

ANONIMI DEL SEC. XIII

# LAUDARIO DI CORTONA

Testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91  
della Biblioteca Comunale di Cortona

studio introduttivo, trascrizione e versione attuale  
di  
**CLEMENTE TERNI**

presentazione  
di  
**GIANFRANCO CONTINI**



CENTRO ITALIANO DI STUDI SULL'ALTO MEDIOEVO  
SPOLETO

Prima edizione: marzo 1988, « La Nuova Italia » Editrice, Scandicci (Firenze) - Regione dell'Umbria, Perugia.

Prima ristampa: gennaio 1992, « Centro italiano di studi sull'alto medioevo », Spoleto. Questa ristampa è identica alla prima edizione.

© Copyright 1992 (prima ristampa) by « Centro italiano di studi sull'alto medioevo », Spoleto and by « Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia », Perugia.



## Indice

GIANFRANCO CONTINI, <i>Presentazione</i> .....	p.	VII
DEDICA .....	»	IX
STUDIO INTRODUTTIVO .....	»	XI
<i>Premessa</i> .....	»	XIII
<i>Descrizione del codice e criterî di trascrizione</i> .....	»	XV
<i>Il « Laudario » segno di memoria di una dimensione socio-musicale</i> .....	»	XVIII
I - Musica e vita sociale nel costume laudese di Cortona .....	»	XVIII
II - La dimensione musicale del primo francescanesimo. Musica povera e per tutti: Giuliano da Spira .....	»	XXII
<i>Ragioni della presente edizione 'attuale' del codice</i> .....	»	XXVII
I - Il problema ritmico del verso .....	»	XXVII
a) Il ritmo poetico-musicale in genere e nel suo divenire .....	»	XXX
b) L'organizzazione sonora nel sistema modale derivato dal tetracordo e dall'esacordo e sua trasposizione in organizzazione ritmico-versificato- ria dispari .....	»	XXXIX
c) Il processo ritmico per divisione e l'organizzazione sonora dell'ottocor- do diatonico e cromatico codificato dal Pareja e loro trasposizione in organizzazione ritmico-versificatoria pari .....	»	LI
II - Verso e forma nel Laudario .....	»	LXI
III - Suggestioni per una esecuzione 'attuale' .....	»	LXXIII
TRASCRIZIONE E VERSIONE ESECUTIVA DELLE LAUDE .....	»	1

### INDICE DELLE LAUDE

<i>Alta Trinità beata</i> .....	»	91
<i>Altissima luce</i> .....	»	17
<i>Amor dolze</i> .....	»	150
<i>Ave, Dei Genitrix</i> .....	»	31
<i>Ave, Donna santissima</i> .....	»	6
<i>Ave, Vergene gaudente</i> .....	»	36
<i>Ben è crudele</i> .....	»	60
<i>Beneditti e laudati</i> .....	»	154
<i>Chi vole lo mondo</i> .....	»	111

<i>Ciascun che fede sente</i> .....	p.	122
<i>Cristo è nato</i> .....	»	52
<i>Da ciel venne messo</i> .....	»	14
<i>Dami conforto</i> .....	»	67
<i>De la crudel morte</i> .....	»	64
<i>Facciamo laude a tutti i santi</i> .....	»	143
<i>Fami cantar l'amor</i> .....	»	21
<i>Gloria 'n cielo</i> .....	»	54
<i>Jesucristo glorioso</i> .....	»	73
<i>L'alto prenze</i> .....	»	141
<i>Laudamo la Resurrezione</i> .....	»	77
<i>Laudar voglio</i> .....	»	113
<i>Laude novella</i> .....	»	3
<i>Madonna Santa Maria</i> .....	»	10
<i>Magdalena degna da laudare</i> .....	»	128
<i>O divina Virgo</i> .....	»	41
<i>Oimè lasso</i> .....	»	108
<i>Ogn'om canti</i> .....	»	148
<i>O Maria, Dei cella</i> .....	»	33
<i>O Maria, d'omelia</i> .....	»	24
<i>Onne homo</i> .....	»	69
<i>Peccatrice nominata</i> .....	»	50
<i>Plangiamo quel crudel basciare</i> .....	»	58
<i>Regina sovrana</i> .....	»	28
<i>Salutiam divotamente</i> .....	»	167
<i>Salve, salve, Virgo pia</i> .....	»	44
<i>San Jovanni</i> .....	»	146
<i>Spiritu Santo, dolze amore</i> .....	»	81
<i>Spirito Santo glorioso</i> .....	»	83
<i>Spirito Santo da servire</i> .....	»	88
<i>Stella nova</i> .....	»	56
<i>Stomme alegro</i> .....	»	105
<i>Troppo perde 'l tempo</i> .....	»	93
<i>Venite a laudare</i> .....	»	1
<i>Vergene donzella</i> .....	»	47

