

IL LAUDARIO DI CORTONA

Versione ritmica delle melodie
nota introduttiva e apparato critico
di LUIGI LUCCHI

Testi editi da Giorgio Varanini, docente
all'Università di Pisa (laude I-IV, IV bis,
V-XLIV) e da Luigi Banfi, docente all'
Università Statale di Milano (laude
XLV, XLVI). Premessa, apparati e glos-
sario a cura di Donella Bucciarelli Cama-
lich Mambrini dell'Università di Pisa.



L.I.E.F. - VICENZA

PREMESSA

Si denomina Laudario di Cortona la silloge di 46 laude corredate di melodia (abbiamo numerato IV bis Ave Maria gratia plena, priva di notazione musicale) contenuta nel ms. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona, già appartenuto alla compagnia di Santa Maria della Laude operante presso la chiesa cortonese di San Francesco sin dalla seconda metà del Duecento. Si tratta della raccolta laudistica più antica giunta sino a noi, eccezion fatta per le laude XLV e XLVI, probabilmente più tarde (ancor più recenti le diciannove laude che seguono nel codice, tutte prive di musica). Segnalò e descrisse il venerando manoscritto Girolamo Mancini nel 1884, lo studiò Rodolfo Rénier, ne pubblicò la parte più antica Guido Mazzoni nel 1889-90. Solo nel 1934-35 si ebbe, a cura di Fernando Liuzzi, una monumentale edizione del laudario comprensiva dei testi e delle melodie.

La collocazione del laudario nella seconda metà del Duecento si fonda su più argomenti. Il meno attendibile è probabilmente quello paleografico, potendo la gotica libreria in cui è redatto risalire sia al tardo Duecento, sia ai primi del Trecento. Hanno invece una qualche validità le ragioni addotte dal Mancini: la presenza nella parte più antica del manoscritto di laude in onore di San Francesco d'Assisi e di Sant'Antonio da Padova, morti rispettivamente nel 1226 e nel 1231, e solo nella più tarda di una lauda in onore del Beato Guido Vagnottelli, morto verso il 1250; la mancanza nella parte più antica di componimenti in onore di Santa Margherita da Cortona, morta nel 1297 e subito venerata come santa (una lauda in onore della santa cortonese è invece presente nella seconda parte del manoscritto). Accettò l'assegnazione del laudario al Duecento il Mazzoni, attribuendo una scarsa importanza a

quanto il Mancini aveva osservato a proposito del Beato Guido (di cui è incerto l'anno di morte); ma considerando valido l'argomento riferentesi a Santa Margherita. Lo studioso per altro ritenne di non poter risalire "troppo in su verso la metà del secolo XIII", e ricollegò la formazione del codice all'inizio del moto dei Disciplinati. "...L'esempio dei Disciplinati di Gesù Cristo", scriveva, "dovè da Perugia si sparse per mezza Italia tanto ardore di battiture e di canti, è del 1258-60; e se è credibile che della vicina Perugia sentisse presto l'efficacia Cortona, non è però facile che la compagnia pensasse a raccogliere così ordinatamente le sue laude in un codice. Ragionevole è perciò attribuire la raccolta cortonese, nella sua parte più antica, agli anni che corrono tra il 1260 e il 1297; senza determinazione più stretta di confini, ma piuttosto nella ipotesi risalendo verso la prima data, anziché scendendo verso la seconda" (Laudi cortonesi..., p. 209).

Osserveremo per altro che se, dei due termini, il secondo può essere acquisito con sufficiente sicurezza, il primo dovrà essere considerato come un'indicazione alquanto generica. È da credere difatti che la silloge cortonese fosse stata messa insieme indipendentemente dal moto dei Disciplinati, i cui laudari hanno caratteri diversi, privi come sono di notazione musicale e ricchi di laude dedicate alla Passione, talora in forma drammatica (il tema della Passione è comunque svolto in più laude anche nel laudario cortonese).

Il laudario di Cortona contiene componimenti di svariato argomento: sedici di essi sono mariani, seguono composizioni destinate a celebrare le ricorrenze liturgiche dell'anno (Natività, Epifania, Passione, Resurrezione, Ascensione, Pentecoste, Trinità, Ognissanti), o a suscitare salutari sentimenti di devozione e di penitenza, o a onorare i santi (Santa Caterina d'Alessandria, San Francesco, Sant'Antonio da Padova, Santa Maria Maddalena, San Michele Arcangelo, San Giovanni Battista, San Giovanni Evangelista). La disposizione delle laude nella silloge non è casuale; manca tuttavia un ordine rigoroso.

Un elemento di capitale importanza è la presenza, nella raccolta, di quattro laude non adespote. Si tratta della VII, della XIII, della XXIX e della XLIV, tutte firmate, nella strofa conclusiva, da un Garzo (che al v. 41 della VII lauda si autodefinisce "doctore"). Si tratterà, come si è supposto, di ser Garzo dell'Incisa in Valdarno, notaio e bisnonno del Petrarca (cfr. Fam., VI, 25-29)? L'ipotesi, avanzata per la prima volta dal Mazzoni (op. cit., pp. 217 ss.), non è in verità sorretta da argomenti validi. Indizio di scarso peso sembra essere, ad es., quello della prossimità geografica dell'Incisa a Cortona, tanto più che non si può affatto affermare che le laude del Garzo laudese sia-

no opera di un poeta nato o vivente a Cortona o in luoghi vicini, dal momento che di parte della XIII lauda si ha una redazione pisana (Pis⁴: cod. Comune di Pisa - Div. A, n. 11 dell'Archivio di Stato) che, se non materialmente più antica, rappresenta uno stadio della tradizione indubbiamente anteriore rispetto alla redazione offerta dal codice cortonese. D'altronde la maggior parte dei componimenti compresi nel laudario risulta presente in vari altri manoscritti (in primo luogo nel laudario pisano, ms. 8521 della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi [Ars], o nell'aretino, ms. 180 della Biblioteca della Fraternita dei Laici di Arezzo [Aret] e in altri ancora), e il fatto che il cod. 91 sia assai più antico di essi non esclude la possibilità che almeno alcune delle laude dette abitualmente cortonesi abbiano una origine diversa.

La fisionomia metrica del laudario di Cortona è quanto mai varia. Lo schema della ballata tipica non è mai disatteso (ma è dubbio che nella prima quartina della I, IV si possa identificare una ripresa); sotto il rispetto strofico predomina lo schema detto "zagialesco" (quartina monorima nei primi tre versi, legando il quarto le strofe dell'intero componimento: aaax); fra i versi prevalgono l'ottonario/novenario e l'endecasillabo.

Il testo da noi seguito è quello curato da G. Varanini (laude I-XLIV) e da L. Banfi (laude XLV e XLVI) per l'edizione commentata del laudario recentemente uscita presso la casa editrice Leo S. Olschki, citata in bibliografia. L'apparato di cui abbiamo corredato i testi si limita alla giustificazione degli emendamenti apportati alla lezione offerta dal manoscritto. Al fine di facilitarne l'identificazione, la prima parola d'un verso è contrassegnata da lettera maiuscola.

D.B.C.M.

GIUSTIFICAZIONE

Intonando con isocronia le note della lauda cortonese, avvertimmo frequentemente la presenza di strutture ritmiche articolate con *ictus* periodici. Pensammo che quelle presenze si sarebbero potute considerare suggerimenti per un tentativo di ricostruzione strutturale, da fare, s'intende, con umiltà e senza preconcetti. Un tentativo il cui esito, ne eravamo coscienti, poteva essere considerato, o poco o molto, arbitrario; chè l'identificazione degli accennati suggerimenti (come la conseguente distinzione delle laude concepite con ritmo libero da quelle con ritmo fisso) e le ricostruzioni strutturali conseguenti ben potevano, non senza ragione, essere considerate in gran parte soggettive. Ma pensammo anche, e senza malizia, che nella situazione attuale degli studi in materia, potrebbe essere considerata arbitraria anche quella ristrutturazione che, per mero e fortunato caso o felice intuizione, coincidesse esattamente con la struttura originale. L'ignoranza dei principi ritmici propri della lauda cortonese vieta difatti confronti che, se possibili, sarebbero risolutivi. Ritenemmo quindi che valesse la pena di assumerci la lunga e non facile fatica.

L.L.

*Tu se' rosa, tu se' gillio,
tu portasti el dolce fillio,
però, donna, si m'empillio
de laudar te, honorata.*

(Lauda n. 2)

L.L.

Esprimiamo viva gratitudine a Donella Bucciarelli Camalich Mambriani che in modo esemplare diede completezza a questa pubblicazione. Ringraziamo sentitamente Giorgio Varanini e Luigi Banfi che ci hanno fornito i testi da loro curati. A P. Terenzio Zardini O.F.M. (del Conservatorio di musica di Verona) che s'interessò con slancio fraterno per la pubblicazione di quest'opera, tutta la nostra cordiale e profonda riconoscenza.

L.L.

1 La linea melodica che in modo sillabico si unisce al verso non può non essere in stretto rapporto ritmico con gli accenti metrici del verso stesso. Quando spontaneamente essa “sale dal cuore alle labbra” dell’intonatore, ha già in sé le note privilegiate, quelle, cioè, cui l’accento metrico del verso ha assegnato un particolare valore dinamico: l’ictus.

Lauda n. 6

Ripresa,
1° verso



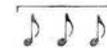
Verso novenario dattilico:
accento metrico sulla 2ª sillaba, sulla 5ª e sull'8ª,
ictus sulla 2ª nota, sulla 5ª e sull'8ª:



Tre ictus in questo esempio. Per essi la linea si distingue in tre gruppi di tre crome ciascuno:



cioè in dimensioni temporali che possono essere considerate singole fasi ritmiche di tempo composto 6/8 o 9/8:



oppure misure di tempo semplice 3/8:

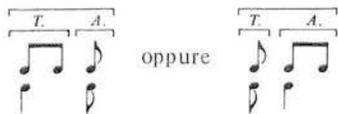


Il climacus finale:



agevola, qui, la ricerca del tempo e, quindi, della complessiva struttura ritmica della linea; un neuma che, per la sua durata e indivisibilità, esor-

bita dalla quantità di tempo propria di ciascuna delle due differenti fasi - tetica e arstica - in cui è distinta la misura del tempo semplice 3/8:



Il neuma, perciò, esclude il 3/8 dall'articolazione ritmica della linea e fa sottintendere necessariamente il tempo composto.

Esaminiamo ora l'articolazione melodica cominciando dall'ultima nota e camminando a ritroso.

Il *Mi* finale è privo d'ictus; nè potrebbe possederlo perchè è sostenuto da sillaba atona, cioè dall'ultima sillaba del verso.

Lo stesso *Mi*, però, succedendo al climacus, dà vita ad una formula cadenzale:



La linea, dopo essersi alzata e librata un po', scende con il neuma e conclude il suo breve volo con due fasi ritmiche di opposta significazione:



Senso sospeso sull'ultimo *Mi*, provvisorietà: l'arsis. Sul neuma, logicamente, la tesi:



Il secondo gruppo di crome, quello cioè che precede la formula cadenzale, comunque lo si voglia considerare nel 6/8 o nel 9/8, non può non essere arstico essendo, appunto, immediatamente anteriore al gruppo neumatico tetico:



Chiaramente:



Raffrontiamo, infine, le prime quattro crome della linea con le quattro che precedono la nota finale:



Rispettivamente i due frammenti potrebbero essere definiti *proposta* e *risposta*⁽¹⁾. Nella *proposta* il movimento della linea è ascendente - dalla Tonica alla Dominante -, nella *risposta* è discendente - dalla Dominante alla Tonica -. Tutt'e due i frammenti procedono inversamente con un intervallo di terza, poi per grado. Uno stesso *Fa* è la seconda nota dei due intervalli:



Sul *Fa* del primo frammento si riversa la poca energia necessaria per il piccolo balzo dalla Tonica, mentre nel secondo frammento il *Fa* riceve il peso della linea che cade dalla Dominante.

