

Musica Antica

XXXI FESTIVAL DEI SARACENI

XXX ANNIVERSARIO DELLA FONDAZIONE
DELL'ISTITUTO COMUNALE DI MUSICA ANTICA
«STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO»



XXXI RASSEGNA DI MUSICA ANTICA

II CORSO DI MUSICA MEDIOEVALE

5-19 VII 1998

1998•I

COMUNE DI PAMPARATO
ISTITUTO COMUNALE DI MUSICA ANTICA
«STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO»

Spedizione in abbonamento postale — 70% — Filiale di Cuneo.

IN CASO DI MANCATO RECAPITO SI PREGA DI INVIARE A
CUNEO - CENTRO CORRISPONDENZA
per la restituzione al mittente che si impegna a pagare il diritto fisso di L. 250.

COMUNE DI PAMPARATO — 12087 PAMPARATO — CUNEO

Musica Antica

Publicazione
dell'Istituto Comunale di Musica Antica
«Stanislao Cordero di Pamparato»
in Pamparato (Cuneo)

N. 12, 1998-I

SOMMARIO

- Gli Autori pag. 4
The Authors
- L. CAFFAGNI pag. 5
L'interpretazione ritmica della lauda monodica: *status quaestionis*.
Resoconto del seminario tenuto il 31 luglio 1997
nell'ambito del I Corso di Musica Medioevale.

Rhythmic interpretation of the monophonic lauda: status quaestionis.
Summary of the seminar held on July 31, 1997 by La Reverdie
within the First Medieval Music Course.
- «LA REVERDIE» pag. 23
L'uso degli strumenti in Italia nei secoli XIII e XIV
e il loro impiego nelle compagnie dei laudesi.
Resoconto del seminario tenuto il 2 agosto 1997
nell'ambito del I Corso di musica medioevale.

The use of instruments by laudesi companies
in Italy in the 13th and 14th centuries.
Summary of the seminar held on August 2, 1997
within the First Medieval Music Course.
- Inserto centrale: *Secondo Corso di Musica Medioevale.*
Centre pull-out: The Second Course of Medieval Music.

Direzione e redazione: via Alpignano, 25 — 10143 Torino
E-mail: pamparato@infosys.it — WWW: <http://www.infosys.it/pamparato>

Direttore responsabile: Mauro Uberti

Traduzioni di John Irving

Stampato da Stilgraf — Vicoforte (Cuneo)

Autorizzazione del Tribunale di Mondovì n. 124 del 20 ottobre 1980

In copertina: «S. Giovanni», xilografia da «Lo judicio della fine del mondo», Vincenzo Berruero, Mondovì, 1510.
Cover: «St. John», woodcut from «Lo judicio della fine del mondo», Vincenzo Berruero, Mondovì, 1510.

LIVIA CAFFAGNI, born in Bologna in 1963, received her diploma in recorder from the conservatory of Bologna in 1985 under Giorgio Pacchioni.

From 1986 to 1997 she has taught music at the secondary level in the Italian public schools.

She earned a degree in German language and literature from the university of Bologna in 1989. Her thesis, an interdisciplinary study in Gregorian semiology, was published in the review *Studi Gregoriani* in 1990.

She has published numerous articles on didactic method and since 1997 teaches at the summer courses of medieval music at Pamparato.

Since 1998 she teaches recorder at the conservatory of Vicenza.

She is a founding member of the ensemble «La Reverdie» whose recordings and concerts have established them as one of the principal protagonists of the «rediscovery» of the musical repertoire of the Middle Ages.

LA REVERDIE, ensemble of medieval music

Inspired by Romance lyrics (*Reverdie*) in celebration of the return of Spring, the ensemble *La Reverdie* was founded in 1986 by two pairs of sisters, all singers and instrumentalists, with the intent of exploring the musical repertoire of Europe from the high Middle Ages to the end of the 14th century.

The painstaking attention to authenticity with which *La Reverdie* prepares its programs is only one of the numerous means through which the ensemble seeks to communicate the vitality, meaning and unaffected simplicity of all it presents to its audience: the object is not so much to meticulously catalogue a collection of archaeological «relics» as it is to faithfully reconstruct the musical heritage of the Middle Ages as a living fragment of a culture long since passed but not lost.

From 1991 *La Reverdie* has enjoyed the regular collaboration of Doron David Sherwin, one of the principal specialists of the cornetto, as well as a versatile arranger, singer and percussionist.

La Reverdie has been a regular guest at a number of the most prestigious festivals of early music in Europe.

The group has recorded for the Italian State Radio, RAI, the *Bayerische Rundfunk, Süddeutsche Rundfunk, Südwest Rundfunk, Ruridjink, Westdeutsche Rundfunk* (Germany), *BRT3* (Belgium), and *France Musique* (France), *ORF* (Austria), as well as for *Nuova Era., Giulia, and Arcana* with the co-sponsorship of the *WDR*. Their five most recent recordings have regularly received the highest award from the French monthly *Repertoire des disques compacts*. The CD «Speculum Amoris» received the *Diapason d'Or de l'Année* from the French press in 1993; the CD «Laude di Sancta Maria», the CD «Suso in Italia bella» and the CD «Historia Sancti Edmundi» received the *Diapason d'Or* respectively in 1995 and in 1996.

In 1997 the Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales (Fondation Royaumont) invited *La Reverdie* to present their researches into and performing experience of Italian fourteenth-century music. In the same year they held a seminar on 12th-century British liturgical monody at the York Festival and a course on the interpretation of the monodic lauda at Pamparato.

LIVIA CAFFAGNI, nata a Bologna nel 1963, ha ottenuto il diploma di flauto dolce dal Conservatorio di Bologna nel 1985 sotto la guida di Giorgio Pacchioni.

Dal 1986 al 1997 ha insegnato musica nelle scuole medie italiane.

Si è laureata in lingue e letteratura tedesca alla università di Bologna nel 1989 con una tesi interdisciplinare a sua volta pubblicata nella rivista *Studi Gregoriani* nel 1990.

Ha pubblicato numerosi articoli sulla didattica dell'insegnamento musicale ed insegna dal 1997 al corsi estivi di musica medioevale di Pamparato.

Dal 1998 è docente di flauto dolce al Conservatorio di Vicenza.

È membro stabile dell'ensemble «La Reverdie», le cui esecuzioni ed incisioni l'hanno affermato come uno dei gruppi protagonisti della «riscoperta» del repertorio musicale del Medioevo.

LA REVERDIE, ensemble medioevale

Nell'eco primaverile dell'omonimo genere poetico romanzo nasce in Italia, nel 1986, l'ensemble *La Reverdie*, per iniziativa di due coppie di sorelle, cantanti e strumentiste, specializzate nell'interpretazione del repertorio sacro e profano dall'alto Medioevo sino al tardo Quattordicesimo secolo.

Il puntuale, appassionato studio filologico col quale *La Reverdie* allestisce i suoi programmi da sempre focalizzati su temi d'intensa valenza culturale e simbolica — non rappresenta che uno degli strumenti mediante i quali l'ensemble infonde il massimo della vitalità, della pregnanza e della naturalezza in ciò che propone al pubblico. L'aspirazione non è quella di catalogare meticolosamente dei reperti archeologici, bensì di ricostruirli con affettuosa fedeltà, musicale testuale e ideologica, affinché chi ne fruisce possa percepirli in quanto frammenti pulsanti d'una cultura trascorsa ma non perduta.

Dal 1991 *La Reverdie* si avvale della collaborazione stabile di Doron David Sherwin, uno dei più celebri specialisti di cornetto, rivelatosi peraltro versatile percussionista e cantante.

La Reverdie è regolarmente ospite dei più importanti festival di musica antica in Italia e all'estero.

Ha registrato per la RAI (Italia), la *Suddeutscher Rundfunk, Bayerischer Rundfunk, Südwest Rundfunk* e la *WDR* (Germania), *BRTN3* (Belgio), *France Musique* (Francia), *ORF* (Austria).

Ha inciso per le case discografiche *Nuova Era* e *Giulia*; dal 1993 incide regolarmente per l'etichetta francese *ARCANA*, in coproduzione con *WDR* (*Westdeutscher Rundfunk*).

Le ultime cinque registrazioni hanno ottenuto la massima votazione della rivista francese *Repertoire des disques compacts*; il CD «Speculum Amoris» è stato insignito del «Diapason d'Or de l'Année» per la categoria «Musique Ancienne» (Parigi 1993); i CD *Laude di Sancta Maria, Suso in Italia bella, Historia Sancti Edmundi* e *Insula Feminarum* hanno tutti ottenuto il «Diapason d'Or» del mese.

Nel 1997 *La Reverdie* è stata invitata dal Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales (Fondation Royaumont) per esporre le proprie ricerche ed esperienze interpretative sulla musica italiana del Trecento. Nello stesso anno ha inoltre tenuto un seminario sulla monodia liturgica inglese del secolo XII al Festival di York, (Inghilterra) e, a Pamparato, un corso sull'interpretazione della *Lauda monodica*.

L'INTERPRETAZIONE RITMICA
DELLA LAUDA MONODICA
STATUS QUAESTIONIS^(*)

RHYTHMIC INTERPRETATION
OF THE MONOPHONIC LAUDA
STATUS QUAESTIONIS^(*)

Il repertorio della lauda monodica, che consideriamo in questa settimana come nostro oggetto di restauro, presenta tre problemi fondamentali per l'esecutore moderno:

1) risalire alla melodia originale e alla sua componente ritmica sulla base dei reperti materiali: i manoscritti di Cortona (Biblioteca Comunale 91; seconda metà XIII secolo) e di Firenze (Bibl. Naz. Centr. BR18; prima metà del XIV secolo), insieme con alcuni frammenti (anche la versione originale del testo poetico è un problema da non sottovalutare, ma in questo noi musicisti possiamo avvalerci direttamente degli studi dei filologi romanzi);

2) valutare le possibilità di impiego delle voci e degli strumenti, sulla base dei documenti storici e iconografici;

3) affrontare il problema dell'improvvisazione, sia vocale sia strumentale, che si pone per tutti i repertori di tradizione orale.

Ella de Mircovich, presentando i risultati delle ricerche di Blake Wilson, ha fornito i dati fondamentali su cui impostare le risposte al punto 2, mentre il problema dell'improvvisazione avrà modo di essere affrontato nelle esercitazioni corali e nei laboratori strumentali.

Nel breve spazio di questo seminario, cercherò invece di accennare ai numerosi problemi relativi alla **notazione musicale** dei manoscritti laudesi.

Si tratta della stessa notazione quadrata nera impiegata nei coevi manoscritti di canto liturgico, praticamente identica a quella che si trova nei *chansonniers* dei trovatori e dei trovieri e nelle *cantigas* spagnole. Benché il problema principale in tutti questi repertori sia quello del ritmo, in questi due manoscritti anche l'attendibilità del materiale melodico è stata spesso messa in discussione.

The repertoire of the monophonic laude, which we will now consider as our «object of restoration», presents three fundamental problems to the modern performer:

1) the restitution of the original melody and its rhythmic form. For this purpose we have to consider the only extant written musical sources: Cortona Biblioteca Comunale 91 (second half of the XIII century) and Firenze Bibl. Naz. Centr. BR18 (first half of XIV century), together with few other manuscript fragments (a reconstruction of the often corrupt poetic texts is another matter of no small import, although here we can rely upon the researches of Romance philologists);

2) the determination of the vocal and instrumental forces required for the musical realisation. In this case we have to base our decisions upon written and iconographical documents;

3) the problem of improvisation, both vocal and instrumental, a problem that we have to face whenever we are in front of a musical repertoire of oral tradition.