## Presentazione

*Il laudario materialmente più antico che si possieda, e che risale ben addietro nel Duecento, è quello che proviene da una confraternita di Cortona e che ancora si conserva in quella città, nel codice 91 della Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca. Pubblicato la prima volta da Guido Mazzoni fra il 1889 e il '90 in una rivista specializzata di filologia italiana («Il Propugnatore» di Bologna), il manoscritto Cortonese doveva, dopo che degli studiosi di storia letteraria, attirare l'interesse dei musicologi per le melodie che generalmente accompagnano la ripresa e la prima strofe di ognuna di quelle ballate sacre: iniziatore fu qui Fernando Liuzzi (1935). Negli ultimi decenni il Laudario Cortonese è stato oggetto di numerosi studi, tanto di natura filologica, volti cioè a stabilire la lezione il più possibile vicina all'originaria, poiché molti dei suoi componimenti figurano anche in altre raccolte (e alcuni vertono sul solo rimatore di cui in qualche testo figurò la firma interna, cioè Garzo, di cui si discute se sia il notaio omonimo dell'Incisa in Valdarno, bisnonno paterno del Petrarca); quanto di natura musicologica, intesi cioè a definire storicamente le melodie. Tra gli studiosi di questo secondo gruppo si segnala Clemente Terni, che, ugualmente competente di gregoriano e di cultura musicale araba (più esattamente zagalesca), non si è solo preoccupato di discernere i filoni culturali di queste melodie vicinissime all'ambiente francescano, ma, esecutore e direttore oltretutto musicologo, ha dato di questo documento una trascrizione (1964, presso l'Accademia Chigiana di Siena) che è alla base delle numerosissime esecuzioni procurate prima da un Quartetto, poi da un Quintetto Polifonico, da lui fondati e diretti. Ha voluto così dimostrare che qualcosa che è oggetto di dispute erudite, possiede un'alta vitalità atta a commuovere il pubblico moderno. Chi scrive ha studiato e promosso studi sull'aspetto verbale del Laudario, che, messo assieme nella bellissima città ai confini della Toscana, è dialettalmente umbro — e si avverta che ai presenti fini non interessa la ricostruzione archetipica, bensì strettamente la redazione di Cortona —; egli ha perciò chiesto il soccorso del musicologo Terni per l'ambito di sua competenza, e in cambio può avergli sottoposto qualche suggerimento testuale. Ma, dopo tanti anni passati in sua compagnia su questi venerabili componimenti, non perde occasione di riascoltarli ogni volta col trasporto della prima, fatti presenti dal sapere e dall'entusiasmo di Clemente Terni e dei suoi valenti collaboratori.*

GIANFRANCO CONTINI

ANONIMI DEL SEC. XIII

# LAUDARIO DI CORTONA

Testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91  
della Biblioteca Comunale di Cortona

studio introduttivo, trascrizione e versione attuale  
di  
**CLEMENTE TERNI**

presentazione  
di  
**GIANFRANCO CONTINI**



CENTRO ITALIANO DI STUDI SULL'ALTO MEDIOEVO  
SPOLETO

## PREMESSA

Non occorre insistere sulla necessità di una edizione 'attuale', qualora si vogliono far risuscitare composizioni di anonimi del sec. XIII. Definisco 'attuale' una edizione capace di far ri-suscitare nell'esecutore e nell'ascoltatore di oggi, in modo analogico beninteso, le istanze e le emozioni che guidarono rispettivamente l'esecutore e l'ascoltatore di molti secoli or sono. Ciò soprattutto riflettendo sul fatto che si è persa ogni traccia di prassi esecutiva di questi testi leggendari.

La presente edizione, che riguarda solo la parte letterario-musicale del cod. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona, è il consuntivo di una lunga convivenza con il venerando documento (dal 1952), delle moltissime esecuzioni in tutta Europa (alcune centinaia) nella mia trascrizione e versione per concerto, pubblicata e presentata in una esecuzione durante la XXI Settimana Musicale dell'Accademia Musicale Chigiana (1964), di cinque edizioni discografiche e di una realizzazione televisiva per la Televisione Svizzera.

L'esperienza esecutiva mi ha offerto la opportunità di verificare la validità dei criteri di trascrizione e di interpretazione da me formulati in tempi ormai remoti e, in alcuni casi, l'opportunità di apporre alcune lievi modifiche di carattere formale.

Ho detto edizione e non edizione critica, giacché in musica l'edizione critica è l'esecuzione, che, pur partendo da una base oggettiva, è sempre analogica e irripetibile.

Il testo letterario-musicale, da me proposto, dipende unicamente dal codice cortonese. Per il solo testo letterario, in alcuni casi — traslitterazione, punteggiatura, testo mancante, difficile o dubbia leggibilità — mi ha soccorso l'edizione del solo testo letterario di Anna Maria Guarnieri (1).

Perché meglio si potesse comprendere da quali elementi esterni e interni fosse stata stimolata la mia sensibilità nel trascrivere e nell'eseguire le laude cortonesi, ho ritenuto indispensabile riproporre, ampliando e modificando almeno in parte, alcune mie riflessioni di carattere storico, religioso e sociale, già pubblicate in altre circostanze.

1) *Laudario di Cortona*, ed. critica a cura di ANNA MARIA GUARNIERI, Firenze-Perugia, 1988 («Quaderni del Centro per il Collegamento degli studi medievali e umanistici», 19), in corso di stampa.

