seguivano i versi delle strofe (RICCARDO DA SAN GERMANO, *Chronica*, in *Mon. Germ. Hist., Script.* XIX, p. 370).

Le miniature dell'epoca riportano l'uso dei corni, delle trombe, delle tube per annunciare e per sorreggere il canto (cfr. *Libro dei Battuti di S. Defendente di Lodi*, in Arch. Stor. Lodigino, 1903, p. 30 ss.).

Comunque è certo che in quell'epoca si usavano già, ad uso accompagnamento del canto, l'organo, la tromba, la viola, l'arpa, il liuto e la cetra.

D'altra parte nel Laudario Cortonese del sec. XIV, conservato ad Arezzo (Cod. 180 della Bibl. della Fraternalità dei Laici), alla lauda XII si legge:

«Tucti cantano una voce
sença alcuna discordança».

Tali versi fanno capire un canto monodico. Però, a nostro parere, non escludono l'accompagnamento degli strumenti, cosa, del resto, ovvia. Infatti non va confuso il canto monodico in contrapposizione a quello polifonico, con il canto monodico accompagnato con strumenti.

4. AUTORI DEL CODICE

In quattro laude appare il nome di Garço:

- 1) Nella lauda VII «Altissima luce...» è detto *nell'ultima* strofa:
«De la dolçore - Ke 'nte è tanta
lingua nè core - non po' dicer quanta.
Garço doctore - di voi, donna, canta,
Virgine Sancta, - cum tutto honorança».
- 2) Nella lauda XIII «Ave Vergene gaudente...» leggiamo pure *nell'ultima* strofa:
«Garço canta cum dolçore
per te versi cum laudore.
Sì sse' plena de sapore,
cielo e terra fai fluente».
- 3) Nella lauda XXIX «Spiritu Sancto glorioso...» ancora *nell'ultima* strofa è detto:
«Garço di la gran speranza
a te, Cristo, per pietança:
tu n'ài facti a tua sembiança,
prego ke ne dea riposo».
- 4) Infine nella lauda XLIV «Amor dolçe sença pare...» sempre *nell'ultima* strofa:
«Dolçe amore amoroso
cum dolçore savoroso,
di t'è Garço gaudioso;
sovr'ogn'altro se' d'amare».

Ad una prima osservazione, pare proprio che questo autore voglia apporre la propria firma alle singole citate laude: infatti il suo nome appare sempre *all'ultima* strofa.

Garço si autodefinisce «doctore». A quei tempi significava laureato in legge e notaio. Molti autori pensano fosse il notaio d'Incisa, poi trasferitosi a Cortona. Anzi lo dicono proavo del Petrarca, il quale parlando di Garço dice: «*Vir sanctissimus... ingenio, quantum sine cultura literarum fieri potuit, clarissimo*»; e «*vir ut literarum inops, sic praedives ingenii*» (*Lettere di Francesco Petrarca*, V. ROSSI, Firenze 1933). Il Petrarca dunque dà a Garço tre qualità:

- 1) uomo santissimo;
- 2) senza alcuna cultura letteraria;
- 3) di grandissimo ingegno.

A dire il vero, il giudizio del Petrarca, circa la cultura letteraria di Garço, ci sembra falso, almeno stando alle composizioni poetiche di Garço stesso e all'uso di apporre il proprio nome alla fine delle poesie, uso derivato dai troveri e dalla scuola siciliana, cosa che facevano soltanto i «dotti». A meno che il Petrarca non abbia voluto giudicare Garço per invidia e per gelosia di mestiere poetico!

E la musica? L'ha composta pure lui, prendendo spunti da motivi ecclesiastici gregoriani e popolari? Forse sì, come era l'uso del tempo, in cui questi «dotti» conoscevano bene il trivio e il quadrivio, dunque anche la musica. Del resto erano dei veri «cantautori».

¹ Cfr. *Annali del Cronista Padovano*, monaco del Monastero di Santa Giustina di Padova, in «Monum. Germ. Hist. Script.», XIX, p. 179.

² Cfr. *Annales Januenses*, in «Monum. Germ. Hist. Script.», XVIII, p. 241.

³ Cfr. G. M. MONTI, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, 2 voll., Venezia 1927, I, p. 369; POCIANI, *Chronicon totius sacri Ordinis Servorum*, Firenze 1567.

Ma la nostra ipotesi si estende oltre. Eccetto le due laude di Jacopone da Todi (XXXII e XXXIV), di cui parleremo, è nostra convinzione che proprio Garço sia l'autore di tutto il Laudario Cortonese, o, per lo meno, il raccoglitore di tutta l'antologia. La nostra ipotesi è suffragata da un fatto ben concreto, cioè il comportamento degli autori di certi capolavori dell'epoca e dei secoli successivi. La firma la mettevano in vari posti sparpagliati e non per ordine. Per esempio il celebre coro della Basilica di San Giorgio Maggiore di Venezia, il quale fu scolpito nel 1500 da Alberto de Brulle, flamenco (scolpendo tutta la vita di San Benedetto con legno e basso rilievo, a ogni stallo una scena della vita stessa) porta la firma dell'autore soltanto in due stalli, nel primo del semicerchio sinistro inferiore e nell'ultimo del semicerchio sinistro superiore. Eppure nessuno dubita che egli sia l'autore non soltanto di questi due stalli, ovvero soltanto dei due semicerchi di sinistra, bensì di tutto il coro.

L'aver messo, Garço, il proprio nome sempre all'ultima strofa, e a quattro laude non consecutive, pare proprio confermare la nostra ipotesi. Inoltre si potrebbe così dividere il Laudario Cortonese in quattro sezioni, ciascuna delle quali porta la firma dell'autore (naturalmente nella quarta sezione bisogna inserire le due laudi di Jacopone da Todi, che potrebbero essere state inserite posteriormente, cioè appunto dopo la sua conversione).

...

Abbiamo accennato a Jacopone da Todi, nato tra il 1230 e il 1240 dalla nobile famiglia dei De' Benedetti di Todi, dottore in legge, dalla gioventù dissipata, poeta e musicista. Si convertì in seguito alla dolorosa perdita della sua giovane sposa sulle cui carni vide il rigido cilizio, dopo la tragica morte avvenuta durante una festa danzante.

Fu autore di un centinaio di laude religiose e satiriche, riassumendo in sé tutti i caratteri e tutte le qualità della lirica dugentesca, con vena originale e temprata maschia e vigorosa, dalla forza drammatica con la dolcezza più raffinata del verso.

Certamente Jacopone conosceva la musica e, diciamo, anche l'effetto descrittivo e onomatopeico. Infatti nella lauda alla *Natività de Jesu Christo* (è la 64 della edizione del Bonaccorsi) leggiamo:

«O novo canto - c'hai morto el pianto
de l'uomo enfermato.
Sopre el "fa" acuto - me pare emparuto
che 'l canto se pona;
e nel "fa" grave - descende suave
co 'l verbo resona».

Abbiamo cioè un effetto descrittivo della discesa di Cristo dall'altissimo cielo (fa acuto) sino alla terra (fa grave). Del resto era il costume dell'epoca avere l'*unicità d'autore* e del testo poetico e della musica.

Ora di Jacopone abbiamo nel nostro Laudario due laude assai toccanti per contenuto:

- 1) «Troppo perde 'l tempo chi ben non t'ama» (laude XXXII).
- 2) «Oi' me lasso e freddo lo mio core» (laude XXXIV).

La prima si trova nella edizione fiorentina del Bonaccorsi del 1490: è la penultima; e in tutte le edizioni successive. La seconda appare in tre manoscritti: il Tudertino 194; il XIII C. 98 della Bibl. Nazionale di Napoli; lo Spithöver, già Assisi; tutti e tre del sec. XV.

5. IL PROBLEMA MUSICALE

Dal Liuzzi, con la sua prima edizione del 1934, sino al Lucchi con il suo saggio sul Laudario del 1974, ci troviamo davanti ad una specie, ci si permetta la parola, di *fissazione metrico-musicale*. Questi autori, cioè, mentre da una parte sono tutti convinti che non è possibile stabilire una ritmica metrica per le nostre laude, dall'altra parte non fanno altro che trascriverle in ritmo metrico. Ma il più curioso si è che tutti sono convinti di aver ragione, pur essendo convinti ancora e apertamente dichiarando di non avere motivi validi per una tale trascrizione non essendovi documenti altrettanto validi e contemporanei.

Si arriva così a mettere le nostre laudi sul letto di Procuste: chi le stira da un lato con un ritmo, e chi le straccia dall'altro lato con un altro ritmo. Sicché, per esempio, assistiamo al fatto che, sempre in base alle loro varie teorie metriche, le stesse laude chi le trascrive con un ritmo e chi con un altro. Riportiamo alcune laude trascritte dal Liuzzi e le stesse trascritte dal Lucchi, lasciando al lettore, al musicologo, e soprattutto al musicista le conclusioni:

laude X, XV, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXX =

LUCCHI

lauda X



Re-gi-na so-vra-na de gran pi-e - ta-de, en te, dol-ze ma-dre, a-giam re-po - san-za!



Stel-la chia-ri-ta col gran-de splen-do-re, gen-te sma-ri-te tra-e-ste d'er-ro-re; reg-gi la



vi-ta, si c'a tut-te l'o-re re-ser-viam lè - an-za!

LIUZZI

lauda X



Re - gi - na so - vra - na de gram pi - e - ta - de, en



te, dol - ze ma - dre, a - giam re - po - san - za.



Stel - la chia - ri - ta col gran - de splen - do - re,

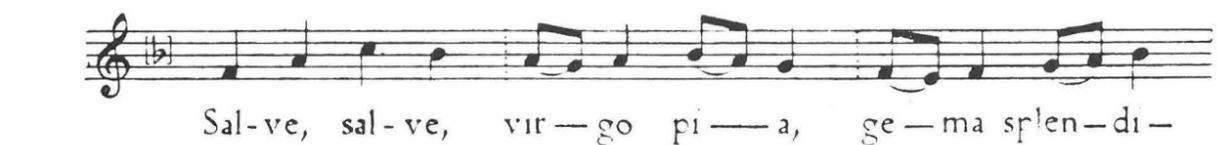


gen - te sma - ri - ta tra - he - sted'er - ro - re: reg - gi la vi - ta si



ch'a tut - te l'o - re re - ser - viam lè - an - za.

$\frac{6}{4}$, ALLEGRETTO. C. 24 r. / 25 v.



$\frac{4}{4}$, UN POCO MOSSO. C. 34 v. / 36 v.



