

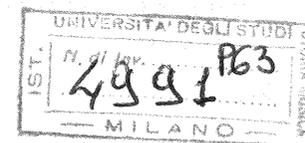
MUSICOLOGIE MÉDIÉVALE

NOTATIONS et SÉQUENCES

ACTES
de la TABLE RONDE du C.N.R.S.
à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes
6-7 septembre 1982

Études rassemblées par Michel HUGLO

Ouvrage publié avec le concours du
Centre National de la Recherche Scientifique



Librairie Honoré Champion, Editeur
7, quai Malaquais
PARIS
1987

15L.
C04.
032

SOMMAIRE

Avant-propos de Jean GLÉNISSON	9
Musicologie et érudition de Bernard DORMY	11
PROBLÉMATIQUE DE LA PALÉOGRAPHIE MUSICALE	
Introduction de Michel HUGLO	15
Leo TREITLER, <i>Paleography and Semiotics</i>	17
Wulf ARLT, <i>Anschaulichkeit und analytischer Charakter Kriterien der Beschreibung und Analyse früher Neumenschriften</i>	29
Marie-Élisabeth DUCHEZ, <i>Des neumes à la portée</i>	57
Helmut HUCKE, <i>Gregorianische Paläographie als Überlieferungsforschung</i>	61
Denise JOURDAN-HEMMERDINGER, <i>Aspects méconnus des théories et notations antiques et de leur transmission</i>	67
Nino ALBAROSA, <i>Paleografi non semiologi ?</i>	101
Denis ESCUDIER, <i>La notation musicale de Saint-Vaast : étude d'une particularité graphique</i>	107
Marie-Noël COLETTE, <i>La sémiologie comme voie d'accès à la connaissance de l'interprétation au Moyen Age</i>	121
Susan RANKIN, <i>Neumatic notations in Anglo-Saxon England</i>	129
Yves CHARTIER, <i>Hucbald de Saint-Amand et la notation musicale</i>	145

Nancy PHILLIPS, <i>The Dasia Notation and its manuscript tradition</i>	157
Ruth STEINER, <i>Reconstructing the repertory of invitatory tones and their uses at Cluny in the late 11th Century</i>	175
Josiane MAS, <i>La notation catalane</i>	183
Gérard Le VOT, <i>Pour une épistémologie de l'édition musicale du texte lyrique français médiéval</i>	187
ORIGINE ET DIFFUSION DE LA SÉQUENCE PARISIENNE	
Introduction de Michel HUGLO.	209
Nancy Van DEUSEN, <i>Polymelodic sequences and a « Second Epoch » of sequence composition</i>	213
David HILEY, <i>The Rhymed sequence in England - a preliminary survey</i> . . .	227
Agostino ZIINO, <i>Sequenza, sirventese e laude a proposito di Oimè lasso e freddo lo mio core</i>	247
Index des manuscrits cités dans les planches	259
Index des planches photographiques	261

AVANT-PROPOS

Il y a aujourd'hui cinq ans que le Centre Augustin Thierry d'Orléans a été inauguré par le directeur général du C.N.R.S.

Aussi, à l'occasion de ce premier lustre d'activité, est-ce pour moi une grande joie de vous accueillir dans cette maison, Vous tous Mesdames et Messieurs, qui avez accepté de faire un détour par les rives de la Loire, après avoir séjourné une semaine au bord du Rhin, à l'occasion du Congrès de la Société internationale de Musicologie.

C'est une joie et en même temps un honneur, car votre réputation de musicologues médiévistes vous a devancée ici même, par l'intermédiaire de vos publications qui figurent en bonne place sur les rayons de notre bibliothèque.

Avant de procéder à la visite de notre laboratoire, je voudrais vous rappeler que l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, fondé en 1938 par Félix Grat, dans les dépendances des Archives nationales, n'avait pas envisagé, à l'origine l'étude des manuscrits notés, mais seulement les textes des classiques latins : combien d'auteurs, cependant, n'intéressent-ils pas les spécialistes de l'histoire de la musique antique et médiévale : Macrobe, Martianus Capella, Boèce et j'en passe.

Plus tard, sous la direction de Jeanne Vielliard (1940-1964), il a fallu inventorier en priorité les fonds de manuscrits de l'étranger qui n'étaient pas encore catalogués : si vous parcourez les dépouillements de bibliothèques d'Allemagne, réalisés à cette époque, vous constaterez que les manuscrits musicaux sont très succinctement signalés. Il fallait bien qu'un jour nous puissions maîtriser la documentation relative aux manuscrits notés et aux manuscrits de théoriciens : lorsque Michel Huglo demanda son rattachement à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes en 1974, nous ne disposions à ce moment d'aucun local, si réduit soit il, pour installer des fichiers et des ouvrages concernant les manuscrits de musique médiévale.

Enfin, la création d'un centre sur le campus du C.N.R.S. de La Source fut décidée en 1975 et, en 1979, le Directoire du C.N.R.S. entérinait pour la section de musicologie le titre de « Section des sources de la musique antique et médiévale ». Cette section fonctionne maintenant depuis cinq ans sous la responsabilité de Monsieur Huglo. Elle est jumelée avec la section d'iconographie, afin de constituer ici même à partir de ces « Archives de l'audio-visuel du Moyen Age », un centre de recherche en musicologie.