Ella de' Mircovich, in presenting the results of Blake Wilson's researches, has provided the basis of our approach to the problem of point 2, while the problem of musical improvisation will be considered in the course of our vocal and instrumental workshops.

Within the limits of this seminar, we will attempt to illustrate the numerous problems which the **musical notation** of these manuscripts pose.

The notation used here is the same black square notation used in contemporary manuscripts of liturgical chant, and practically identical to that found in the french troubadour and trouvère *chansonniers* as well as in the spanish *cantigas*.

^(*) Resoconto del seminario tenuto il 31 luglio 1997 da LIVIA CAFFAGNI nell'ambito del I Corso di Musica Medioevale.

^(*) Summary of the seminar held on July 31, 1997 by LIVIA CAFFAGNI within the First Medieval Music Course.

Although the principal «incognito» in all these repertoires is the question of rhythm, in these two manuscripts even the melodic material has frequently been suspected of being corrupt.

Theodore Karp, in his article *Editing the Cortona Laudario* (1993) has analysed the numerous inconsistencies of this source: between the *custos* and the following note, between different lines of the melody (connected with the usual problem of *Terzverschreibung*), tonal discrepancies between *volta* and *ripresa*.

About the Florence Laudario BR18, Blake Wilson has recently demonstrated that «sometime between the original compilation and the sixteenth or seventeenth century, the top and outside edge of every folio was trimmed (approximately five centimeters off the top and seven centimeters off the side), at which time the top portion of many miniatures was mutilated, and the top staff of nearly every folio lost or mutilated. Within this same time frame, the parchment was carefully restored (and bears sixteenth or seventeenth-century *marginalia* that provides a *terminus post quem* for both the mutilation and the restoration), the missing portions of the miniatures feebly recopied, and the staff lines, music, and text recopied on most but not all of the folios. The unreliability of these musical and textual restorations poses the single greatest problem in editing of Mgl.1» (WILSON-BARBIERI, *The Florence Laudario...*, 1995, p. xiv).

In his critic edition of BR18, Blake Wilson has offered a complete emendation of the corrupt passages, using melodic material from within the lauda itself or from similar laudas in the same or also different sources (such as Cort.91 and also the fragments that Agostino Ziino has discovered and published).

There is moreover, in both manuscripts, the complete absence of any accidentals (the only exception is the last lauda of BR 18, which is written by a different hand).

It is evident that, before one can sing even a simple melodic version of a lauda, much analytic and paleographic work must be done.

However, the principal problem for a modern musician is the apparent silence of the original notation regarding the rhythmic element of the music.

Giulio Cattin, in his essay *Le melodie*

Theodore Karp, nel suo articolo *Editing the Cortona Laudario* (1993), ha analizzato le numerose incongruenze interne a questa fonte. Le più frequenti sono:

— fra la nota *custos* e quella seguente al cambio di riga (si riscontra spesso il problema della *Terzverschreibung* ma non solo);

— fra volta e ripresa (dove si incontrano discrepanze tonali nella ripetizione della stessa frase musicale).

Sul manoscritto BR18, finora visto con un certo sospetto da musicologi ed esecutori per la stranezza melodica di molte laude, è stata fatta recentemente una scoperta importantissima. Il musicologo americano Blake Wilson ha dimostrato che «in un periodo collocabile fra la compilazione originale e il XVI o XVII secolo, il bordo superiore e quello laterale di ciascun foglio fu tranciato (approssimativamente a cinque centimetri dal bordo superiore e a sette centimetri dal laterale) e così la parte superiore di molte miniature fu mutilata e andò perduta o mutilata anche la parte superiore di quasi ciascun foglio. Nell'arco dello stesso periodo, la pergamena fu poi accuratamente restaurata (con *marginalia* del XVI/XVII secolo che forniscono un *terminus post quem* sia per la mutilazione che per il restauro); le porzioni mancanti delle miniature furono fedelmente ricopiate, e righe, musica e testo ricopiati sulla maggior parte dei fogli, ma non tutti. L'inaffidabilità di questi restauri musicali e testuali pone il problema principale nell'edizione di Mgl.1» (WILSON-BARBIERI, *The Florence Laudario...*, 1995, pag. xiv).

Nella sua edizione critica di BR18 Blake Wilson propone l'emendamento di tutti i passaggi corrotti, usando materiale melodico interno alla lauda stessa o proveniente da laude simili (contenute nello stesso codice, nel manoscritto di Cortona e nei frammenti che Agostino Ziino ha scoperto e pubblicato).

Un ulteriore problema è la completa assenza di alterazioni musicali in entrambi i manoscritti (con la sola eccezione dell'ultima lauda di BR18, scritta da un'altra mano).

Risulta chiaro che, prima di cantare anche solo la melodia di una lauda, è necessario impegnarsi in un attento lavoro d'analisi paleografica e modale.

Tuttavia, il problema ancora più scottante per l'esecutore moderno — e quello che cercheremo di approfondire in questa sede — è l'apparente silenzio

della notazione originale per quel che riguarda la componente ritmica di questi canti.

Giulio Cattin, nel suo saggio *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti* elenca le diverse posizioni assunte dagli studiosi sulla questione del ritmo a partire dagli anni '30. Esse si possono raggruppare in 4 categorie, corrispondenti ad altrettanti criteri di «trascrizione ritmica»:

1 — interpretare le singole note come equivalenti a un tempo-base unico e indivisibile (isocronia) : questo criterio, basato sull'ipotesi che anche il canto gregoriano dovrebbe essere così interpretato, è stato usato in diverse edizioni del laudario di Cortona, fra cui quella di Luigi Lucchi (1987) e quella di Clemente Terni (1989?).

2 — applicare uno dei cosiddetti «modi ritmici» pensati preminentemente per la polifonia «mensurata» : l'unico ad adottare questo criterio di trascrizione ritmica è stato J. A. Westrup (cfr. *The New Oxford History of Music* II, 1954 pp. 268-269).

3 — adottare un'interpretazione «mensurale», come propone Higinio Anglés nella prefazione alla sua edizione delle *Cantigas de Sancta Maria* (1958) e anche, dieci anni più tardi, nell'articolo *Notazione musicale e ritmo delle laude italiane*. Secondo Anglés la notazione dei laudari sarebbe una grafia mensurale, benché opera di copisti non specializzati. Egli estrae addirittura delle tavole indicando i valori moderni dei singoli segni grafici di Cortona.

4 — fare appello alla struttura metrica dei versi per rintracciare l'intelaiatura della interpretazione musicale; i più importanti studiosi che hanno scelto questa linea interpretativa sono Franz Ludwig (1924), F. Liuzzi (1935) — autore della prima edizione moderna dei due codici di Cortona e di Firenze — Yvonne Rokseth (1939) e Raffaello Monterosso (negli anni '60). Pur partendo da alcuni fondamentali presupposti comuni, questi studiosi arrivano a proporre trascrizioni molto diverse fra loro: ciò sembra aver scoraggiato gli studiosi a continuare la ricerca in questa direzione.

Cattin e la maggioranza degli studiosi concordano sul fatto che sia estremamente azzardato interpretare la notazione quadrata nera dei laudari come sistema modale o mensurale. Rimane invece aperto il dibattito fra quelli che credono che le laude fossero eseguite con un ritmo «libero» composto di valori «isocronici», e

cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti lists the different approaches which various scholars have championed since the 1930's. These can be summarized in the following four categories:

1 — The isochronous («note-equals-note») hypothesis: This criterium, based on the presumption that also Gregorian chant should be performed like this, was used in two editions of the Cortona laudario, the one by Luigi Lucchi (1987) and the other by Clemente Terni (1989).

2 — The application of the «rhythmic modes», as used in 13th c. polyphony: the only one to adopt this system has been J. A. Westrup (see: *The New Oxford History of Music* II, 1954 pp. 268-269).

3 — A «mensural» interpretation of the laudario notation: this was proposed by Higinio Anglés in the preface to his edition of the *Cantigas de Sancta Maria* (1958) and also, ten years later, in his article *The musical Notation and Rhythm of the Italian Laude*. According to Anglés the notation of the laude is a mensural system, the inconsistencies of which were attributable to non-specialized scribes. He even offers a table indicating the modern values of each type of note in the Cortona manuscript.

4 — The analysis of the metric structure of the texts as the basis for a rhythmic interpretation: the principal attempts conducted in this direction have been by Franz Ludwig (1924), F. Liuzzi (1934-35) — author of the first modern edition of both manuscripts of Cortona and Florence — Yvonne Rockseth (1939) and Raffaello Monterosso (1960's).

Although they are based upon the same basic principles, these scholars arrive at vastly diverse transcriptions, which would seem to have discouraged a more profound examination of the matter.

We agree with Giulio Cattin and with most of the scholars that the square black notation of the lauda mss. is very unlikely to be interpreted as «modal» or «mensural». The principal contention remains now between those who believe that the laude were sung in a «free» or «isochronous» rhythm and those who postulate the existence of a rhythm with a clear differentiation of values within the notes of each melody and with a fixed meter.

Before entering upon a detailed study of the rhythmic question, a few considerations must be made:

— while the majority of scholars researching the rhythm of the *Lauda* have concentrated their efforts upon the repertory of the Cortona *Laudario*, the *Laudario* of Florence, which contains some 97 compositions (against the 46 of Cortona) has been largely excluded from consideration. While the *Lauda* in the Cortona MS are primarily syllabic (one syllable of text for each note of melody) or semi-syllabic, the music of the Florence MS tends markedly towards a greater vocal virtuosity and a far more melismatic approach (several notes of melody for each syllable of text). Thus, while each of the various models of rhythmic transcription which have been applied to the Cortona repertoire yield results which do not seriously «disfigure» the musical structure, these criteria could be far more difficult to reconcile to the more complex melodies found in the Florence MS.

Since 1991 *La Reverdie* has, on the other hand, concerned itself first and foremost with BR18, and verified the results of the research on the Cortona manuscript as well. While we cannot exclude that, for certain pieces in Cortona, the «isochronous» model could be applied, many of the *Lauda* present in Cortona and the entire repertoire of the Florence MS seem to point toward a stylistic evolution which proceeds from the syllabic simplicity of the Medieval Latin monophonic model towards a musical aesthetic more in keeping with the *Ars Nova* ideal. For this reason, we have summarily rejected the «isochronous» approach for the transcription of the Florentine *Lauda*. Here, in brief, are our reasons why:

The «isochronous» model of rhythmic interpretation is based upon the assumption that, since the notation used for the *lauda* is the same as that used for liturgical chant, the interpretative criteria should be the same.

This argument does not take in account the fact that an interval of approximately 5 centuries separates the birth of the two repertoires and that the structural differences between them are fundamental: while the melodies of Gregorian chant are composed over Latin prose, the *lauda* texts, in vernacular, are rhymed and possess a marked rhythmic character. Furthermore, the melodic line is closely linked to the structure of the text, to the point that many scholars speak of the «verse-phrase» as a single melodic-textual entity. The numerous

quelli che postulano l'esistenza di un andamento ritmico delle melodie laudesi con chiara differenziazione dei valori e con un metro riconoscibile.

Prima di addentrarci nel merito della questione ritmica, bisogna precisare che la maggioranza degli studiosi ha concentrato gli esperimenti sul manoscritto di Cortona, mentre il *laudario* di Firenze, che ci tramanda ben 97 *laude* (contro le 46 del Cortona), è stato lasciato piuttosto in disparte.

In realtà, mentre le *laude* del Cort.91 — prevalentemente sillabiche o semisillabiche — possono prestarsi a diverse soluzioni ritmiche senza enormi danni musicali, il BR18, stilisticamente evoluto verso un maggior virtuosismo vocale, rende assai più difficile un compromesso, e può risultare inascoltabile se proposto con un errato modello ritmico.