Ben è cru-de — le e spi — e — to — so
 ki non si mo — ve a gran do — lo — re
 de la pe — na del sal — va — to — re che di noi fo
 si a — mo — ro — so. A — mo — ro — so
 ve — ra — men — te fo di no — i cum
 gram pie — tan — ça, poi ke d'alc' on — ni — po — ten — te
 di — sce — se ad no — stra sembran — ça.
 Or non fo gran — de di — si — an — ça per noi pren — der
 hu — ma — ni — ta — te et dar — si in al — trui po — desta — de
 quei k'è sovr' o — gne po — de — ro — so?

(-)

De la cru - del mor - te de Cri - sto o - n'om pian - ga a - ma - ra - men - te!
 Quan - do' lu - de - ri Cri - sto pil - lia - ro, d'o - gne par - te lo cir - cun - dà - ro,
 le sue ma - ne stret - to le - ga - ro co - mo la - dro, vil - la - na - men - te.

De la cru-del mor-te de Cri-sto on'hompian-ga
 a - ma - ra - men - te. Quan - do' lu - de - ri Cri - sto pil -
 - lià - ro, d'o - gne par - te lo cir - cun - dà - ro; le sue
 ma - ne stret - to le - gâ - ro co - mo ladro vil - la - na - mente.

$\frac{4}{4}$ poi $\frac{2}{4}$, GRAVE. C. 51 r. / 53 r.

Da-mi con-for-to, - Di-o, et a - le - gran - za e ca-ri-tà per - fet - ta et
a - mo - ran - za! Da-mi con-for-to, - Di-o, et - ar - do - re; a ca-ri-ta - de
le - ga - lo mio co - re, be non mi sia vie - ta - to lo - tuo a - mo - re, in me non
pos - sa nul - la - ria in - di - gnan - za.

Da-mi con-for-to, Di—o, et a—le—
— gran—ça, et ca—ri—tà per—fec—ta et a—mo—
— ran—ça. Da—mi con-for-to, Di—o, et ar—
— do—re: a ca—ri—ta—de le—ga lo mio
co-re, ke non mi sia ve—ta—to lo tuo a—
— mo—re: in me non possa nul—la ria in-di-gnan-ça.

On-ne o-mo ad al - ta vo - ce - lau-di la ve-ra - ce - cro - ce!
Quan-to è di-gna - da lau-da-re co-re no lo pò - pen-sa-re, len-gua no lo pò - con -
- ta - re, - la ve-ra-ce, san - ta - cro - ce!

On—ne ho—mo ad al—ta vo—ce
lau—di la ve—ra—ce cro—ce.
Quan—to è di-gna da lau—da re, co—re no lo
pò pen—sa—re len-gua no lo pò con—ta—re,
la ve—ra—ce san—cta cro—ce.
la ve—ra—ce san—cta cro—ce.

Spi-ri-to san-to, dà ser-vi-re, dan-n'al co-re-de te sen-ti-re!

Spi-ri-tu-di ve-ri-ta-de e fon-ta-na-de bo-ni-ta-de,

per la tu-a be-ni-gni-ta-de la tu-a vi-a-a-ne fà se-gui-re.

Spi-ri-to san-cto da ser-vi-re

dann'al co-re-de te sen-ti-re.

Spi-ri-tu-di ve-ri-ta-de e fon-ta-na

de bo-ni-ta-de, per la tu-a be-ni-gni-ta-de

la tu-a vi-a-a-ne fà se-gui-re.

$\frac{4}{4}$, MODERATO. C. 68 r. / 69 v.

Lasciando da parte i mensuralisti, ci siamo messi per un'altra strada, più semplice, più naturale e ci sembra più sentita, e che ci ha permesso di dare alla melodia una scorrevolezza assolutamente spontanea senza vincoli di battute prefabbricate e preconcrete con duine, terzine, quartine... assolutamente inconcepibili a quell'epoca e per questo genere di canti.

6. LA SCRITTURA NEUMATICA

È strettamente quella quadrata romana gregoriana con tutte le caratteristiche dei codici gregoriani graduali, antifonali, responsoriali dell'epoca del Laudario Cortonese. Qualora pertanto si dovessero trascrivere queste laude in forma metrica, ovviamente bisognerebbe trascrivere in altrettanto simile metrica tutti i suddetti brani gregoriani: cosa assolutamente assurda!

Abbiamo nelle laudi i seguenti neumi:

punctum quadratum ■	climacus
virga	porrectus
pes	scandicus
clivis	liquescente
torculus	nota lunga finale

Da notare soprattutto due riflessioni:

- 1) Il *liquescente*, falsamente chiamato «plica» dai mensuralisti, è usato in tutto il Laudario soltanto sei volte: una alla prima lauda, una alla trentunesima lauda, tre volte alla trentaduesima lauda, e una alla trentatreesima. Esso ha il valore gregoriano conforme le seguenti norme:

(Dal *Trattato generale di Canto Gregoriano*, P. ERNETTI, Vol. I, p. 134).

Neumi liquescenti: sono piccole note terminali che indicano la retta pronuncia del testo. Quindi sono note di carattere *espressivo*¹.

Praticamente:

- a) le liquescenze musicali non s'incontrano mai nei vocalizzi puri;
- b) ogni suono liquescente termina un gruppo melodico, e serve di passaggio a nuove sillabe;
- c) ciò a condizione che si verificano certi incontri speciali di consonanti, o l'intervento di certe vocali (i dittonghi);
- d) non ne segue però che, date siffatte condizioni, si abbia sempre e necessariamente la liquescenza².

Può essere liquescente il Punctum (■)³, il Pes () che si chiamerà *Epiphonus*, la Clivis () che si chiamerà *Cephalicus*, il Torculus (), il Climacus () chiamato *Ancus*, ed il Porrectus ()⁴.

Sebbene più piccole le liquescenze, nondimeno devono mantenere la loro giusta lunghezza ed intensità senza essere abbreviate: esse hanno il loro pieno valore melodico, quantitativo, intensivo e ritmico: quasi *ritenute* e *rotonde*, in modo da pronunciare pienamente e distintamente sia il dittongo sia le consonanti sottoposte alla melodia⁵.

Però deve essere assolutamente evitato il difetto «orribile» di mettere e pronunciare tra una consonante e l'altra un'e semimuta francese⁶ e cantare: Dominus (e), vobiscum (e), Amen (e), Hoc (e) de Filio ecc.

LIQUESCENZA AUMENTATIVA E DIMINUTIVA:

La esponiamo così come D. Cardine la insegna al Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma, poiché ha delle forti ripercussioni anche nella pratica, cioè nella esecuzione.

— L'antica scrittura paleografica dei neumi liquescenti rappresenta sia una nota *aumentata*, sia un neuma con la seconda nota *diminuita*. Così per esempio il *Cephalicus* () della Scrittura sangallese, corrisponde sia alla nota *aumentata* o punctum liquescens (■) dell'Antiphonale Monasticum, sia ad una clivis diminuita () del Graduale.

Così pure tutti gli altri segni liquescenti hanno questo doppio significato: l'*Epiphonus* può tradursi sia sia ; l'*ancus* può essere tradotto sia sia , e così tutti gli altri neumi.

¹ «G.R.», *De notularum cantus figuris et usu*, p. XI; FERRETTI-BARALLI, *op. cit.*, pp. 144-151.

² «P.M.», Vol. II, pp. 37-86.

³ Il *Punctum liquescente* purtroppo non si trova nelle edizioni Vaticane, ma soltanto nell'*Antiphonale Monasticum* e nei libri di canto Ambrosiano.

⁴ «E.G.», I, p. 66.

⁵ «A.M.», *De neumarum forma*, p. XIII.

⁶ J. GAJARD, *La méthode de Solesmes*, p. 81.

Questo doppio significato del neuma liquescente porta a delle incomprensioni ed anche a degli equivoci nella esecuzione pratica. Donde deriva la possibilità d'una doppia esecuzione per chiarire l'anfibologia del segno liquescente.

- LIQUESCENZA AUMENTATIVA: indica il fatto che, oltre al suono normale, abbiamo una ampia articolazione sonora della sillaba che si aggiunge al suono normale e che quindi aumenta la durata complessiva di questa nota liquescente. Di fatto tale liquescenza si ha oggi col *punctum liquescente* soltanto, ma nei manoscritti ricorre assai più frequentemente.
- LIQUESCENZA DIMINUTIVA: indica la diminuzione non del suono della nota in se stessa, anche se scritta più piccola delle altre, ma del *suono vocalizzato* sulla nota liquescente. Cioè l'articolazione delle consonanti, che costituiscono la liquescenza, deve eseguirsi tutta nella durata della nota, e non dopo la nota, come avviene invece per la liquescenza aumentativa, nella quale la durata complessiva del suono seguito dalla liquescenza eccede la durata del suono ordinario, perché l'articolazione delle consonanti avviene dopo. Qui invece no: tutto deve essere articolato nella durata del suono come tale. Quindi la durata della nota deve essere uguale a tutte le altre; e dentro la sua durata deve esplodere l'articolazione liquescente delle consonanti. Si comprende quindi che tale suono in se stesso viene diminuito, perché una ultima parte viene assorbita dalla liquescenza. Ciò però non vuol dire che venga per ciò stesso mutato il suo significato melodico o ritmico, il quale resta inalterato. Questa liquescenza viene significata con le noticine più piccole, e quindi non normalmente uguali alle altre.

- 2) La nota lunga finale, presentata come un triplice punctum quadratum unito, comunissimo in tutti i codici gregoriani dell'epoca, non ha alcun valore se non quello di una nota lunga finale di tutto il brano come nei medesimi codici gregoriani (cfr. *I codici pergamenei*, ad esempio, dell'Abbazia Benedettina di San Giorgio Maggiore in Venezia).

A dire il vero chi non è un paleografo del mestiere può cadere in inganno circa il «ductus» dello scriba. Ma chi è esperto in paleografia musicale prepolifonica sa molto bene che ogni scuola ha un proprio «ductus» o maniera di scrivere, senza, per ciò, cambiare la sostanza e il contenuto melodico e ritmico del brano musicale.

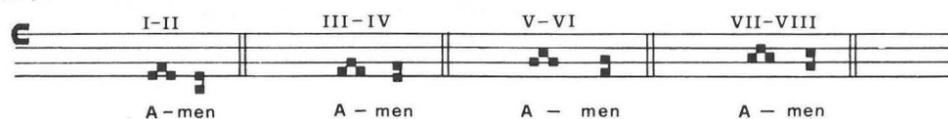
Ora il nostro amanuense deve aver usato una «penna d'oca» spuntata assai larga. Nello stesso tempo doveva impugnare la medesima penna in una forma direzionale particolare per cui, mentre veniva quasi rettangolare e piena la nota, appariva una coda finissima e delicata a quasi tutte le note semplici, in maniera tale da avere liberamente (senza alcuna teoria paleografica prefabbricata) le virghe e i punctum senza alcuna preoccupazione di schema ritmico; cosa, del resto simile a moltissimi codici gregoriani dell'epoca. E le stesse code finissime delle virghe o dei punctum compaiono molte volte anche nei gruppi neumatici senza, ripetiamo, alcuno schema preconcepito.