Example 4 — *Miserere miseris* — Cambridge, University Lib., Add. 710, f. 123r

Mi-se-re-re-re mi-se-re-ri-car-di-e
 Si-mu-ser-ta-fu-e-ri-s pa-tet au-la-glo-ri-e
 Ho-nor nostri ge-ne-ri-s ar-cha no-vi-se-de-ri-s et au-ro-ra-gi-a-gi-e
 Cer-te si vo-lu-e-ri-s o-be-ni-gna-po-te-ri-s da-re lo-cum ve-ni-e

Example 5 — *Generosi germinis* — Oxford, Bodleian Lib., Lat. lit. b. 5, f. 79v

Je-ne-ro-si ger-mi-nus de-ra-di-ce vir-gi-nis flos ver-nans pro-ces-sit
 Un-per flo-rem spi-ri-tus ve-ni-ens di-vi-nus san-ctus re-gni-es-cit
 Be-ne-dic-tus fi-li-us pa-tris et spi-ritus sanctus qui ex-ter-nus
 Be-ne-dic-ta vir-gu-la pre-ce-ans hu-mac flo-rem qui vi-rens per se-cu-la
 chor-us sa-bi-a-tus fra-grat in o-do-rem

SEQUENZA, SIRVENTESE E LAUDE A PROPOSITO DI
 OIMÈ LASSO E FREDDO LO MIO CORE

Agostino Ziino

Nella tradizione laudistica medievale non mancano casi di adattamenti strofici, vale a dire casi di laude-ballate derivate da strutture metriche e strofiche differenti.

E' il caso, ad esempio, della laude *Vergine Maria per lo tuo onore* (sulla quale ha richiamato l'attenzione Ignazio Baldelli nel 1960¹), la cui versione in forma di ballata, contenuta nel codice Paris, Bibliothèque de l' Arsenal 8521 — il cosiddetto Laudario di Pisa —, differisce in parte da quella, precedente, in quartine monorime di doppi quinari (ma con molte ipermetrie), contenuta nel codice Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele 478 (il cosiddetto codice Frondini), appartenuto alla Fraternita dei Disciplinati di San Pietro di Assisi. Le strutture strofiche e l'ordine delle rime dei due componimenti sono le seguenti: XX/aaaa, bbbb, cccc, etc. per la laude-ballata; e xxxx, aaaa, bbbb, cccc, etc. per la *lauda sancti Bernardi* (così viene chiamata la versione in quartine monorime di doppi quinari). Nella versione ridotta a laude-ballata l'anonimo adattatore ha ricavato la ripresa, di due versi, utilizzando i primi due versi della prima quartina del testo originario (gli ultimi due versi dell'originaria prima quartina non figurano nella versione in forma di laude-ballata). Si tratta, comunque, di una laude-ballata *sui generis*, venendo a mancare il collegamento metrico tra volta e ripresa, caratteristico della laude-ballata (nella struttura « normale » della laude-ballata l'ultimo verso di ogni stanza rima sempre con l'ultimo verso della ripresa). Ecco i testi dei due componimenti, limitatamente alle prime tre strofe.

Ms. Frondini

Vergen Maria, per lo tuo honore
 or ascoltate lo peccatore ;
 pregoten, Dopna, per quello amore,
 che tu portaste al Salvatore.

Pregoten, Dopna, per pietade
 le vostre orecchie ver me apriate ;
 lo prego mieo entendiate,
 al peccatore voie non guardate ;

Ms. Arsenal

Vergine Maria per lo tu onore
 or ascoltate lo peccatore.

Prego te donna per pietade
 le vostre orecchie ver me aprite
 lo prego mio ora intendete
 al peccatore voi non guardate.

ch'ì'ò pensata sì gran follia
de dire ad voie, Madopna mia :
'Dimme la vostra gran dolentia,
che receviste en quella dia,
[etc. etc.]

Ch'io ho pensata sì gran follia
di dire ad voi Madonna mia
'Dimi per la tua gran dolentia
ke tu sentisti in quella dia
[etc. etc.]

Vi sono anche casi interessanti di sequenze cantate in forma di laude : mi riferisco alla sequenza mariana *Vernans rosa*, già studiata da Giuseppe Vecchi², ed alla ben nota sequenza *Stabat mater dolorosa*, anch'essa cantata a guisa di laude dai Bianchi di Lucca, come ci testimonia anche Giovanni Sercambi nelle sue *Croniche*³. Anche la sequenza di Bonaiuto da Casentino *Hec medela corporalis*, a due voci, è cantata « in forma di ballata »⁴. Un altro caso molto interessante di assimilazione ad una sorta di struttura tripartita per certi aspetti simile a quella della ballata è rappresentato dalla sequenza *Ave sidus lux dierum*, stando almeno alla versione trasmessaci dal codice 42N dell'Opera del Duomo di Siena⁵. La sequenza consta di sei strofe, raggruppate normalmente a due a due ; ne risulta una struttura tripartita, formata da tre coppie di strofe. Il fatto interessante è che anche la musica segue uno schema tripartito, esattamente come il testo poetico : AA (per le prime due strofe), BB (per la terza e quarta), AA (per le ultime due strofe) (vedi Es. mus. 1). Ora, non tenendo conto della struttura a coppie, caratteristica della sequenza, ma considerando soltanto lo schema tripartito ABA, si osservi come risulta il suddetto schema qualora si indichi ciascuna frase-verso (musicale) delle tre strofe con una lettera dell'alfabeto : ABCD/EEC'D/A'BCD. Si tratta, come si vede, di una struttura strofico-musicale molto vicina a quella di una laude-ballata con ripresa tetrastica : la prima quartina viene a coincidere con la ripresa della laude-ballata, la seconda sezione, quella centrale, con le due mutazioni, la terza, infine, con la volta. Si noti, infine, che tutte e sei le strofe della sequenza *Ave sidus lux dierum* presentano una successione di rime molto simile a quella della lauda di tipo « zagialesco », essendo costituite da un tristico monorimo più un verso finale che rima sempre allo stesso modo in tutte le strofe : aaax, bbbx, cccx, etc.