Da quando, nel 1991, ha iniziato ad approfondire lo studio di questo repertorio, «*La Reverdie*» si è invece occupata prevalentemente del manoscritto di Firenze, verificando poi anche su Cort.91 i criteri interpretativi elaborati.

Non ci sentiamo di escludere che per alcune *laude* tramandate da Cort.91 — rappresentative dello stadio iniziale dell'evoluzione della *lauda* monodica (repertorio da considerare prevalentemente nel suo stato di continua evoluzione dalla seconda metà del '200 agli anni '20 del '400: i due manoscritti in nostro possesso non sono che due fotogrammi di una pellicola andata perduta) — il modello isocronico possa anche funzionare; ma già molte *laude* del Cortona e poi tutto il repertorio di BR18 dimostrano un'evoluzione stilistica che si allontana dalla semplicità sillabica tipica anche della melica mediolatina per orientarsi verso modelli arsnovistici. Per questa fetta di repertorio — che è quella quantitativamente più rappresentativa — «*La Reverdie*» ha scartato l'ipotesi dell'interpretazione isocronica.

Vediamone i motivi.

Il modello isocronico è basato fondamentalmente sull'assunto che, siccome la notazione usata nei manoscritti laudesi è la stessa usata nei manoscritti di canto liturgico, i criteri interpretativi debbano essere più o meno gli stessi.

Questo ragionamento non considera il fatto che la nascita di questi due repertori è distanziata di circa 5 secoli e che le differenze strutturali fra i due generi

musicali sono sostanziali; infatti, mentre le melodie gregoriane sono modellate su testi prosodici latini, i testi delle laude sono in volgare, in rima e caratterizzati da una cadenza ritmica molto evidente. Inoltre, a differenza che nel gregoriano, la linea melodica è strettamente legata alla struttura del testo, al punto che molti studiosi parlano della «frase-verso» come di una unica entità melodico-testuale. I numerosi casi di anisosillabismo (= quando i versi delle strofe hanno un numero di sillabe variabile), che parrebbero opporsi ad una interpretazione metrica «regolare», ad una più attenta analisi si sono dimostrati solo apparenti, e facilmente adattabili nello schema melodico ripetitivo delle laude (cfr. M.S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia...*, 1994).

In contrasto col modello isocronico, noi consideriamo lo stile liturgico della notazione come una pura convenzione grafica che, assieme alle miniature e alle iniziali decorate, aveva lo scopo di rendere i manoscritti di laude esteticamente simili ai manoscritti liturgici per conferire loro pari grado di dignità (questa esigenza trapela da una serie di informazioni relative a tutto l'apparato formale delle viglie *alle laude*, come evidenzia B. WILSON, *Music and Merchants...*, 1992). D'altra parte riteniamo che l'uso di una notazione mensurale — all'epoca disciplina estremamente specializzata ed esclusiva — sarebbe stata considerata un'inutile e poco pratica stravaganza per una musica comunque destinata ad un apprendimento «per imitazione» e ad una esecuzione mnemonica.

Aggiungiamo alcune considerazioni sfavorevoli al «modello isocronico»:

1) Il «modello isocronico» (successione di note di uguale durata) con un'accentuazione all'inizio di ogni gruppo melismatico è stato già da tempo superato proprio come modello interpretativo del canto gregoriano, per il quale era stato proposto inizialmente; questo grazie agli studi del solesmense D. Eugène Cardine, fondatore della Semiologia Gregoriana nel 1968. E' curioso notare come questa vera e propria «rivoluzione» dei principi interpretativi del canto gregoriano sembri completamente ignorata da Clemente Terni, che nella sua edizione dell'89 afferma tranquillamente: «Dal punto di vista ritmico-melodico (...) ho preferito seguire liberamente la soluzione accentualista e solesmense. Accetto quindi la soluzione accentualista sostenuta da

cases of Anisosillabismus (= when different verses of a stanza have different number of syllables) have been demonstrated to be of a merely apparent nature, and easily reconciled to the repetitive musical scheme of the laude (see M. S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia...*, 1994).

In contrast to the isochronic model, La Reverdie considers the liturgical notational style as a mere graphic convention that — together with the presence of miniatures and illuminated initials — was destined to render the laude manuscripts esthetically similar and of equal dignity and importance as a liturgical manuscript. (as has been demonstrated by WILSON in *Music and Merchants...*, 1992).

On the other hand, we believe that the use of mensural notation - at the time an extremely specialized and exclusive musical discipline - would have been considered an impractical extravagance for the notation of music that would have been performed from memory anyway.

We may add various considerations against the «isochronous model»:

1) The «isochronous» model (succession of notes of equal value) with an accentuation at the beginning of each melismatic group of neumes has long since been discarded as a basis for the interpretation of Gregorian chant, thanks to the semiological studies of Eugène Cardine, pioneer of what is now known as Gregorian semiology. It is curious to consider that this revolutionary approach to the interpretation of Gregorian Chant seems to have been completely ignored by Clemente Terni, who affirms in his 1989 edition «from a rhythmic-melodic point of view, I have preferred to freely follow the accentualistic solution of the Solesmes school. I therefore accept the accentualist solution offered by D. Pothier, who considers the verbal accentuation the predominant rhythmic element, although subordinate to the solution proposed by D. Mocquereau, which bases the tempo unit on an indivisible rhythmic pulse, freely organized in binary and ternary groupings...» (*Laudario di Cortona*, pg. XVII).

2) The *corpus* of Hymns, which contrary to the repertoire of the Graduale and the Antiphonale, has formal traits, both textual and musical, which link it to the laudese repertoire, can justifiably be performed in a «rhythmic-interpretation, as Higinio

Anglés suggested and many other scholars after him, like Giampaolo Mele in his edition *Psalterium Hymnarium* (Roma, Torre d'Orfeo, 1983).

3) There is a clear structural correspondance which links the virelay, the ballata, the zajal and the lauda, as Ziino has demonstrated (*Strutture strofiche...*, 1968): all musical forms to which the «isochronous» model is not easy to apply convincingly.

4) Oral traditions in music tend, as Nino Pirrotta has pointed out (*Ballate e «soni»...*, 1961) toward an «economy of means and the memorization of melodic formulae»; now, a melody with a clear rhythmic contour is more easily recognized, remembered and memorized than a succession of notes of equal length.

5) the documented practice of adapting numerous well known polyphonic *ballate* to devotional texts of the laudese milieu clearly shows how certain laude were sung to mensural polyphony, moreover of a marked rhythmic character. If the laudesi had wished to perform their music with «isochronous» melodies, out of respect for the venerable tradition of Gregorian chant, it would have, no doubt, been nothing short of scandalous for them to sing laude to the tunes of «Questa Fanciulla Amor» or «La bionda trezza»; yet we know for a fact that this was done (see B. WILSON, *Madrigal, Lauda and Local Style...*, 1997)

6) approximately 150 years separate the first written sources of the monophonic lauda from the first written evidence of polyphonic practice in this repertoire. We believe, in agreement with Blake Wilson, that at least sometime in between, both monophonic and polyphonic practices must have, to some extent, overlapped. There are, in addition, various 14th century references to *biscantori* employed in *laudesi* services. and it has, moreover, already been demonstrated how the milieu of the laudesi and that of the polyphonists were to some degree mutually permeable, given the urbane atmosphere of Trecento Florence. (see B. WILSON, *ibid*, and FR. D'ACCONE, *Le compagnie di Laudesi...*, 1970).

The amply documented use of instruments such as rebec, fiddle, lute and harp, and the presence of professional singers and instrumentalists as well as composers of polyphony such as Gherardello da Firenze, Bonaiuto Corsini, Antonio Pucci, Giovanni degli Organi, and poets like Franco Sacchetti in payroll

D. Pothier, che ritiene essere l'accento verbale l'elemento ritmico predominante, però in sottordine rispetto alla solesmense sostenuta da D. Mocquereau, che basa l'unità di tempo su una pulsazione indivisibile, organizzata liberamente in gruppi ternari e binari...» (*Laudario di Cortona*, 1989 pag. XVII).

2) Il *Corpus Hymnorum* che, contrariamente al repertorio del graduale e dell'antifonale, presenta tratti formali — sia testuali che musicali — non dissimili dal repertorio della lauda monodica, è plausibilmente passibile di una interpretazione ritmica, come suggeriscono H. Anglés e numerosi altri studiosi dopo di lui, fra i quali Giampaolo Mele, nella sua edizione *Psalterium Hymnarium* (Roma, Torre d'Orfeo, 1983).

3) C'è una chiara corrispondenza strutturale fra il virelay, la ballata, lo zajal e la lauda, come è stato dimostrato da Ziino (1968); tutti generi musicali ai quali non risulta appropriato adattare un modello ritmico isocronico.

4) La tradizione orale nella musica tende, come ha sottolineato Nino Pirrotta (*Ballate e «soni»...* 1961), verso una «economia dei mezzi e memorizzazione di formule melodiche»; ora, ci pare che una melodia con un chiaro assetto ritmico sia più facile da riconoscere, da ricordare e da memorizzare che una successione di note di uguale lunghezza.

5) La pratica del «cantasi come», cioè l'uso di adattare note ballate polifoniche a testi devozionali di ambito laudese, mostra chiaramente che certe laude venivano intonate su brani polifonici mensurati, per di più con un carattere ritmico ben marcato. Se i laudesi avessero voluto eseguire le loro musiche con melodie «isocroniche», per rispetto verso la venerabile tradizione del canto gregoriano, sarebbe allora risultato scandaloso per loro cantare laude utilizzando la musica di «Questa fanciulla Amor» o de «La bionda treccia»; eppure sappiamo che questa pratica era in uso (cfr. B. WILSON, *Madrigal, Lauda and Local Style...*, 1997).

6) Fra la prima testimonianza scritta di una lauda monofonica e il primo documento scritto relativo all'uso della polifonia in questo repertorio trascorrono circa 150 anni. Molto probabilmente, come suppone Wilson, deve esserci stato in questo frattempo un momento in cui questi due usi si sono in qualche modo sovrapposti.

Da alcuni documenti del XIV secolo si sa di *biscantori* impiegati nelle veglie laudesi, ed è stato dimostrato che l'ambiente dei laudesi e quello dei polifonisti era-

no abbastanza permeabili l'uno all'altro, data la situazione sociale della Firenze trecentesca (cfr. B. WILSON, *ibid.*; FR. D'ACCONTE, *Le compagnie di Laudesi...*, 1970).

Inoltre, nei libri-paga delle compagnie dei laudesi è ampiamente documentato l'uso di strumenti come la ribeca, la viella, il liuto, l'arpa; la presenza di cantanti e strumentisti professionisti, come anche di compositori della statura di Gherardello da Firenze, Bonaiuto Corsini, Antonio Pucci, Giovanni degli organi, e di letterati (fra cui anche Franco Sacchetti). Tutto ciò sembra confermare l'ipotesi che l'estetica musicale prevalente fra i laudesi, almeno a Firenze, fosse più vicina al modello arsnovistico che a quello del canto gregoriano.

La Reverdie si è quindi orientata verso una interpretazione decisamente ritmica delle melodie laudesi.