Inoltre il lettore spassionato vede nel codice le chiavi gregoriane di DO =  e di FA = ; e al termine del rigo musicale abbiamo chiara anche la noticina-guida né più né meno come avviene nei codici gregoriani dell'epoca.

Il rigo musicale è il tetragramma gregoriano, ovvero di tre e di due linee soltanto, secondo la necessità esigita dall'ambitus o estensione melodica della singola lauda: anche questo è un uso strettamente gregoriano dell'epoca.

Da tutte queste riflessioni di carattere paleografico, bisogna concludere che non è possibile pensare ad altro ritmo se non a quello libero gregoriano. E trascrivere queste divine melodie con presunti stracchiati ritmi mensurali significa non conoscere la paleografia musicale dell'epoca, o, per lo meno, confondere la notazione gregoriana con quella mensurale. Ed è assolutamente inutile, come abbiamo già detto, stirare sul letto di Procuste queste melodie con la speciosa ed erronea presunzione di un «possibile schema mensurale». A tal proposito rinviamo il lettore al nostro secondo volume, pp. 244-257 del Trattato Generale di Canto Gregoriano, Venezia 1961, dove abbiamo già confutato le varie teorie mensurali.

Agli argomenti paleografici si aggiunge una riflessione pratico-modale: le laude nn. 10, 11, 25, 28 e 39 portano nell'ultima strofa l'*Amen finale*. Il codice non porta la melodia di questi Amen. Come avrebbero cantato questi Amen finali se non secondo le formule melodiche tradizionali gregoriane, cioè come gli Amen degli inni liturgici in generale? Cioè abbiamo la stessa formula melodica, diversa però secondo i modi dell'octoechos:



È questo uno degli argomenti più forti al quale nessuno, eccetto il citato Terni, ha riflettuto seriamente, e di fronte al quale bisogna assolutamente chinare la fronte e dire che tutte le melodie del Laudario Cortonese sono state scritte in notazione gregoriana e quindi devono essere trascritte come tutte le altre melodie gregoriane dell'epoca.

Altra riflessione pratico-modale è la presenza o meno del SI b e, quindi, il famoso «cromatismo sottinteso» che forma uno dei crucci più importanti dei trascrittori. A noi pare inutile insistere. Ma ricordiamo soltanto due fatti irrefutabili:

- a) all'epoca del nostro codice la conoscenza e l'uso del b erano scontati: basti dare uno sguardo a tutti i codici gregoriani e non gregoriani dell'epoca. Dunque se il b non è usato nel Laudario, nessun trascrittore è autorizzato a metterlo per il solo motivo di una preconcepita e prefabbricata teoria di un ipotetico «cromatismo

sottinteso». L'autore, se avesse voluto, avrebbe potuto usare il b in quanto che lo conosceva benissimo; e se non lo ha usato, vuol dire che non lo voleva.

- b) Il famoso «diabolus in musica» cioè il *tritono* (FA-SI) appare in moltissimi codici gregoriani, mozarabici, aquitani, aquileiesi e, per chi volesse essere pignolo, anche negli inni greci prima di Cristo. Del resto basti pensare al celebre responsorio «Tenebrae factae sunt» del Mattutino del Venerdì santo per convincersi di quanto diciamo. Ebbene l'intervallo FA-SI e il rispettivo rivolto sono di un effetto eccezionale, di una robustezza e contenuto assolutamente nobili e densi, e non si capisce perché si debba, nella trascrizione, mettere il SI b se non perché costoro forse non conoscono troppo intimamente la storia delle forme melodiche dell'epoca e, quindi, si debba indulgere a uno sciocco romanticismo e svenevole sensazione uditiva, mai esistiti nelle melodie prepolifoniche.

7. LA MODALITÀ

Mentre rinviamo il lettore alla rivista JUCUNDA LAUDATIO - RASSEGNA DI MUSICA ANTICA DEI PADRI BENEDETTINI DI SAN GIORGIO MAGGIORE - VENEZIA, nn. 3-4, 1968, ci permettiamo di ricordare quanto segue.

La modalità altro non è che la scienza teorico-musicale che ci insegna le relazioni dei toni e dei semitoni rispetto ad una nota-base chiamata «tonica» (in greco «tonos», in sanscrito «tana»). La modalità quindi insegna quello che gli antichi teorici chiamavano l'«essere» e il «benessere» della melodia. In altre parole: mentre il ritmo ci insegna la «cinetica» o il «fieri» o il «divenire» di una melodia; la modalità ci insegna lo «status», la «costruzione» interna della medesima.

Ricordiamo anche una verità troppo dimenticata oggi e quasi mai insegnata nei conservatori, la distinzione, cioè, tra «tonalità» e «modalità». Diciamo subito che la tonalità è basata su un ciclo di tre accordi consecutivi, formati di terze e quinte aventi tra loro un rapporto di numero epimorio corrispondente a 2/3, e incominciando dalla sottodominante: FA-LA-DO; DO-MI-SOL; SOL-SI-RE. La modalità invece è basata sulla linearità della melodia dalla quale si ricava la base armonica. Pertanto tonalità è armonia dalla quale scaturisce la melodia; modalità è melodia dalla quale scaturisce l'armonia.

Supponiamo note le tre teorie modali antiche e medievali, cioè la sanscrita, la esacordale e quella dell'octoechos. Rinviamo il lettore alla citata rivista.

Una cosa però è certa che tutte e singole le laude del nostro Laudario Cortonese sono melodie strettamente modali e, per di più, esacordali. Pertanto esse si comportano secondo tutte le leggi delle tre citate teorie modali. È quindi grave errore il voler, per fas et nefas, esigere in queste composizioni la presenza continua della sensibile tonale in tutte le cadenze di tutti i modi. Sappiamo infatti che i modi gregoriani e, in genere, medievali (da non confondere con i «modi ritmici» pure medievali) erano così raggruppati:

- 1) *modo minore ordinario* il quale non solo non ammette mai la sensibile come sottotonica, ma esige sempre il tono;
- 2) *modo minore forte* il quale, ugualmente, ha un tono come sottotonica, ed esclude categoricamente la sensibile in tutte le cadenze;
- 3) *modo maggiore ordinario* il quale, *solo*, ammette il mezzo tono o sensibile nelle cadenze; però anche questo modo quasi sempre si sforza di evitare il semitono in cadenza per scendere alla terza minore prima della cadenza stessa;
- 4) *modo maggiore forte* il quale, come i primi due, non ammette mai la sensibile in cadenza, ed è il più robusto di tutti gli altri.

Orbene tutte le laude del nostro Laudario Cortonese rientrano in uno di questi quattro modi senza possibilità assoluta di uscita. Dunque anche sotto l'aspetto della costruzione «modale», le nostre melodie sono strettamente gregoriane.

8. LA RITMICA LIBERA

Per ritmo libero si intende il fluire melodico delle arsi e delle tesi liberamente costruito dal compositore senza alcuno schema metrico se non quello dettato dalla libertà del «cursus» verbale (cfr. P. ERNETTI, *Trattato generale di Canto Gregoriano*, Vol. II, Venezia 1961).

Questa libertà ritmica ci viene confermata anzitutto da quanto abbiamo detto sui motivi paleografici della scrittura musicale: cosa, del resto, che ogni lettore può rilevare dal testo originale stesso. Infatti abbiamo gruppi binari, ternari, quaternari... liberamente immessi dall'autore così come riportano tutti i codici musicali antecedenti e dell'epoca del Laudario.

Tale libertà ritmica viene inoltre confermata dall'analisi estetica delle «forme melodiche» le quali devono essere adattate al testo poetico. Abbiamo nei vari testi letterari strofe con sillabe «ipermetriche» per cui non tutti i versi della stessa strofa sono di ugual numero di sillabe. Questo fatto ci induce a confermare la nostra affermazione sulla libertà ritmica delle laude, in quanto che sono inevitabili le trasformazioni dell'analisi estetica, secondo

cui una melodia può essere trasformata o per *addizione* di note esigite da un testo più lungo, o per *sottrazione* qualora il testo fosse più ridotto, o per *dieresi* qualora il testo dovesse esigere lo scioglimento di gruppi neumatici, o per *crasi* qualora il testo esigesse il raggruppamento di più note con un solo neuma qualora il testo fosse più corto. Ebbene tutti questi accorgimenti estetici li troviamo nelle nostre laude e ci confermano la libertà ritmica delle medesime. Un altro motivo di conferma per la nostra affermazione è dovuta ed esigita dalla scorrevolezza del «cursus» ritmico verbale per cui gli accenti tonici delle singole parole e gli accenti fraseologici degli incisi, dei membri e delle frasi sono liberamente immessi in maniera tale da non atrofizzarsi in alcuno schema metrico.

Chiudiamo queste brevi note di introduzione sottolineando un fatto assai curioso: gli autori, dal Liuzzi al Lucchi, si sono ripetuti o meglio copiati nel dirci che tali laude siano delle «ballate»! Noi, al contrario ci permettiamo una semplice riflessione: la struttura innodica, formata da un ritornello e da strofe di varia forma è vecchia per lo meno quanto l'esistenza dell'innodia stessa sia cristiana sia sinagogale e sia greca, tanto per citare alcuni punti di riferimento. Basterebbe pensare all'inno «Pange lingua gloriosi» di Venanzio Fortunato del sec. VI, ovvero al «Gloria laus» dell'VIII secolo per avere soltanto degli esempi convincenti. Dunque: o questi inni sono delle ballate «avant lettres» ovvero le laudi cortonesi non sono affatto delle ballate avendo già dei precedenti esemplari classici da tanti secoli.

Ci è caro chiudere con una citazione, presa da *Storia della musica*, di Giulio Confalonieri, ed. Accademia, Milano 1975, pp. 51-52, a proposito della ritmica tra il 1100 e il 1300:

«La ritmica, infine, non mi sembra affatto chiarita dalle ingegnose e pur contraddittorie interpretazioni dei dotti. La misura ternaria in cui essi trascrivono quasi costantemente le melodie trovadoriche è forse un'anticipazione troppo affrettata di tempi non ancora maturi; il risultato troppo sommario di un'analisi metrica dei testi poetici e del loro adeguarsi in ritmo musicale secondo le leggi della moderna prosodia.