Due contributi all'ictus che l'accento metrico - primo e terzo - pone sui due *Fa*.

Identità ritmica, dunque, dei due frammenti. Concordanza d'azione ritmica con il metro del verso:



(1) *Risposta*: qui la stessa linea della *proposta*, ma rovesciata.

Ricomposta la linea, il tempo risultante è il 6/8:



Si potrà obiettare che il verso intonato ha tre accenti metrici e che, perciò, le fasi musicali da essi stabilite dovrebbero tutt'e tre possedere un medesimo senso: se per identità ritmica sono tetiche la prima e la terza, tetica dovrebbe essere anche la seconda.

Prescindendo dall'assurdità della obiezione (tre fasi tetiche consecutive), rispondiamo che l'espressione musicale - cioè la successione delle note componenti la linea melodica sillabica - può possedere, per sua particolare natura, una certa autonomia strutturale, ovviamente non contrastante con il metro del verso che intona.

Di qui le due differenti funzioni degli ictus musicali: la funzione soltanto costitutiva del nesso tra note vicine (ictus che chiamiamo soltanto ritmico) e quella istitutiva della forma (ictus strutturante)⁽¹⁾.

Dei tre ictus della semifrase in esame due, dunque, sono strutturanti - il primo e il terzo -, il secondo è solamente ritmico:



L'incongruenza del 3/8 nella strutturazione della semifrase può risultare, d'altronde, assai facilmente anche ad un ascolto appena attento.

Crediamo che con il 3/8 non si possa non avvertire come le pulsazioni iniziali delle misure - cioè i quattro ictus - determinanti "respiri" ritmici assai corti, frammentino il procedere parabolico della linea melodica⁽²⁾:



Utile ci pare il raffronto tra le due strutturazioni ritmiche - 3/8 e 6/8 - della semifrase per dimostrare, in quella del 3/8, il ripetuto travisamento del senso arscico e di quello tetrico e il conseguente confuso procedere

(1) Una distinzione che, del resto, può richiamarsi agli accenti principali e secondari delle varie strutture metriche del verso.

(2) Prescindiamo, per la dimostrazione, dalla indivisibilità propria del ctimacus.

della linea melodica che toglie in gran parte l'autenticità spirituale dell'espressione:



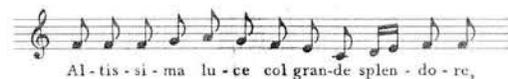
Con il 6/8 la linea melodica, nonostante la sua costituzione sillabica, manifesta quella serenità e quella calma che a noi sembra le siano proprie⁽¹⁾.

Non sempre, però, il modo di **condurre la ricerca** esemplificato con la semifrase ora esaminata è il più **conveniente**.

Osserviamo questa linea:

Lauda n. 7

Ripresa,
1° verso



Gli accenti metrici dei due senari dattilici accoppiati - sulle sillabe 2° e 5° di ciascuno - possono permettere una distinzione sillabica diversa da quella precedente, pur costituendo, con perfetta simmetria, uguali gruppi di tre crome.



(1) Un elemento la cui conoscenza costituisce premessa importante alla ricerca della struttura ritmica di ogni lauda è la determinazione della *velocità* generale.

La *velocità* è elemento costitutivo dell'espressione: è il modo con cui ogni lauda conduce, cioè vive la propria vita ritmica.

Per le composizioni, come quelle cortonesi, prive di ogni indicazione della *velocità*, la ricerca è affidata, in gran parte, alla sensibilità, all'indole e al carattere, alla cultura e alla preparazione tecnica dell'interprete: valori esclusivamente soggettivi. Perciò è pacifico che ogni esito di ricerca non possa mai essere considerato assoluto.

Tuttavia, non possiamo esimerci dal presentare, per alcune laude, nostre indicazioni di *velocità* con ambitus minimo di 2 = 66 e massimo di 2 = 208. Un massimo che, forse, può sembrare non sempre congruo per laude la cui linea melodica è costituita di crome sillabiche, in quanto si può reputare che la velocità 2 = 208 possa causare un'esecuzione martellata o superficiale. Ciò che invece non è, perché nell'esecuzione *intelligente* non è la successione delle crome distinte una dall'altra che si avverte, ma la successione delle fasi che le stesse crome compongono.

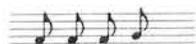
Analizziamo.

Il primo gruppo è privo della componente melodica. Tre suoni di uguale altezza e durata, con o senza ictus, all'inizio della linea non possono mai avere fisionomia e valore melodici. L'ictus sulla seconda nota del gruppo crea soltanto un nesso ritmico fra tutt'e tre le note⁽¹⁾.

Quei tre suoni iniziali acquisiranno valore melodico quando, dalla loro altezza, la linea procedente, unita a periodici o non periodici ictus, salirà o scenderà congruamente. Non in modo diverso, perché la linea melodica è il risultato della compenetrazione reciproca del valore di altezza e del valore ritmico, cioè di durata, dei suoni che la compongono.

Soltanto allora sarà possibile stabilire la struttura della linea stessa.

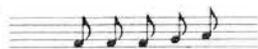
Anche il *Sol* - prima nota del secondo gruppo -



non può far acquisire valore melodico alla linea incipiente.

Il *Sol*, per il suo rapporto con i tre *Fa* che lo precedono (recepiti durante la loro esecuzione, uno dopo l'altro, e, per automatismo psichico, memorizzati)⁽²⁾ fa avvertire l'appartenenza sua e quella delle note del primo gruppo (i tre *Fa*) a una serie o ordine tonale di valori d'altezza fissi, stabili perché innati; non, però, la propria posizione nella serie. Nulla di più.

Neppure con l'aggiunta del *La* la breve linea acquisirebbe valore melodico:



Ma per il *La* si costituisce, invece, la condizione indispensabile per la formazione dell'elemento melodico. Infatti, nel momento in cui il *La* viene intonato, lo stesso *La* e i memorizzati *Fa* e *Sol*:



acquisiscono ciascuno un senso d'interdipendenza che li ordina in un'unità organica autosufficiente; interdipendenza che è facoltà coesiva per cui i tre suoni possono variamente succedersi, creare rapporti diversi.

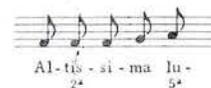
(1) Anche senza suono, vogliamo dire con la sola percussione, l'ictus può creare lo stesso nesso.

(2) È l'identico processo psichico che si compie altrettanto automaticamente durante la lettura o l'ascolto dell'espressione verbale: il senso della parola successiva viene posto in rapporto con il senso della parola o delle parole precedenti già memorizzate.

L'esigua successione di cinque suoni:



può, ma soltanto ora con il *La*, presentare valori melodici se riceve il contributo dei due ictus determinati dall'accento metrico sulla seconda e sulla quinta sillaba del verso:

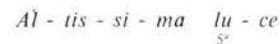


Ogni nota, in quanto è partecipe del senso della relatività reciproca e in vario modo del senso vincolante dell'ictus, possiede ora valore melodico. E solo ora, perciò, è possibile la ricerca della struttura della linea.

Osserviamo, dunque, la linea melodica del primo dei due senari che compongono il verso, vale a dire dei due primi gruppi di tre crome ciascuno:



Il secondo accento ritmico del primo senario:



stabilisce l'ictus sulla quinta nota: il *La*:



Per l'ictus, il *La* - nel momento in cui viene eseguito - fa avvertire il senso che muove le quattro note della linea incipiente, cioè quella tendenza ascensionale che, sullo stesso *La*, vertice della modesta parabola melodica e facile punto d'approdo, finisce distinguendo così la stessa breve linea del senario in due gruppi rispettivamente di quattro e di due note:



il primo procedente con senso arscico, il secondo con senso tetico: due fasi ritmiche che si succedono con ordine naturale e insieme costituiscono

un'unità espressiva, la più esigua, strutturalmente in sé completa: l'inciso:



Una breve linea concepita in tempo composto:



Con maggior chiarezza:



Strutturata come quella del primo senario è la linea melodica del secondo:



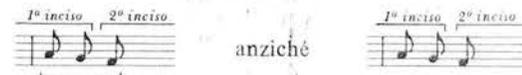
la cui nota iniziale può trarre in inganno quando, nell'esecuzione, non venisse distinta dalle note che immediatamente la precedono:



(1) Di solito, la singola nota *in levare* precedente la prima misura viene considerata anacrusica. Per noi, invece, anacrusica è esclusivamente la nota che nell'ultima parte dell'ambito temporale della fase tetica, inizia la successiva fase arscica melodica.



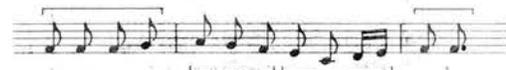
Il *Fa* verrebbe ad aggiungersi e ad unirsi alle due note della fase tetica del primo inciso:



Errore nel quale l'esecutore può facilmente cadere essendo agevolato dal modo assolutamente naturale del procedere della linea melodica discendente per grado e con senso apparentemente di conclusione sul *Fa*:



Errore che traviserebbe la struttura della semifrase e renderebbe piuttosto banale il significato:



anziché



Il *Fa* non è nota costitutiva dell'intima sostanza della linea: è *nota di passaggio*. Essa potrebbe essere sostituita con il *Sol*: il senso della fase arscica rimarrebbe pressoché immutato:



La struttura melodica della semifrase, perciò, può essere così distinta:



e schematicamente così espressa:



Delle due semifrasi esaminate e dei versi corrispondenti – propri rispettivamente delle laude nn. 6 e 7 – presentiamo la posizione degli ictus strutturanti raffrontata con quella degli accenti:

Lauda n. 6

Accenti metrici
Ictus strutturanti

Da ^{2^a}ciel ^{5^a}ven - ne ^{8^a}mes - so ^{8^a}no - vel - lo

Lauda n. 7

Accenti metrici
Ictus strutturanti

^{2^a}Al - tis - si - ma ^{5^a}lu - ce ^{2^a}col gran - de ^{5^a}splen - do - re

2 La prima semifrase della lauda n. 6 esaminata nel paragrafo precedente, ha la sua fase ritmica costituita di tre note rette da tre sillabe; eccezione fatta per il neuma finale che, anch'esso, però, è costituito di tre note:



Ma non sempre nella fase ritmica c'è uguaglianza numerica tra sillabe e note.

Ecco un esempio che riportiamo dalle mutazioni della lauda n. 33:



In contesti formati con gruppi ternari – cioè con fasi ritmiche, arsiche e tetiche, composte da tre crome – s'incontra piuttosto frequentemente

un gruppo di due note rette da due sillabe; gruppo che necessariamente non può non essere considerato anch'esso fase ritmica:



Lauda n. 30

Ripresa, inizio



Dopo l'avvio dolce e cullante del primo inciso (*Spirito sancto*) – il quale, pur nella sua esiguità temporale, annuncia sufficientemente il carattere generale della composizione –, l'inizio del secondo inciso (*dà servire*) s'inserisce piuttosto bruscamente nel procedere dell'onda ritmica e melodica ternaria. Per il senso ritmico già spontaneamente avviato con la successione dei due primi gruppi ternari, quelle due note costituiscono un'improvvisa incongruenza: esse danno un senso di anticipata e inaspettata caduta della linea melodica sulla fase tetica successiva.

Nella volta della stessa lauda – volta che è ripetizione della linea melodica della ripresa – la fase ritmica contratta è anticipata: non apre il secondo inciso, come nella prima semifrase, ma il primo:



Ci si può chiedere, ora, se la lauda sia mai stata eseguita esclusivamente secondo la precisa indicazione grafica.