N.B. - Lo studio introduttivo comprende alcuni miei lavori pubblicati in precedenza e ora opportunamente riveduti e ampliati:

- I. *Per un'edizione critica del «Laudario di Cortona»*, in *Chigiana*, n. serie, XXI (1964), pp. 111-129.
- II. *Musica e versificazione delle lingue romanze*, in *Studi medievali*, 3<sup>a</sup> serie, XVI (1975), pp. 1-41.
- III. *«Dalla Lauda al madrigale spirituale»: una precisazione*, in *Studi medievali*, 3<sup>a</sup> serie, XVII (1976), pp. 907-911.
- IV. *Musica e vita sociale nel costume laudese di Cortona*, in *Annuario XVIII dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Cortona, 1980, pp. 541-547.
- V. *L'espressione musicale francescana, povera e per tutti: Giuliano da Spira*, in *Storia della città*, XIV (1983), pp. 91-94.

NOTA BIBLIOGRAFICA:

Per quanto concerne la bibliografia, rimando a:

- G. VARANINI (a cura di), *Laudi cortonesi del secolo XIII al XIV*, vol. I, Firenze, 1981, pp. 3-16;  
L. LUCCHI (a cura di), *Il Laudario di Cortona*, Vicenza, 1987.

## DESCRIZIONE DEL CODICE E CRITERI DI TRASCRIZIONE

Girolamo Mancini, bibliotecario della Biblioteca Comunale di Cortona, scoprì il famoso codice nell'anno 1876 in un sottoscala di biblioteca, classificandolo con il n. 91 nella serie di manoscritti esistenti in quella Biblioteca; proveniva dal convento di S. Francesco della stessa città<sup>(1)</sup>. Guido Mazzoni ne trascrisse per primo anche la parte letteraria<sup>(2)</sup>, Fernando Liuzzi ne trascrisse per primo la parte musicale<sup>(3)</sup>.

Si tratta di un codice membranaceo, forse il «Libro del Cantore», comprendente 171 carte. Fino alla c. 132 (la numerazione antica e la moderna seguono lo stesso ordine) misura cm. 22,6 per 17,2. Tutto fa pensare che fosse di più ampie dimensioni, perché la c. 60, alla riga nona dà un «gaudiosa» tagliato. Dalla 133 alla 171 la larghezza si riduce a cm. 21,5; la c. 139 è ancora più piccola e irregolare. Le carte 133, 134, 135 raccolgono l'indice della parte contenente le laude con musica; alle cc. 121 e 122 sembra si possano intravedere alcuni disegni (*r* e *v* della c. 121 e *r* della 122). Il suo formato è simile ai *Kyriali* del sec. XIII (di uno, proveniente da Città della Pieve, possesso il microfilm)<sup>(4)</sup>. Il codice può essere diviso in cinque parti:

Parte prima - Comprende le prime 122 carte divise in 15 quaderni di otto carte ciascuno, eccettuati il 5° e il 6°. La numerazione dei quaderni è situata nell'ottava carta, eccettuati il 5° e il 6°, che l'hanno nella nona. La numerazione delle carte, posta in mezzo in alto, è in cifre romane (forse coeva) e in cifre di guarismo a stampatello (più tarda); sempre nel mezzo, in basso, è invece in cifre di guarismo corsive. All'inizio non vi è alcuna carta di guardia, alla fine due carte di guardia con disegni raffiguranti un castello, guerrieri, cavalli, altre figure e scritte illeggibili. Le iniziali di ogni lauda e ogni capoverso alternano i colori azzurro e rosso; l'unico nome che ricorre è quello di Garzo<sup>(5)</sup>. Mentre viene dato il testo poetico di tutta la lauda, quel-

1) G. MANCINI, *I manoscritti della libreria del Comune e dell'Accademia etrusca di Cortona*, Cortona, 1884 (rist. in *Inventario dei mss. delle biblioteche d'Italia*).

2) G. MAZZONI, *Laudi cortonesi del sec. XIII*, in *Il Propugnatore*, n. s. II (1889), p. II, pp. 205-270 e III (1890), p. I, pp. 5-48.

3) F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, 1935.

4) Il ms. dovrebbe trovarsi a Firenze, nella Biblioteca del Convento di S. Francesco (in piazza Savonarola).

5) Per la presenza di Garzo nella produzione laudese, cfr. L. BANFI, *Garzo laudese*, in *Giornale italiano di Filologia*, n.s. III (1976), pp. 137-153. Cfr. anche *Laudi cortonesi del secolo XIII*, edite da G. MAZZONI, con un'appendice *I proverbi di Garzo* di C. APPEL. Bologna, 1890.

lo musicale è presente solo per la prima strofa di ciascuna lauda, fatta eccezione della quinta, la quale è presente con il solo testo poetico; vi è solo il rigo musicale senza notazione.

Parte II - Comprende le cc. 123-132, un quaderno di dieci carte. Le lettere capitali sono tutte in rosso (il variare della rubricazione può essere importante per coloro che volessero stabilire la cronologia del codice; sottolineo, del codice, non della composizione delle laude) <sup>(6)</sup>. Il testo è musicale e poetico. Condizioni non buone, solita triplice numerazione, ma di mano più recente. La lauda n. 4, nella seconda strofa, porta un rigo senza musica; anche la quinta ha un rigo senza musica. La n. 19, dopo l'intera intonazione e tre versi della seconda strofa, ha la replica della intonazione più un tentativo di *contrafactum* riferito a S. Francesco: «k'avia portato scripto en core lo suo amore», ma, successivamente, vi è un palese errore di copiatura o di distrazione, facendo seguire: «Gloria 'n cielo», che mette in dubbio il tentativo stesso.