Un caso interessante di adattamento, di riduzione a lauda-ballata da una precedente, e diversa, struttura strofica — un sirventese — ci viene offerto ora dal testo *Oi me lasso e freddo lo mio core*, studiato recentemente da Franco Mancini⁶. La laude-ballata *Oi me lasso e freddo lo mio core* ci è stata tramandata da vari codici, tra i quali il codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona, quest'ultimo con musica. Franco Mancini ha individuato il testo in questione anche nel manoscritto XIII.C.98 della Biblioteca Nazionale di Napoli, codice francescano « d'indubbia origine marchigiana — se non proprio maceratese »⁷ : si tratta di una versione precedente a quella cortonese, di origine mediana (marchigiana), in cinquantasei strofe (mentre quella di Cortona arriva solo fino alla quattordicesima), ed in forma di sirventese, con strofe saffiche formate da quattro versi endecasillabi monorimi più un adonio finale che termina sempre con la medesima rima in tutte le strofe. Tutte le 56 strofe sono strettamente *capfinidas*. Ecco ora il testo poetico delle prime tre strofe :

Ms. Napoli

Oy me, lascio e friddu lu meu core,
che in pigritia stane et non se more !
Che sci[i]o suspiro tanto per amore
che tu mmorisci !

Morir deveri', falsu e esconoscente,
villan meu core, pigru et negligente,
ché per amore non vivi fervente
sì che languissci.

Languissci, repensando la tua noia,
ché de l'Amor-Yhesu ày tòlta joia ;
prègote, cor meu, che la tua volia
no la seguissci !

Come si vede chiaramente, nel codice di Cortona la riduzione a « ripresa » della prima strofe del sirventese tramandatoci dal manoscritto napoletano è stata attuata dall'anonimo adattatore o intonatore eliminando il secondo verso della versione, più antica, in forma di sirventese. Il fenomeno è stato osservato, ovviamente, anche da Franco Mancini⁸ :

Dal confronto N-Cort emerge inoltre un'altra grossa discrepanza riguardante stavolta la struttura strofica : mentre in N infatti fedelmente si mantengono — conforme allo schema del sirventese — tutti i tetrastici, Cort riduce a due i tre endecasillabi monorimi della prima strofa, con l'evidente intento di farle assumere aspetto e funzione di ripresa, adeguando per quanto possibile — in vista della melodia — la primitiva forma del componimento alle caratteristiche della lauda-ballata. Questo drastico adattamento iniziale provocherà — data, fra l'altro, la presenza d'un motivo conduttore assai rigido — interventi a catena, i quali assumono talvolta l'aspetto di innovazioni prima ancora che di varianti.

Ma la cosa più interessante, a mio avviso, è che il sirventese potrebbe essere stato quasi certamente cantato ; lo si desume dal v. 130 :

Arditu 'l fay d'amor fervente e sanctu
de te, Yhesu, che trovo e 'l dictu e 'l cantu,
ch'el celu aprissci.

Giunti a questo punto, sorge spontanea la domanda : quale potrebbe essere stata la musica sulla quale l'anonimo rimateur avrà intonato la sua laude-sirventese ? Riuscire a dare una risposta a questo interrogativo, sia pure per ora soltanto ipotetica, mi sembra comunque un risultato senza dubbio importante, tanto più se si considera che non ci è pervenuto nessun sirventese in volgare italiano con musica, ovvero corredato della relativa intonazione musicale. Lo stesso Franco Mancini ci mette, a mio avviso, sulla giusta strada quando afferma⁹ :

Opposte motivazioni s'intravedono alla base del testo Cort, allorché è impegnato in una versione musicale che, aderendo alle istanze della

ballata, non intende rinunciare alla severa e solenne linea melodica del serventese, vetustamente inserita nei modi prestigiosi della tradizione sequenzistica.

Ma già Francesco Flamini nel suo prezioso volumetto dal titolo *Notizia storica dei Versi e Metri italiani* del 1919 scriveva a proposito dell'origine del sirventese¹⁰ :

E' chiaro che i due schemi fondamentali della stanza di canzone a ballo e di laude : *AAAX* (o *aaax*) e *ab.ab.ab.bx* — dove *X* o *x* persiste uguale in tutto il corso del componimento perchè è connesso ad un ritornello intonato dopo ogni strofa — risalgono ad un prototipo di strofa *AAAB*. Ora, poiché nel medioevo la musica profana fu, e si mantenne a lungo, un adattamento della chiesastica, e poiché la struttura metrica ne' canti popolari più antichi è connessa e subordinata alla struttura musicale ; quel triplice ricorso della rima che troviamo in tale strofa-prototipo ci fa pensare agl'inni della Chiesa, e quell'ultimo verso che divaria dai precedenti ci richiama al verso di coda che nelle *sequenze* liturgiche di struttura meno irregolare tien dietro a due o tre versi d'ugual rima [...]. Questo verso di coda non aveva sempre misura uguale ai precedenti : in molti casi era più breve, e ciò vuol dire che la frase musicale, modulata ripetutamente ne' primi versi e avviata nel terzo alla soluzione, risolveva con rapida cadenza.