I criteri su cui si basano le nostre trascrizioni sono i seguenti:

1) Iniziamo **con una lettura ritmica del testo, nella quale esprimiamo il metro e la durata relativa delle sillabe in valore musicale**; i segni di «battuta» vengono fatti corrispondere con gli accenti tonici importanti del verso

La trascrizione che ne deriva risulta quasi sempre avere

es. 1/a:

Lau-de no-vel-la si-a can-ta-ta

al-l'al-taDon na en-co-ro-na-ta

es. 2/a:

A - veDonna san-ctis - si-ma

re - gi - na po - ten - tis - si-ma

un **metro regolare**, a volte ternario ma assai più spesso binario. Ciò è in aperto contrasto con le teorie di Raffaello Monterosso, che ipotizza una successione di misure di lunghezza differente, o anche strofe con numero di battute diverso fra loro. La regolarità metrica proposta dal Liuzzi (basata sulla teoria della *Vierbebigkeit* di Hugo Riemann) ci sembra assolutamente da rivalutare. Con tale schema metrico, infatti, si ottiene una regolarità di struttura che facilita l'adattamento immediato della musica alle strofe successive alla prima.

documents of the Laudesi, all tend to support the hypothesis that the prevailing musical esthetic of the lauda was closer to a secular, arsnova ideal than to a liturgical, Gregorian chant one.

Considering all the preceding points, La Reverdie has opted for a clearly rhythmic model for the interpretation of the lauda melodies.

The basic criteria governing our rhythmic transcriptions are the following:

1) We begin with a rhythmic reading of the text, in which the verse meter and the relative length of syllables is expressed in musical notation; a **rhythmic «downbeat» is made to correspond to an important accentuation of the verse.**

ex. 1/a - 2/a.

The resulting transcription will be in a **regular musical meter**, which often will correspond with the modern time signature 4/4 or, sometimes, 3/4. This is in direct contradiction with the theory of Raffaello Monterosso, who ipotesises a succession of measures of different length, or even strophes with different number of beats. The regularity of meter proposed by Liuzzi (based on the theory of *Vierbebigkeit* proposed by Hugo Riemann) seems, to our

judgement, to be entirely feasible and worthy of reconsideration. In such a metric scheme, moreover, one obtains a regularity of structure which facilitates the adaptation of successive strophes of text.

2) **Compound neumes are considered as ornaments of a single fundamental note**, which is established by virtue of the following:

a) internal and external comparisons, where possible. Certain laude, for example, appear in more than one manuscript, or a single melody occasionally will be adapted for different texts within the same source;

in such cases the ornamental nature of these compound neumes is readily apparent. Raffaello Monterosso (*La Tradizione Melismatica...*, 1970) has pointed out the «substantial identity of the principal notes, while the ornaments, in the form of melismas, are noticeably differentiated»;

b) modal structure;

c) rhythmic tension within the original neumes, as revealed by semiological studies. Although the results of semiologic studies of staffless neumes cannot be applied *en bloc* to this type of notation, we nevertheless consider worthy of mention the fact that the hypothesis of an accented first note in each neumatic group has been excluded from Gregorian semiology for some time now. If at all, the opposite is more likely to be the case: a rhythmic tension towards the last note.

ex. 1/b - 2/b.

3) A fundamental necessity is the **preservation of the rhythmic identity of recurrent melodic phrases**, primarily because, as Yvonne Rockseth, has insisted, «All popular lyric poetry is based on the periodic return of melodic designs which must retain their similarity. The modifications which they may undergo must in each case leave their general design intact» (*Les Laude et leur édition...*, 1939, p.387). Secondly, in order to remain faithful to the formal structure of the lauda-ballata, consisting of *ripresa*, (refrain), *piedi*, *volta* (strophe), where the music of the

2) **I neumi composti vengono da noi considerati come ornamenti di una singola nota fondamentale**, che viene stabilita in base a:

a) comparazioni interne ed esterne, dove possibile. Certe laude, per esempio, compaiono in entrambi i manoscritti di Cortona e di Firenze, oppure una melodia può essere utilizzata all'interno dello stesso manoscritto per musicare due testi differenti: in questi casi dalla comparazione risulta evidente il carattere ornamentale dei neumi composti. Anche Monterosso (*La tradizione melismatica...*, 1970) accerta fra Cort.91 e BR18 «una sostanziale identità delle note reali, mentre gli abbellimenti, sotto forma di melismi, differiscono più o meno sensibilmente»;

b) struttura modale;

c) tensione ritmica «connaturata» al neuma, secondo i risultati degli studi di Semiologia Gregoriana. Benché ovviamente non si possano applicare in blocco a questo tipo di notazione i risultati di ricerche condotte sui neumi in campo aperto, ci sembra ugualmente da tenere in considerazione il fatto che nel canto gregoriano sia ormai da escludere un'interpretazione che accentui la prima nota del gruppo neumatico, e che anzi in alcuni neumi si possa riscontrare una tensione ritmica verso l'ultima nota.

3) Un'esigenza fondamentale è quella di **preservare la riconoscibilità ritmica delle frasi melodiche ricorrenti**, innanzitutto perché, come giustamente sottolinea Yvonne Rokseth: «ogni lirica popolare, o alme-

es. 1/b:

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

es. 2/b:

A - ve Don - na san - ctis - si - ma
re - gi - na po - ten - tis - si - ma

no destinata al popolo, si basa sul ritorno periodico delle frasi melodiche che devono restare sempre simili a se stesse. Le modifiche che possono subire devono comunque lasciare intatta la loro struttura di base» (*Les Laude et leur édition...*, 1939, pag. 387); in secondo luogo per restare fedeli alla struttura formale della lauda-ballata che consta di *ripresa*, *piedi*, *volta*, dove la musica della *volta* è spesso quella della *ripresa* perché — come ha sottolineato più volte Agostino Ziino — la *volta* aveva la doppia funzione di anticipare la ripresa del ritornello e di indicare al coro quando doveva cantare.

Anche per questo ci sembrerebbe una contraddizione cantare la ripresa con uno schema ritmico chiaro e la stanza solistica in «ritmo libero», cosa che alcuni interpreti modernamente fanno.

Per un utile confronto, vediamo ora alcune trascrizioni diverse (cfr. Tavole):

Tavola 1a: «Magdalena degna da Laudare», Cort. 91, Fernando Liuzzi (1934-35).

Mag - da - le - na de - gna da lau - da - re,
 sem - pre deg - ge Di - o per noi pre - ga - re.
 Ben è de - gna d'es - sa - re lau - da - ta, ké
 fo - e pec - ca - tri - ce no - mi - na - ta:
 per ser - vi - re fo ben me - ri - ta - ta;
 Je - su Cri - sto vol - se se - qui - ta - re.

volta is often that of the *ripresa*, because, as Agostino Ziino (*Strutture strofiche...*) has pointed out, the *volta* «had the dual function of both anticipating the repeat of the refrain and of indicating to the choir when they were to sing».

This also explains why we chose not to sing the refrain in a fixed meter and the soloistic stanzas in a free rhythm, as some performers do.

We now propose the comparative examination of a number of different versions of two Laude (see *Tavole*):

Tavola 1b. — «Magdalena degna da Laudare», Cort. 91, Luigi Lucchi (1987).

Mag-da - le-na de-gna da lau - da - re, sem-pre
 deg-ge Dio per noi pre-ga-re! Ben è de - gna d'es-sa-re lau-
 da - ta, ké fo - e peç - ca-tri-ce no-mi - na - ta: per ser -
 vi-re fo ben me-ri - ta - ta; Ie-su Cri-sto vol-se se - qui - ta-re.

— from the Cortona Laudario: «Maddalena degna da laudare» as transcribed by:

1a: Fernando Liuzzi (1934-35)

1b: Luigi Lucchi (1987)

1c: Clemente Terni (1988)

1d: Martin Dürer (1996)

1e: La Reverdie (CD «Legenda Aurea» Arcana Editeur, to be released in 1998)

— from the Florence Laudario: «Voi ch'amate lo criatore», in the following transcriptions:

2a: by Fernando Liuzzi (1934-35)

2b: by Piero Damilano (1957)

2c: by La Reverdie (CD A 34 «Laude di Sancta Maria», Arcana Editeur, 1994)

2d: by Blake Wilson (1995)

2e: by Martin Dürer (1996)

A few observations:

— The recent «semidiplomatic» transcription by Martin Dürer is remarkable in that, independently of Wilson, he notes the presence of corrupt passages in the Florence MS and evidences them in gray. Also interesting is his «metric» approach to text and melody and the care taken in indicating internal repetitions.

— The edition of Wilson is of substantial importance to anyone interested in the performance of this repertoire for the «restoration» of the numerous corrupt passages in the Florence MS.

— The «edizione per concerto» of Terni is substantially similar to his own «semidiplomatic» transcription. The musi-

— dal manoscritto di Cortona: «Magdalena degna da laudare», nella versione di:

1a: Fernando Liuzzi (1934-35)

1b: Luigi Lucchi (1987)

1c: Clemente Terni (1988)

1d: Martin Dürer (1996)

1e: La Reverdie (CD «Legenda Aurea» Arcana Editeur, prossima pubbl. 1988).

— dal manoscritto di Firenze: «Voi ch'amate lo criatore» nella versioni di:

2a: Fernando Liuzzi (1934-35)

2b: Piero Damilano (1957)

2c: La Reverdie (CD A 34 «Laude di Sancta Maria», Arcana Editeur, 1994)

2d: Blake Wilson (1995)

2e: Martin Dürer (1996)

Alcune note:

— molto ben fatta è la recentissima trascrizione semidiplomatica di M. Dürer, con una la sistemazione metrica del testo e della melodia che evidenzia visivamente le ripetizioni interne.

Come Wilson, Dürer si accorge della presenza dei passi corrotti di BR18 e li evidenzia segnalandoli in grigio nella sua edizione.

— importantissima, soprattutto per chi vuole eseguire questo repertorio, è l'edizione di Wilson che restaura i passi corrotti.

— l'edizione «per concerto» del Terni non è molto diversa, sostanzialmente, da quella semidiplomatica da lui stesso proposta. Le potenzialità musicali di queste trascrizioni si possono verificare direttamente sull'incisione del Quartetto Popolare Italiano diretta dallo stesso Terni (Laudario di Cortona Cod.91 VST6113).

In comune con la trascrizione del Lucchi si può notare il risultato di «appiattimento» della metrica testuale, mentre il continuo variare degli accenti musicali —

cal result of these transcriptions can be heard in the recording of the Quartetto Popolare Italiano directed by Terni himself (VST 6113).

As in the version of Lucchi, one notes here that the metric structure of the text loses some evidence, while the constant variation of the musical accents according to the text of each individual strophe undermines the fundamental, repetitive nature of the melodies which should faci-

Tavola 1c. — «Magdalena degna da Laudare», Cort. 91, Clemente Terni (1988).

$\text{♩} = 176$

① *Solo* *Coro*
 Mag-da - le-na de-gnadalau-da - re, sem-pre degge Di-o perno - i pre-ga-re.

Solo
 Ben è de - gnad'es-se-re lau-da-ta, ke fo-e pec - cat-ri-ce no-mi-na - ta;

Coro
 per-ser-vi-re fo ben me-ri-ta - ta, Je-su-cri-sto vol-se se - qui-ta-re.

② *Solo*
 Con mol-ta u-mi - li-ta-te lo se-gui-o e cum per-fet - ta fe-de, sen-za ri - o,

Coro
 quan-do Cri-sto pre-di - ca-re au-di - o, del Suo a-mo-re prese ad in - flam-ma-re.

③ *Solo*
 Losuo pecca - topianse cum do-lo-re e del mondo vol - se u - sci - re d'er-ro - re,

Coro
 ed a Cristo com ve - ra-ce a-mo - re in suoi ma-ni si vol-se com - men-da-re.

④ *Solo*
 Molto desprezzò la su-a gran - dez-za, per-ciò ke se ve-dea en tan - ta

Tavola 1d. — «Magdalena degna da Laudare», Cort. 91, Martin Dürrer (1988).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Refrain

Mag - da - le - na de - gna da lau - da - re

Sem - pre deg - ge Di - o per noi pre - ga - re

Strophe

Ben è de - gna d'es - sa - re lau - da - ta

Ké fo - e pec - ca - tri - ce no - mi - na - ta

Per ser - vi - re fo ben me - ri - ta - ta

Ie - su Cri - sto vol - se se - qui - ta - re

litate their memorisation (forcing Terni to furnish separate rhythmic transcriptions for each single strophe).