Parte III - Indice della prima e seconda parte, quasi certamente posteriore, perché dà la numerazione delle cc. con la inserzione irregolare e recensiere del 5° e 6° quaderno. Le lettere capitali alternano il rosso e l'azzurro, iniziando col rosso a differenza della prima parte.

Parte IV - Comprende le cc. 136-163. È molto deteriorata. Solita numerazione delle cc.; le lettere capitali sono tutte rosse. È presente il solo testo poetico. È da supporre che venissero cantate su melodia di laude contenute nella prima e seconda parte quando si fosse trattato di strutture ritmiche identiche.

Parte V - Comprende un quaderno di 8 cc., 164-171. Reca solo il testo poetico. Le lettere capitali sono tutte rosse e la numerazione delle cc. è uguale a quella della IV parte.

La presente edizione si riferisce solo alle laude delle quali il codice riporta sia il testo poetico che musicale, e cioè, dalla c. 1 alla 132. Si tratta delle prime quarantasette laude in lingua romanza italiana con testo musicale monodico posto sopra ognuna delle prime strofe delle laude, fatta eccezione della quinta, che ci offre solo il rigo musicale senza notazione, come già detto. Il testo poetico è scritto in caratteri gotici del sec. XIII, quello musicale è in notazione quadrata (italica) su sistema di due, tre, quattro linee, a seconda dell'ampiezza diastematica della relativa melodia. Sono usate le chiavi di DO e di FA. La scrittura musicale è quella adottata nei *Graduali*, *Antifonari*, *Responsoriali* e *Kyriali* del sec. XIII; ogni rigo termina con la 'guida'. Alcune linee verticali, poste più tardi sul rigo musicale, sono destinate a rendere più agevole la collocazione del testo poetico. Delle quarantasette laude, sedici sono in onore della Vergine, le altre riguardano i misteri del Signore e le lodi di vari santi.

Nel redigere questa edizione 'attuale' — trascrizione e versione —, mi sono attenuto ai seguenti criterî. Come già affermato nella premessa, mi sono limitato al solo testo cortonese sia dal punto di vista poetico che musicale. Per quanto concerne i problemi ritmico-versificatori, formali del testo poetico e formali dal punto di vista musicale, penso di averne dato ragione nelle pagine di questo studio introduttivo

6) Va tenuto sempre presente che si tratta di una raccolta di composizioni preesistenti e quindi note da tempo; il ms. deve essere considerato una codificazione e una sistematizzazione di cose già note, soprattutto nell'ambito umbro-toscano. Tale operazione potrebbe essere attribuita a frate Elia.

particolarmente dedicate ad essi. La soluzione di quei problemi mi ha soccorso nell'applicare tutto il testo poetico della lauda al testo musicale della sola prima strofa. Dal punto di vista ritmico-melodico, pur rispettando la tesi di altri trascrittori che sostengono la tesi mensuralista, ho preferito seguire liberamente la soluzione *accentualista* e *solesmense*. Accetto quindi la soluzione accentualista sostenuta da D. Pothier, che ritiene essere l'accento verbale l'elemento ritmico predominante, però in sott'ordine rispetto alla *solesmense* sostenuta da D. Moquerau, che basa l'unità di tempo su una pulsazione indivisibile, organizzata liberamente in gruppi ternari e binari, e rifiutando la corrente mensuralista secondo la quale (Dechevrens, Gietman, Bonvin) vi sarebbero tre durate, oppure due: la *longa* = *virga* e il *punctum* = *brevis* (P. Wagner). La *virga* e il *punctum*, compresa la *plicata*, che si incontra solo in caso di pronuncia difficile, li ho tradotti con un *punctum* nella trascrizione semidiplomatica e nella versione con la croma, che desume il suo valore dall'indicazione metronometrica posta all'inizio di ciascuna lauda. Il *punctum* doppio e in finale con un *punctum* con *episema*, che traduco nella versione con una semiminima. In caso di scrittura melismatica ho raggruppato i *puncta* con legature. I respiri e le pause sono segnati secondo l'uso corrente della *editio vaticana* o della *solesmense*. Circa l'alterazione *subintellecta* ho preferito porre il segno di alterazione sopra la nota nella trascrizione semidiplomatica; nella versione l'ho posto accanto quando l'ho ritenuto cromatico, in chiave là dove per me aveva carattere modale (nel caso di modi trasportati). Non ho ritenuto necessario porre tra parentesi quadre il segno di ritornello, perché da me ritenuto strettamente legato alla forma e quindi un caso analogo alla *alteratio subintellecta* nell'ambito della forma.

I - *Musica e vita sociale nel costume laudese di Cortona.*

La costante presenza alla memoria del *Cantico delle Creature* ha orientato certe mie riflessioni che da tempo vado facendo sulla musica in relazione agli inizi e allo svilupparsi del volgare italiano.

Aspetti così stimolanti hanno provocato in me la necessità di avvicinarmi in modo particolare all'uomo dei primi secoli di questo millennio, rimanendo soprattutto stupito dal singolare atteggiamento da lui assunto nel forgiare il suo nuovo mezzo di umana comunicazione, sia come semplice mezzo espressivo, sia come fatto sociale e anche artistico. Sorprendentemente tale evento coincide con il comparire e con l'evolversi di un nuovo metro musicale: l'esacordo, che trova la propria soluzione monodica negli Ufficî ritmici e nel *Laudario di Cortona*, che rappresentano leggenda e tradizione, ossia codificazione di fatti e avvenimenti caratteristici di varie civiltà. Sono da ritenersi elementi equilibratori e illuminanti l'ambiente, gli strati sociali, i movimenti, i personaggi.