Una volta supposta l'origine del sirventese, la sua derivazione, sia pure mediata, da un certo tipo di sequenza, vediamo ora se nella versione musicale della laude *Oimè lasso e freddo lo mio core* tramandataci dal codice di Cortona (vedi Es. mus. 2) sono ravvisabili tracce di una precedente struttura sequenzistica, struttura che potrebbe essere stata alla base del rivestimento musicale del primitivo sirventese, del modello, cioè, tramandatoci dal codice di Napoli, dal quale poi è derivata la laude cortonese.

Innanzitutto, colpiscono nella versione musicale della lauda in questione l'uniformità della condotta melodica, la scarsità di materiale musicale impiegato, ed il carattere iterativo e ripetitivo della sua struttura generale. E' vero che nel codice di Cortona sono abbastanza frequenti strutture di tipo ripetitivo, ma esse si presentano per lo più in forme « regolari » (o comunque più « regolari ») del tipo : *AB/ABAB*, oppure *AB/ACDB*, oppure *AB/AACB*¹¹. In *Oimè lasso e freddo lo mio core* tutta la struttura musicale si fonda sostanzialmente su due sole frasi melodiche, più un breve inciso per l'adonio finale. Inoltre, le due frasi melodiche uguali, collegate alle due mutazioni della stanza, non sono altro che una variante della frase musicale impiegata sul primo verso della ripresa, adattata a due versi leggermente più lunghi. Ne risulta uno schema melodico di questo tipo : *ABC/A'A'BC*. Stupisce pure la struttura generale della lauda, alquanto anomala, con la ripresa di tre versi e le stanze di quattro ; ma questa anomalia, come ora sappiamo, deriva dalla riduzione a lauda-ballata di un precedente e più antico sirventese. Tutto lascia pensare, quindi, che la struttura musicale del primitivo sirventese, a schema tetrastico, debba essere ricercata nella stanza della laude-ballata cortonese, anch'essa tetrastica (dato che la ripresa non è altro che un originario tetrastico ridotto a tristico attraverso l'eliminazione del secondo verso). Anche nella tradizione delle sequenze è possibile trovare strofe di quattro o più versi,

con una struttura musicale nella quale la prima frase melodica viene ripetuta anche sul secondo verso, esattamente come nella stanza della nostra laude. Per restare nell'ambito delle strofe tetrastiche ricordo, a titolo di esempio, che lo schema melodico *AABC* è presente nelle sequenze *Verbum bonum et suave* (versetti 2a/2b e 3a/3b), e *Missus Gabriel de coelis* (versetti 3a/3b, 4a/4b, 5a/5b). Esso è molto frequente anche tra le sequenze di Adam de Saint-Victor : si vedano ad esempio le sequenze *Virgo mater Salvatoris* (versetti 2a/2b, 3a/3b, 6a/6b, 7a/7b)¹² ; *Ave virgo singularis* (versetti 2a/2b, 3a/3b, 6a/6b, 7a/7b)¹³ ; *Salve dies dierum gloria* (versetto 3a/3b)¹⁴ ; *Gaude Sion que diem recolis* (versetti 3a/3b, 5a/5b)¹⁵ ; *Gratulemur ad festivum* (versetto 9a/9b)¹⁶ ; *Simplex in essentia* (versetto 9a/9b)¹⁷ ; *Ecce dies celebris* (versetto 8a/8b)¹⁸ ; *In excelsis canitur* (versetto 11a/11b)¹⁹. Non mancano, inoltre, sequenze con schema melodico *AA'BC*, vale a dire con la seconda frase melodica leggermente variata rispetto alla prima : si vedano ad esempio le sequenze *Ave sidus lux dierum* (versetto 2a/2b) e *Ave virgo singularis* di Adam de Saint-Victor (versetto 4a/4b). Si noti inoltre che tutte le quartine, finora citate, delle suddette sequenze presentano una successione di rime molto simile a quella della laude di tipo « zagialesco », con un tristico monorimo più un verso finale che cambia rima dopo ogni coppia di strofe.

Tali analogie strutturali, comunque, non si limitano al repertorio delle sequenze, ma si estendono anche al dramma liturgico, in coincidenza con forme poetico musicali derivate anch'esse, presumibilmente, da un certo tipo di sequenza. Si vedano, ad esempio, sempre per restare nell'ambito delle strutture strofiche tetrastiche, il secondo tema musicale (il cosiddetto « tema B ») dello *Sponsus* (struttura musicale : *AABX*, dove *X* è un ritornello anche dal punto di vista testuale ; struttura metrica : a a a X ; b b b X, etc.)²⁰ ; e le melodie collegate al « planctus » *Bell sener Dieus qes en croz fust levaz* (struttura musicale *A A B C*, ; struttura metrica : a a a b)²¹ ed alla strofe *Ai marida ! Que poirai devenir*²² del *Mistero di Sant'Agnese*.