Non sarà stata avvertita dai laudesi tale anomalia ritmica che turba lo spontaneo, facile e ben caratterizzato procede della frase? O, forse, la sensibilità musicale di quegli antichi cantori era talmente immatura e confusa da non saper distinguere ciò che è proprio delle composizioni concepite con ritmo libero da ciò che, invece, è proprio di quelle concepite con ritmo fisso?

E prima ancora degli esecutori, l'intonatore non si sarà accorto che la fase binaria, più che elemento di contrasto o di varietà ritmica (senza che nella concezione dell'opera d'arte in genere possono costituire autentici valori estetici) è soltanto un momento d'incongruenza?

Continuiamo l'esame istituendo il raffronto delle due semifrasi:

Ripresa 

Volta 

Si potrebbe pensare che le differenti posizioni delle fasi ritmiche contratte siano state determinate dalla diversa struttura metrica dei versi. La ripresa, infatti, ha il primo accento metrico sulla quarta sillaba, la volta sulla terza:

Ripresa *Spi - ri - to san - cto*
4^a

Volta *Per la tua* (nel manoscritto: *tu - a*)
3^a

Non crediamo. I gruppi ternari:



potevano essere impiegati anche nelle fasi rette da due sillabe lasciando intatto l'elemento melodico, così come sono stati impiegati in altre laude e nelle stesse semifrasi della lauda in esame:

Ripresa
1^a semifrasi: nel manoscritto 

Volta
1^a semifrasi: fase corrispondente 

Ripresa
1^a semifrasi con adeguamento neumatico 

Volta
1^a semifrasi:
nel manoscritto



Ripresa:
1^a semifrasi: fase
corrispondente



Volta
1^a semifrasi con
adeguamento neumatico



Se, dunque, ai compositori cortonesi non si può negare una sensibilità estetica matura e non di rado raffinata, come il codice ci palesa (sensibilità che, in laude chiaramente concepite con schema ritmico fisso non può non esigere costantemente l'isocronia di tutte le fasi ritmiche); se gli stessi compositori, pur potendo formare con rispetto assoluto della linea melodica gruppi di tre note, tracciarono o fecero tracciare sul foglio del codice i gruppi di due note è incontestabile, per noi, che ogni eventuale giustificazione di quella che abbiamo chiamata contrazione ritmica - due note - deve prescindere dalla sensibilità estetica o dalla possibilità o facoltà creativa dei compositori come pure dalla loro abilità tecnica dell'esprimere. È ben evidente, perciò, la contraddizione tra l'esigenza estetica creata dal contesto caratterizzato da gruppi ternari e l'espressione grafica inequivocabile delle due note: la prima rifiuta, perché insufficiente, il valore temporale grafico di due sole crome, la seconda lo esige.

Il problema, così come si presenta, non è risolvibile.

Qui poniamo un'altra domanda: non potrebbe, forse, essere esistita una consuetudine, anzi una norma che obbligava il cantore a raddoppiare il valore temporale di una delle due note dei gruppi binari presenti in contesti ternari? Una norma facilmente applicabile alla melodia sillabica?

Se reputiamo valide le considerazioni già fatte sulla sensibilità ritmica dei laudesi e sulla maturità estetica degli intonatori, pare a noi che la risposta non possa essere che affermativa: ad una nota del gruppo binario si attribuiva un valore ritmico doppio.

Ma a quale delle due note?

Un'indicazione talvolta è nella ripetizione d'una linea melodica - semifrasi o frase - fatta in un'altra parte della stessa lauda.

Raddoppio temporale della prima nota (1ª articolazione):



Lauda n. 14

Dalla volta: indicazione



Dalla ripresa: esecuzione



Lauda n. 22

Ripresa, 2º inciso:
indicazione



Volta: 2º inciso:
esecuzione



Lauda n. 46

Dalla ripresa



Dalla stanza,
1º e 2º verso



Ma il raddoppio del valore ritmico della prima nota è arguibile anche quando la ripetizione della linea presenta qualche variante:

Lauda n. 12

Ripresa, inizio,
nel manoscritto



Volta, inizio



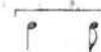
Ovvio, ci pare, nei gruppi della ripresa, il raddoppio del valore ritmico della prima nota:



Crediamo, anzi, che proprio questa sia stata la prima articolazione dell'inciso: verso ottonario, quattro sillabe prima della cesura:

O Ma - ri - a

e due gruppi di due note ciascuno disposte nel modo ritmicamente più spontaneo e immediato:

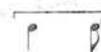


Nella volta: verso novenario, cinque sillabe prima della cesura:

ke de te fe - ci

L'intonatore si adeguò alla quantità sillabica *variando*, in senso tecnico, la linea.

Raddoppio del valore ritmico della seconda nota (2ª articolazione):
Mentre l'articolazione esaminata⁽¹⁾:



può esprimere un senso di continuità affidando alla croma il compito di spingere la linea, nella seguente articolazione:



la seconda nota stabilisce, nella fase, un senso che, in certo modo, si potrebbe considerare contrario al flusso ritmico.

È perciò un'articolazione, questa seconda, che può diventare mezzo espressivo prezioso per particolari, sottili e delicate sensibilità, come, all'opposto, può servire alla manifestazione di uno spirito e di uno stato

(1) Analisi strutturale e analisi estetica non possono, a nostro parere, essere scisse in questo tentativo di ripristino della melodia cortonese.

d'animo forti e gagliardi quando, cristallizzata in una formula (sostanzialmente presente anche nei gruppi ternari da essa derivati) costituisce il tessuto ritmico di una linea melodica come nella lauda n. 33.

Lauda n. 24
Ripresa,
1ª semifrase

(♩ = 84)

Da-mi con-for-to, Di-o et a-le-gran-ça⁽¹⁾

anacrusi

Mutazioni
e volta,
1ª semifrase

Da-mi con-for-to, Di-o et ar-do-re;
ke non mi sia ve-ta-to lo tuo a-mo-re;

La linea comune delle mutazioni e della volta ripete l'articolazione ritmica proposta dalla ripresa. E' da notare, qui, che la seconda nota non contrasta nè sospende il flusso ritmico della semifrase. La seconda nota dell'articolazione è nota finale del primo inciso, ma la sua posizione ritmica e la sua durata non annullano il senso del procedere della semifrase. La nota non possiede potere conclusivo; ha senso di breve attesa cui la limitata velocità d'esecuzione della delicata e sottile espressione e la sensibile dinamica dell'inciso possono rendere con pienezza interiore.

Lauda n. 12
Volta

sua ma-scio-ne al-lor ke pre-se al-ber-go'n ter-ra.

Ripresa

De-i cel-la, sia a noi lu-ce sem-pi-ter-na!

L'indicazione proviene dalla volta e, nella ripresa, la risultante struttura ritmica della fase esplicita decisamente il senso d'approdo della linea; un approdo, anche questo, non terminale. Si avverte chiaramente l'indispensabilità di prosecuzione della linea per poter concludere tutta la semifrase.

(1) Per la presenza delle semicrome si vedano i prossimi paragrafi.

Non sempre, però, la struttura ritmica dell'indicazione pare a noi accettabile.

Lauda n. 30
Volta

tu-a be-ni-gni-ta-de

Secondo
l'indicazione:
Ripresa
Mutazioni

san-cto dà ser-vi-re
-tu di ve-ri-ta-de

Sul *Do* la linea non approda. La linea tende al *Si*; il *Do* è nota di passaggio. Trattenere inaspettatamente sul *Do* l'onda ritmica ci sembra voler una ricercatezza estranea alla spontaneità, alla semplicità di tutto il contesto "dolce e cullante".

Preferibile, ci pare, la seguente versione ritmica:

Secondo
l'indicazione

Così pure nell'esempio seguente che presentiamo privo di testo per dare maggior chiarezza all'esposizione:

Lauda n. 20
Volta,
1ª semifrase

Articolazione della prima semifrase della ripresa e delle mutazioni secondo l'indicazione della volta:

La linea, però, non approda sul primo *Mi*, ma sul *Do* successivo. Il *Mi* è nota di volta:

Linea interna della semifrase



La conseguente articolazione



Anche l'esigenza stilistica può determinare, per alcune fasi tetiche finali di frase o semifrase, la scelta della seconda articolazione (croma più semiminima). Precisamente quando la prima delle due note ha carattere di *appoggiatura*:

Lauda n. 7
Mutazioni,
2ª semifrase



Si potrebbe, tuttavia, obiettare che il senso di conclusione della semifrase è pure nell'altra articolazione, la 1ª:



Indubbiamente. L'esecutore, però, non sente il bisogno di ricorrere a questa articolazione (semiminima + croma) tanto gli è naturale e spontanea l'altra. Ciò perché le altre cinque semifrasi della lauda sono strutturate con figurazioni melodiche e ritmiche - aspetto e carattere - pressoché uguali o molto simili a quella indicata nell'esempio. La 2ª articolazione infirmerebbe, quindi, l'omogeneità della linea.

— Rara, ma avvertibile, è l'opportunità di eludere le due articolazioni - la 1ª e la 2ª - all'inizio di semifrase o di frase. Elusione che può essere ef-

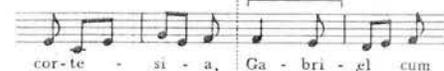
(1) Il *Do* della seconda misura è nota comune: finale del primo inciso, iniziale del secondo.

fettuata quando, indipendentemente dal primo accento metrico del testo che intona, la linea melodica ha il suo proprio ictus strutturante sulla terza nota. Il senso ritmico generale - successioni di fasi ternarie - fa sottintendere il valore del tempo che manca:

Lauda n. 42
Dalle mutazioni



anziché



Lauda n. 30
Dalla ripresa



anziché

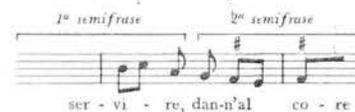


Ma anche all'inizio della melodia due note arsciche seguite da una tetica possono talvolta far intuire lo schema ritmico di tutta la linea.

3 La stessa lauda n. 30 (*Spirito sancto dà servire*) presenta inoltre un'altra apparente anomalia ritmica.

La seconda semifrase della sua ripresa inizia con un regolare gruppo di tre crome:

Ripresa



Ma nella linea melodica della stessa ripresa ripetuta nella volta, nella fase ritmica corrispondente troviamo un gruppo di quattro note anziché di tre, e precisamente lo stesso gruppo ternario della ripresa con l'aggiunta di un *Mi*:

Volta

benigni - ta - de la tu - a vi - a

Una fase ritmica, cioè, esorbitante, diremmo dilatata: esattamente l'opposto delle fasi che abbiamo considerate e chiamate contratte.

Due sono le sillabe del gruppo ternario della ripresa:

Ripresa

dan-n'al

Pure due nel testo della volta, ma tre per l'articolazione della linea melodica che divide le due vocali della sillaba *tua* (*tu - a*):

Volta

la tu - a

L'intonatore, per mantenere integro il valore temporale del gruppo ternario, non poteva, forse, sciogliere la clivis?

la tu - a

Non sciolse il neuma:

la tu - a

e aggiunse una nota. Quella nota in più, appunto, che imprevedutamente annulla lo slancio proprio delle fasi ternarie con cui procedeva la linea melodica e, di conseguenza, causa un disorientamento ritmico, anzi un momentaneo nonsenso.

È forse ragionevole ritenere che proprio questo fosse l'effetto voluto?