Per far tornare i conti in modo regolare, codesti studiosi son sforzati a ridurre i melismi in veri e propri «gruppetti», ovvero a introdurre terzine, cinquine o figurazioni settenarie, alle quali poi attribuiscono il valore di un'unità ritmica. Ciò mi par contrario a quel carattere di libera declamazione che il canto trovadorico dovette certo possedere e al suo bisogno essenziale di far ben comprendere le parole, direi quasi di farle preminere di fronte alla musica.

Non vorrei che l'attrazione dei canti danzati (anche questi appartenenti al repertorio dei trovatori e naturalmente più regolari nel ritmo) abbia esercitato un influsso tirannico sulle interpretazioni dei dotti occitanisti. A mio avviso, per esempio, il fatto quasi costante che i versi delle poesie trovadoriche son tutti costituiti da proposizioni logiche compiute (che la stessa proposizione, in altri termini, non prende quasi mai posto fra l'ultimo emistichio di un verso e il primo del successivo) fa pensare all'esistenza di cesure musicali alla fine di ciascun verso, cesure assai simili ai respiri «ad sensum» del canto gregoriano (forse riempite da accordi strumentali) le quali, comunque, dovevano contrastare con la quadratura ritmica da noi moderni intesa».

Venite a laudare

Ritornello



Ve - ni - te a lau - da - re, per a - mo - re can -
- ta - re l'a - mo - ro - sa ver - ge - ne Ma - ri - a.

Strofe



1. Ma - ri - a glo - ri - o - sa bi - a - ta sem - pre
2. Pi - e - to - sa re - gi - na so - vra - na, con - for -
3. Vi - go - ro - sa po - ten - te bi - a - ta, per te è



1. si' mol - to lau - da - ta; pre - ghiam ke ne si' a -
2. -ta la men - te ch'è va - na; gran - de me - di - ci - na
3. que - sta lau - de can - ta - ta; Tu se' la no - stra a -



1. -vo - ca - ta al tuo fi - liol, vir - go pi - a.____
2. ke sa - na, a - iu - ta - ne per tua cor - ti - si - a.____
3. -vo - ca - ta, la piú fe - del ke mai si - a.____

N.B.: Tema e cadenze prettamente gregoriani di tetrardus autentico, sin dall'intonazione.

- 1) Nota liquescente, come nella scrittura gregoriana a causa del dittongo «au» di «laudare» (N.B.: la nota liquescente si usa in gregoriano e nelle scritture quadrate antiche per far bene pronunciare un dittongo ovvero un incontro di consonanti).
- 2) Nel ms. è un pes, purtroppo omesso o non visto dai vari trascrittori, compreso il Liuzzi (p. 257), ma è chiaro e vistoso; il «fa» sotto-tonica riporta la melodia al tetrardus antico con effetto arcaico popolare.

Laude novella

Ritornello

Lau - de no - vel - la si - a can - ta - ta a
l'al - - - ta don - - - na en - co - - - ro - na - - - ta.

Strofe

1. Fre - sca ver - ge - ne don - - - gel - la, pri - mo fior,
2. Fon - te se' d'aq - qua sur - - - gen - te, ma - dre de
3. Pre - go - t'a - vo - ca - ta mi - a, ke ne met -

1. ro - sa no - vel - la; tut - to'l mon - - do a te'
2. Di - o vi - ven - te; tu se' lu - - ce de la
3. -tjen bo - - - na vi - a; que - sta no - - stra com - pa

1. s'ap - pel - la; nel - la bo - nor fo - - sti na' - ta.
2. ... gen - te, so - vra li an - ge - li e - - xal - ta - ta.
3. ... ni - a si - a - - - te sem - - pre com - - men - da - ta.

Ave donna santissima

Ritornello

A - ve, don - na san - tis - - - si - - - ma, re -
- gi - - - na po - - - ten - tis - - - si - ma.

Strofe

1. La ver - tù ce - le - - - sti - a - - - le col - la gra - ti -
2. Qua - si co - me la vi - tre - - ra, quan - do li ra -
3. Stan - do con le por - - - te kiu - - se en te Cri - sto

1. - a su - - - per - na - le en te, vir - go vir - - - gi - na -
2. - i del so - le la fie - ra, den - tro pas - sa quel - - - la spe -
3. se ren - chiu - se: quan - do de te se de - schiu -

1. - le, di - sce - - - se be - ni - gnis - - - si - - - ma.
2. - ra k'è tan - - - to splen - di - dis - - - si - - - ma.
3. - se per - man - - - si - sti pu - ris - - - si - - - ma.

N.B.: 1) Tema, cadenze e finale di *protus totale* (plagale e autentico) data l'estensione della melodia.
2) I gruppi neumatici dell'ultimo verso delle strofe 2 e 3 devono essere sciolti a causa delle sillabe ipermetriche: abbiamo cioè la dieresi neumatica; viceversa nel verso terzo delle medesime strofe abbiamo la crasi melodica, in quanto che essi sono ottonari invece di novenari come è il corrispondente verso della prima strofa.

N.B.: 1) Tema e cadenze di *protus autentico*, con sottotonica espressa senza sensibile.
2) Uso della rima cadenzale dall'esacordo naturale a quello duro.
3) La cadenza finale del ritornello può essere trascritta ed eseguita in due maniere: la prima risponde al ms. (però è evidente lo sbaglio dell'ammanuense che ha spostato le sillabe); la seconda è giusta e migliore perché risponde alle altre cadenze simili di «Santissima» e di «benignissima».

Madonna santa Maria

Ma - don - na san - ta Ma - ri - a, mer - cè de
 noi pec - ca - to - ri; fai - te pre - go al dol - ce
 Cri - sto ke ne de - gia per - do - na - re.

2) Madonna Santa Maria
 che n'ài mostrata la via,
 ore scacia ogne resia,
 receve ki vol tornare.

4) O tampinella e folle gente,
 tornate a Dio onnipotente,
 ke ne fece de niente
 ed a lui dovem tornare.

3) Misericordia, patre Deo,
 de tutto'l peccato meo:
 e' so' quel malvascio reo
 ke sempre volsi mal fare.

5) Iesu Cristo, manda pace;
 scàmpane da la fornace
 la qual gemai altro non face
 che i peccatori atormentare.

Ave regina gloriosa

Ritornello

A - ve, re - gi - na glo - ri - o - sa,
 ple - na d'o - gne con - so - lan - ça.

Strofe

1. A - ve, pul - cra mar - ga - ri - ta, splen - di - da
 2. A - ve, re - gi - na a - do - ra - ta, vir - ge - ne
 3. A - ve, por - to de sa - lu - te; ki ben t'a -

1. lu - ce cla - ri - ta; fre - sca ro - sa et au -
 2. ma - dre be - a - ta; poi ke fo - sti sa - lu -
 3. -ma tu l'a - iu - te; guàr - da - ne di far ca -

1. -lo - ri - ta, no - stro gau - di - o et a - le - gran - ça.
 2. -ta - ta, ma - dre se' de - gran pi - e - tan - ça.
 3. -du - te, trà - i - ci for de du - bi - tan - ça.

N.B.: 1) Il ms. riporta soltanto la musica trascritta; però ha anche le linee musicali e le parole della seconda strofa, ma senza la musica. Probabilmente l'ammanuense aveva pensato alla prima strofa come al solito ritornello delle altre laudi, mentre poi si è accorto che la laude era composta soltanto di strofe di quattro versi ciascuna, senza ritornello.
 2) La melodia è di deuterus plagale. Pertanto la cadenza finale non è «aperta» come vorrebbe il Liuzzi (p. 271), bensì di un «minore forte» come esige il deuterus plagale gregoriano. A controprova abbiamo la sottotonica di un tono intero espressa, il RE.
 3) Potrebbe impressionare l'intervallo cadenzante del secondo verso (FA-SI inferiore). In realtà sia la monodia ecclesiastica del tempo (gregoriano, ambrosiano, aquileiese, mozarabico ecc.), sia i discanti aquileiesi, sia i canti popolari avevano tanto il tritono ascendente (FA-SI superiore) quanto il rispettivo rivolto.

N.B.: Melodia di protus autentico con sottotonica espressa di tono pieno a tutte le cadenze principali.

Da ciel venne messo novello

Ritornello



Strofe



1. Nel - la ci - tà di Ga - li - le - - a; là 'v'e - ra la
2. A - ve Ma - ri - a, gra - tia ple - - na; Dio ti sal - vi,
3. Re - spo - se la kia - ra stel - - la: «Io son qui ke



1. gen - te iu - de - - a, fa - vel - la - va - no in len - gua e -
2. stel - la se - re - - na: Di - o è con te - co che ti
3. so' su' an - cel - - la: si - a se - cun - do la tua fa -



1. -bre - - a in ci - tà et in ca - stel - - lo.
2. me - - na en - nel pa - ra - di - - so bel - - lo.
3. -vel - - la, cu - sì mi chia - mo et ap - pel - - lo».

Altissima luce

Ritornello



Strofe



1. A - ve, re - gi - na, pul - çell' a - mo - ro - sa, stel - la ma - ri -
2. A - ve Ma - ri - a, di gra - ti - a ple - na, tu se' la vi -
3. Ver - ge - ne pu - ra cum tut - ta bel - le - ça, sen - ça mi - su -



1. -na ke non stai na - sco - sa, lu - ce di - vi - na, vir - tù gra -
2. -a c'a vi - ta ci me - na; di te - ne - bri - a tra - e - stie
3. -ra è la tua gran - de - ça: no - stra na - tu - ra re - ca - stia



1. -ti - o - sa, bel - le - ça for - mo - sa, di Dio se' sem - blan - ça.
2. di pe - na la gen - te ter - re - na k'e - ra'n gran tur - ban - ça.
3. fran - ke - ça k'e - ra a, vi - le - ça per mol - ta of - fe - san - ça.

N.B.: Melodia di protus autentico, con cadenza di deuterus nei versi intermedi. Abbiamo quindi contemporaneamente il fascino del minore ordinario col minore forte.

L'ultima strofa dice: «Garço doctore di voi donna canta»; è il nome dell'autore «Garço» (vedi introduzione).
N.B.: Mentre, apparentemente, il ritornello canta in tritus plagale, la strofa invece è di protus autentico; la rima melodica finale del ritornello (= in FA) e quella della strofa (= in RE) ci parlano invece di modulazioni esacordali: il ritornello cadenza alla mediante del protus, mentre la strofa cadenza alla tonica con sottotonica espressa.

Fammi cantar l'amor...

Ritornello

Fam - mi can - tar l'a - mor di la be - a -
- ta, quel - la ke de Cri - sto sta gau - den - te.