Ora, se accettiamo l'ipotesi che la struttura musicale del sirventese possa essere derivata da quella collegata ad un tipo particolare di sequenza (dalla quale potrebbero essere derivate anche talune forme consimili presenti in alcuni drammi liturgici), non sarà difficile accettare anche lo schema melodico da me proposto per il sirventese *Oy me, lascio e friddu lu meu core* : *AABC* (oppure *AA'BC* oppure ancora *A'ABC*)²³.

In conclusione, la struttura musicale da me proposta per il sirventese *Oy me, lascio e friddu lu meu core* (Vedi Es. mus. 3) si basa sull'ipotesi che il sirventese italiano (o quanto meno la nostra laude-sirventese) possa essere derivato da una forma particolare di sequenza mediolatina. Inoltre, se la mia ipotesi sulla struttura musicale del sirventese, e sulla sua origine, potesse trovare altre e ben più probanti convalide, allora, a giusta ragione, potremmo considerare il sirventese in volgare come l'anello di congiunzione tra un tipo particolare di sequenza mediolatina e la laude volgare, la cui stanza presenta appunto, nella maggior parte dei casi, la caratteristica ripetizione melodica sulla seconda mutazione, ripetizione che potrebbe essere derivata dalla sequenza tramite il sirventese²⁴.

NOTES

1. Cf. I. Baldelli, *La lauda e i Disciplinati*, nel vol. *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia - 1260). Convegno Internazionale: Perugia, 25-28 Settembre 1960*, Perugia, 1962, pp. 348-349; ripubblicato in I. Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica Editrice 1971, pp. 336-338. Il Baldelli, dopo aver affermato che « la lauda è nata in area mediana », definisce la nostra laude come « un lamento in quartine monorime di doppi quinari, con forme di sicura provenienza marchigiana » (cf. I. Baldelli, *art. cit.*, p. 348 [o 337]). Cf. anche I. Baldelli, *Dialetto e problemi di localizzazione nella poesia cortese antica*, nel vol. *I dialetti dell'Italia mediana con particolare riguardo alla regione umbra*, Atti del V convegno di studi umbri, Gubbio 1970, p. 269; cf., inoltre, *Cinque laude urbinati d'appendice*, in *Giornale Italiano di Filologia*, XXV, 1973, p. 123. Sulla *lauda sancti Bernardi* - così viene chiamata la versione in quartine monorime di doppi quinari di *Vergine Maria per lo tuo onore* - così si esprime Franco Mancini: « La palese presenza di reminiscenze iacoponiche [...] servirà pertanto a stabilire un inoppugnabile terminus post quem, che non potrà ovviamente esorbitare dal Trecento: da un primo Trecento s'intende, [...] Secondo la nostra ipotesi dunque questa 'Passione' è stata portata ad Assisi da un Minore di origine mediana; costui l'avrà comunque rielaborata, partendo da un nucleo assai più antico, probabilmente ritenuto a memoria. Che essa - così come è stata tramandata - sia un prodotto 'riflesso' si arguiva dalla stessa ambiziosa architettura, dal pleonastico addensarsi dei particolari descrittivi, dall'enfasi - ben lontana invero dal suscitare commozione - delle apostrofi e degli atteggiamenti [...] Una tensione alla letterarietà che manca tuttavia di adeguati strumenti a raggiungere dignità d'arte: si resta invece nell'ambito d'una giullaresca empiria, che fa ricorso il più delle volte a materiale abusato, e non sempre a proposito [...]» (Cf. F. Mancini, *La poesia religiosa in Umbria e in Toscana tra decimoterzo e decimoquarto secolo*, Perugia, Edizioni Cypylitart, 1973, pp. 212-213).

2. Si veda G. Vecchi, *Tra monodia e polifonia*, in *Collectanea Historiae Musicae*, II, 1957, pp. 453-455. Si vedano inoltre: P. Damilano, *Laudi latine in un Antifonario bobbiese del Trecento*, in *Collectanea Historiae Musicae*, III, 1963, pp. 36 e 57; A. Ziino, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo, 1968, pp. 77-80.

3. « E denno tucti quelli che vesteno il bianco & vanno a processione, andare apresso al crocifisso [...], ordinatamente. E quelli che vanno dinanti, denno cantare una delle lalde dicendo: Stabat mater dolorosa / Iuxta crucem lacrimosa / Dum pendebat filius; e questo verso denno tucti i Bianchi rispondere. E poi i primi denno dire l'altro verso come segue & li altri rispondere; e così succedendo, tanto che tucta la lalda sia dicta. Et dapoì denno tucti gridare: misericordia, tre volte & tre volte pacie. E factò silentio, quelli primi denno dire lo paternostro, e poi quella oratione che comincia Oremus, come di socto udirete. E simile denno dire poi dell'altre lalde di socto, secondo che più piacerà alla brigata. E vasta in ogni chieza una lalda, e per la via andando a processione quella vuole » (cf. *Le Croniche di Giovanni Sercambi lucchese pubblicate sui manoscritti originali*, a cura di Salvatore Bonghi, vol. II, Roma, 1892, p. 321; cf. anche B. Toscani, *Le laude dei Bianchi contenute nel codice Vaticano Chigiano L. VII.266*, Firenze, Libreria Editrice