Lo stesso caso di fase ritmicamente esorbitante è nella lauda n. 26. Dopo ventidue misure in 6/8 - vale a dire nella quart'ultima misura della composizione - compare una fase arscica costituita da quattro note:

qui - e in Ga - li - le - a

Nella fase corrispondente della ripresa leggiamo:

(gechi-)men - to, ke, per no - i

Considerando ancora una volta le ragioni obbiettive della composizione, cioè il contesto e la sostanziale uguaglianza melodica tra i gruppi di quattro note e i loro corrispondenti di tre; considerando anche e soprattutto l'esperienza ritmica acquisita in particolare dai laudesi con il pratico e, forse, quotidiano confronto - intendiamo l'esecuzione - tra musiche concepite con ritmo libero (quelle liturgiche) e altre con ritmo fisso, non ci pare illogica né azzardata l'opinione che ai neumi delle fasi esorbitanti riportate sia stato attribuito dall'intonatore un valore temporale dimezzato:

E cioè:

Dalla *lauda n. 30*

Ripresa

dan-n'al -

Volta

la tu - a

Esecuzione

la tu - a

Dalla *lauda* n. 26

Mutazioni
2° semifrase



Mutazioni
4° semifrase



Esecuzione



Dalla *lauda* n. 33

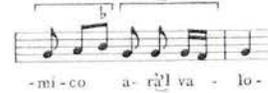
Ripresa



Volta



Esecuzione



Dalla *lauda* n. 43

Volta



Mutazioni



Esecuzione



Dalla *lauda* n. 35

Mutazioni



Ripresa



Esecuzione



Dalla *lauda* n. 41

Ripresa, 3ª semifrase



Ripresa, 1ª semifrase



Esecuzione



Conferma della possibilità di attribuire metà del loro valore temporale a ciascuna nota del podatus e della clivis è anche nella ripresa della laude *Altissima luce* e *Regina sovrana* (rispettivamente n. 7 e n. 10): due composizioni che troviamo anche nel laudario Magliabechiano B. R. 18 di Firenze (n. 27 e n. 36)⁽¹⁾.

Se prescindiamo dalle lievi differenze melodiche apportate probabilmente dalla tradizione orale, le riprese delle quattro laude possono essere considerate una sola, chè, infatti, una sola è la melodia che le costituisce.

Riportiamo le quattro riprese aggiungendo le stanghette secondo gli accenti dei versi ed espungendo le pliche dalla linea melodica della lauda cortonese n. 7:

(1) Il codice fiorentino è dei primi decenni del '300 ed è il secondo e ultimo dei laudari con notazione musicale pervenutici.

Lauda n. 7
Codice di Cortona
Al-tis-si-ma lu-ce col gran-de splen-do-re, in voi, dol-ce a-mo-re, a-giam con-so-lan-ça.

Lauda n. 10
Codice di Firenze
Re-gi-na so-vra-na de gram-pi-è-ta-de, in te, ma-dre, a-giam re-po-san-ça!

Lauda n. 27
Codice di Firenze
Al-tis-si-ma lu-ce col gran-de splen-do-re, in te, dol-ce a-mo-re, a-biam con-so-lan-ça.

Lauda n. 36
Codice di Firenze
Re-gi-na so-vra-na di gran-de pi-e-tà-de, in te, ma-dre, a-giam ri-po-san-ça.

(1) Approviamo e qui riportiamo la correzione delle "note errate sulla parola madre" fatta da Fernando Luizzi. Cfr. dello stesso studioso, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. II, pag. 158, Roma, 1934.

Seguendo il percorso delle frecce e fatta momentanea eccezione per il pes sottoindicato con trattini, si può facilmente conoscere la linea primigenia della melodia e, quindi, la sua costituzione ritmica e il suo carattere che è assai simile a quello della danza. Costituzione ritmica che è la stessa di tutt'e quattro le rispettive mutazioni.

Di queste riportiamo quella, chiara e precisa, della lauda cortonese *Altissima luce*:

Facile constatazione: a travisare ritmicamente la linea melodica delle quattro riprese è, anzitutto, il valore di durata dei neumi.

Ma nella ripresa di *Altissima luce* del codice di Cortona sono anche due note contigue di uguale altezza, le quali dividono in due sillabe una regolare sinalefe del verso⁽¹⁾:

Nel manoscritto cortonese

anziché

Premesso che l'uguale durata delle fasi, cioè il ritmo fisso, è *conditio sine qua non* per l'identità della melodia⁽²⁾, la strutturazione della ripresa

(1) Le due crome trasformano la sinalefe in dialefe, quindi fanno esorbitare il secondo senario dai suoi limiti metrici:

in voi, dol-ce a - ma-re, (sei sillabe)

in voi, dol-ce a - mo-re, (sette sillabe e sette note)

(2) Il ritmo libero - al quale l'inequivocabile ritmo fisso delle successive mutazioni toglie la legittimità - rammollirebbe la linea melodica sino a farle perdere l'impronta della danza.

non può che prevedere il dimezzamento del valore di tempo sia dei neumi e sia delle due note poste sull'unica sillaba della sinalefe⁽³⁾.

Del resto, questo modo di procedere per mantenere intatti disegno melodico e flusso ritmico (cioè di dimezzare il valore di tempo proprio di due vocali contigue formanti normalmente una sola sillaba) è stato usato dagli intonatori anche in altre laude.

Eccone due esempi:

Lauda n. 27

Dalle mutazioni



Dalla volta



Lauda n. 26

Dalla ripresa



Dalla volta

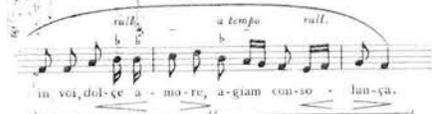


(3) Volendo essere sottili, si potrebbe ritenere che quelle due note - il cui valore di durata non poteva non essere stato dimezzato dalla consuetudine o da una norma del tempo - non siano state poste per annullare la sinalefe, ma per indicare una pronuncia nettamente disgiunta della vocale finale della parola *dolce* da quella iniziale della successiva parola *amore*. Il che è come dire pronuncia disgiunta dalle due sillabe, ma nell'ambito di tempo stabilito per una sola sillaba, cioè d'una croma. Così la sinalefe, in certo senso, si sarebbe ricomposta:



equivalente di

Aggiungiamo che per l'esecuzione delle due note (la quale non può non comportare un rallentamento del tempo generale $\text{♩} = 132$ e, insieme, per la grande dolcezza con cui la linea in quel punto sale al *Re*, suo vertice, la sensibilità spirituale del pio solista poté forse aver avvertito la possibilità di sottolineare la parola *amore*: sarebbe poi bastato lasciar un po' più libera l'effusione del suo cuore:



Strutturata senza la risoluzione delle pliche, la ripresa della cortonese *Altissima luce* è la seguente:



e così quella di *Regina sovrana* dello stesso codice:



4 Nel raffronto tra le riprese delle due laude cortonesi e quelle del codice di Firenze - istituito nel paragrafo precedente - la ripresa di *Regina sovrana* in tutt'e due i laudari presenta neumi di due note in successione immediata; presenta, vogliamo dire, un problema la cui soluzione, ancora una volta, può considerarsi indicata nella ripetizione della stessa linea in altre parti della lauda.

Pure per chiarissime indicazioni altre volte si dovrà dimezzare soltanto il valore di durata di uno solo dei due neumi, come abbiamo visto sopra:

Lauda n. 26

Ripresa

4^a semifrase



Volta (manoscritto)

4^a semifrase



Volta 4^a semifrase

con emendamento



Nella stessa *lauda n. 26*

Dalla ripresa
2ª semifrase
(manoscritto)



Dalla volta
2ª semifrase



Dalla ripresa
2ª semifrase
con emendamento



In altre laude lo stesso gruppo di due neumi non è, invece, accompagnato dal suggerimento solutore.

È indispensabile, in questi casi, ricorrere all'esame melodico e ritmico della semifrase o dell'inciso cui appartengono i due neumi per tentare una soluzione che sia, quanto più possibile, nel senso proprio del contesto.

Lauda n. 14

Mutazioni.
Inciso iniziale



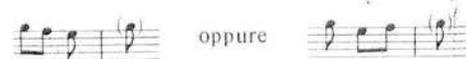
Fase arstica:



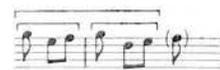
due sono, ovviamente, le possibili soluzioni:



Schematizzate



Dei due schemi, il secondo ci pare preferibile in quanto fa apparire conseguente la successiva fase tetica, anzi la fa sentire derivata:

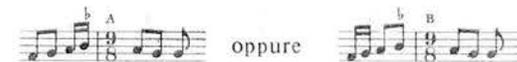


Lauda n. 24

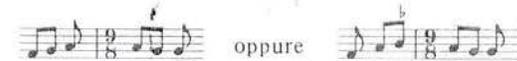
Dalla ripresa



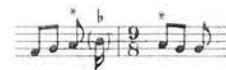
Le due soluzioni:



e i loro schemi
melodici



La prima soluzione: A



Due *La* divisi da un *Si* breve e non essenziale (*nota di volta*): la parabola melodica è un po' schiacciata. Efficace, invece, il disegno ritmico:



in quanto le due semicrome, poste alla fine della fase arstica, danno maggior slancio alla successione ritmica.

La seconda soluzione: B



Il *Si* non è *nota di volta*: è parte essenziale della linea melodica. La parabola, perciò, raggiunge con il *Si* un vertice più alto di quello raggiunto

dall'altra parabola (A) e; quindi, una maggiore tensione melodica (e spirituale):



Due sfumature: l'una ritmica, l'altra melodica. Preferiamo la seconda soluzione perché riprende, naturalmente con altro fine, la linea melodica iniziale del primo inciso:



e risponde allo stesso primo inciso con uguale slancio:

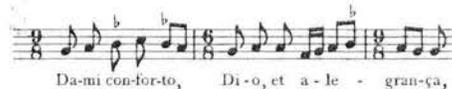


La semifrase con le due soluzioni:

con la prima soluzione



con la seconda soluzione



Un altro esempio che riportiamo ancora dalla lauda "O Maria Dei cella".

Lauda n. 12

ripresa,
inizio



La fase arscica del secondo inciso può ricevere la seguente duplice soluzione:



Il *Do*^(*) non è essenziale: è *nota di volta*.

Schematicamente:



Soluzione B



Il *Do*, qui, è valore sostanziale e flette la linea melodica sull'altezza iniziale del primo inciso. Per questo ritorno la fase assume aspetto di ripetizione variata dello stesso primo inciso:

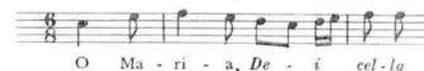


Le due soluzioni:

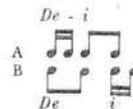
con soluzione A



con soluzione B



La soluzione A, nel suo insieme, ci pare più spontanea della seconda: è più eufonica perché avvicina le due vocali del dittongo:



e possiede un vago senso accordale del IV grado che fa più varia la successione dei due incisi: D-T, SD-T.

Non poche volte la riduzione del valore temporale dei neumi è comprovata e quindi giustificata soltanto dalla linea interna della melodia.

Lauda n. 27

Ripresa,

1ª semifrase



È una semifrase con fasi ritmiche di uguale durata e che esplicita chiarissimamente il 6/8.

La successiva semifrase della stessa ripresa nel manoscritto si presenta senza ictus periodici: è un'elaborazione ritmicamente libera.

2ª semifrase



Per la diversa, anzi opposta concezione ritmica delle due semifrasi la linea della ripresa non consegue la sua unità formale.

È veramente attribuibile all'intonatore questa incoerenza ritmica particolarmente grave in quanto è presente in un'espressione melodica che si svolge e si compie nella dimensione di una sola frase?

Oppure il ritmo libero della seconda semifrase è soltanto apparente, intendiamo dire non corrispondente ad una sottostante verità ritmica che noi non possiamo con certezza conoscere?

Della seconda semifrase questa è l'articolazione ritmica determinata dagli accenti principali del verso:



Gli accenti metrici distinguono le prime tre crome e le ultime tre dando origine a due gruppi ternari, ciascuno con dimensione temporale di una fase del tempo 6/8.