— Damilano, following the precepts of Monterosso, bases his transcriptions on a syllabic isochronous approach in which each syllable summarily receives the rhythmic value of a quarter note, with the constant alternation of measures of differing length according to different 'piedi' of the text. This procedure, however, tends to render any melodic repetition irrecognizable and here, too, each strophe must be treated as a separate entity. In such a transcription, the problem of «anisyllabism» is not resolved, but ignored altogether as a problem (see CATTIN, *op. cit.*, p. 496).

— by unanimous recognition — as Cattin notes — «Liuzzi's transcriptions lead to acceptable, even esthetically pleasing

nell'intenzione di modellarli volta per volta su quelli del testo — finisce per ostacolare quell'associazione ritmo-melodia che facilita la memorizzazione del «motivo» e permette di adattare con disinvoltura tutte le strofe del testo (non a caso il Terni fornisce una trascrizione ritmica per intero di tutte le strofe di ogni lauda).

— La trascrizione di Damilano — fedele seguace delle teorie di Monterosso basate sull'isocronia sillabica (in cui cioè ad ogni sillaba viene assegnato il valore standard di 1/4) — con la continua alternanza di misure diverse che si adattano agli accenti delle parole finisce per rendere irrecognoscibile qualsiasi ripetizione melodica, e anche le strofe risultano diverse fra di loro. In questo modo anziché risolverlo, Monterosso «annulla automaticamente» il fastidioso fenomeno dell'anisillabismo (cfr. CATTIN, *op. cit.*, pag. 496).

— Per unanime riconoscimento la trascrizione del Liuzzi — annota Cattin — «conduce ad esiti accettabili e perfino esteticamente perspicui nel caso di melodie sillabiche; il risultato non è più tale nelle melodie ornate o, tanto peggio, melismatiche, per le quali lo schema delle quattro misure binarie diviene un rigidissimo letto di Procuste, ove le note delle ligaturae si assiepano in innaturali ed inesequibili valori. Ma al di là di questa, che rimane certamente la più grave deficienza, l'opera del Liuzzi dovrebbe essere revisionata per il margine d'incertezza lasciato da molti passi del manoscritto (posizione delle chiavi e quindi dell'altezza melodica, assenza di note per svista del notatore, ecc.) e per le scelte arbitrarie (consapevoli e no) del trascrittore (aggiunta di note, errata o discutibile distribuzione delle sillabe sotto le note, ecc.)» (CATTIN, *op. cit.*, pag. 487).

Sulla necessità di una revisione della edizione del Liuzzi — che comunque resta l'opera di riferimento per la lungimirante scelta di pubblicare, accanto alle trascrizioni, il facsimile dei manoscritti — concordiamo pienamente con Cattin; tuttavia l'accusa di usare

renditions in the case of the syllabic melodies; the results are somewhat less so in the ornate or melismatic melodies in which the scheme of four binary measures becomes a rigid straightjacket where the notes of the ligatures assume unnatural and impossibly small note values. But beyond this principal deficiency, Liuzzi's work could bear a revision with regard to the margin of uncertainty left by many aspects of the manuscript (position of the clefs and thus of the tessitura of the melody, absence of notes due to scribal error, etc.) and for certain arbitrary decisions (conscious or not) of the editor (the addition of notes, incorrect or questionable text underlay, etc.)» (CATTIN, *op. cit.*, p. 487).

Although Liuzzi's edition remains a standard of reference (particularly for the choice to publish the manuscript facsimiles alongside his transcriptions), we agree with Cattin that a revision of Liuzzi's work is in order.

The accusation, however, that Liuzzi's predilection for small note values rendered his version of the laude «unnatural and impossible to perform» seems somewhat

Tavola 1d. — «Magdalena degna da Laudare», Cort. 91, Martin Dürer (1988).

Ma - gda - le - na de - gna da lau - da - re
 sem - pre deg - ge Dio per noi pre - ga - re.
 Ben è de - gna d'es - sa - re lau - da - ta
 ke fo - e pec - ca - tri - ce no - mi - na - ta
 per ser - vi - re fo ben me - ri - ta - ta
 Je - su Cri - sto vol - se se - qui - ta - re

Tavola 2a. — «Voi ch'amate lo criatore», BR18, Fernando Liuzzi (1934-35).

XV.

Voi ch'a - ma - te lo cri - a - to - re,
 po - ne - te men - te a lo meo do - lo - re. Ch'i - o son Ma - ri - a
 co lo cor tri - sto; la qua - le a - ve - a per
 fi - gliuol Cri - sto; la spe - me mi - a et dol - ce a - qui - sto
 fu - e cro - ci - fi - xo per li pec - ca - to - ri.

superficial: a similar consideration could be made of most Trecento polyphony. A more questionable aspect of Liuzzi's transcriptions remains, in our opinion, the somewhat misleading visual appearance of the melismas, which retain a minutely «measured», rather than ornamental, form, and are presented in a fixed, rigid interpretation which also imposes an initial accentuation of the melismas which easily undermines expressive freedom, a fundamental aspect of ornamentation.

For this reason La Reverdie, though often in accord with the rhythmic choices of Liuzzi, has preferred a style of notation which presents the melismas in an ornamental form interspersed among hypothetical «principal tones». This notational convention allows us to clearly see the «periodic return of identical melodic themes» (since even where the ornamentation may vary, the basic melodic structure remains clearly evident) which, according to Yvonne Rokseth, in Liuzzi's edition, «receives the worst treatment and remains hidden by the continual rhythmic variation» (Y. ROCKSETH, *op. cit.*, p. 387).

Obviously the analyses of these transcriptions require far more than a few cursory annotations. When, in the coming

valori ritmici «innaturali ed inesequibili» ci sembra un po' superficiale: dello stesso difetto si dovrebbero allora accusare anche non pochi compositori trecenteschi. E' piuttosto da criticare il fatto che, dal punto di vista della scrittura, le trascrizioni di Liuzzi possono trarre in inganno perché non evidenziano la natura ornamentale dei melismi: questi vengono infatti minuziosamente «misurati» in quartine, quintine, sestine ecc., tutte figurazioni ritmiche che impongono sempre, fra l'altro, un'accentuazione iniziale.

Per questo La Reverdie, che si trova spesso — ma non sempre — d'accordo con le scelte ritmiche di Liuzzi, preferisce una grafia che evidenzi il carattere ornamentale dei passaggi melismatici individuando una ipotetica «nota reale». Questa scelta grafica evidenzia e permette di verificare, fra l'altro, quel «periodico ritorno di identici temi melodici» (perché, anche laddove le ornamentazioni possono variare, la struttura melodica di base rimane evidente) che, secondo Yvonne Rokseth, nelle trascrizioni del Liuzzi «ha la peggio e rimane celato per il continuo variare della ritmica» (Y. ROCKSETH, *op. cit.*, pag. 387).

Naturalmente l'analisi di queste trascrizioni richiede ben più di qualche annotazione generale. Quando,

Tavola 2b. — «Voi ch'amate lo criatore», BR18, Piero Damilano (1934-35).

Magl. II.-I. -
Liuzzi II. p. 71



Andante

Voi ch'ama-te

Voi ch'a - ma - te lo Cre - a - to-re po -

rall.

ne - te men - te a lo meo do - lo - re.

1.) Ch'i-òson Ma - ri - a con lo cor tri-sto, la qua - le a - ve - a per

fi - gli - uol Cri - sto; la spe - me mi - a et dol - ce ac -

qui-sto fu-e-cro-ci - fi - xo per li-pec-ca - to - ri. "Voi ch'amate lo Creatore, etc.

2.) Fi - gli-uol mi - o, per - so - na bel - la man-da con -

si - glio a la po - ve - rel - la gi - ron - ne la - xa

tau - pi - nel-la, ch'agioper - du - to Cristo d'a - mo - re. "Voi ch'amate lo Creatore, etc.

3.) Ca-po bel - lo et di - li - ca - to co-me ti veg-gio

sta-re in - ki - na - to, li tuoi ca - pel-li di san - gue intrec-

rall.

cia-ti in fin a la bar-ba ne va ir - ri - go - re. "Voi ch'amate lo Creatore, etc.

Tavola 2c. — «Voi ch'amate lo criatore», BR18, La Reverdie (1994).

Voi ch'a - ma - te lo cri - a - to - re,
po - ne - te men - te a lo meo do - lo - re
ch'i-o son Ma-ri - a con lo cor tri - sto
la quale a-ve - a per fi-gli - uol Cri-sto
la speme mi - a et dol - ce a - qui - sto
fu - e cro - ci - fi - xo per li pecca - to - ri.

days, we will attack the problems inherent in the performance of a few laude directly from their original notation, in an attempt to arrive at a satisfactory rhythmic interpretation, we will discover all the textual and musical problems which must be confronted which, alas, often seem incompatible. Out of this experience, however, we will emerge with a few — crudely forged — tools, few certainties, much caution in judging the scholars who have preceded us, but, hopefully, an ardent desire to get in and «get our own hands dirty» with this work.

LIVIA CAFFAGNI

(Translation by Doron David Sherwin.)

nei prossimi pomeriggi, affronteremo l'esecuzione di alcune laude a partire dalla loro notazione originale e cercheremo di arrivare ad una versione ritmica soddisfacente, ci renderemo conto praticamente di tutte le esigenze, testuali e musicali, di cui è necessario tenere conto e che, tuttavia, sembrano spesso incompatibili. Da questa esperienza usciremo con alcuni strumenti di lavoro, poche certezze «assolute», molta cautela nel giudicare il lavoro degli studiosi che ci hanno preceduto, ma, mi auguro, un grande desiderio di cominciare anche noi a «sporcarci le mani».

LIVIA CAFFAGNI

BIBLIOGRAFIA — BIBLIOGRAPHY

H. ANGLÉS, *La Musica de las Cantigas de Sancta Maria del Rey Alfonso el Sabio*, vol III, Segunda Parte, Barcelona, Disputacion provincial, 1958, pp. 482-515.

H. ANGLÉS, *The musical Notation and Rhythm of the Italian Laude*, in «Essays in Musicology: A Birthday offering for Willy Apel», Indiana University, 1968, pp. 51-60.

G. CATTIN, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in «Laude cortonesi dal secolo XIII al XV» a cura di G. Varanini, L. Banfi, A. C. Burgio; L. Olschki, Roma, 1981.

F. D'ACCONE, *Le compagnie di laudesi in Firenze durante l'ars Nova*, in «L'ars Nova Italiana del Trecento», III, (atti del Convegno di Certaldo 21 luglio 1969) Certaldo, 1970.

P. DAMILANO, *Musica religiosa popolare agli albori della letteratura italiana*, «Musica Sacra», Milano, 1957, pp. 99-111.

M. DÜRRER, *Altitalienische Laudenmelodien. Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, 2 voll, Baerenreiter Hochschul Schriften, 1996

J. HANDSCHIN, *Ueber die Laude — à propos d'un livre récent*, in «Acta Musicologica», X, 1938.

M.S. LANNUTTI, *Anisossilabismo e semiografia musicale*, in «Studi Medievali», serie terza, anno XXXV, fasc. I, 1994.

F. LIUZZI, *Melodie italiane inedite del Duecento*, in «Archivum Romanicum», XIV, 1930.

F. LIUZZI, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, Libreria dello Stato, Roma, 1934-35.

L. LUCCHI (a cura di), *Il Laudario di Cortona*, L.I.E.F., Vicenza, 1987.

T. KARP, *Editing the Cortona Laudario*, in: «The journal of Musicology», vol XI, n°1, Winter 1993.

FR. LUDWIG, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, in «Sammelbaende der Internationalen Musikgesellschaft», IV, 1902-1903.