Strofe

1. Dam-mi con-for-to, ma - dre de l'a-mo - re, et met-te fuo -
2. Con-for - ta - mi di te, ma-don - - na mi - a, et gior-no et no -
3. Ver - gi - ne bel - la, fior so - vr'o - - gni ro - sa, sen-ça car-nal

1. -co et fiam - - ba nel mio co - re; ki t'a-mas-se tan-to a
2. -cte a l'o - - ra de la di - a; co-me se' dol-çe a chia-
3. a - mo - re se' di - le - cto - sa; a - ma - ta fo - sti et se' so -

1. tut - te l'o - re k'io ne tran-smor-tis - se spes-sa - men - te.
2. -mar, Ma - ri - a, ke par ke rim-bal-di - sca tut - ta gen - te.
3. -vr'o - gni co - sa, nel pa - ra - di - so se' la più pia - cen - te.

O Maria, d'omelia

Ritornello

O Ma - ri - - a, d'o - me - li - a se' fon - ta - - na, fior e
gra - na: de me a - - ia pi - e - - tan - ça. A - - men!

Strofe

1. Gran re - i - - na, chi in - chi - na cia - scun re - gno, sì m'af - fi - na
2. Ro - s'au - len - te splen - di - en - te, fa' ve - ni - re me fal - len - te
3. Gran ru - gia - ta can - di - da - ta pur' e ne - cta, an - ti na - ta

1. la cu - ri - na quan - do se - gno, io non de - - gno, n'co - re te - gno
2. tuo ser - ven - te o - - be - - di - re, cum çe - chi - - re re - ve - ri - re,
3. per be - a - ta da Di'e - - le - cta, tu m'a - spe - - cta ch'io ri - met - ta,

1. tuo fi - gu - ra chiar' e pu - ra, ch'on - gne mal m'è 'no - bli - - an - ça.
2. te lau - dan - do ho - no - ran - do: a - gia de te con - so - - lan - ça.
3. ch'io sum ci - so mal as - si - so, ch'io non va - - da 'nper - - dan - ça.

N.B.: Tutto il brano, ritornello e strofa, è di protus autentico con melodia ripetuta nel ritornello e nella strofa. Il protus autentico gregoriano, in questa laude, è quanto mai completo poiché abbraccia tutta la gamma dal RE al RE.

N.B.: È un puro tetrardus con sottotonica di un tono intero espressa. Stando alla teoria esacordale, il ritornello viene tutto ripetuto una quinta superiore (cioè al terzo esacordo) a partire dalle parole «io non degno» della strofa. Sicché avremo allora la necessità, per leggi esacordali, di bemollizzare il SI della cadenza del ritornello, per avere la sottotonica di un tono intero, come esige la stessa teoria; ma non viceversa, cioè mettere il # al FA finale sensibile, che sarebbe un grave e imperdonabile errore!

Regina sovrana

Ritornello



Strofe



Ave Dei genitrix

Ritornello



Strofe



N.B.: Mentre il ritornello appare di tritus plagale, la melodia della strofa è chiaramente di protus autentico con tutte le caratteristiche, a tal punto da far pensare che lo stesso ritornello canti più alla medianta del protus che non al tritus plagale.

N.B.: Tutto il brano è di protus autentico. Occorre molta attenzione nel sottoporre le sillabe delle strofe alla melodia a causa di molte sillabe ipermetriche.

O Maria, Dei cella

Ritornello



O Ma - ri - a, De - i cel - la, sia a voi lu - ce sem - pi - ter - na.

Strofe



1. O Ma - - - ri - a, sa - vi - a d'a - mo - - re, sì fort' a - -
2. O Ma - - - ri - a, vir - ge - ne pu - - ra, por - ta se'
3. O Ma - - - ri - a, cum gran - de pie - ta - - de a voi kia - -



1. -ma - sti Di - - o si - - gno - re, ke de te fe - ci sua
2. del cie - - lo si - - cu - ra; ki per te v'en - tra non
3. -mam cum hu - - mi - li - - ta - de, ke tu ce de - bia sem -



1. ma - scio - ne al - lor ke pre - se al - ber - go 'n ter - ra.
2. tro - va mu - ra né ser - ra me ke lo re - te - gna.
3. -pr'ai - ta - re dal ni - mi - - co ke non ce pren - da.

Ave, vergene gaudente

Ritornello



A - ve, ver - ge - ne gau - den - - te, ma - dre de l'on - ni - po - ten - te.

Strofe



1. Lo si - gnor per ma - ra - ve - - - - gla de te
2. O be - a - ta ke cre - de - - - - sti al mes -
3. O Ma - ri - a, vir - go de - - - - gna, prie - ga



1. fei - ce ma - - - dree fi - lia, ro - sa bi - - am - ch'e
2. -sag - gio ke ve - de - sti, lo sa - lu - - to re - - -
3. Cri - sto ke ne te - gna; al suo re - - gno, ne



1. ver - me gla so - vr'o gl'al - tro fio - re au - len - - te.
2. -ti - ne - - - sti col - la gra - ti - - a fer - ven - - te.
3. so - ve - - - gna, per noi sia en - - ter - ce - den - - te.

N.B.: Tutta la melodia è di tritus di primo esacordo.

N.B.: Questa melodia è di tritus.

L'ultima strofa porta il nome dell'autore: «Garço canta cum dolçore pette versi cum laudare». È «Garço» (vedi introduzione).

O divina virgo, flore

Ritornello



O di - vi - na vir - go, flo - - re au - lo - ri - - ta d'o-gneau-lo - re.

Strofe



1. Tu se' flor ke sem - pre gra - - - ne, mol - ta
 2. Tu se' via de ve - ri - ta - - - de, sca - la
 3. A - - ve, vir - go in - co - ro - na - - - ta, a - ve,



1. gra - - tiain te per - ma - ne; tu por - - ta - sti'l vi - noe
 2. se' d'u - mi - - li - ta - de; de te pre - se hu - ma - ni -
 3. De - - i o - - bum - bra - ta, ke 'm ciel se' en - co - ro -



1. pa - - - ne, ciò è'l no - - stro re - - dem - pto - re.
 2. -ta - - - de Je - sù no - - stro re - - dem - pto - re.
 3. -na - - - ta ma - dre d'o - - gne pec - - ca - to - re.

N.B.: Melodia di puro tetrardus autentico.
 La melodia del ritornello è ripetuta interamente nella seconda parte della strofa.

Salve, salve, virgo pia

Ritornello



Sal - ve, sal - ve, vir - go pi - - a, ge - ma splen - di - da, Ma - ri - a.

Strofe



1. Or can - tiam cum gram di - le - cto de l'a - mor no - stro per - fe - cto,
 2. Or can - tiam con a - le - gran - ça de la bel - la no - stra aman - ça,
 3. A te, a - mor a - ven can - ta - to: bel - la, col san - to por - ta - to



1. ke pre - chi pro no - bis Cri - sto, ke si - a no - stra lux et vi - a.
 2. k'el - l'è no - stra con - so - lan - ça: sem - pre be - - ne di - cta si - a.
 3. fac - ci star dal de - xtro la - to, pos - si - am far - te com - pa - gni - a.

N.B.: La melodia si presenta *bimodale*: tritus plagale per il ritornello, e tetrardus autentico per la strofa.

Vergene donçella

Ritornello

Ver-ge-ne don-çel-la da Di-oa-ma-ta, Ka-ta-ri-na mar-ti-re be-a-ta.

Strofe

1. Tu fo-sti be-a-ta da fan-ti-na, per-ké fo 'nte la
2. Fil-lia fo de re e de ra-i-na la be-a-ta san-
3. Stan-do nel pa-laç-ço gra-ti-o-sa tut-ta fo-sti de

1. gra-ti-a di-vi-na; na-ta fo-sti en ter-ra a-le-xan-
2. -ta Ka-te-ri-na, de li er-ran-ti gram-me-di-
3. Di-o a-mo-ro-sa; cum gran vo-lun-tà de-si-de-

1. -dri-na, in om-gni sci-en-ti-a col-lau-da-ta.
2. -ci-na, di-spu-tan-do da lor ve-ne-ra-ta.
3. -ro-sa a Je-sù di-le-cto de-spon-sa-ta.

Peccatrice nominata

Ritornello

Pec-ca-tri-ce no-mi-na-ta, Ma-da-le-na da Di-oa-ma-ta.

Strofe

1. Mag-da-le-na dec-ta ste-sti dal ca-stel nel qual na-sce-sti,
2. Laç-ça-ro fo tuo fra-tel-lo, san-to, iu-sto, buo-no e bel-lo;
3. Fo-sti pie-na de pec-ca-to; gi-stia Cri-sto re be-a-to:

1. Mar-ta per so-ro-re a-ve-sti; nel van-ge-lio a-sai lo-da-ta.
2. Cri-sto a-mò sen-ça ri-bel-lo, poi k'a lu-i fo-sti tor-na-ta.
3. nel con-vi-to l'à tro-va-to, de Sy-mon ke t'à sprecia-ta.

N.B.: La melodia è un tetrardus totale.

N.B.: 1) La melodia del ritornello è ripresa una terza superiore nel terzo e quarto verso della strofa. Questo fatto comporta una modulazione modale: cioè, mentre il ritornello canta in puro protus autentico con sottotonica di un tono, gli ultimi due versi della strofa cantano in tritus plagale, donando alla strofa una vaghezza strettamente medievale e, insieme, riportando la strofa all'attacco iniziale del ritornello con lo stesso FA.
2) Le sillabe ipermetriche vengono variamente distribuite, come nelle altre laudi, specialmente negli ultimi due versi della strofa.

Cristo è nato et humanato

Ritornello



Strofe



N.B.: 1) È un pes subquatripunctis per cui è evidente l'errore del copista a mettere il primo punctum romboidale sullo stesso grado melodico della seconda nota del pes.
Melodia tutta di *tetrardus autentico* sia per le cadenze, con sottotonica FA naturale, sia per lo slancio melodico, sia per l'estensione, sia per gli intervalli molto arditi.

Gloria 'n cielo

Ritornello



Strofe



N.B.: Il brano è di tritus autentico. Mentre però il ritornello cadenza in FA, primo esacordo; la melodia della strofa cadenza in DO alto, cioè al tritus autentico di terzo esacordo. Quindi vi è soltanto la modulazione esacordale e non modale.

Stella nuova

Ritornello

Stel - la nuo - va'n fra la gen - - - te
k'a - pa - - rui - sti no - - - va - men - - - te.