Fiorentina 1979, pp. 17-18; cf. inoltre B. Toscani, *Contributi alla storia musicale delle laude dei Bianchi*, in *Studi Musicali*, IX, 1980, p. 163). Più chiaro ed esplicito è l'annalista genovese Giorgio Stella, il quale nei suoi *Annales* così scrive a proposito dell'esecuzione dello *Stabat Mater* da parte dei Bianchi « [...] sunt duo qui incipiunt eorumdem rithimorum cantilenam, videlicet, 'Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa, dum pendebat Filius'; alii omnes hoc respondent cantantes, postque ipsi duo cantatores ad alios procedunt rithimos, et in fine quorumlibet trium versuum, alii omnes respondent: 'Stabat Mater ecc.', [...] » (cito da B. Toscani, *Contributi alla storia musicale delle laude dei Bianchi*, cit., pp. 162-163; cf. B. Toscani, *Le laude dei Bianchi*, cit., p. 14). Ser Luca Dominici di Pistoia nelle sue *Cronache* parla molto spesso della « lauda usata », vale a dire dello *Stabat mater*; si vedano, a titolo di esempio, le due seguenti citazioni: « [...] e con quella [croce] tutti ritornammo a Duomo a processione cantando la lauda usata: e a 'llato prima al Crocefisso e poi alla detta croce tuttavia venne un cantore vestito di bianco sonando una bellissima viola [...] »; oppure: « [...] e innanzi al crocifisso era un cantatore con una viola sonando e cantando la lauda che comincia 'Stabat Mater' [...] » (cito da B. Toscani, *Contributi*, cit., p. 164). Il Dominici una sola volta ci informa esplicitamente che due preti cantavano la « lauda » *Stabat mater* e che i membri della compagnia rispondevano (cf. B. Toscani, *Contributi*, cit., p. 165); un'altra volta scrive: « Deinde ter misericordia alta voce genuflexo semper laudem istam dicendo in verso notato della lauda il primo e poi va tutto a un modo »; commenta Bernard Toscani: « [...] ma la frase maccheronica ci lascia un po' perplessi. Vuol dire che si cantava ogni terzina sulla musica della prima? E' un accenno all'uso della prima terzina come ripresa? Io risponderei di sì alla prima domanda e di no alla seconda, ma direi che il linguaggio del cronista è troppo poco preciso per permetterci di vedervi elementi validi per la storia della musica » (cf. B. Toscani, *Contributi*, cit., p. 166). Non sarà certo un caso se fra le laude cantate dai Bianchi ve ne sono sei (tre riportate anche da Sercambi e tre presenti nel codice Vat. Chig. L. VII. 266) che presentano uno schema strofico a terzine, formate da un distico monorimo più un verso finale che rima sempre allo stesso modo in tutte le strofe (aax, bbx, ccx, etc.), molto simile a quello dello *Stabat mater* (se ne vedano gli schemi metrici in B. Toscani, *Le laude dei Bianchi*, cit., p. 61). Il fatto, d'altra parte, è stato già osservato anche da B. Toscani, *Contributi*, cit., p. 163, nota 8. Lo stesso Toscani ha messo in evidenza anche le analogie di contenuto tra le laude dei Bianchi per la Passione e lo *Stabat mater* (cf. B. Toscani, *Le laude dei Bianchi*, cit., pp. 46-47). Fernando Liuzzi fa osservare il fatto che anche nel codice Vat. lat. 4835, del XV sec., « l'intercalazione della prima strofa a guisa di ripresa tra le strofe successive si trovi indicata anche in alcune sequenze: ad es. nello *Stabat Mater* [...] Siffatta pratica, nell'ambito delle sequenze, è del tutto eccezionale » (cf. F. Liuzzi, *La laude e i primordi della melodia italiana*, Roma, 1935, vol. I, p. 120).

4. Sulla sequenza *Hec medela corporalis*, composta da Bonaiutus de Casentino tra il 1294 ed il 1303 e tramandata, testo e musica, dal codice Vat. lat. 285 della Biblioteca Apostolica Vaticana, si vedano: J. Wolf, *Bonaiutus de Casentino, ein Dichter Komponist um 1300*, in *Acta Musicologica*, IX, 1937, pp. 1-5; N. Pirrotta, *Per l'origine e la storia della « caccia » e del « madrigale » trecentesco*, in *Rivista Musicale Italiana*, XLIX, 1947, p. 130; G. Vecchi, *Carmi esametrici e ritmi musicali per Bonifacio VIII*, in *Convivium*, 1960, pp. 513 sgg. (ripubblicato in G. Vecchi, *Dulce Melos*, vol. I, Bologna, A.M.I.S., 1972, pp. 199-209); A. Ziino, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo, 1968, p. 77.

5. Sulla sequenza *Ave sidus lux dierum* si veda A. Ziino, *Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*, nel vol. *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, Certaldo, 1978, pp. 454-457, 461, 474; A. Ziino, *Sequenza e laude: nuove tessere musicali per un'ipotesi*, nel vol. *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Viterbo, 1981, pp. 232-233.

6. Cf. F. Mancini, *Un'attestazione mediana di Cortonese XXXVI*, in *Giornale Italiano di Filologia*, Nuova Serie VII, XXVIII, 1976, pp. 241-266; F. Mancini, *Ancora sulla tradizione di Cortonese XXXVI*, in *Giornale Italiano di Filologia*, X, 1979, pp. 119-120.