FR. LUDWIG, *Die Quellen der Mottetten aeltesten Stils*, in «Arkiv fuer Musikwissenschaft», V, 1923.

FR. LUDWIG, *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters...* in «Handbuch der Musikgeschichte», herausgeg. von Guido Adler, Frankfurt a. M. 1924.

R. MONTEROSSO, *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca* in AA.VV. *Il movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario del suo inizio (Perugia 1260)*, in appendice al «Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria», 9, Perugia, 1962, pp. 476-494.

R. MONTEROSSO, *L'ornamentazione nella monodia me-*

Tavola 2c. — «Voi ch'amate lo criatore», BR18, La Reverdie (1994).

Refrain

1 Voi ch'a - ma - te lo Cri - a - to - re

2 po - ne - te men - te al me - o do - lo - re.

Strophe 1

3 Ch'i - o son Ma - ri - a co lo cor tri - sto

4 la qua - le a - ve - a per fi - gliol Cri - sto:

5 la spe - me mi - a et dol - ce a - qui - sto

6 fu - e cro - ci - fi - xo per li pec - ca - to - ri.

dievale, «Rivista di cultura classica e medievale», VII, 1965 pp. 724-744.

R. MONTEROSSO, *La tradizione melismatica sino all'Ars Nova*, nel vol. *L'Ars Nova italiana del Trecento*, III, Edizioni Centro di Studi..., Certaldo, 1970, pp. 29-50.

N. PIRROTTA, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in «Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti», Mori, Palermo, 1961.

H. RIEMANN, *System der musikalischen Rhythmic und Metrik*, Leipzig, 1903

Y. ROKSETH, *Les laude et leur édition par M. Liuzzi*, in «Romania», LXV, 1939, p. 383-394.

C. TERNI, (a cura di) *Laudario di Cortona — Codice 91 dell'Accademia Etrusca di Cortona*, trascrizione letterario-musicale e versione per concerto, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1964.

B. WILSON, *Music and Merchants — The Laudesi Companies of Republican Florence*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

B. WILSON, N. BARBIERI, *The Florence Laudario, An Edition of Florence*, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18, A-R Editions 1995.

B. WILSON *Indagine sul laudario fiorentino*, in «Rivista italiana di Musicologia», vol. XXXI, 1996 n°2.

B. WILSON *Madrigal, Lauda and Local Style in Trecento*

to Florence, in «The Journal of Musicology», vol. XV n°2, Spring 1997.

B. WILSON *The trecento Lauda: Context and Performance Practice*, in «Musica Antica», 11, 1997/II.

A. ZIINO, *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, Lo Monaco, Palermo, 1968.

A. ZIINO, *Frammenti di Laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, in «Cultura Neolatina», XXXI, 1971.

A. ZIINO, «*Con humiltà di core*»: *Ipotesi su un caso di adattamento musicale*, in «Quadrivium» 12, 1971, pagg. 71-79.

A. ZIINO, *Aspetti della tradizione orale nella musica medievale*, nel vol. *L'etnomusicologia in Italia*, Flaccovio, Palermo, 1975.

A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, in «Studi Musicali», anno VII, 1978.

A. ZIINO, *Testi religiosi medievali in notazione mensurale*, nel vol. *L'Ars Nova italiana del Trecento*, IV, Edizioni Centro Studi..., Certaldo, 1978.

A. ZIINO, *Il canto delle laude durante il Trecento. Tre città a confronto: Firenze, Fabriano e Gubbio*, in «La musica al tempo di Dante», Unicoplied., Ravenna, 1986.

A. ZIINO, *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in «Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia», Modena, Mucchi editore, 1989.

Tavola 2e. — «Voi ch'amate lo criatore», BR18, Martin Dürer (1996).

Refrain

Two staves of musical notation in G-clef and 8/8 time. The first staff contains the lyrics: Voi ch'a - ma - te lo cri - a - to - re. The second staff contains the lyrics: Po - ne - te men - te a lo meo do - lo - re.

Strophe

Four staves of musical notation in G-clef and 8/8 time. The lyrics are: Ch'io son Ma - ri - a co lo cor tri - sto. La qua - le a - ve - a per fi - gliu - ol Cri - sto. La spe - me mi - a et dol - ce a - qui - sto. Fu - e cro - ci - fi - xo per li pec - ca - to - ri.

L'USO DEGLI STRUMENTI IN ITALIA
NEI SECOLI XIII E XIV E IL LORO IMPIEGO
NELLE COMPAGNIE DI LAUDES^(*)

ELISABETTA DE MIRCOVICH. — La pratica musicale assume nel secolo XIV un'importanza sempre maggiore nella vita quotidiana; non solamente scienza matematica e filosofica, la musica entra a far parte di moltissime manifestazioni della vita sociale, quali cerimonie politiche, feste, intrattenimenti privati e, naturalmente, veglie devozionali e manifestazioni religiose. Codesta assidua presenza della musica è cospicuamente documentata sia nella pittura che nella letteratura dell'epoca, ma, ciò nonostante sarebbe di indubbio interesse effettuare un'analisi organologica del ricchissimo patrimonio iconografico del Nord e Centro Italia che documenta una folta e variegata presenza di strumenti probabilmente usati anche nel repertorio laudese. Oggi tenteremo di affrontare l'argomento esaminando essenzialmente alcune fonti letterarie.

Oltre ai numerosi riferimenti musicali che si incontrano nella *Divina Commedia* (Dante stesso fu musicista dilettante), o nel *Decameron*, in cui Boccaccio descrive minuziosamente esecuzioni di canzoni a ballo o di brani strumentali, dove compaiono regolarmente un «leuto» e una «viuola», ci sembra interessante citare integralmente un passo de *L'intelligenza*, poema allegorico attribuito prima a Dino Compagni (1255 c. - 1324), più recentemente a Lippo Paschi de' Bardi, fiorentino (str. 294-295).

*Quiv'era una donzella ch'organava
ismisurate dolci melodie
cole squillanti boci che sonava
angelicali dilettose e pie;
audi' sonar d'un'arpa e smisurava
cantand'un lai onde Tristan morie;
d'una dolce viuola udi' sonante,
sonand'una donzella lo 'ndormante
audiu'un suon di gige e ciunfonie.*

THE USE OF INSTRUMENTS
BY LAUDES COMPANIES IN ITALY
IN THE 13TH AND 14TH CENTURIES^(*)

ELISABETTA DE MIRCOVICH. — In the 14th century, the performing of music played an increasingly important role in daily life. Not only mathematics and philosophy, but also music became a part of many social events, such as political ceremonies, feasts, private entertainments and, of course, vigils and religious functions. The presence of music is widely documented in both the painting and the literature of the period, Although it would be extremely interesting to make an organological analysis of the very rich iconographic heritage of northern and central of Italy, which reveals the widespread presence of instruments that were probably used in the lauda repertory, today we shall attempt to address the subject by examining mainly literary sources.

There are numerous references to music in *The Divine Comedy* (Dante himself was an amateur musician) and in *The Decameron*. Boccaccio, in fact, offers detailed descriptions of the performing of dance music and instrumental pieces in which the «leuto» and the «viola» figure regularly. I believe it is even more interesting, however, to cite an unabridged extract from *L'intelligenza*, an allegorical poem once attributed to Dino Compagni (c.1255-1324) and more recently to the Florentine Lippo Paschi de' Bardi (str. 294-295).

*There was a maiden playing on an
instrument
Long, sweet melodies
with shrill notes sounding out
angelically, delightfully and piously;
I heard a harp being played freely
and the singing of a lay in which Tristan
died;
I heard the sound of a sweet viola played
by girl
I heard the sound of jigs and symphonies.*

^(*) Resoconto del seminario tenuto il 2 agosto 1997 da «LA REVERDIE» nell'ambito del I Corso di Musica Medioevale.

^(*) Summary of the seminar held on August 2, 1997 by «LA REVERDIE» within the First Medieval Music Course.

*You heard the sound of many sweet
dances
with guitars and numberless carribi;
and trumpets and reed flutes all in
harmony,
and well chosen German cymbals;
Cannoni and mezzi cannoni being
played freely,
pipes and well tuned drums;
I heard a lute playing well,
rebecks and bagpipes and zithers,
psalteries and other fine instruments.*

On the basis of this comprehensive list of instruments, it is possible to theorise a substantial concordance, indeed equivalence between the sets of instruments used for the profane and the sacred repertoires.

I would like to recall another lay literary document, the *Liber Saporecti et Solatii* by Simone Prudenanzi (Orvieto, 1355-c.1440), which reveals all the duplicity, indeed multiplicity of the tasks, hence competences, of musicians in that period.

The minstrel Sollazzo, the star of the private concerts at the court of Pierbaldo described by Prudenanzi (remember that no more than a century before, minstrels had been considered on a par with beggars, if not with the possessed), performs extremely refined pieces by first and second generation Ars Nova composers. Prudenanzi cites various titles, some of which can be identified as compositions by authors as famous as Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia, Niccolò da Perugia and Bertolino da Padova. Playing the harp and the lute — not the beggar's lyre — Sollazzo sings polyphonic pieces with a monk and a member of the bourgeoisie, reads the music from a scroll and, for Christmas, joins the singers of the Chapel to sing during the festive functions. Here I quote the most significant stanzas from the two sonnets:

from sonnet XXV

[...] *A right royal harp was produced,
on which Solazo played The Sweet Wax,
Bird of God with Proud Eagle,
Green Wood, and then Imperial.*

Lamb I am White *and also* The Pilgrim,
Come, Lady, Give Me Hope,
and then Monfiante *and* The Little Bird [...]

from sonnet XLV

[...] *Solazo's was the principal voice,
since he was a man full of music;*

*Udivi suon di molto dolci danze
in cbitarre e carribi smisurati;
e trombe e cennamelle in concordanze,
e cembali alamanni assai triati;
cannon, mezzi cannoni a smisuranze,
zufoli con tambur ben accordati;
audivi d'un leuto ben sonare,
ribebe e otricelli, e ceterare,
salteri e altri stomenti triati.*

Da questo nutritissimo elenco di strumenti vogliamo partire per teorizzare una sostanziale concordanza, anzi, equivalenza, fra l'«armamentario» strumentale usato per il repertorio profano e per quello sacro.

In questo senso, vorrei ricordare anche un'altra testimonianza letteraria di ambito profano, il *Liber Saporecti et Solatii* di Simone Prudenanzi (Orvieto, 1355 - 1440 c.), dalla quale traspare chiaramente la duplicità, anzi, la molteplicità di incarichi, e quindi di competenze, riscontrabile nei musicisti dell'epoca.