Strofe

1. Stel - la k'ap - pa - ri - st'al mun - - do quan - do naq -
2. Le tre Ma - gi l'ab - ber ve - du - - to, to - sto l'eb -
3. Cia - sche - dun col suo re - - a - - me sì lo pre -

1. -que'l re io - con - - do, stet - t'e[n] meg - go a tut - to'l
2. -ber co - - gno - sciu - - to; di - ser: «Na - t'è lo sa - -
3. -se a se - - gui - ta - - re co'r - ricc' of - fer - te da lau - -

1. mon - - do per a - - lu - mi - nar la gen - - - te.
2. -lu - - to Di - o pa - dre om - ni - - po - ten - - - te».
3. -da - - re, la qual fo mol - t'a - - - ve - nen - - - te.

N.B.: Intonazione tematica e ambitus e cadenze di tetrardus autentico gregoriano.
La melodia della strofa ripete per due volte quella del ritornello.

Plangiamo quel crudel basciar

Ritornello

Plan - gia - mo quel cru - del ba - sciar ke
fé per no - i De - o cru - cia - - - - re.

Strofe

1. Ven - ne Ju - - - da tra - di - to - - - re, ba - - - scio li
2. Quel fo si - - - gno ai Ju - de - - - ri: non co - no -
3. Ad An - na prin - - ci - pe el me - nâ - - - ro; i - - - nu - do

1. die - de gran do - lo - re; lo qual fa - ciam noi per a - mo - re
2. -sce - van suo mi - ste - ri, Ju - da li fe - ci ve - ri:
3. na - to lo spo - liâ - ro, bat - tir - lo for - teet sì'l le - gâ - ro

1. a lui fo si - gno di pe - na - - - - re.
2. per um suo ba - scio lo fe - ce pi - glia - - - - re.
3. et fêr - lo tut - to in - san - gui - na - - - - re.

N.B.: 1) Il brano è di tetrardus plagale con cadenza a stile «pasquale» gregoriano (cfr. Alleluia della notte di Pasqua).
2) Le cadenze del ritornello e della strofa hanno la legge dello «stacco neumatico» per cui la nota forse viene disgregata dal seguente gruppo neumatico.

Ben é crudele

Ritornello



Strofe



- N.B.: 1) Melodia di modo tritus.
2) Notare le *cadenze ridondanti* col doppio FA, che danno un senso di pace serena.
3) La strofa è doppia: nella prima parte si ripete due volte nell'alto; nella seconda parte invece ripete altre due volte la melodia del ritornello.

De la crudel morte de Cristo

Ritornello



Strofe



A la colonna fo spoliato
per tutto 'l corpo flagellato,
l'ogne parte fo 'nsanguinato
commo falso amaramente.

Nel suo vulto li sputâro,
e la sua barba sì la pelâro;
facendo beffe, l'imputâro
ke Dio s'è facto falsamente.

- N.B.: Melodicamente e modalmente forse è la piû bella e piû perfetta: è un protus totale (plagale e autentico) sia per l'estensione melodica e sia per il comportamento.

Dami conforto Dio

Ritornello



Strofe



N.B.: *Tetrardus* di primo esacordo, con finale DO e sottotonica Sib.

Omne homo

Ritornello



Strofe



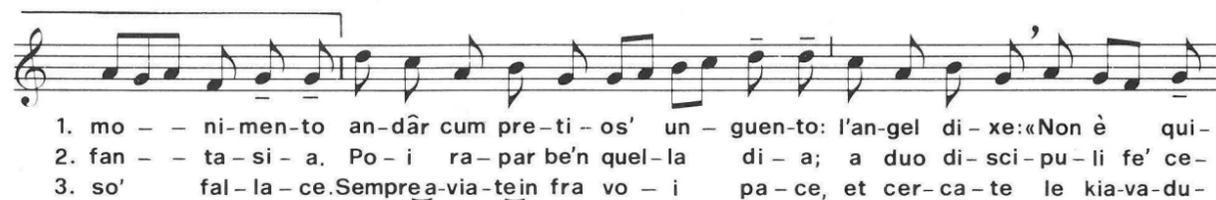
N.B.: Il brano di *protus di terzo esacordo* con cadenza in LA sia nel ritornello sia nella strofa. Nel terzo verso della strofa abbiamo una pseudomodulazione modale in tetrardus con rima di cadenza alla settima superiore (nientemeno!) rispetto alla melodia della cadenza del primo inciso del ritornello.

Jesu Cristo glorioso

Ritornello



Strofe



N.B.: Il 1) è un pes chiarissimo da non scindere; il 2) è un pes + porrectus uniti in un unico ritmo quinario.
I versi contrassegnati con soprlinea, nel ms. hanno irregolarità di posizione di chiave, ma la melodia è identica ai precedenti e quindi da non trasportare.
Modo *tetrardus autenticò* con sottotonica un tono come richiede il modo stesso.
Molte sono le cadenze ridondanti, tutte però su note modali.

Laudamo la resurrectione

Ritornello



Strofe



N.B.: 1) Le parole «e la» sono ripetute due volte con note; però preferendo la prima si hanno poi le note sufficienti per le altre sillabe, rispettando i gruppi neumatici; preferendo la seconda, mancano le note, ovvero bisogna scindere i gruppi neumatici.
2) È un pes inscindibile anche se le sillabe siano due «su-o».
3) La parola «ciel» è posta: la prima sillaba sul RE e in fine rigo; la seconda sillaba sul pes MI-FA e all'inizio del seguente rigo.
Modo *tetrardus autenticò* con tutto l'ambitus e le cadenze.

Spiritu sancto

Ritornello

Spi - ri - tu san - - cto, dol - çe a - mo - re, tu se' no - stro gui - da - to - re.

Strofe

1. Lo spi - ri - tu san - cto è fo - co ar - den - te, lo cor a - lu -
 2. Spi - ri - tu san - cto be - ne - de - cto, guar - da - ne
 3. O be - - - a - ta tri - ni - ta - de, o di - vi -

1. - mi - na e la men - te; ch'el - li è l'al - - to a - mor po -
 2. da que - sto de cto; e me - na - - ne al dol - çe
 3. - na ma - je - sta - de, per la tu - - a gran pi - e -

1. - ten - - - te lo qual pas - sa om - gne dol - ço - - re.
 2. Cri - - - sto lo qual è no - stro re - dem - pto - - re.
 3. - ta - - - de rem - pie - ne del tu - o a - mo - - re.

N.B.: *Tetrardus autenticus* con cadenze ed estensione melodica.
 Troppi i casi di sillabe ipermetriche in cui va adottata la classica regola dell'Estetica del Ferretti circa le varie norme di modificazione melodica in base al testo ampio ovvero ristretto.

Spirito sancto

Ritornello

Spi - ri - to san - cto glo - - ri - - - o - - -
 - so, so - vra noi sia gra - - ti - - o - so.

Strofe

1. Ké con gran dol - ço - re ve - ni - sti, la pen -
 2. Tu, dol - - ço - re cum dol - çe - ça, tu, so -
 3. Gar - ço dè la gran spe - ran - ça a te,

1. - te - co - - - ste tu con - pi - sti; li di - sci - pu - li
 2. - a - ve cum pi - a - ge - ça, tu, po - ten - te per
 3. Cri - sto, per pi - e - tan - ça; tu n'ai fa - ctia tua

1. rin - pi - sti del tuo a - - mo - re gau - di - - o - - so.
 2. for - te - ça, co - me si - - gnor pon - de - - ro - - so.
 3. sem - bian - ça, pre - go ke ne de - a ri - - po - - so.

N.B.: 1) Esiste nel ms. la «e», ma non la nota.
 2) Il gruppo neumatico sulla sillaba «sti» di «venisti» è uno scandicus subbipunctis e quindi forma un gruppo neumatico inscindibile ritmicamente.
 La lauda è dell'autore «Garço» come è detto nell'ultima strofa.
 È di *tritus plagale*.

Spirito sancto

Ritornello

Spi-ri-to san-cto da ser-vi-re, dann'al co-re de te sen-ti-re.

Strofe

1. Spi-ri-tu di ve-ri-ta-de, e fon-ta-na
 2. Tu mo-stra-stia san Fran-ce-sco, el se-ra-phin
 3. De li iu-sti se' dol-go-re, pa-tre de li

1. de bo-ni-ta-de, per la tu-a be-ni-gni-ta-
 2. cru-ci-fi-xo; le pia-ghe de Ie-su Cri-
 3. pec-ca-to-ri; l'a-ni-me fai san-cte et pu-

1. -de la tu-a vi-a ne fa' se-gui-re.
 2. -sto in lu-i fa-ce-sti re-flo-ri-re.
 3. -re, et a glo-ri-a per-ve-ni-re.

N.B.: Melodia in *protus authenticus* con una modulazione in deuterus al secondo versetto della strofa. La cadenza sospensiva in LA, è alla dominante del modo.

Alta trinità beata

Ritornello

Al-ta tri-ni-tà be-a-ta, da noi sem-pre sì a-do-ra-ta.

Strofe

1. Tri-ni-ta-de glo-ri-o-sa, u-ni-tà ma-ra-vil-lio-sa, tu
 2. Spi-ri-tu sancto, amor jo-cun-do ke rem-pi-sti tut-to'l mon-do, tu
 3. O ve-ra-ce tri-ni-ta-de fa' per la tu-a pie-ta-de ke

1. se' man-na sa-vo-ro-sa a tu-t'or de-si-de-ra-ta.
 2. ne guar-da dal pro-fun-do et per-do-na li pec-ca-ta.
 3. no-stra hu-mi-li-ta-de en vi-tae-ter-na sì ex-al-ta-ta.

N.B.: La melodia è un *tetrardus plagale* di primo esacordo con cadenza finale in DO naturale al ritornello e alla strofa; mentre nei due primi versi della strofa abbiamo la cadenza regolare del tetrardus in SOL, e nel terzo verso una cadenza sospensiva in FA, sottotonica.

1) È una clivis liquescente nella quale è bene sentire anche la seconda nota che prepara la cadenza ridondante sospensiva in FA.

Troppo perde 'l tempo

Ritornello



Troppo perde'l tem-po ki ben non t'a-ma, dol-ç'a-mor, Ie-su, sovr'ogn'a - mo-re.

Strofe



1. A-mor, ki t'a - ma non sta o - ti - o - so, tan - to li par dol-çe de
2. Fred-di pec-ca - to - ri, el gran-de fuo-co nel - lo in-fer-no v'è a -
3. Con-for - ta lo mio co - re ke per te lan-gue-sce ke sen-ça te non vo-leal-



1. te gu - sta-re; ma tut-ta-sor vi - ve de-si - de-ro-so co-me te pos-sa
2. -pa-re - chia-to, se que-sto bre-ve tem-po, k'è sì po-co, d'a-mor lo vo-stro
3. -tro con - for-to. Oi me las-so, più de-giu-noen-de-bolesce, el co - re ke tunon



1. stre-cto più a - ma-re; ke tan-to sta per te lo cor gio - iò - so; ki nol
2. cor non è scal - da-to: pe-rò cia-scun si stu-diin o - gni luo-go d'a-mor
3. pa-sciel vi-ve mor-to; ma se de lo tu - o a-mo-re a - sa-gias-se re - vi - vi - sce, ed or



1. sen-tis - se nol sa-prie par-la - re quan-t'è dol-ç'a gu-star lo tuo sa - vo-re.
2. di Cri-sto es-sar a-bra-cia-to e con-for-ta - to del sua-ve o - do-re.
3. m'a-iu - ta a-mo-reen que-sto por-to, tu ke se' so - praognealtro a - i - ta - to - re.