Il gruppo ternario iniziale precede la croma che possiede l'ictus, la quarta croma, ed ha perciò carattere arstico. Carattere tetico ha il secondo gruppo avendo l'ictus sulla prima croma delle sue tre.

Tra i gruppi ternari vi sono otto crome le quali, secondo la disposizione delle sillabe del verso, a loro volta si distinguono in altri due gruppi

composti di quattro crome ciascuno: il primo con carattere tetico avendo l'ictus sulla sua prima croma, il secondo arstico perché privo di ictus (nè avrebbe potuto averlo) e in posizione ritmica anteriore al secondo gruppo ternario che è tetico.

Complessivamente quattro gruppi che si succedono come fasi ritmicamente determinate dagli accenti metrici del verso: 3+4 e 4+3 crome.



Delle otto fasi ritmiche che costituiscono tutta la linea della ripresa, soltanto due esorbitano dal valore di durata delle altre sei.

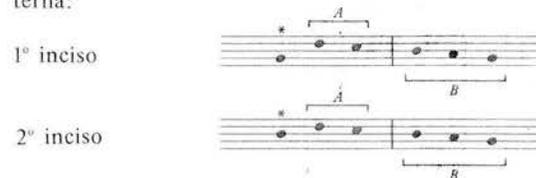
All'elemento ritmico della seconda semifrase aggiungiamo ora l'elemento melodico, cioè l'altezza delle varie crome:



Istituiamo il raffronto tra il primo e il secondo inciso:



Com'è evidente, tutt'e due gli incisi provengono da un'unica linea interna:



e tutt'e due in successione compongono la linea interna della semifrase:

Ripresa,
2ª semifrase,
linea interna



Dimezzando il valore di durata di due neumi, secondo le indicazioni della linea interna, la semifrase riprende quella che, per noi, è la sua originaria articolazione ritmica:

2ª semifrase,
linea
strutturata



La stessa linea discendente per grado, trasportata ad una quarta sopra, costituisce il primo inciso delle mutazioni e della volta della stessa lauda⁽¹⁾

Anche in questo inciso c'è una fase ritmica esorbitante: quella che contiene non uno o due neumi binari, ma un porrectus, cioè un neuma ternario:

Mutazioni
1º inciso



linea interna



strutturazione



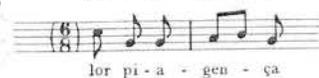
La riduzione del valore temporale di due note di un neuma ternario, in altre laude è indicata, invece, direttamente:

Lauda n. 41

ripresa: 3ª semifrase,
2º inciso



volta: 3ª semifrase,
2º inciso



(1) In questa lauda le mutazioni e la volta hanno un uguale intonazione, una stessa linea melodica.

Apparentemente diversa è la fase tetica del 2º inciso della 1ª semifrase della stessa ripresa:



Ma è una variante. La riduzione del valore di durata della seconda e terza nota ripristina sostanzialmente la fase:



E ancora:

Lauda n. 35

Ripresa; 1ª semifrase,
2º inciso strutturato



Mutazioni: 1ª semifrase,
2º inciso



Riduzione del valore di durata di due note in neumi quaternari.

Lauda n. 13

Dalla volta
(fase ritmica
ternaria)



Nella ripresa c'è:



quindi la strutturazione:



Ancora:

Lauda n. 6

Volta, 2ª semifrase:
ultimo neuma



Ripresa, 1ª semifrase, ultimo neuma



Mutazioni, 1ª semifrase, ultimo neuma

(no-) - vel - lo
(Gali-) - le - a

Mutazioni, 2ª semifrase, ultimo neuma

(iu-) - de - a

Volta, 1ª semifrase, ultimo neuma



(e-) - bre - a

Strutturazione dell'ultimo neuma
della 2ª semifrase



Valori dimezzati in neumi consecutivi di diversa durata:

Lauda n. 29

Dalla ripresa



Nelle mutazioni troviamo:



cioè



linea interna



Questa, perciò, la strutturazione (con due *anticipazioni*) della parte di ripresa:



Arbitrari potrebbero sembrare – ancora nelle mutazioni della stessa lauda – i valori dimezzati della prima clivis:

2ª semifrase



Ma arbitrari non sono. Nella stessa parte, immediatamente prima, si legge:



Quei valori dimezzati corrispondono, in certo modo, alle due note della plica realizzata.

Gli esempi fin qui presentati tendono a far arguire l'esistenza di alcune norme per lettura ritmata di molte laude. Norme che non dovevano essere difficili da seguire in quanto, per la semplicità dell'espressione musicale rispettosa, nella quasi totalità delle volte, delle esigenze metriche del verso, i modi di articolare ritmicamente la fase sono quantitativamente limitati.

La lauda, espressione del tutto spontanea (il che non esclude la maturità e la sottigliezza dell'espressione stessa considerata nella sua forma e nella sua significazione interiore) non poteva non rispecchiare i vari e talvolta fra loro contrastanti aspetti del momento evolutivo della sensibilità non soltanto musicale. La sua linea melodica, quindi, ha un proprio modo di essere, di costituirsi, di atteggiarsi e di procedere: costantemente. Anche quando sembra assumere identità gregoriana.

Scrivemmo⁽¹⁾ e confermiamo: "Arte assolutamente nuova, quella coronese, perchè nuovo, nella sua freschezza e ingenuità, nel suo calore umano, era l'afflato che l'aveva creata modificando, progressivamente nel

(1) L. Lucchi, *Intorno alle melodie del Laudario di Cortona*, in G. Varanini, "Laude dugentesche", Padova, 1972, pp. 94 e sgg.

La ripresa della lauda n. 13, melodicamente molto simile a quella ora esaminata, ha gli stessi due tempi succedentisi, però, con ordine inverso:

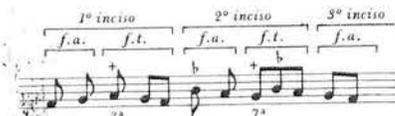
Lauda n. 13.
Ripresa, 1ª semifrase;
nel codice



Gli accenti metrici del verso ottonario (3ª e 7ª sillaba):



determinano la seguente strutturazione melodica:



Struttura chiaramente orronica.

Il torculus, rimandando la conclusione della linea al neuma successivo, perde il senso tetico che l'accento metrico del verso gli attribuisce.

Tetico è, invece, il Sol della clivis successiva: nota che ha fisionomia e funzione di *appoggiatura* sulla Tonica conclusiva.

Così, dunque, la struttura della semifrase:



e, con la nostra versione ritmica, la successione dei due tempi:



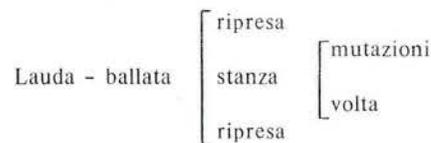
L'articolazione della linea melodica qui prescinde dal secondo accento metrico del verso.

La seconda semifrase della ripresa ripete la stessa struttura della prima:

Ecco la nostra versione di tutta la ripresa:



6 La struttura della melodia nella quasi totalità delle laude ripete la forma del testo: ripresa, stanza - non sempre distinguibile in mutazioni e volta - e ancora ripresa:



Tre parti: un'unità.

Nel codice sono tracciate le note delle due prime parti - ripresa e stanza -, non quelle della terza, graficamente superflue.

Delle quarantasei laude del codice il testo di trentatré ha ripresa di due versi e stanza di quattro, quello di cinque laude ha ripresa di quattro versi e stanza di otto. Di varia forma sono i testi delle altre nove laude.

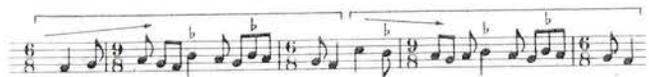
Per la sillabicità della melodia il singolo verso determina la dimensione della propria linea musicale - quasi sempre una semifrase - e alla stessa linea propone la propria articolazione ritmica. Quell'articolazione che l'intonatore talvolta accetta soltanto in parte volendo modellare, ma senza nuocere alle proprietà metriche ed estetiche del verso stesso, l'espressione, il canto che spontaneamente gli "sale dal cuore alle labbra".

Prescindendo dalle laude cui l'intonatore dà la forma presumibilmente responsoriale o antifonale, nella struttura di quasi tutte le altre la

ripresa costituisce una parte a sè ben distinta. Piccola parte, s'intende, ma organicamente autonoma. La breve espressione melodica, tuttavia, si presenta assai varia.

Ne riportiamo qualcuna.

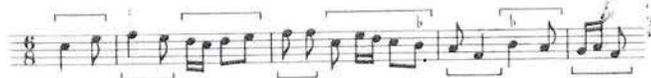
Lauda n. 13: due semifrasi sostanzialmente uguali ad eccezione della loro prima fase arscica; due linee melodiche che partono da posizioni diverse (rispettivamente Tonica e Dominante) e, con moto contrario, convergono ad una nota (il terzo grado) per poi procedere unificate:



Lauda n. 7: due semifrasi, due linee procedenti con senso contrario. Il loro percorso melodico può essere rispettivamente così sintetizzato: dalla Tonica alla Dominante inferiore, dalla Tonica alla Dominante superiore; la Tonica nota finale di ciascuna:



Lauda n. 12: nessuna fase melodica ripete il senso armonico della fase ad essa precedente, nè anticipa in qualche modo quello della fase che la segue:



Lauda n. 32: di lontana ascendenza gregoriana:



Lauda n. 42: la seconda semifrase non conclude: il finale è costituito da un esplicito senso di settima di Dominante:



Lauda n. 33: ripresa di quattro semifrasi. Le prime due alternano il senso della Tonica e quello della Dominante, ciascuna con simmetrica, inversa successione e proporzione temporale. Le altre due sono esclusivamente nella Tonica. (Per chi esegue la ripresa con la sola voce, tutta la terza semifrase è nella Tonica avvertendo nella stessa semifrase la continuità del senso conclusivo sul Fa proprio dell'inciso melodico che l'ha preceduta):



Varietà è anche nell'esiguo numero delle laude di forma presumibilmente responsoriale o antifonale.

Lauda n. 14: la *risposta*, seconda semifrase, è nella stessa modalità della prima e nella stessa tessitura:



Lauda n. 8: da notare la diversità delle due espressioni. Libera, vaga e dolce quella del solista, la prima; chiusa e precisa quella del coro, la seconda. La *risposta* approda alla quarta inferiore:



Lauda n. 24: la *risposta*, spontaneamente diremmo, è alla quinta inferiore. Tessitura delle due semifrasi su livelli nettamente distinti. Assoluta unità stilistica:



Particolare è la linea della lauda n. 9: le semifrasi e le frasi che la compongono sono tutte concatenate fra loro.

Parte del materiale melodico della ripresa è presente, talvolta elaborato, in alcuni mutazioni.

Lauda n. 6: le due semifrasi delle mutazioni ripetono esattamente la prima semifrase della ripresa:

Lauda n. 35: nelle mutazioni viene ripetuta una sola semifrase.

Lauda n. 11: ancora una sola semifrase - la prima della ripresa - amplificata e ripetuta, intona i due versi delle mutazioni⁽¹⁾.

Combinata in un'unica semifrase - che anch'essa viene ripetuta - la parte iniziale e quella finale della ripresa costituiscono le mutazioni della lauda n. 9⁽²⁾.

Quasi tutta la linea melodica, abilmente divisa e congegnata, è nelle mutazioni della lauda n. 39.⁽³⁾

Nella lauda n. 37, invece, le mutazioni ripetono con esattezza tutta la linea della ripresa.

In quantità assai maggiore il materiale melodico della ripresa è presente nella volta.

Nelle laude n. 12, 22 e 35 e in poche altre, le due semifrasi sono ripetute nella volta.