Il giullare Sollazzo, protagonista dei concerti privati alla corte di Pierbaldo descritti dal Prudenanzi (ricordiamo che i giullari, non più di un secolo prima, erano considerati alla stregua di mendicanti, se non addirittura degli indemoniati), esegue brani raffinatissimi di compositori dell'Ars Nova della prima e seconda generazione. Prudenanzi cita vari titoli, alcuni dei quali identificabili con composizioni di autori molto noti, quali Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia, Niccolò da Perugia e Bertolino da Padova. Suonando l'arpa e il liuto — non certo la lira da mendicante — Sollazzo canta brani polifonici insieme a un frate e a un borghese, legge la musica dal rotolo della partitura, e per Natale si unisce ai cantori della Cappella per cantare durante le funzioni. Citiamo qui le stanzas più significative tratte da due sonetti:

dal sonetto XXV

[...] *Una arpa fo addutta assai reale,
ove Solazo fe' La dolce cera,
Ucel di Dio con Aquila Altera,
Verde buschetto e puoi Imperiale,*

Agnel son bianco *ed anco* 'l Pelegrino,
Or sus, madame da par de speranza,
e fece Monfiante *e* L'Ausellino [...]

dal sonetto XLV

[...] *D'ogni cosa Solazo è principale,
comme quel che de musica era pino;*

*el tenor gli tenea frate Augustino
e 'l contra mastro Pier de Iovenale.*

*Del Zacara suoi cacce e suoi canzone,
di frate Biasgio ancor ne disse alcuna,
ch'eran melodiose, dolce e buone.*

*Un ruotol trasse poi, che non solo una,
scritte e solfate da tutte rasgione,
ch'eran ben cento a 'vanzarne ognuna.*

L'ambivalenza riscontrata nella competenza del valente Sollazzo, trova un parallelo in numerosi compositori «colti»: Gherardello da Firenze, Giovanni degli Organi compongono polifonia profana pur frequentando le compagnie dei laudesi; Donato da Firenze, uno dei più importanti compositori del periodo arsnovistico, prolifico autore di madrigali, cacce e ballate, è peraltro monaco benedettino (o camaldolese).

Si è potuto notare come sia compositori che esecutori frequentassero il repertorio profano al pari di quello sacro ed è perciò ragionevole pensare che i legami, anche se non ufficiali, fra musica e strumentario profani e sacri fossero molto stretti. Nell'iconografia sacra, del resto, gli angeli musicanti suonano gli stessi strumenti descritti nelle tante testimonianze letterarie che documentano la vita musicale che si svolgeva nelle corti o nelle residenze borghesi.

Riscontrando dunque, l'esistenza di reciproci quanto proficui confronti fra i due ambienti musicali, per approfondire la conoscenza sulla pratica strumentale nel repertorio laudese, possiamo considerare attendibili anche le fonti normalmente valutate nello studio del repertorio arsnovistico. Naturalmente, però, la fonte più diretta, è quella dei libri paga delle diverse compagnie, che ora analizzeremo.

CLAUDIA CAFFAGNI. — A partire dal presupposto dei legami che sono stati or ora evidenziati, nell'ambito del repertorio laudese ci troviamo di fronte a un patrimonio documentario importantissimo relativo alla presenza di strumentisti nelle compagnie di laudesi. Il fatto che le compagnie di laudesi fossero composte dalla «borghesia imprenditoriale» che stava prendendo piede nell'Italia comunale, determinò un'organizzazione e una gestione delle compagnie stesse che era legata alla mentalità dei loro membri. È da addurre principalmente a questa mentalità la presenza di statuti, libri paga e altri documenti che registravano tutto quello che avveniva in relazione all'attività della compagnia.

*Friar Augustino sang as tenor
and Mastro Pier de Iovenale as bass.*

*Of Zacara's «cacce» and songs,
Father Biasgio's sang a few,
which were melodious, gentle and fine.*

*He then produced a scroll in which,
properly written and scored,
there were not one but a hundred and more.*

The ambivalence of the trusty Sollazzo's competence has parallels in numerous «cultivated» composers. Gherardello da Firenze and Giovanni degli Organi, for example, both composed profane polyphony even if they did frequent the laudesi companies. Donato da Firenze, one of the most important composers of the Ars Nova period, was at once a prolific composer of madrigals, *cacce* and ballads and a Benedictine (or *Camaldolese*) monk.

We have seen how composers and performers were equally at home with the profane and sacred repertoires. It is thus reasonable to believe that very close links, however unofficial, existed between sacred and profane music and instruments. In religious iconography, angel-musicians play the instruments described in the many literary sources that document the musical life of courts and bourgeois residences. Given the reciprocal and fruitful exchanges that took place between the two musical ambiances, in our study of the use of instruments in the laudesi repertory, it seems reasonable to consider reliable the sources normally taken into account in the study of the Ars Nova repertory. The most direct source, however, is of course that of the different companies. So let us begin by analysing it.

CLAUDIA CAFFAGNI. — Beginning from the links we have highlighted so far, the presence of instrumentalists in the laudesi companies is extremely well documented. These companies were made up of members of the «entrepreneurial bourgeoisie», which was establishing itself in the Italy of the communes, and they were very much organised and managed according to the mentality of their members. This mentality underpinned the statutes, ledgers and other documents which registered everything to do with the activity of the company. From this very rich documentary heritage it is possible to obtain very precious, precise information about the frequency with which

instrumentalists and «professional» singers attended lauda wakes. Blake Wilson is the musicologist who in recent years has most developed analysis of this documentation. His work has been decisive in unravelling part of the infinite tangle of knots which surrounds the performing of the laudesi repertoire. Turning to Wilson's studies, the first aspect to emerge regards the instruments he documents. The one which appears most frequently is without doubt the viella, as is confirmed by the iconography. Paolo Zerbinatti recently classified and subdivided a statistically relevant sample of examples. The result of his work shows the oscillations in frequency with which instruments appear in central Italy during the 14th century. His analysis reveals how the viella is the most frequent instrument throughout the 14th century in parallel with the documentary evidence of the ledgers of the laudesi companies. Considering, in particular, the records of the Orsanmichele company, the other instruments documented, albeit with less frequency, are the organ, the rebeck and the lute.

ELLA DE MIRCOVICH. — The two largest companies in Florence were those of Orsanmichele and Santa Croce, which were led respectively by Franciscans and Dominicans. Theorising about differences in performing practice, it is interesting to note that there was subtle difference, aesthetic and ideological, between the two companies, both of which were, incidentally, wealthy (the companies south of the Arno were situated in less prosperous areas, and could not afford to have as many singers and instrumentalists). Both companies incurred high expenses for their most solemn musical performances. However, Orsanmichele documented their instruments much more than the Dominicans of Santa Croce. Furthermore, Orsanmichele, the company with the earlier origin (it began to form outside the church round a miraculous image of the Madonna), paid wages to the instrumentalists, including the *piffari* (pipers), wind players, who worked for the Signoria. At Santa Croce, instead, the Dominicans never paid the *piffari* of the Signoria for their performances. It is thus reasonable to believe that differences existed from company to company.

CLAUDIA CAFFAGNI. — Returning to the instrumentalists registered in ledgers, we

È proprio da questo ricchissimo apparato documentario che possiamo ricavare preziosissime, oltre che precise, informazioni riguardo alla presenza e alla frequenza con cui strumentisti e cantanti «professionisti» presenziavano alle veglie di laude. Blake Wilson, che citiamo per l'ennesima volta, è stato il musicologo che negli ultimi anni ha maggiormente approfondito l'analisi di questo apparato documentario: ciò può essere decisivo per dipanare alcuni degli infiniti nodi della matassa riguardante l'esecuzione del repertorio laudese. È a questi stessi studi che noi ora ci rifacciamo.

Il primo dato che appare evidente dall'analisi di Wilson, riguarda gli strumenti documentati: sicuramente lo strumento che appare con maggior frequenza è la viella. D'altra parte ne abbiamo una conferma anche nell'iconografia. Paolo Zerbinatti ha di recente operato una classificazione e suddivisione per quarti di secolo di un campione statisticamente rilevante di esempi iconografici, che permette di evidenziare le oscillazioni della frequenza con cui compaiono gli strumenti nell'Italia centrale nell'arco del XIV secolo; da tale analisi appare chiaro come la viella sia lo strumento più frequente nell'intero Trecento in parallellismo con le testimonianze documentarie dei libri paga delle compagnie dei laudesi. Considerando in particolar modo la documentazione relativa alla compagnia di Orsanmichele, altri strumenti testimoniati, seppur con una frequenza inferiore, sono l'organo seguito da ribeca e liuto.

ELLA DE MIRCOVICH. — A Firenze le due compagnie più grandi erano quelle di Orsanmichele e Santa Croce, che rispettivamente facevano capo a Francescani e Domenicani. Quello che può essere interessante in una eventuale teorizzazione di diverse prassi esecutive, è che c'era una sottile differenza, direi estetica e ideologica, tra queste due compagnie, entrambe ricche (tutte le compagnie d'oltr'Arno situate invece in zone meno ricche e vitali, tendevano ad avere un numero di cantori e strumentisti inferiore, in quanto non avevano le rendite per permetterselo). Entrambe le compagnie hanno un conto spese elevato per le esecuzioni musicali più solenni: però Orsanmichele fa un uso documentato degli strumenti molto più rilevante rispetto ai Domenicani di Santa Croce.

Altra cosa notevole: Orsanmichele, che è la compagnia d'origine più antica (e che iniziò e raccogliersi in un certo senso al di fuori della chiesa, attorno ad un'im-

magine miracolosa della Madonna) stipendia gli stessi strumentisti, compresi i «piffari», che lavorano per la Signoria. A Santa Croce non succederà mai che i «piffari» della Signoria vengano assoldati dai Domenicani per le proprie esecuzioni musicali. È facile pensare, dunque, che ci fossero delle differenziazioni tra compagnia e compagnia.

CLAUDIA CAFFAGNI. — Tornando agli strumentisti attestati nei libri paga, troviamo suonatori di viella, organo, ribeca, liuto che venivano stipendiati per la partecipazione a solenni festività, ma che spesso non facevano parte delle compagnie stesse ed erano contesi da più compagnie; ma troviamo anche testimonianze di strumentisti che prestavano il proprio servizio stabilmente per determinate compagnie, probabilmente facendone parte integrante.

È interessante notare che nel 1438, data a cui risalgono i primi manoscritti di laude polifoniche, nei libri paga scompaiono quasi del tutto gli strumenti, fatta eccezione per l'organo. Da questo si può ipotizzare che l'uso di uno strumentario variegato come quello che si può ricavare dalle testimonianze a nostra disposizione, fosse principalmente legato alla pratica della lauda monodica. Non a caso, in corrispondenza della nascita della lauda polifonica, gli strumenti scompaiono clamorosamente, e sono testimoniati piuttosto salari a cantanti professionisti non più sotto la denominazione generica di «cantore», come avveniva prima del 1438, ma con la denominazione «soprano», «tenore», «basso». Agli strumenti viene insomma sostituito un apparato di cantanti nella specificità della tessitura.

Un'altra figura che compare documentata presso le compagnie dei laudesi fin dalla loro fondazione, è quella del cosiddetto «insegnatore delle laude». Su questa figura — di cui si è parlato a lungo nelle lezioni introduttive del nostro corso — vorrei qui tornare nuovamente. Quello delle laude è un repertorio che veniva tramandato oralmente, i manoscritti che abbiamo noi oggi non erano libri d'uso ma più che altro libri ostentativi della ricchezza delle compagnie che li fecero compilare; forse anche per questo ce ne sono così pochi. Di fatto le laude venivano imparate a forza di ripetizioni, con l'ausilio di una figura, quella appunto dell'«insegnatore delle laude», che compare in tutte le compagnie, e che regolarmente, a scadenza settimanale, raccoglieva tutti i laudesi per insegnar loro le laude.

Abbiamo anche testimonianze sulla ricerca della qua-

find viella, organ, rebeck and lute players who received wages for taking part in solemn festivities, but who were not members of the companies and were contended by more than one. We also find records of instrumentalists who rendered their services regularly to given companies, probably as permanent members.

It is interesting to note that in 1438, the year in which the first manuscripts of polyphonic laudas appear, apart from the organ, instruments disappear almost entirely from ledgers. This suggests that the use of a set of instruments as variegated as the documents in our possession reveals was confined largely to the monodic lauda. It is no coincidence that instruments should suddenly disappear at the birth of the polyphonic lauda, and that wages to professional singers are no longer recorded under the generic entry «cantore» (singer), as was the case up to 1438, but under «tenore», «soprano» and «basso». Instrumentalists were thus replaced by singers broken down by tessitura.