7. Cf. F. Mancini, *Un'attestazione mediana*, cit., p. 214.
8. Cf. F. Mancini, *Un'attestazione mediana*, cit., p. 245.
9. Cf. F. Mancini, *Un'attestazione mediana*, cit., p. 252; così prosegue lo studioso: « Una tale constatazione gioverà a meglio informarci sulla fisionomia del laudario di Cortona e, più in generale, a confermare l'esistenza effettiva di rapporti e di prestiti (non soltanto retorico-stilistici) intercorrenti — prima ancora, si badi, della produzione in versi dei Disciplinati — fra la lirica 'gaudiosa' dei Laudesi e quella mediana dei *Planctus* e delle invocazioni penitenziali » (*art. cit.*, p. 252).
10. Cf. F. Flamini, *Notizia storica dei Versi e Metri Italiani*, Livorno, 1919, pp. 32-33.
11. Cf. A. Ziino, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, cit., pp. 25-26.
12. Cf. E. Misset, P. Aubry, *Les Proses d'Adam de Saint-Victor*, Paris, 1900, pp. 244-245.
13. Cf. E. Misset, P. Aubry, *op. cit.*, pp. 295-296.
14. Cf. E. Misset, P. Aubry, *op. cit.*, p. 253.
15. Cf. E. Misset, P. Aubry, *op. cit.*, p. 312.
16. Cf. E. Misset, P. Aubry, *op. cit.*, p. 233.
17. Cf. E. Misset, P. Aubry, *op. cit.*, p. 270.
18. Cf. E. Misset, P. Aubry, *op. cit.*, p. 251.
19. Cf. E. Misset, P. Aubry, *op. cit.*, p. 241.
20. Se ne veda la trascrizione musicale nella recente edizione: *Sponsus. Dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, testo letterario a cura di D'Arco Silvio Avalle, testo musicale a cura di Raffaello Monterosso, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore 1975. Si legga inoltre quanto scrive il Monterosso a proposito di questo (ed altri) tema: « Il tema B (Gabriele) ha la tipica forma BAR: *aab*, cui si aggiunge anche il ritornello *c*. In questo tema è evidentissima l'influenza delle nuove forme musicali, profane più che extraliturghiche: e ciò non tanto, o non soltanto, per la morfologia, poichè essa compare, e non saltuariamente, anche nel repertorio gregoriano tradizionale, specialmente negli *Alleluia*, il cui giubilo possiede un'architettura sapientemente elaborata, e spesso provvista di ripetizioni e di iterazioni varie. Quello che è più propriamente indizio del nuovo stile è lo stacco netto fra la ripetizione di *a* e la frase *b* (quest'ultima, in sostanza, consistente nella *nota repercussa* in forma di *tenor*). Una così netta separazione fra le due parti della melodia anticipa in modo eloquente una tecnica destinata a vasti sviluppi nella canzone trobadorica, come l'esposizione teorica dantesca e i monumenti musicali superstiti testimoniano in larga misura.
- Il tema C, dotato di struttura *aaab*, tradisce anch'esso la propria derivazione, dal punto di vista strutturale, dall'*Alleluia*. Lo stacco fra le prime tre frasi e l'ultima — stacco che nella tecnica della canzone cortese prenderà il nome di *diesis* — basta da solo a togliere a questo tema ogni reminiscenza gregoriana e a conferirgli invece un carattere per molti aspetti simile a quello della successiva lirica romanza. Più complesso lo schema del Tema D, in cui la parentela con la struttura della *canso* si fa più evidente, grazie all'ampio sviluppo della seconda parte, dopo la *diesis*: *abc* » (*op. cit.*, pp. 117-118).
21. Si tratta di un *Planctus* in tre strofe tetrastiche che va dal verso 457 al verso 468. La musica collegata alla prima strofe serve per intonare anche le due strofe successive. La melodia è presa in prestito da una canzone profana trobadorica, *Bel paire cars, non vos veireis am mi*, di cui purtroppo non c'è pervenuta la musica originale (si tratta quindi di un *contrafactum*). Edizioni moderne di questa melodia si possono trovare in: A. Jeanroy, Th. Gérold, *Le Jeu de Sainte Agnès*, Paris, Champion, 1931 (« Les classiques français du Moyen Age »), p. 64 (trascrizione di Th. Gérold); F. Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Troubadours: Kritische Ausgabe der Melodien*, Darmstadt, 1958, p. 239 (n° 267); *Kommentar*, Darmstadt, 1960, p. 116.

22. La strofe *Ai marida! Que poirai devenir* va dal verso 693 al verso 696. Sulla medesima melodia si canta anche la strofe successiva, anch'essa tetrastica (vv. 697-700). La struttura delle rime è la seguente: 10 a a a a. La trascrizione musicale moderna si trova nelle già citate edizioni di A. Jeanroy, Th. Gérold, pp. 67-68; e di F. Gennrich, p. 238, n° 265 (*Kritische Ausgabe*), p. 166 (*Kommentar*).

23. La frase musicale A' nella laude *Oimè lasso e freddo lo mio core* è una variante, un poco più estesa e sviluppata, della frase melodica A, ed è impiegata, come si è visto, per i versi ipermetri. Analogamente, anche nel sirventese essa può essere similmente usata in corrispondenza con i versi ipermetri, ipermetrie che possono coincidere indifferentemente sia con il secondo verso di ciascuna stanza (AA'BC), sia però anche con il primo (dove lo schema: A'ABC). Giunti a questo punto risulterà chiaro che la « monotonia » musicale da me osservata precedentemente a proposito della laude-ballata *Oimè freddo e lasso lo mio core* deriva dal fatto che a quest'ultima, formata com'è di sette versi (tre per la ripresa e quattro per ciascuna stanza), è stata adattata una melodia appartenuta originariamente alla laude-sirventese *Oyme, lascio e friddu lu meu core* strutturata in strofe tetrastiche, una melodia, quindi, prevista per intonare soltanto quattro versi, ovvero strofe di quattro versi.