Ad una terza sotto sono ripetute, invece, quelle delle laude n. 7 e n. 10.

Alla quinta sopra le semifrasi della volta nella lauda n. 9.

(1) Se ne veda l'analisi nelle pagine 61 e sgg.

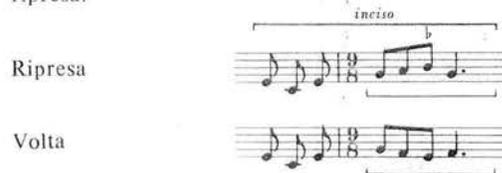
(2) Ne abbiamo dato dimostrazione a p. 126.

(3) A p. 247.

Con diverso inizio (primo inciso) la volta, nella lauda n. 39, ripete la ripresa.

Intatta, la seconda semifrase della ripresa della lauda n. 2 si ripresenta nella corrispondente semifrase della volta.

Vi è, poi, nella lauda n. 42, la volta che ripete sino alla penultima fase arcaica la ripresa. La fase successiva, cioè quella finale della stessa volta, è invece in chiara antitesi al senso espresso dalla corrispondente fase della ripresa:



Unica nel codice la struttura della lauda n. 37. Le tre semifrasi della ripresa sono ripetute nella stanza, di quattro versi, con il seguente ordine:

Ripresa	[A]	
	[B]	
	[C]	
Mutazioni	[A]	ripetizioni esatte
	[B]	
Volta	[A]	ripetizione elaborata
	[B-C]	

Particolare, nella lauda n. 27, la costituzione della volta che non ripete la ripresa, ma le mutazioni.

Nella stanza di quasi un terzo delle laude la distinzione tra le mutazioni e la volta è ben avvertibile, specialmente - com'è ovvio - quando la frase delle mutazioni si svolge su un piano modale diverso o apparentemente diverso da quello delle altre due frasi: ripresa e volta.

Vi sono, però, laude - poco più di una decina - con le mutazioni e la volta non distinguibili. Le loro mutazioni non terminano con avvertibile senso di temporanea conclusione. Un'esigenza sintattica di continuità fa sparire ogni distinzione e perciò la stanza si palesa costituita di un solo periodo (laude n. 1, 19, 21 e altre).

Nella lauda n. 16 la ripresa non è distinguibile dalle altre parti.

7 Non sempre le articolazioni ritmiche e melodiche sono rigorosamente conservate nella linea che, in altra sezione della lauda, viene ripetuta.

Esemplifichiamo.

La struttura della lauda n. 8 prescinde totalmente dalla forma del testo che consta di due versi per la ripresa e quattro per la stanza. La frase musicale della ripresa è ripetuta nelle mutazioni e nella volta; un'unica frase, dunque, per ogni due versi. Ciò vuol dire che tutto il testo della lauda – ripresa e dodici stanze – nell'esecuzione dovrà essere diviso in distici.

Ma non tutti i versi della lauda hanno gli accenti metrici in uguali, corrispondenti sedi sillabiche. Inevitabile, perciò, la modificazione dell'articolazione e del senso melodico in non poche ripetizioni della linea.

Raffrontiamo l'inizio della prima semifrase della ripresa con quella corrispondente della volta:

Lauda n. 8

Ripresa, inizio

linea interna

Volta, inizio

linea interna

La diversità è sensibile.

Anche nella seguente ripetizione è ben avvertibile la diversità del senso melodico:

Lauda n. 32

Mutazioni,
linea del primo verso

linea del terzo verso

linea interna
del primo verso

linea interna
del secondo verso

Nella lauda n. 7 le due semifrasi della volta – ad eccezione di qualche nota – ripetono alla *terza minore sotto* le due semifrasi della ripresa, senza però rispettare i rapporti d'altezza tra nota e nota.

Il senso della nuova linea è, naturalmente, soltanto affine:

Lauda n. 7

Ripresa

Volta

Lo stesso tracciato, dunque, ma con altra significazione.

Nel laudario, inoltre, vi sono ripetizioni che impiccoliscono la linea melodica, oppure l'amplificano.

Quando una frase sillabica deve essere ripetuta con versi più brevi l'intonatore rielabora la linea espungendo alcune note e, per esigenze proprie della nuova costituzione della forma, apporta qualche ritocco al procedere e ritmico e melodico della frase stessa.

Ma non sempre, com'è naturale, la nuova espressione ripete esattamente il senso interiore di quella da cui deriva.

È il caso della volta della lauda n. 1.

La ripresa è composta di ventiquattro sillabe, la volta di diciassette:

Osserviamo: la prima semifrase della volta non comincia, come la ripresa, con la Tonica - *Sol* -, ma con il *Si*. Pensiamo che l'omissione della Tonica sia stata voluta per collegare con assoluta naturalezza le due parti: mutazioni e volta. Ma per il *Si* non preceduto da *Sol* il senso armonico diventa vago, impreciso: si direbbe che la linea inizialmente sia ancora nell'accordo finale delle mutazioni:



non in quello della ripresa:



La penultima nota della stessa prima semifrase, inoltre, è *Mi* anziché *Re*: ritocco indispensabile per evitare, con l'espunzione del secondo e ultimo *Do* della ripresa, l'appiattimento della linea: tre *Re* che risulterebbero in successione immediata:



Nella seconda semifrase l'espunzione della seconda nota - il primo *La* - modifica il senso armonico:



cioè



Nella lauda n. II l'intonatore per costituire le mutazioni amplifica la linea del primo verso della ripresa e, con successione immediata, la ripete. Nello stesso modo, con la successiva linea del secondo verso della stessa ripresa, costituisce la volta:

Ripresa	A	B
Mutazioni	A'	A'
Volta	B'	B'

Da tener presente la diversità metrica dei versi: senario sdruciolato e settenario quelli della ripresa, ottonari i due della mutazioni, novenario il primo verso della volta e pure il secondo, ma dilatato a misura endecasillaba dall'intonatore.

Ripetizione nelle mutazioni

Ripresa, 1° verso (A)

Mutazioni, 1° verso (A')

Nelle mutazioni l'ampliamento comincia con la quinta sillaba. Sul terzo *La* la linea melodica stabilisce un primo punto d'appoggio strutturale:



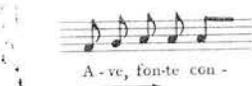
La linea del primo verso della ripresa aveva, invece, direttamente raggiunto il *Si bemolle*, vertice della propria parabola melodica e suo unico punto strutturale:



La linea delle mutazioni subito dopo riprende con slancio il breve cammino verso il *Si bemolle*:



Si noti il motivo:
(mutazioni)



che inizia e procede con la poca forza propulsiva delle prime tre note. La ripetizione dello stesso motivo ha, invece, carattere sensibilmente arscico ed è di dimensione temporale più breve:

(mutazioni)



quindi possiede maggiore slancio. Appunto quello necessario per prolungare e spingere la linea al *Si bemolle*:



La ripetizione del motivo sembra riprendere il *discorso*. Si noti ancora la diversa posizione degli appoggi ritmici:



Raggiunto il vertice melodico - il *Si bemolle* - la linea del primo verso della ripresa scende e termina sul quarto e ultimo *La*. La linea delle mutazioni procede invece fino alla Tonica - il *Fa* -, che tocca con senso di provvisorietà, poi continua con un gruppo di due note tendenti a stabilire la conclusione sullo stesso *Fa*:

(ripresa)



(mutazioni)



Il prolungamento del percorso melodico verso una nuova nota finale, il *Fa*¹⁾, prolungamento reso necessario per rafforzare il senso conclusivo della linea, può essere considerato anche una conveniente *risposta* quantitativa alla prima parte della linea amplificata con il raddoppio del motivo iniziale:



Ripetizione nella volta

Osserviamo partitamente, nella volta, le due ripetizioni della linea del secondo verso della ripresa:

Parte iniziale	[ripresa, linea del 2° verso (B)	
		1ª ripetizione (B')	
		2ª ripetizione (B')	

L'amplificazione, pur se minima, è già nella parte iniziale della linea. Il *materiale* melodico impiegato - eccetto la prima nota - è tuttavia proprio delle mutazioni, precisamente quello della ripetizione del motivo iniziale:

Mutazioni, 1° verso



Volta,

1ª ripetizione
2ª ripetizione

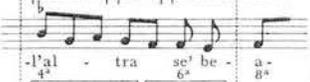
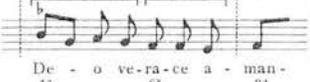


(1) La nota finale di tutta la ripresa è *Re*

Parte centrale della ripetizione: dal vertice melodico - il *Si bemolle* - alla nota sull'ultimo accento metrico del verso:

Parte centrale

Ripresa (B) 

Volta
 1ª ripetizione (B') 
 2ª ripetizione (B') 

L'amplificazione segue puntualmente il tracciato parabolico della ripresa.

La parte finale della ripetizione è costituita di una breve vocalizzazione:

Parte finale

Ripresa (B) 

Volta
 1ª ripetizione (B') 
 2ª ripetizione (B') 

La prima ripetizione non *chiude*:



se' be - a - ta: a - ve - sti'n'
 1ª ripetizione (fine) 2ª ripetizione (inizio)

La seconda, invece, aggiunge un secondo vertice melodico - meno alto del primo - per far più sensibile il senso di conclusione:



Schema del percorso (parte centrale e finale):

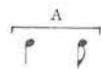
Ripresa (B) 

Volta
 1ª ripetizione (B') 
 2ª ripetizione (B') 

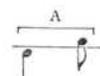
Elaborate secondo lo schema e il senso melodico della ripresa, le mutazioni e la volta potrebbero in certo modo essere considerate *variazioni*.

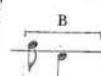
8 Un contributo particolare alla caratterizzazione della melodia proviene dalla posizione ritmica della croma nelle fasi - arsi e tetiche - composte di due note di diversa altezza.

Costituzioni ritmiche primarie:

A  B 

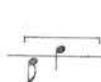
Con l'altezza, le quattro varietà melodiche:

A  Sal - ve
 Lauda n. 15

B  O - m̄n̄om̄
 Lauda n. 23

Con inversione della linea:

 pa - ce'n
 Lauda n. 19

 Di - o
 Lauda n. 24

Le due costituzioni ritmiche primarie sussistono anche nelle fasi composte di tre crome, ma ancora di due altezze, una delle quali intona due crome consecutive:

 <p>A'</p>	Lauda n. 35	 <p>B'</p>	Lauda n. 12
 <p>cel-la, sia</p>	Lauda n. 12	 <p>pe-rhò ke</p>	Lauda n. 36

La diversità sostanziale delle due espressioni A' e B' talvolta è assai sensibile:

Lauda n. 28
Nel codice (B')



Lo Spi-ri-tu san-cto è fo-

Trasformazione (A')



Lo Spi-ri-tu san-cto è fo-

È da distinguere, inoltre, il differente aspetto che possono assumere le due note di altezza uguale nella fase B':

Lauda n. 27

Mutazioni, inizio
Volta, inizio



Di Ie-su Cri-sto
e'n co-tal di en

I due *Fa* sono considerabili *note di passaggio*:

Lauda n. 43
Dalla 2ª semifrase
della ripresa



a san to - van-ni, au - len - te

Qui invece i due *Fa* sono *note armoniche*.

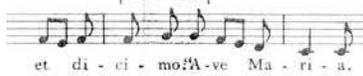
Talvolta sono le due note uguali - sempre della fase B' - che attribuiscono alla prima nota del gruppo il carattere d'appoggiatura:

Lauda n. 46
Ripresa,
1ª semifrase



Sa-lu-tiam di-vo-ta-men-te

Ripresa,
3ª semifrase



et di-ci-mo: A-ve Ma-ri-a.