Another figure who is documented by the laudesi companies right from their foundation is the so-called «insegnatore della laude», or laud teacher. We spoke a lot about this figure in our introductory lessons and I want to return to him now. The lauda repertory was passed on orally. The manuscripts which we have in our possession today were not actually used in practice but for display purposes to show off the wealth of the companies that had them drawn up. Perhaps this is why there are so few of them. Laudas were learnt, de facto, by repetition under the figure of the *insegnatore delle laude*, who appears in all the companies, and who gathered together the laudesi once a week to teach them. We also have documents which testify to the pursuit of performance quality. I would like to quote a passage from a document of the Compagnia di Sant'Agnese which, in view of its implicit economic character, was probably part of the archive material. «Moreover, the aforesaid Captains, given that Giovanni, son of Francesco, a cloth weaver, has long served this company as a lauda singer at 10 soldi a month, and that his voice has improved considerably, to keep him as a singer will pay him 4 soldi more in the future». This passage shows how companies sought performance perfection and how a competitive climate probably existed among the companies, in addition to the competition that existed when it came to establishing the wages of

the best musicians. In fact, if Giovanni di Francesco had continued to receive 10 soldi, he would probably, in view of the improvement in his singing ability, have offered his services to a company prepared to pay him a higher salary.

This document, like many others similar ones to be found in the archives of the companies, suggests that performance was not exactly left to chance, but rather entrusted to professional singers and instrumentalists, sought after for their skill by the different companies. and in the presence of an «insegnatore» who ensured that all the members of the confraternity were capable of responding to the solo stanzas in the ritornello. It is thus reasonable to believe that performance was extremely painstaking: on the one hand, it sought to emulate the quality of liturgical performance; on the other, it presumably did not stray unduly from the refinement typical of the Ars Nova repertory, without underestimating the fact that, as we have already said, it was often the composers of this «new art» who were paid wages by the companies themselves. We also have records, finally, of wages paid to groups of instrumentalists (cited as the «company» of a famous musician), already accustomed to playing together.

The rich documentation at our disposal leaves us in no doubt that instruments were used in the performance of laudas. The main problem, however, is to establish how these instruments were used. It is possible to hypothesise that they were used for preludes to or interludes in laudas, as well as accompaniments to the singing proper. On the other hand, is these instrumentalists were paid as much as singers (a fact which emerges clearly from the ledgers) and contested by the different companies (sometimes the same instrumentalists are recorded under different companies in the same years), their role in the performance was presumably anything but secondary. Agostino Ziino has pointed out that the two laudas contained in the Magliabechi Manuscript BR18, «Spirito santo glorioso» and «Alla grande valenza», are followed by two brief codas, the melody of the lauda proper coming to an end with a «neuma», a sort of additional cadence. Ziino's hypothesis is that this was the annotator's indication of an instrumental intervention linking stanza and ritornello.

ELISABETTA DE MIRCOVICH. — Speaking of these brief textless codas (hypothetically

lità esecutiva; vorrei citare un passo desunto da un documento della Compagnia di Santa Agnese, che probabilmente era inserito nel materiale d'archivio per il suo implicito riscontro di carattere economico: «Item i prefati Capitani, atteso che Giovanni di Francesco, tessitore di pannilini ha servito per laudare detta compagnia per più tempo in ragione di soldi 10 al mese, et essendogli migliorata la voce assai, e cantare meglio, per aver cagione di fermallo a cantare gli accrebbero per l'avvenire soldi 4». Questo passo ci permette di cogliere la ricerca di qualità nell'esecuzione, e al tempo stesso l'atmosfera di competizione che probabilmente c'era tra le compagnie — oltre alla concorrenza nello stabilire i salari dei musicisti migliori. Se il nostro Giovanni di Francesco avesse continuato a prendere 10 soldi forse sarebbe andato ad offrire il proprio servizio a un'altra compagnia disposta a pagargli un salario maggiore vista la sua accresciuta bravura canora.

Questa testimonianza, come molte altre analoghe che si trovano negli archivi delle compagnie, ci fa pensare a un tipo di esecuzione non lasciata al caso, anzi affidata a cantanti e strumentisti di professione, contesi per la loro bravura dalle diverse compagnie, e in presenza di un «insegnatore» che garantiva che tutti i confratelli fossero in grado di rispondere nel ritornello alle strofe solistiche. Si può pensare quindi che l'esecuzione fosse molto curata: da un lato tentava di emulare la qualità delle esecuzioni liturgiche, e dall'altro non doveva discostarsi soverchiamente dalla raffinatezza propria al repertorio arsnovistico — senza sottovalutare il fatto che, come abbiamo già detto, erano spesso i compositori di questa «nuova arte» ad essere salariati presso le compagnie stesse.

Un ultimo dato che possiamo aggiungere è che si trovano testimoniati salari corrisposti anche a gruppi di strumentisti (citati come «compagnia» associata alla figura di un musicista noto), già abituati quindi a suonare insieme.

La ricca documentazione che abbiamo a disposizione ci permette di non dubitare della presenza di strumenti nell'esecuzione delle laude: il grande problema riguarda piuttosto l'uso che di questi strumenti veniva fatto. Si può ipotizzare che gli strumenti venissero impiegati per preludi o interludi alle laude oltre che per accompagnare il canto stesso. D'altra parte se questi strumentisti venivano pagati quanto i cantanti (questo appare chiaramente dai libri paga) e venivano contesi dalle diverse compagnie (talvolta alcuni

strumentisti sono documentati negli stessi anni presso più compagnie), è pensabile che avessero un ruolo non del tutto secondario nell'esecuzione.

A questo proposito possiamo qui citare un'ipotesi avanzata da Agostino Ziino, il quale ha osservato come al termine di due laude contenute nel Manoscritto Magliabechiano BR18, «Spirito Sancto glorioso» e «Alla grande valenza», ci siano delle piccole code: al termine della melodia della lauda vera e propria, segue un «neuma», un sorta di cadenza aggiunta. Ziino ipotizza che si trattasse di una annotazione del notatore del manoscritto relativa a qualche intervento strumentale di collegamento tra la strofa e il ritornello.

ELISABETTA DE MIRCOVICH. — A proposito di queste brevi code senza testo, di cui possiamo suggerire un'ipotetica esecuzione strumentale, vorrei citare un breve passo dal *De Musica* di Johannes Grocheo, teorico musicale attivo a Parigi alla fine del XIII secolo, in cui si menzionano alcune code di antifone (*neupma*), che andrebbero eseguite alla maniera in cui i viellisti terminano i cosiddetti canti coronati (probabilmente le più raffinate composizioni dei trovieri) o le estampie. Grocheo dice: «Est autem neupma quasi cauda vel exitus sequens antiphonam, quemadmodum in viella post cantum coronatum vel stantipedem exitus, quem modum viellatores appellat».

Ovviamente non possiamo affermare che nel caso di queste due laude ci si trova di fronte a un *modus* strumentale, ma l'ipotesi è quanto mai seducente.

ELLA DE MIRCOVICH. — Per concludere questo capitolo sull'uso degli strumenti, vi menzioneremo un fatto molto interessante che accadde nel 1388. Con questa, già più volte menzionata, mentalità tendente alla precisione e all'inquadramento amministrativo e legale, viene registrata nel 1388, tanto nei registri della compagnia di Orsanmichele tanto in quelli della Signoria, l'applicazione di un uso tipico presso i Comuni italiani, quello delle «mattinate».

La «mattinata» era uno dei servizi che prestavano per contratto i musicisti comunali della Signoria, e consisteva nel trovarsi, la mattina presto, davanti al palazzo dei Priori, a suonare un repertorio la cui precisa sostanza è a noi ignota: generalmente affidato agli strumenti a fiato, probabilmente si trattava di polifonia celebrativa.

Nel 1388 in un documento della compagnia di

performed with instruments), I would like to quote a brief passage from *De Musica* by Johannes Grocheo, a music theorist who was active in Paris at the end of the thirteenth century, which mentions codas to antiphonies (*neupma*), which ought to be performed in the same way that «viellisti» concluded so-called «crowned canti» (most likely the most refined compositions of the *trouveurs*) or «estampie». Grocheo writes that, «Est autem neupma quasi cauda vel exitus sequens antiphonam, quemadmodum in viella post cantum coronatum vel stantipedem exitus, quem modum viellatores appellat».

Of course it is impossible to say for certain that these two laudas constitute an instrumental *modus*, but the hypothesis is an extremely tempting one.

ELLA DE MIRCOVICH. — To conclude this chapter on the use of instruments, I would like to mention a very interesting fact which happened in 1388. As we have already seen, the prevailing mentality was one of precise administrative and legal organisation. Hence, in 1388, the registers of both companies, Orsanmichele and Signoria, record the application of a custom typical of Italian communes, that of the *mattinate*.

The *mattinata* was one of the services which municipal musicians performed by contract. They had to turn up early in the morning in front of the Palazzo dei Priori to play a repertory whose exact contents are unknown. Generally played by wind instruments, the music was probably a polyphony of celebration. In 1388 a document of the Orsanmichele company states that, «The *pifferi* and *sonatores* of the said Commune, with their trumpets, bells and instruments [the musicians of the Signoria were not wind players alone] are obliged to present themselves at the said Oratory [Orsanmichele] on every solemn feast day, the solemn eve of the Virgin Mary, the «pascali» [Christmas and Easter] and every Sunday morning, besides playing with solemnity and devotion to render the *mattinata*, while the image of the gracious Mother of God is freed from the veil which covers her».

Since there is no mention of singers, one wonders what they played in the Oratory of Orsanmichele on such occasions. It was common practice to compose mentally. It is thus possible to hypothesise compositions round the specific melodies of the laudas, which were performed

afterwards. In any case, to some extent the «piffari» must have drawn on their specific «common» commemorative repertory to involve the humbler lauda listeners who attended these «sacred *mattinate*».

This custom thus provided yet another occasion for contact and interaction between the Ars Nova and lauda repertories. The singer-artisans, who might well have skipped the *mattinate* in front of Palazzo dei Priori, were certainly present — and all ears — at the musical-devotional happening of Orsanmichele.

«LA REVERDIE»

Orsanmichele si legge: «I *pifferi* e i *sonatores* del detto Comune con le loro trombe, campane e strumenti [non c'erano solo strumenti a fiato tra i suonatori in servizio presso la Signoria] sono obbligati a presentarsi al detto Oratorio [di Orsanmichele] in ogni giorno festivo solenne, la vigilia solenne della Vergine Maria, i pascali [Natale e Pasqua] e oltre a ciò ogni Domenica mattina per suonare devotamente e solennemente rendendo *mactinata*, mentre l'immagine della graziosa Madre di Dio viene scoperta dal velo che la copre».

Viene da chiedersi cosa suonassero nell'Oratorio di Orsanmichele in questa occasione per la quale non viene documentata la presenza di cantori. Era una pratica comune il fatto di comporre alla mente: si può quindi ipotizzare la composizione su materiale melodico specifico della lauda che veniva eseguita in seguito. In ogni caso, di certo per qualche verso i «piffari» devono avere attinto anche al loro specifico repertorio celebrativo «comune», rendendone in qualche modo partecipe il più umile uditorio laudese che assisteva a tali «mattinate sacre».

È dunque possibile individuare in questa prassi un'ulteriore occasione di contatto e «contaminazione» fra repertorio arsnovistico e repertorio specificamente laudese: gli artigiani cantori, che avrebbero ben potuto disertare le «mattinate» davanti al palazzo dei Priori, erano di certo presenti — e tutt'orecchie — agli happening musical-devozionali di Orsanmichele.

«LA REVERDIE»