24. Friedrich Gennrich, com'è noto, chiama con l'appellativo di « *Kanzone* » anche tutte queste strutture musicali che presentano la ripetizione della prima frase melodica (collegata al primo verso) anche sul secondo verso, « *Kanzone* » che egli fa derivare notoriamente dalla forma dell'inno liturgico (cf. F. Gennrich, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle, 1932, pp. 232-249). Egli, tuttavia, non esclude che tali strutture musicali possano avere una qualche, sia pur lieve, affinità con un tipo particolare di « *Laiausschnitt* » (derivato a sua volta dalla sequenza), pur concludendo, comunque, che le differenze sono però tali da rendere impossibile ogni ipotesi di assimilabilità o filiazione (« Ob diese Erweiterung der Hymnenstrophe, die insofern Ähnlichkeit mit einem Laiausschnitt hat, als in der aus Doppel- und Abschlussversikel bestehenden Strophe der gleiche Aufbau vorliegt mit dem Unterschied, dass in der Kanzonenstrophe das Längenverhältnis zwischen Stollen und Abgesang das umgekehrte ist [...] »; F. Gennrich, *Grundriss*, cit., p. 243). Anche Gustave Reese scrive a tale proposito: « La 'chanson' somigliava alquanto a certi brani del terzo gruppo dei segmenti di 'lai', che avevano una sola coppia di versetti. In ambedue un passo ripetuto formava l'inizio e un brano non ripetuto formava il resto. Ma con una differenza: nella canzone tipo 'lai', il brano ripetuto (cioè il passo simile alla sequenza) era più lungo di quello non ripetuto, mentre nella 'chanson' la sezione non ripetuta, composta da cima a fondo (cioè, la sezione simile all'inno) era più lunga di quella ripetuta » (cf. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, trad. it. dal titolo *La musica nel Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 280). D'altra parte non si può neanche escludere una sorta di derivazione o di filiazione da un tipo particolare di inno liturgico le cui strofe (quartine) sono formate da un tristico di endecasillabi più un quinario finale (11, 11, 11, 5), esattamente come le strofe del sirventese *Oy me lascio e friddu lu meu core*, con struttura musicale AABC oppure AA'BC, come sembra legittimo ipotizzare anche per il nostro sirventese. Inni con strutture strofiche e musicali di questo tipo ricorrono talvolta perfino nelle fonti più antiche. Si noti inoltre che in qualche caso la frase musicale C presenta una cadenza musicale molto simile a quella delle frasi musicali A o A', come avviene anche nel nostro sirventese. Limitando la nostra ricerca alle sole fonti francesi ed italiane pubblicate da Bruno Stäblein nei *Monumenta Monodica Medii Aevi, Band I. Hymnen (I). Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel, 1956 (alla cui edizione facciamo ora in poi riferimento) si vedano i seguenti inni: schema melodico AABC — *Athleta Christi Antonius martyr* (mel. 107/1, pag. 55); *Iste confessor Domini sacratus* (mel. 107/2, p. 62); *Omnium Christe pariter tuorum* (mel. 120, p. 64); *Alme dictatis resonante gratis* (mel. 124, p. 67); *Iste confessor Domini sacratus* (mel. 107/3, p. 103); *Laus Trinitati resonet perennis* (mel. 107/5, p. 391); *Christe sanctorum decus atque virtus* (mel. 735, p. 427); schema melodico AA'BC — *Summe confessor sacer et sacerdos* (mel. 532/3, p. 404); *O sator rerum reparator aevi* (mel. 532/4, p. 422); *Christe cunctorum dominator alme* (mel. 730, p. 423); *Christe sanctorum decus angelorum* (mel. 774, p. 454); *Gaudium mundi nova stella celi* (mel. 794, p. 467).

Es. 1

Ave sidus lux dierum

Siena, Archivio dell'Opera del Duomo, MS 42 N, ff. 121 v - 123 v

la A - ve si - dus lux di - e - rum a - ve gem - ma mu - li - e - rum

que la - cta - sti re - gem ve - rum ge - ni - to - rem fi - li - a.

p A - ve ver - bi De - i cel - la mun - di de - cus ma - ris stel - la

p ser - va ser - vos a pro - cel - la ma - ris hu - ius no - xi - a.

3a Re - gis ma - ter et re - gi - na mo - rum dux et di - sci - pli - na

de ma - lo - rum nos sen - ti - na per - duc ad ce - le - sti - a.

Es. 2

Oi me las - so, e fred - do lo mi - o co - re,

Ke non so - spi - ri tan - to per a - mo - re

Ke tu mo - ris - se?

Mo - ri - re do - va - re - sti, fal - so sco - no - scen - te,

vil - la - no, cie - co, pi - gro e ne - gli - gen - te,

Ke' per a - mo: non vi - vi fer - ven - te

sì Ke lan - gui - se.

Es. 3

Oy me la - scio e frid - du tu meu co - re

Che in - pi - gri - tia sta - neet - non se mo - re

che in pi - gri - tia sta - ne et non se mo - re

che scio su - spi - ro tan - to per a - mo - re

che tu mmo - ri - ssci