Un senso ritmico assai vicino a quello proprio della fase B' è, infine, avvertibile nel gruppo ternario costituito di tre differenti altezze (croma seguita da neuma, oppure neuma seguito da croma) rette da due sillabe:

Lauda n. 31
Ripresa, inizio



Al-ta

Sceverando i tre elementi - melodico, ritmico e verbale - costitutivi delle fasi B', per considerarli in sé e per sé, singolarmente, senza alcun rapporto tra loro, si potrà più agevolmente capire il modo con cui essi, quando sono compenetrati reciprocamente, danno vita a un frammento di motivo che, per quanto sia temporalmente esiguo - quello appunto della fase - è, però, sempre *significante*.

Lauda n. 36

Elemento melodico
(due altezze)



pe-rhò ke

Elemento ritmico
(durata delle singole note)



Elemento verbale
(quantità e durata dei fonemi vocali)



e o e

Dei tre elementi, determinante è quello melodico: il balzo alla quinta e la ripetizione successiva della stessa nota.

B'
Al-ta
Lauda n. 31

Elemento melodico
(tre altezze)

Elemento ritmico
(durata delle singole note)

Elemento verbale
(quantità e durata dei fonemi vocali)

a a

Qui è il secondo fonema che dà unità alla seconda e terza nota del gruppo, che crea cioè il podatus la cui posizione, nell'ambito della fase, determina - con o senza appoggio sulla sua prima nota - il senso della fase stessa.

Risultati ritmici e dell'una e dell'altra fase, complessivamente e in certo modo equiparabili:

Fase B'
pe - rhò ke
Lauda n. 36

Fase B'
Al - ta
Lauda n. 31

Fase A'
no - i sur -
Lauda n. 26

Fase A'
fo di
Lauda n. 22

Interessante è, infine, conoscere anche il modo con cui le costituzioni ritmiche primarie (A e B) e le derivate (A' e B') variamente concatenate,

danno forma al più piccolo organismo espressivo della musica: l'inciso:

Costituzioni primarie e derivate

A A
O Ma - ri - a
Lauda n. 12

reg-gi la vi-ta, si
Lauda n. 10

e spi-e - to - so
Lauda n. 22

O Ma - ri - a
Lauda n. 9

A B
ke ne de-gia
Lauda n. 4

A - ve, ver-ge -
Lauda n. 13

B A
o-n'hom pian - ga
Lauda n. 23

pe-rhò ke fo - sti
Lauda n. 36

tu por - ta - sti'l
Lauda n. 14

lor pi - a - gen - ça
Lauda n. 41

sal-va - to - re
Lauda n. 19

Lauda n. 28
Spi-ri - tu san-cto è

Lauda n. 26
fa-ce - sti, vi -

Ma, talvolta, anche una sola fase ritmica costantemente ripetuta caratterizza una parte non breve della melodia:

Fase A

Lauda n. 15

Ripresa

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

Fase B

Lauda n. 33

Ripresa,
2^a frase

Pa - u - ro - so è di fal - lan - ça que - sto mon - do piend'er - ro - re.

Distinzioni e valori sottili, e ritmici e melodici, dunque, che molte volte impreziosiscono la spontanea e semplice linea melodica.

9 Molte volte l'intonatore, per esigenze - a suo giudizio imprescindibili - di espressività musicale, di unità stilistica, di eufonia verbale nell'esecuzione cantata, deliberatamente interviene nella struttura metrica del verso disgiungendo le due vocali della sinalefe o del dittongo e, nell'articolazione melodica, sciogliendo o costituendo il neuma.

Ecco alcuni interventi:

Per la sola eufonia:

Lauda n. 24

Ripresa,

2^o verso

et ca - ri - tà per - fet - ta et a - mo - ran - ça

Ripresa,

2^a semifrase

et ca-ri-tà per - fet-ta et a-mo - ran-ça!

L'intonatore disgiunge le due vocali della sinalefe. Nelle mutazioni e nella volta della stessa lauda - tutt'e due costituite con la linea melodica della ripresa - il punto corrispondente è, invece, composto di un neuma di due note:

Mutazioni 2^a semifrase

Volta 1^a semifrase

-de le - ga
-sa mul - la

Se nel verso della ripresa l'intonatore avesse rispettata la sinalefe, l'esecuzione cantata ($\text{♩} = 84$) della fase ritmica che la comprende sarebbe risultata senza eufonia e verbale e melodica:

per - fec - ta et

L'intonatore, perciò, preferì sciogliere il secondo neuma.

Lauda n. 22

Ripresa,

2^o verso

ki non si mo - ve a gran do - lo - re

Ripresa,

2^a semifrase

ki non si mo-ve a gran do - lo - re

La semifrase si ripete nella stessa ripresa e nelle corrispondenti semifrasi della volta:

Ripresa, 4^a semifrase
 Volta 2^a semifrase
 Volta 4^a semifrase

che di noi fo sì a - mo - ro - so!
 per noi pren - der hu - ma - ni - ta - te
 quei che so - vr'o - gu'è po - de - ro - so?

Totalmente giustificata, in questo caso, la preoccupazione dell'intonatore? Non ci pare. Tanto più che la sinalefe avrebbe dovuto reggere non un neuma, ma una sola nota:

mo - ve a gran do -

Certamente non eufonica sarebbe stata la sinalefe se l'articolazione della linea melodica l'avesse posta a reggere un neuma:

mo - ve a gran do -

L'intonatore, tuttavia, sciolse il neuma.

Anche nelle laude elaborate con ritmo libero è constatabile la disgiunzione, per eufonia, delle due vocali della sinalefe:

Lauda n. 40
 Mutazioni,
 1^o verso

So - ven - te lo lau - dia - mo et u - bi - den - za

Mutazioni,
 1^a semifrase

So - ven - te lo lau - dia - mo et u - bi - den - za

Lauda n. 25

Ripresa,
 1^o verso

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

Ripresa,
 1^a semifrase

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

Per conseguire un'espressione quasi concitata della gioia:

Lauda n. 19

Ripresa,
 1^o verso

Glo - ria'n cie lo e pa - ce'n ter - ra

Ripresa,
 1^a semifrase

(♩ = 168)

Glo - ri - a'n cie - lo e pa - ce'n ter - ra:

(1) Esigua la quantità delle sinalefe rispettate dall'intonatore nel testo musicato delle laude elaborate con ritmo libero.

Lauda n. 18
 Mutazioni,
 2^a semifrase

per - ta - re a - qui - sto

Discutibile pur se scusabile è la sinalefe della lauda n. 37 costituita dall'incontro di due vocali uguali:

Lauda n. 37
 Ripresa,
 2^o semifrase

quel c'a - par - ve en cro - ce fi - xo,

Il punto potrebbe essere emendato secondo la prassi dei compositori cortonesi: sciogliendo la clivis e la corrispondente sinalefe, dando cioè una singola nota a ciascuna sillaba:

quel c'a - par - ve en cro - ce fi - xo,

Oppure con l'elisione della prima e:

c'aparve en
 c'aparv'en

quel c'a - par - v'en cro - ce fi - xo,

L'improvviso *squillare* acuto e chiaro della voce del solista' proclamante la vittoria sulla morte:

Lauda n. 26

Mutazioni,

1° verso

Vic - to - rio - so *el* ter - co di - e

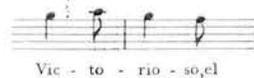
(♩ = 152)

Mutazioni,

1° semifrase



Si ricomponga la sillaba e il carattere mancherà totalmente:



Lauda n. 23

Ripresa,

2° verso

o - n'hom pian - ga a - ma - ra - men - te

Una sinalefe trasformata in dialefe per poter distinguere strutturalmente la semifrase in due incisi chiaramente avvertibili:

o - n'hom pian - ga a - ma - ra - men - te

Due espressioni distinte ma complementari di un unico stato d'animo: il pianto quasi nella sua realtà fisica, fonica:

(♩ = 66)



Lauda n. 26

Mutazioni,

4° verso

lo tuo cor - po, al mo - ni - men - to

(♩ = 152)

Mutazioni,

4° semifrase



È la ripetizione *ornata* della 2ª semifrase delle stesse mutazioni:



L'intonatore non ha creduto opportuno, per il quarto verso, ripetere esattamente la seconda semifrase:

2ª semifrase

4° verso



e l'ha *ornata* con due anticipazioni:



Necessariamente la posizione ritmica della seconda sillaba di *corpo* dovette essere anticipata, mentre l'altra sillaba (*al*) rimaneva al suo posto per non alterare la sostanza del disegno ritmico dell'inciso:



Un altro esempio di sinalefe trasformata in dialefe, ma stavolta per *variare*, non per *ornare*, la linea melodica:

Lauda n. 20

Volta,

1° verso

stet - t'e[n] mec - co a tut - to'l mon - do

Volta,

1ª semifrase



Linea che nel primo inciso ripete, con lieve variazione melodica, quella della ripresa:

Ripresa,
1° semifrase



La stessa articolazione melodica della prima semifrase della volta avrebbe permesso di mantenere intatta la sinalefe collocandola, nell'ambito della fase, nella posizione più adatta: sotto l'ultima croma



Licenze prosodiche queste, e altre in altre laude, che per la loro spontaneità nel libero svolgersi della linea melodica, poche volte sono avvertite.

L'irregolare costituzione metrica del verso è, a nostro avviso, da considerare totalmente giustificata quando rende più profonda e viva, quindi più autentica, l'espressione dell'intonatore.

10 In un'esigua quantità di laude strutturate con ritmo libero vi sono frammenti di linea composti da contigui gruppi di quattro note ciascuno. Alla loro costituzione e unità partecipano, insieme o singolarmente, l'accento tonico della parola, quello metrico del verso e l'elementare, ma sufficientemente determinante, senso armonico:

Lauda n. 32

Volta, 1° verso



Undici gruppi quaternari per tre versi consecutivi:

Lauda n. 11

Ripresa, 2° verso

Mutazioni, 1° e 2° verso:



Tutta disseminata di gruppi di quattro note (tredici esattamente) è la lauda n. 2⁽¹⁾. Riportiamo la parte di melodia comprendente il secondo verso delle mutazioni e tutta la volta; la continuità dei gruppi è interrotta da una sola nota:

Lauda n. 2

Mutazioni, 2° verso

Volta, 1° e 2° verso



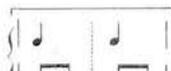
Sono frammenti che manifestano la tendenza al ritmo fisso binario semplice⁽²⁾. Quella tendenza, quel *sentire* che inconsciamente - diremmo - altera l'unità interiore, il senso della struttura dei neumi ternari e quaternari attribuendo ad una parte delle note che li compongono un diverso aspetto ritmico.

(1) Delle 81 note che costituiscono la melodia, 52 sono riunite in gruppi quaternari. Si veda la lauda, con grafia strumentale, a p. 100.

(2) Quel ritmo di cui la lauda n. 39 sembra darne testimonianza.

Neuma ternario:

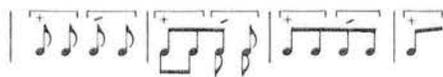
Ambito temporale delle fasi ritmiche



Ambito temporale del neuma ternario



Ciò per il naturale, istintivo meccanismo psichico (comune all'esecutore quanto all'uditore) che proietta sulle successive fasi gli ictus principali e secondari periodicamente costanti, propri di una precedente parte di linea⁽¹⁾:



Lauda n. 11

Dalle mutazioni



Del resto, anche nella linea melodica che non presenta successioni di gruppi quaternari, il neuma ternario quando è seguito - come nell'esempio precedente - da nota singola e questa da altro neuma, modifica il senso della propria unità strutturale, perde cioè la sua identità ritmica.

Es. n. 1



All'ascoltatore, la prima nota del primo gruppo non può far intuire la dimensione temporale del neuma, la quantità delle note di cui è composto.