- N.B.: 1) Le clivis colla nota 1) sono delle note liquescenti nel ms. e ho preferito trascrivere anche la seconda nota di ogni clivis. Se confrontiamo la melodia che si ripete nel terzo e quarto verso della strofa, si sente bene la differenza.
 2) È una melodia di *protus autentico* chiarissimo non solo per le cadenze ridondanti alla tonica RE, ma soprattutto per la sotto-tonica DO che le precede sempre.
 3) La lauda è di Jacopone da Todi.

Stomme allegro

Ritornello



Stommeal - le groet la - ti - - o - so que-sto mon-do de - le - ctan-do:



ma'l iu - di - cio ri - men - bran-do sto do - - len - te e pau - - ro - so.

Strofe



1. Pa - u - - ro - so è di fal - - lan-ça que-sto mon-do pien d'er - ro -
2. Lu - mi - - no - si splen-di - - en - ti an - ge - - li da ciel ver - rà -



1. -re: si - gnor, fai - te pe - ni - ten - tia, ke s'a - proc-cia'l grand'er - - ro - re:
2. -no; le cor-po-ra de la gen-te tut-te quan-te ri - fa - - ran - no:



1. ke'l ni - mi - co a - rà'l va - - lo - re; ciò fie a la fi - - ne del mon-
2. al - tri cum tu - - be so - - nan-do di - ran-noai mor-ti: « Sur - re - xi -



1. -do, ke cia-scun si - rà re - - mon-do d'e - sto di - le - cto fe - to - ro - so.
2. -te! di - nan-çial iu - di - ce ve - ni - te di ren-der ra-scion d'o - gn'o - tio - so».

- N.B.: Tutto il brano è di *tritus autentico*, eccetto la cadenza del primo versetto del ritornello e dell'ultimo della strofa che sono di tetrardus. Inoltre: 1) è un pes legato nel ms.; così pure il 2) e il 4), mentre il Liuzzi li separa in due note distinte, falsamente sia per le crasi sia per il dittongo. Il 3) è una clivis liquescente con note RE-SI.

Oi me lasso

Ritornello



Strofe



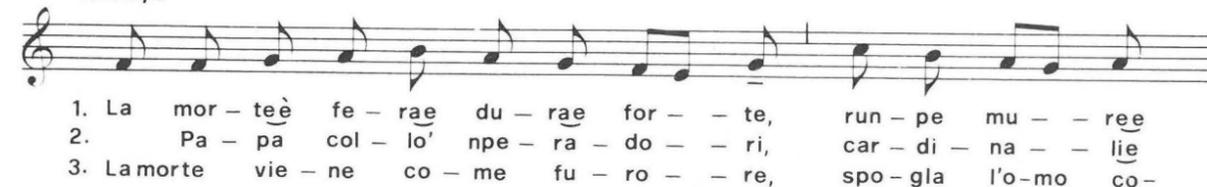
N.B.: La lauda è attribuita a Jacopone da Todi.
È di *protus* con sottotonica espressa (tono intero).
La nota ultima della strofa, nel ms. è scritta in forma lunga triplicata: la solita forma delle note finali dei codici gregoriani dell'epoca laudistica che poi viene spesso trovata anche in codici posteriori del XIV e XV secolo.

Chi vole lo mondo despreççare

Ritornello



Strofe



N.B.: La melodia è un *tritus* con modulazione alla medianta a partire dal secondo verso della strofa, donando un effetto di vera sorpresa, come è la sorpresa della morte stessa.
Le varie note tra parentesi, immesse già nel ritornello e nella prima strofa, sono sillabe e note «pentetiche» ovvero «sopranumerarie» come insegnano i testi di estetica musicale. Stanno a dimostrare, ancora una volta di più, la falsità della trascrizione metrica. Infatti di tali sillabe e note ne è pieno tutto il laudario e, in genere, tutti i canti di tutti i tempi, quando non si pensava affatto ad una RITMICA METRICA.

Laudar vollio per amore

Ritornello

(1)

Lau-dar vol-lío per a-mo - - re lo pri-mer fra-te mi-no - - re.

Strofe

1. San Fran - ci - sco, a - mor di - lec - - to, Cri - sto t'à nel
2. Tut - toel mon - do a - ban - - do - na - - sti, no - vel - l'or - di -
3. Tan - to fo - sti a - mi - - coa De - - o ke le be - stie

1. suo co - spec - to, per - hò ke fo - sti ben per - fec - - -
2. -ne plan - ta - sti, pa - ce in ter - ra an - nun - tia - - -
3. t'u - - - bi - diè - no; l'u - ciel - liin ma - noa te ve - niè - - -

1. -to e suo di - - ric - to ser - - - vi - do - - - re.
2. -sti co - mo fe - ce el sal - - - va - to - - - re.
3. -no a u - dir lo tu - o ser - mo - - - ne.

Sia laudato san Francesco

Ritornello

(1)

Si - a lau - da - to san Fran - ce - sco, quel - li c'a - - par -

(2)

(3)

-veen cro - ce - fi - xo co - mo re - dem - pto - - - re.

Strofe

1. A Cri - sto fo con - fi - - gu - ra - to: de le pia - ghe
2. Quan - do fo da Di - o man - da - to san Fran - ce - sco
3. O lu - cer - na, so - le et lu - ce, tu ne go - ver -

(4)

1. fo si - gna - - to, em per - ciò k'a - ve - - a por -
2. lo be - a - - to, lo mon - do k'e - raen - - te - ne -
3. -nae ne con - du - ce: sì sia no - stro por - - to et

(5)

1. -ta - to scrip - to in co - re lu su - - o a - mo - re.
2. -bra - to re - ce - - vet - te gran - de splen - - - do - re.
3. fo - ce o - ra, sem - pre et tut - te l'o - re.

N.B.: Melodia di *protus* con sottotonica espressa e con cadenze sospensive al terzo esacordo (in LA).

- 1) La nota tra parentesi LA conferma tutta la teoria della estetica musicale delle forme del Ferretti a proposito delle «addizioni» delle note allorché le sillabe sono soprannumerarie. Tale teoria, come pure quella delle «sottrazioni» delle note, è applicata in tutte le laude, essendoci strofe con versi di otto, di nove, di dieci sillabe...

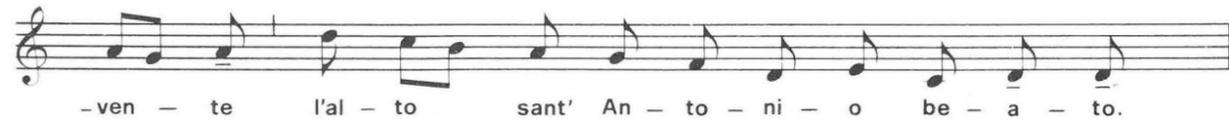
Tali teorie estetiche sono il punto e il motivo principale contro cui cozza la teoria del mensuralismo musicale dei vari trascrittori, dal Liuzzi in poi.

N.B.: Melodia di *tetrardus autentico* evidentissimo sia per l'estensione, sia per le cadenze, sia per la sottotonica espressa.

- 1) Nel ms. è un pes legato: il Liuzzi lo scioglie in due note, a torto; infatti sotto il testo canta un dittongo.
- 2) Nota soprannumeraria come nelle laudi precedenti.
- 3) Nel ms. è una clivis legata: il Liuzzi la scioglie, a torto; infatti il verso non lo esige.
- 4) È una nota sciolta e distaccata dalla clivis precedente nel ms.: ciò dimostra ancora una volta la teoria delle cadenze ridondanti qualora il testo lo esiga, come nella terza strofa cantata alla parola «conduce».
- 5) La nota finale non è una «longa» in senso metrico, come già detto altrove.

Ciascun ke fede sente

Ritornello



Strofe



1. Cia-scun lau-da - - - re et a - ma - - - re lo de-a de buon co - ra - -
2. In gran-de a - - - mo-re di co - - - re Dio l'eb-beom-ni - po-ten--
3. Si - a glo-ri - - - a - ta, lau-da - - - ta l'al-tis - si - ma ma - ie - -



1. - - - gio, ké de ben fa - - - re sé for-ça - - - re vol-se pic - co -
2. - - - te, ke'l fe - ce doc - - - to - re, vic - to - - - re, del fa - ro pro -
3. - - - stà; rin-gra - ti - a - - - - ta or-ra - - - ta, ke del mon - d'è



1. - loe - ta - - - - gio. Tut - t'o - re pen - sa - - - re for - ma - - - re co -
2. - vi - den - - - - te; e die - li kia - ro - - - re splen - do - - - re de
3. po - de - - - - sta, de la be - a - - - - ta or - na - - - - ta vir -



1. - m'a Di - o fa - re huma - - - - gio po - tes - se, d'U - li - sbo - - - na si
2. ve - de - re ve - ra - - - men - - - te la som - ma de - i - ta - - - de nel -
3. - go na - to con fe - - - - sta. Lui cum gran di hu - mi - li - tan - ça di -



1. par - te, se con - su - ma la le - gen - da, là un - de fo na - to. A - men.
2. la gran - de in - fer - ta - de de la qua le pas - s'è el glo - ri - fi - ca - to.
3. - man - diam per - do - nan - ça ke al iu - di - cio sia dal di - ric - to la - to.

Magdalena degna da laudare

Ritornello



Strofe



1. Ben è de - - gna d'es - sa - re lau - da - ta, ké fo - e pec - -
2. Lo suo pec - ca - to pian - se cum do - lo - re e del mon - do
3. A li piei de Cri - sto s'im - - - chi - nò - e et mol - to dol - -



1. - ca - tri - ce no - mi - na - - - ta: per ser - vi - re fo ben me -
2. vol - seu - sci - re d'er - ro - - - re, et a Cri - sto cum ve - - ra -
3. - ce - men - te li ba - sciò - - - ne; di la - gri - me tut - ti li



1. - ri - ta - - - ta; Ie - su Cri - sto vol - se se - - qui - ta - re.
2. - cea - mo - - - re in suoi ma - ni si vol - se com - men - da - re.
3. ba - gnò - - - e, col - li ca - pel - li pre - se - lea - schiu - ga - re.