L'ambiente è quello del Comune, della *civitas superiorem non recognoscens*, secondo la definizione di Bartolo da Sassoferrato. Si tratta di una delle degradazioni — in senso plotiniano — dell'*omnis potestas a Deo*. Cortona si erige in Comune all'inizio del sec. XIII con l'adesione delle università rurali, di una rappresentanza dell'autorità religiosa molto decentrata e di una presenza francescana sollecitata da ideali derivati dal *non sibi soli vivere sed et aliis proficere*. La società si divide in Maggiori e Minori. I Maggiori nella città e in campagna; i Minori, artigiani e bottegai, in città; coltivatori e allevatori in campagna. S. Francesco, inserendosi vivacemente in questo contesto sociale, vuole, con magistrale senso filologico del Vangelo, che i suoi seguaci si chiamino Minori.

Dei movimenti mi limito a ricordare Catari, Patarini, Poveri di Lione, Valdesi, Gioachimiti, *Milites Beatae Mariae Virginis*, Francescani; dei personaggi, Gioacchino da Fiore, S. Francesco, Innocenzo III, Onorio III, Gregorio IX, Federico II, Frate Elia, Fra Giuliano da Spira, Guittone.

Sono questi gli elementi che danno vita ad un messaggio nel quale la volontà prevale sull'intelletto: amore-carità più che razionalità; bontà più che scienza; natura più che astrazione; vita di Cristo, della Vergine e dei Santi più che concetti teologici; devozione più che discussione; rinuncia per gli altri e rispetto della libertà; rinuncia alla violenza e perdono.

Messaggio di una società e non del singolo: anche se il redattore è unico, la redazione avviene per delega. Codificazione di cose «cristallizzate», di una tradizione di costumi, di un modo di pensare e di leggere i segni dei tempi in relazione ai problemi dell'assoluto nell'ambito esistenziale. Invito a partecipare a una lettura attuale e integrale del Vangelo, capace di tradurre in canto la vita umana. Delega proteiforme: la Parola, rinnovata dalla voce di Colui che come nessun altro tradusse in lingua romanza il Vangelo, si codifica nei libri corali di chiesa con gli Ufficî ritmici e in quelli laici con i Laudarî, e giunge perfino sul libro di tutti, quello dei cosiddetti analfabeti: l'affresco. Messaggio dotato di dinamicità che scaturisce da tensione bipolare, non di opposti beninteso, ma di simpatia: quella insita nella stessa natura della vita comunale.

Analizziamo il nostro argomento più da vicino. Anzitutto, la musica. Non si tratta evidentemente della musica ufficiale, di quella liturgica ovvero di quella definita per antonomasia canto gregoriano, né di una musica extraliturgica o profana che, pur servendosi sovente del mezzo espressivo sonoro liturgico, si distingueva da essa per il testo. È la musica paraliturgica, quella che, usata nell'alto medioevo a scopo devozionale, aveva tenuto a battesimo con la sinuosità del suo ritmo libero le nuove lingue romanze: la musica del *Laudario*. Questo tipo di musica, pur ammettendo come mezzo espressivo la simmetria tetracordale e l'esacordo guidoniano, tende ad una nuova espressione monodica che possa in qualche modo arginare l'invadenza elitaria dell'espressione polifonica. Definire però popolare la musica del *Laudario* di Cortona è un equivoco storico: essa è sì espressione del popolo, ma di un popolo erettosi in Comune, che se ne serviva per sottolineare la poesia di certe verità.

Quel movimento di fervore mistico che vela le sue origini nel misterioso Mille e che si decanta fino alla squisita umanità di S. Francesco d'Assisi, ha un suo tramite di presenza sempre attuale: la forma poetico-musicale *lauda*. Il fenomeno della lauda italiana è analogo a quello spagnolo delle *Cantigas* di Alfonso X *el sabio*, e al francese di *Les miracles de notre Dame* di Gautier de Coinci. Ciò che maggiormente lega i tre fenomeni espressivi poetico-musicali, tutti con finalità paraliturgiche, è la presenza della Vergine, che in quello laudese di Cortona offre il tema alle prime sedici laude della prima parte; esse costituiscono il gruppo più antico, sicuramente redatto all'interno di una Compagnia di Maria. Ciò in coincidenza con il ravvivarsi della devozione mariana, donde il passaggio del ruolo di protettore ufficiale di una città dal santo eroe alla Vergine. È estremamente importante notare però come i tre fenomeni, affini da un punto di vista spirituale, si differenzino invece in modo sostanziale — particolarmente il cortonese — per il mezzo espressivo musicale del quale si servono. Il cortonese è più vicino all'espressione musicale liturgica dell'epoca, più propriamente a quella francescana, al punto che in qualche caso viene da chiedersi se il francescano Giuliano da Spira dipenda dal *Laudario* cortonese o se piuttosto non sia questo a dipendere da Giuliano.