(1) Nessuna semifrase di tutte le 46 laude inizia con neuma ternario o quaternario.

(2) Nelle composizioni elaborate con ritmo fisso, non è, forse, per questa inconscia proiezione che nell'uditore si crea il senso d'urto proprio della sincope? La sincope non è, forse, un suono tetrico sulla fase che il meccanismo psichico fa sentire e considerare arisca?



Urto che, tuttavia, gradualmente s'attenua fino a scomparire se le sincopi si susseguono numerose.

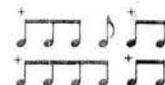
A delimitarla è indispensabile la successione immediata di un altro gruppo neumatico: è il nuovo neuma che fa avvertire l'ambito ritmico del neuma che lo precede.

Es. n. 2



La singola nota fra i due neumi (es. n. 1) non può che essere atona e, come tale, non può che collegarsi, diremmo necessariamente, con le tre note del climacus. Si crea così un gruppo strutturalmente quaternario con aspetto di unità ritmica e melodica:

Articolazione ritmica



Raffrontiamo i due esempi:

Lauda n. 5

Ripresa, inizio com'è nel manoscritto (es. n. 2)



Lo stesso inizio con modificazione da noi fatta per esigenza d'esposizione (es. n. 1)



Che, poi, i gruppi quaternari possano sempre ed esclusivamente comporre misure di tempo 2/4, non ci pare serenamente asseribile.

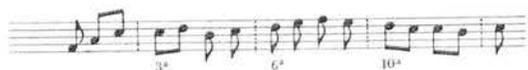
Negli esempi riportati e in altri frammenti di laude vi sono parti di linea formate con fasi che, così avvertiamo, superano la dimensione temporale di due crome:

Lauda n. 40

Ripresa, 1ª semifrase



Secondo gli accenti del verso la semifrase potrebbe essere distinta in misure di 2/4:



Ma le misure risulterebbero improprie, che non indicherebbero né farebbero intuire il vero pulsare ritmico la cui ampiezza ci pare ben maggiore. L'ictus sulla nota della sesta sillaba scomporrebbe la linea melodica salente in corti respiri e creerebbe confusione di valori uguagliando la funzione dei *Re* iniziali della terza e della quarta misura:



Soltanto il 2/2, ponendo la nota della sesta sillaba in fase arscica, potrebbe dare alla linea melodica la possibilità di espandersi liberamente:



Così pure nella lauda n. 1:

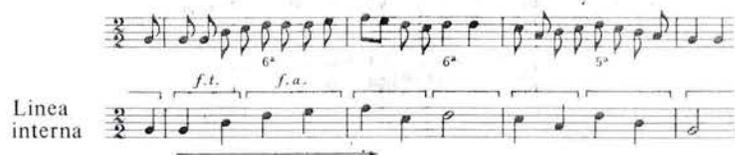


Sono tre, qui, gli ictus che attribuiscono valore tetico a note che sono arsciche (sillaba 6^a del primo e del secondo settenario, 5^a del decasillabo trocaico) e che con il loro frangere in piccole parti la linea, frustrano lo slancio ascensionale della linea stessa.

E' vero, tuttavia, che nella parte iniziale della linea, l'elemento melodico può far sembrare ritmicamente congrua la strutturazione in 2/4:



Ma la linea interna della frase dissolve il dubbio:



(Da notare nei due settenari accoppiati l'ictus strutturante rispettivamente sulla seconda sillaba del primo verso e sulla terza del secondo verso, non sulla sesta che ha l'accento metrico principale. Linea melodica, dunque, che valorizza gli accenti metrici secondari dei versi).

(1) L'inizio delle mutazioni riprende il motivo, ma con moto contrario:



11 L'anisosillabismo e la dilatazione metrica del verso - che vuol dire sede diversa degli accenti ritmici - nelle stanze successive alla prima possono costituire altri problemi per l'esecutore. Problemi che a noi paiono, tuttavia, in gran parte superabili quando si voglia attenersi alle indicazioni indirettamente proposte dagli intonatori stessi.

Una nota-sillaba che precede l'inizio della semifrase melodica:

Lauda n. 32 (ritmo libero)

Ripresa,
1° e 2° verso

Mutazioni,
1° e 2° verso
3° e 4° verso

Inserimento di nota-sillaba subito dopo l'inizio:

Lauda n. 44 (ritmo libero)

Ripresa,
2° verso

Volta,
2° verso

Inserimento di nota-sillaba nella parte centrale della linea:

Lauda n. 24 (ritmo fisso)

Ripresa,
1° verso

Mutazioni 1° verso
Volta 1° verso

Nella volta l'intonatore sciolse il secondo pes.

Scioglimento di un neuma di tre note:

Lauda n. 5 (ritmo libero)

Mutazioni, 2° verso

Volta, 2° verso

Scioglimento di due neumi in una stessa semifrase:

Lauda n. 27 (ritmo fisso)

Mutazioni, 2° verso

Volta, 2° verso

Costituzione di neuma con note precedentemente singole:

Lauda n. 22

Ripresa, 2° verso

Ripresa, 4° verso

Scioglimento di neumi differenti:

Lauda n. 11 (ritmo libero)

Volta, dal 1° verso

Volta, dal 2° verso

Quattro note: neuma di tre e contigua nota singola, distinte in due neumi di due note ciascuno:

Lauda n. 29 (ritmo fisso)

Ripresa, 2° inciso

Mutazioni, 4° inciso

Da notare che le eventuali modificazioni ritmiche interessano quasi sempre il solista, il quale non poteva non possedere almeno un'elementare preparazione musicale e, vogliamo credere, una voce complessivamente accettabile.

Queste, dunque, alcune indicazioni degli accorgimenti possibili per adeguare ritmicamente, la linea melodica al testo delle stanze successive alla prima⁽¹⁾.

12 La plica: due note – ma una soltanto segnata nel tetragramma – rette da una sola sillaba:

Lauda n. 7

Dalla ripresa

(1) Altre indicazioni – costituenti, però, un limite invalicabile – delle possibilità di adattamento della linea melodica al metro dei versi, sono nella prima lauda: *Venite a laudare*.

La sua figura, il suo segno grafico non stabilisce l'altezza della seconda nota. Di questa si limita ad indicare una posizione più alta o più bassa della propria: non sappiamo con precisione di quanto⁽¹⁾.

Inoltre la sua realizzazione vocale sembra richiedere una tecnica di emissione che oggi forse non sappiamo più rifare. Nè a rifarla possono aiutarci le pochissime nozioni tramandateci. D'altra parte, la sola parola scritta – fosse magari spesa doviziosamente – non ha mai potuto, nè può sostituire quell'esperienza tecnica che si riceve direttamente per viva voce dalla tradizione.

Discutibile la sua presenza per il risultato melodico determinato dalla seconda nota: a nostro giudizio, quasi sempre negativo⁽²⁾.

Non crediamo che la sottile, intima bellezza di alcune laude, avvertibile nella sua autenticità solamente quando l'esecutore disattende la seconda nota, sia stata offuscata proprio da colui che per primo l'aveva *sentita* e manifestata. La spiritualità profonda che, in quelle laude, si esprime con assoluta semplicità e immediatezza non poteva non considerare estraneo l'*ornamento* costituito dalla plica: una figura che avrebbe alterato la linea melodica e quindi fatto apparire differente la *verità* interiore dell'intonatore.

Lauda n. 32 (♩ = 116)

Mutazioni, inizio

Il vivo, sincero sentimento che la chiara, nobile bellezza della semifrase esprime si corrompe per la meschinità delle due pliche:

(1) La plica compare in una semifrase e scompare nella ripetizione della stessa semifrase. O, viceversa, è nella ripetizione e non nella semifrase che sarà ripetuta. E' da notare la presenza della plica nella linea corale della ripresa. Tecnica vocale facile, dunque? O il gruppo dei laudesi eludeva la seconda nota graficamente inesistente?

(2) Generalmente chi la esegue sceglie nell'ambito di un intervallo di terza.

La purezza, la semplicità e lo slancio spiritualmente intenso pur se contenuto dei due seguenti frammenti:

(♩ = 84)

Lauda n. 24

Ripresa,
1ª semifrase

Da-mi con-for-to, Di - o

2ª semifrase

et ca-ri-tà per - fec - ta

vengono annullati dalle due pliche:

1ª semifrase

Da-mi con-for-to, Di - o

2ª semifrase

et ca-ri-tà per - fec - ta

Un autentico sgorbio sul punto in cui la linea melodica corale - che sale con naturale crescendo d'intensità - trabocca d'entusiasmo:

(♩ = 126)

Lauda n. 27

Ripresa,
1ª semifrase

Lau-da-mo la re - sur-rec-ti - o-ne -

La forte intensità prodotta dalle voci del coro e la velocità indicata non possono convivere con sottigliezze e ritmiche e melodiche.

Ecco due momenti leziosi che infirmano la spontanea grazia delle movenze ritmiche proprie della pulita linea melodica:

(♩ = 132)

Lauda n. 7

Ripresa,
1ª semifrase

Al-tis-si-ma lu - ce col gran-de splen - do - re

Volta,
1ª semifrase

lu-ce di - vi - na, vir-tù gra-ti - o - sa

Un intervallo di seconda, anziché di terza, limiterebbe la leziosità, ma non la eliminerebbe:

Ripresa,
1ª semifrase

Al-tis-si-ma lu - ce col gran-de splen - do - re

Volta,
1ª semifrase

lu-ce di - vi - na, vir-tù gra-ti - o - sa

Due pliche, soltanto, abbiamo realizzate: la plica della lauda n. 4 e la seconda plica della lauda n. 6, tutt'è due non ornamentali.

(♩ = 66)

Lauda n. 4

3ª semifrase

fai - te pre-go al dol-ce Cri - sto

La plica è stata posta forse per rimediare un po' alla povertà espressiva prodotta dai quattro *Fa* in successione immediata. Plicato, il primo *Fa* vincola a sé il secondo e insieme formano un gruppo omogeneo e organico: tre note con senso, ben avvertibile, di temporaneo arrivo della linea poco prima cominciata:

fai - te pre-go

Si determina, così, la disuguale durata delle fasi melodiche componenti il primo inciso e, conseguentemente, quella delle due fasi successive. Si

frange, cioè, l'uniformità ritmica, la simmetria delle fasi e degli incisi. Si crea, insomma, la diversità temporale delle parti nell'unità della semifrase:

The image shows a musical staff with a melody. Above the staff, two brackets labeled "Inciso ritmico" group the notes into four pairs. Each pair is marked with "f.a." (facciata) or "f.t." (finita). Below the staff, the lyrics "fai - te pre - go al dol - ce Cri - sto" are written under the notes. Below the lyrics, another set of brackets labeled "Inciso melodico" groups the notes into four pairs, each marked with "f.a." or "f.t.". The second pair is also marked with "Anacrusi".

LE LAUDE

Quella diversità che l'esecutore interprete deve partecipare all'uditore anche per non indurlo all'erronea, e qui piuttosto banale, distinzione simmetrica degli incisi:

The image shows a musical staff with a melody. Above the staff, two brackets labeled "Inciso ritmico" group the notes into four pairs. Each pair is marked with "f.a." (facciata) or "f.t." (finita). Below the staff, the lyrics "fai - te pre - go al dol - ce Cri - sto" are written under the notes. Below the lyrics, another set of brackets labeled "Inciso melodico" groups the notes into four pairs, each marked with "f.a." or "f.t.". The second pair is also marked with "Anacrusi".

Differente è la realizzazione ritmica della seconda plica della lauda n. 6.

Lauda n. 6

The image shows a single musical note on a staff, representing the second note of the lauda n. 6.

La seconda nota - quella non espressa graficamente - integra la struttura ritmica e l'articolazione melodica della fase.