N.B.: *Protus autentico* sia per la struttura interna della melodia; sia per le cadenze semplici in RE; sia per le cadenze ridondanti del ritornello e della strofa; sia per la sottostanza DO espressa.

N.B.: È un *protus autentico* per struttura interna della melodia e per le cadenze ridondanti sulla tonica RE, con sottotonica DO espressa.

L'alto prence archangelo

Ritornello

L'al - to pren - ce ar - chan - ge - lo lu - cen - - - te, san -
-cto Mi - chel, lau - - - di ci - a - scun scen - te.

Strofe

1. So - ven - te lo lau - dia - mo, et u - - bi - - den - ça cia - scun li
2. La gen - te cri - sti - a - na li è com - mis - sa per guar - dar
3. Gau - den - te star po' cum gram sci - - - gu - ran - ça; chi'n que - sto

1. fa - - cia cum gram re - ve - ren - ça, k'el - l'è mi - ni - stro de l'om -
2. et per con - dur pa - ce 'nfra es - sa; ma la su - per - bia in fra
3. mon - do à pa - ce et con - so - lan - ça; san - cto Mi - chel l'a - i - ta a

1. -ni - po - ten - ça per l'a - ni - me re - ce - per da la gen - te.
2. noi si è mes - sa ke'l suo con - tra - rio è ve - - nu - to a nien - te.
3. la bi - - lan - ça. Fol - le chi'm so - per - bia re - - sta fer - - ven - te.

N.B.: *Tritus autentico* con cadenze sia al primo esacordo naturale in FA (sottotonica espressa MI) sia al terzo esacordo duro in DO (sottotonica espressa SI naturale).

Facciamo laude a tutt'i sancti

Ritornello

Fa - cia - mo lau - de a tut - t'i san - - cti col - la ver - ge - ne mag - giu - re,
de buon co - re, cum dol - ge can - ti, per a - mor del cre - - a - to - - re.

Strofe

1. Per a - mor del cre - a - to - re cum ti - mor e re - ve - ren - ça,
2. Re, fi - liol, de gran - deim - pe - rio, ke re - ge - te tut - to'l mon - do
3. Tut - ta gen - te di - can a - ve a la ver - gen ma - dre de' san - cti,

1. e - xul - tan - do cum bal - do - re per di - vi - na pro - vi - den - ça tut - t'i
2. per vir - tù del gram mi - ste - rio de lo spi - ri - to io - cun - do, a voi
3. k'el - l'è in - gem - gno - sa kia - ve ke li ser - ra tut - ti quan - ti: el - l'è

1. san - cti per a - mo - re, in - ten - di - am cum ex - ce - len - ça de far
2. sì fa - ciam pre - ghe - ro ke man - dia - te pa - ce al mon - do en - tr'a
3. por - to lor su - a - ve, el - l'è stel - la de l'ir - ran - ti; tut - ta

1. fe - sta a lor pi - a - gen - ça cum gran - dis - si - mo fer - vo - - re.
2. la gen - te cri - sti - a - na ke non vi - vain tan - - to er - ro - - re.
3. la ce - le - sti - al cor - te la re - sguar - da tut - - te l'o - - re.

N.B.: È un *tetrardus plagale* sotto tutti gli aspetti, con cadenze mediane ridondanti e sottotonica espressa.

La formula 1) del ritornello l'ho trascritta come quella finale della strofa essendo identica eccetto nelle due ultime note: nel ritornello il ms. ha SI-LA invece di LA-SOL; pare evidente la distrazione dell'ammanuense, diversamente la formula cadenzale non sarebbe conclusiva.

San Giovanni

Ritornello



San Io-van-ni al mon-d'è na-to: o-gn'om lau-di Dio pi - e - to - so.

Strofe



1. Di - o per su-a gran cor-te - si - a Ga-bri-el cum pro-phe - ti - a
2. En-con-ten-ten - te la so - vra - na ver-ge - ne Ma-ri - a di-a-na
3. Pro-phe-tò la ve - - kia - rel - la k'a-vea'n cor - po l'al-ta stel - la:



1. man-dò a san Ga-cha-ri - a k'a - va - rea fi - liol gra-ti - o - - so.
2. per li mon-ti to-st'an-da - va: ve - n'al par-to co - pi - o - - so.
3. «Be - ne - di - cta tu, pol-çel-la, pie-na del sol lu - mi - no - - so».

Ogn'om canti

Ritornello



O-gn'om can-ti no-vel can - - to a san Io-van-ni, au-len-te fio - - re.

Strofe



1. O Io - van - ni, fre - sc'au - - - ro - ra, mol - t'e - ri
2. O Gio - van - ni, a - mor di - - - le - cto, Cri - sto a
3. La ve - ri - tà que - sto di - ce: la su - a



1. gar - ço - - ne a - lo - - ra quan - do Cri - sto cum gran cu - -
2. te se fe - ce le - - cto quan - do li dor - mi - st'in pe - -
3. ma - dre, tu' la fe - - ce; a lie' te las - sò'n sua ve - -



1. -ra a - po - sto - lo te fe - ce e pa - - sto - re.
2. -cto nel - la ce - na de l'a - - mò - re.
3. -ce en sul - la ce - na de la mor - te.

N.B.: Nonostante le cadenze in FA con sottotonica espressa in MI della strofa, il brano è *tetrardus plagale*, chiaramente manifesto nel ritornello e nell'arpeggio DO-MI-SOL della strofa (in primo esacordo naturale). Sicché le cadenze in FA della strofa vanno considerate sospensive sino alla conclusione che si ottiene con la ripetizione del ritornello.

N.B.: Il *tritus autentico* è palese e chiaro sia per l'ambitus sia per l'arpeggio FA-LA-DO, sia per le cadenze.

Amor dolçe sença pare

Ritornello

A - mor dol - çe sen - ça pa - re se' tu, Cri - sto, per a - ma - re.

Strofe

1. A - mor, sen - ça co - min - - - cian - ça se' tu, pa -
2. A - mor gran - de for mi - - - su - ra di cui nul -
3. Dol - çe a - - mo - re a - mo - - - ro - so cum dol - ço -

1. - dre in sem - bian - ça; in tri - ni - tà per a - - -
2. - la cre - - - a - tu - ra puo - tea - ve - re in sè, na - - -
3. - re sa - - - vo - ro - so, di t'è Gar - ço gau - di - - -

1. - man - ça fil - lio et spi - ri - tu re - - gna - re.
 2. - tu - ra, di te a - mar si sa scu - - sa - re.
 3. - o - so; (so - vr'o - gn'al - tro se' d'a - - - ma - re).
- so - vr'o - - gn'al - tro se' d'a - - ma - re.

N.B.: L'autore è Garço, come è detto nell'ultima strofa.
Il brano è *tetrardus autentico* in SOL con sottotonica FA, e con cadenze alla dominante RE.

Benedicti e llaudati

Ritornello

Be - ne - di - cti e llau - da - ti sem - pre si - a - te a tut - te l'o - re,

san - cti a - - po - sto - li be - a - ti ser - vi del no - stro se - gno - re.

Strofe

1. San - - cti a - po - sto - li, voi lau - da - - mo de
2. Man - - te - - ne - te - nen' en tal vi - - a ke
3. Vo - - i chia - mam per a - vo - ca - - ti no -

1. bon co - re no - cte et di - - a, et a vo - i rac -
2. po - tiam per - - se - ve - ra - - re a ser - - vi - re ed
3. - cte et di o - - gni sta - scio - - ne, a - po - - sto - li glo -

1. - co - man - - da - mo tut - ta no - stra com - pa - gni - - a.
2. a lau - - da - re Cri - sto no - stro re - dem - pto - - re.
3. - ri - fi - - ca - ti pie - ni di con - so - la - tio - - ne.

N.B.: *Protus* palese da cima a fondo, con sottotonica DO espressa alle cadenze.

Salutiam divotamente

Ritornello



Sa - lu - ti - am di - vo - ta - men - te l'al - ta ver - ge - ne be - a - ta,
et di - cia - mo: a - ve, Ma - ri - a, sem - pre si - a da nu - - i lau - da - ta.

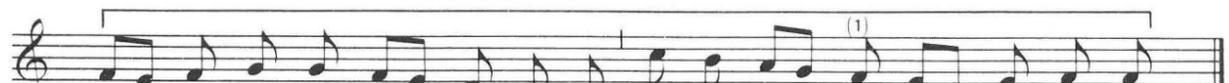
Strofe



1. Sa - lu - ti - al - la dul - ce - men - te et cum gram so - len - ni - ta - te,
2. L'an - gel dis - se: «A - ve, Ma - ri - - a, sie - te pie - na de vir - tu - te,
3. La pol - - gel - la con a - mo - re hu - mel - men - te re - spon - de - a:



1. kj sa - pem ve - ra - ce - men - te ke per la sua u - mi - li - ta - de
2. Do - mi - nus cum te - co si - - a da cui ven - go - no le sa - lu - te;
3. «An - cil - la so'delmio si - gno - re, ciò che pia - ce a lu - i sì si - a».



1. la di - vi - na ma - ie - sta - de fo di le - i in - na - mo - ra - ta.
2. tu - cte gra - tie a - dem - piu - te in te, verge - ne sa - lu - ta - ta.
3. A - lo - rala ver - ge - ne Ma - ri - a di Je - sù fo in - gra - vi - da - ta.



N.B.: È un *tritus plagale* misto al *tetrardus plagale* avendo cadenze ridondanti sia in FA e sia in SOL.
La melodia del verso finale non è chiara nel ms. essendo abrasata; però è ricostruita fedelmente in quanto che tutta la melodia dei due ultimi versi della strofa corrisponde a quella del ritornello.

Tutta la nostra musica discende dal canto gregoriano, e non la sola musica italiana... Il canto gregoriano è la chiave che apre tutte le porte che conducono alla musica, alla vera musica, cioè a quella che crede possa discendere dall'alto.

(G. F. Malipiero)

PELLEGRINO M. ERNETTI O.S.B.

EDUCAZIONE MUSICALE AL CANTO GREGORIANO

per i conservatori e scuole statali

Il volume di 211 pagine è diviso in due parti: la prima contiene la Teoria generale del Canto Gregoriano, in sette lezioni; la seconda parte invece gli Elementi propri del Canto Gregoriano, in dodici lezioni. Il tutto è quindi presentato in forma di lezione e si va dalle nozioni più elementari sino alla composizione a stile gregoriano, alla modalità, alla ritmica, alla armonizzazione, alla analisi estetica, alla storia.

Edizioni EDI-PAN - Roma