Il *Laudario di Cortona* è da ritenersi il più importante documento per la lauda del sec. XIII. Con le sue prime quarantasette laude, tutte con musica ad eccezione della quinta che ne è priva, rivela quale tipo di musica si praticasse a Cortona tra la fine del sec. XII e la metà del XIII. Si badi che siamo di fronte al primo documento noto di volgare italiano posto in musica, di un italiano che, anche se organizzato in forme che reclamano origini lontane come la arabo-andalusa o *zejelesca*, si innesta

a quel tipo di melopea francescana, alla quale ho appena accennato, in modo squisito e sorprendente, perfino quando si tratta di *contrafactum*, cioè di melodia preesistente. E non si avverte mai la forzatura, neppure nei casi dove, per ragioni pratiche o anche di semplice prassi esecutiva, si impongono alterazioni della forma poetica. È infatti per ragioni di carattere musicale che ci si trova di fronte a laude a forma innodica, responsoriale semplice o litaniatica, responsoriale, ritornellata (parole uguali e musica uguale) e *zejelesca*, dove la forma musicale corrisponde in modo gemellare a quella poetica.

Nel Comune, il modello di società al quale, come ho già accennato, mi riferisco, la cosa pubblica è amministrata per delega. Domina la volontà di tutti a farsi amministrare da pochi delegati; tutte le espressioni di autorità sono delegate. Si assiste ad un evento di carattere comunitario che vuole ripetere nell'umano quanto accade nel soprannaturale o grazioso, come se i due elementi — soprannaturale e naturale — si fondessero in *religio* e dove la *Gratia* sembra iridare la *Humanitas*, come ho già asserito in altro luogo. La società non sarà più divisa in classi ma in «categorie», a seconda del mezzo che viene eletto per raggiungere il fine. Vi è in ciascuno un fervore che scaturisce dalla volontà amorosa di vivere sì fuori dalla costrizione, in un alveo umanamente articolato, ma dentro un razionale ordine che prevede legame gerarchico fra mezzo, scopo e fine. Ne riscontriamo una testimonianza nella lauda XXXVIII *Sia Laudato San Francesco* (strofe 8, 9, 10):

Li povari frati minori  
de Cristo sono seguitatori;  
de le gente son dottori  
predicando senza errore.

L'altre sono le preziose  
margarite graziose,  
vergini donne renchiuse  
per amor del Salvatore.

E li frati continenti,  
coniugati, penitenti,  
stando al mondo santamente  
per servire al Creatore.

Non deve essere stato facile giungere a questo equilibrio meraviglioso di organizzazione sociale. Ce ne palesa indirettamente le difficoltà il raffronto di questa lauda con la precedente, la XXXVII *Laudar voglio per amore*, sempre in onore di S. Francesco, così imperfetta da un punto di vista sociale proprio perché esclusiva. Nella quarta strofa:

Tre ordine plantasti;  
li minori in prima vocasti,  
e puoi li donni reserasti,  
li continenti a perfezione.

riecheggia un'antifona dell'Ufficio ritmico di Giuliano da Spira in onore dello stesso Santo, precisamente la terza *ad Laudes*:

Tres ordines sic ordinat;  
 primumque Fratrum nominat  
 minorum pauperumque  
 fit dominarum medius,  
 sed penitentum tertius  
 sexum capit utrumque.

Può darsi che Frate Elia, presente in Cortona, abbia fatto coniugare l'antifona di Giuliano in romanzo, donde le strofe più esplicite e socialmente perfette della lauda XXXVIII.

Le chiarificazioni testimoniate dalle tre strofe della lauda XXXVIII nascondono un travaglio di ordine comunitario integrale che esige la soluzione più logica, più autentica in ragione di un ideale, che più o meno tutti intuiscono e dal quale tutti sono attratti. Si vuole addirittura una prassi di lavoro in funzione di stessi scopi e stesso fine, arricchiti da un momento religioso cantato non liturgicamente, ma saldamente inserito nell'alveo del sacro.

E perfino la morte diventa fatto sociale. Aiutarsi a morire insieme era stato lo scopo del Canto dell'ultimo giorno (*Audi, tellus, audi, homo, audi, omne quod vivit sub sole*) nel Mille; mentre aiutare a morire è uno dei temi del Laudario cortonese. Nel *Canto* è presente lo stato d'animo di chi vive un momento ritenuto escatologico con tutte le implicazioni; nelle strofe del *Laudario* allusive alla morte prevale invece lo stato d'animo di chi, vivendo un particolare momento sociale, vuole che la morte di ognuno rappresenti una vittoria della società alla quale appartiene, il passaggio dalla società tipo alla società tipizzata; dalla *civitas* — il Comune come *civitas* — transeunte, alla *civitas* permanente e definitiva. Tutto è visto in forma tipica, anche la pace invocata nella lauda IV, ultima strofa:

Iesu Cristo, manda pace;  
 scàmpane de la fornace  
 de la qual gemai altro non face  
 che i peccatori a tormentare.

re di gran pace,  
 k'a ciascun piace  
 k'à vera mente.

Né è difficile scorgere nel nostro Laudario una soluzione dell'*ora et labora* benedettino: l'*ora* si trasforma in *canta insieme*, e anche il *labora* si amplia in *lavora insieme*. Nasce così una nuova coscienza del lavoro: quello comunitario con riflessi sociali. Anche il governo della cosa pubblica diviene un lavorare insieme: tutte le attività si imparentano nel canto della lauda, quasi un viatico alla vera trasformazione, quella liturgica. È un passaggio dalla *actio* alla *sursumactio*, che perfeziona l'*ora et labora*, pur capovolgendolo. Si realizza così una meravigliosa simbiosi tra equilibrio interno ed esterno, elemento base della troppo breve vita comunale della

quale, proprio attraverso la lauda, è esempio tipico Cortona nel lasso di tempo che va dalla fine del sec. XII alla seconda metà del seguente.

II - *La dimensione musicale del primo francescanesimo. Musica povera e per tutti: Giuliano da Spira.*

Il giudizio espresso nel titolo ha una sua genesi facilmente decifrabile, se illuminata da ragioni storiche ben precise, strettamente legate all'impatto determinatosi tra la psicologia dei primi francescani e il particolare momento evolutivo della espressione musicale nel sec. XIII. Opportunamente evocative potranno essere alcune riflessioni di ordine storico-ambientale sulle istituzioni, sui movimenti, sulle classi sociali e sui personaggi coevi del protofrancescanesimo. Nella seconda metà del sec. XII la Chiesa è impegnata in un confronto dove le ragioni politiche hanno il sopravvento sul senso religioso. Le procedure e gli stessi eventi religiosi sono sfruttati astutamente a scopo politico: cito a mò d'esempio la canonizzazione di Carlo magno imposta dal Barbarossa a Guido vescovo di Crema, l'antipapa Pasquale III. Pur nello smarrimento generale però, nel capovolgimento del diritto e nelle manifestazioni epidemiche di messianismo, si palesano numerose e urgenti istanze di riforma per un ritorno della Chiesa allo spirito del Vangelo. Urgeva una presenza illuminata: lo fu Innocenzo III. Non per il rilancio del *Dictatus papae* di Gregorio VII, intendiamoci bene, né per la sua preparazione dottrinale e giuridica, né per lo zelo e la vita esemplarmente austera. E nemmeno per avere riportato l'ordine nei patriarcati orientali o per la crociata contro l'Islam. Mi riferisco a un particolare semplicissimo e al tempo stesso di una immensa portata: l'aver accolto e ascoltato quel povero piccolo uomo chiamato Francesco, autorizzandolo a predicare il Vangelo in lingua romanza. Autorizzazione che premiava gli sforzi dell'uomo dell'inizio del nostro millennio, tutto proteso nel tentativo di forgiarsi un nuovo mezzo di comunicazione umana, sociale, artistica e religiosa.

Vettori di istanze riformatrici furono senza dubbio i Poveri lombardi e quelli di Lione, i Catari, i Patarini, i Valdesi, i Gioachimiti, ma l'elemento catalizzatore fu Francesco d'Assisi. Egli opera in un equilibrio di spirito e di forma sublime, e ben lo canta fra Giuliano da Spira: *Franciscus vir catholicus*, dove quel *vir* per la posizione — è l'intonazione del poema —, reclamando l'accompagnamento dei *iustus* e *pius*, sintetizza la *pietas* e la *iustitia* del mondo biblico, greco-romano e cristiano. È per la vita e per la parola di Francesco che la fede e la sacramentalità sono poste in primo piano; che la volontà prevale sull'intelletto e, come ebbi ad affermare in altra occasione, che la carità prevale sulla razionalità, la bontà sulla scienza e la dottrina, la Natura sulla astrazione, la vita di Cristo, della Vergine e dei Santi sui concetti teologici, la devozione sulla discussione. Gerarchizzazione che colloca il *summum* dell'operare umano del cristiano nella rinuncia per gli altri, nel rispetto della libertà, nel rifiuto della violenza e nel perdono.

Gli ordini monastici, in primo luogo quello benedettino, legati alla latinità, al travagliato impatto della romanità con la civiltà dell'invasore e al drammatico Mille, sembrano voler cedere ad altri la funzione di elemento coagulante tra la *civitas* e il *pagus*, sì che non ostacolano il sorgere delle classi dei Maggiori e dei Minori e, di conseguenza, del Comune.

La società della quale tratto è appunto quella del Comune, nella quale *l'omnis potestas a Deo* va intesa in forma diretta e carismatica, ma dove il ruolo di intermediario è sostenuto dalla comunità. Tengo a sottolineare che il fenomeno francescano coincide appunto con questo evento meraviglioso che fu il Comune. In questo contesto si delinea un elemento nuovo di carattere ecclesiale, che, pur rimanendo nel sacrato della chiesa o entrando in essa occasionalmente, preme come urgente istanza. Ad opera dei varî movimenti laudesi nasce la «lauda», forma poetico-musicale paraliturgica ed extraliturgica nella quale sembrano fondersi ideali vòliti ad un rinnovamento in senso di «risveglio» e di «resurrezione». E qui mi soccorrono le *Laudes creaturarum* — premessa e soluzione della «lauda» —, che con il titolo latino, il testo in volgare e la intonazione «ad libitum» ma sempre gioiosa, sembrano annullare il confine tra spazio-tempo ed eternità. *Harmonia divina, Harmonia mundana, Harmonia humana e Harmonia instrumentalis*: quasi una *ignea quadriga*, quella sulla quale *l'auriga* Francesco è trasfigurato — così canta Giuliano nella sua *Historia* —, dove morte, perdono e trasfigurazione sembrano ricordare la «promessa» divina dopo la prima vicenda dell'uomo, quella narrata nel protoevangelo. Non è più il drammatico «Canto dell'ultimo giorno», quello che cantarono terrorizzati gli uomini del misterioso Mille: *Audi tellus, audi magni maris limbus; audi homo, audi omne quod vivit sub sole: veniet, prope est dies irae supremae* ecc. — canto nel quale il Sole rappresenta soltanto il *terminus a quo* della distruzione di tutte le cose e di tutti i viventi compreso l'uomo. È invece il canto della gioia e della speranza, quello del «Laudato sie, mi Signore, cum tutte le Tue creature, specialmente messor lo frate Sole, lo qual è iorno, et allumini noi per lui. Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore: de Te, Altissimo, porta significazione». Significazione di vera fonte di luce, di vita e di speranza.

È proprio in questa atmosfera di speranza universale *in toto* che si colloca, con le sue inconfondibili caratteristiche, l'espressione musicale della quale ci occupiamo: quella francescana, appunto, del sec. XIII. Espressione musicale, si badi bene, e non mezzo espressivo musicale, perché questo sarà e resterà sempre quello tradizionale, ereditato dalla civiltà greca, filtrato da Boezio e reso ufficiale dalle *auctoritates* (Agostino, Ambrogio, Gregorio, Bernardo, Isidoro, l'*Enkiridion* di Odone) e dalla intuizione esacordale di Guido d'Arezzo. Mezzo espressivo, prima legato solo al sistema modale del tetracordo e dell'*octoechos*, e successivamente arricchito dall'esacordo guidoniano, che col volgere dei secoli potrà diventare simbolo, ma mai espressione. Si può parlare semmai di un uso diverso del mezzo espressivo tradizionale, come dirò più tardi accennando al fenomeno Giuliano da Spira: l'uso dei modi, la prevalenza degli autentici sui plagali e la tendenza dei primi a far proprio tutto *l'ambitus vocis*. Espressione che non accetta il mezzo espressivo polivoco o plurivoco, ma solo quello monodico o univoco, perché più adatto alla propria natura, strettamente legata al testo letterario. Quindi «espressione» più nel significato attribuito al termine latino *expressio* da S. Ambrogio, per il quale *liberationem significat*, che non in quello di *manifestatio* datogli da S. Agostino, meno lirico. *Expressio* che si fa *alitas* — «essenzialmente» è un desostantivale da *essentialitas* —, cioè esecuzione dell'individuo perché contemplata dall'individuo, come se si potesse dire *musicalitas* analogamente a *moralitas, finalitas, rationalitas* ecc.

Il «musicale» che segue è una aggettivazione squisitamente soggettiva, rivelatrice di quella nuova linfa vitale che si voleva immettere nella musica ufficiale, ormai

valida solo se limitata ad una sola funzionalità. D'altra parte, il risultato sembra essere contraddittorio, ma non lo è — basti pensare alla liricità dei cori delle tragedie greche —, d'ora in poi il cantastorie non sarà più il singolo, ma un coro, o perlomeno vi sarà una collaborazione drammatica. Infatti, come ho asserito in altro lavoro, quelle istanze di carattere espressivo musicale non ufficiale hanno avuto da un lato una soluzione extraliturgica nella lauda con il fenomeno laudese, dall'altro una soluzione liturgica nelle *historiae* o uffici ritmici con il movimento francescano. Tutte e due le soluzioni rappresentano — la seconda in modo più organico — una meravigliosa sintesi di leggenda, tradizione e Fede, prima rubricata, poi alluminata e anche affrescata. Mai come in questo caso l'aggettivo «musicale» ha avuto campo semantico più vasto: può significare tutto il suono organizzabile nell'antico e nuovo linguaggio, può ostendere sia il *Verbum* che la *Jubilatio*. Manifestazione come evento liberatorio, nel significato ambrosiano, della parola e dell'*hall(e)lu-Ya* in forma corale. Aggettivo, questo, che qualifica definitivamente il «musicale» giustapposto ad «espressione». Sembra suffragare quanto affermo anche un *alacriter decantare*, richiesto da S. Francesco ai suoi frati in punto di morte, cui si innesta un *prout poutuit in hunc psalmum prorupit: «Voce mea ad Dominum clamavi»* sempre secondo la *Legenda chori* di Giuliano.

Tornando alla intestazione — non breve — di questo mio dire, «francescanesimo» va inteso limitatamente all'uso suggerito dal senso pratico e pragmatico del momento storico.

E seguita: «essenzialmente povera e per tutti»: non povera dal punto di vista espressivo e degli affetti, ma dei mezzi. Per chiarezza e per ovviare a qualsiasi equivoco nell'interpretare il vero significato che ho inteso dare all'aggettivo «povera» e all'apposizione «per tutti», stimo necessario riandare al momento storico musicale nel quale si verifica il fenomeno. È ovvio, il termine povertà in ambito francescano, soprattutto nel primo francescanesimo, riacquista il senso evangelico primigenio: è la povertà nella realtà e nello spirito o anche solo nello spirito, quando però si oggettiva divenendo samaritana. Ma qui l'aggettivo «povera» si riferisce all'espressione musicale di coloro che vivono la povertà nel primitivo francescanesimo.

Chiarisco: alla fine del sec. XII e all'inizio del XIII nel campo musicale si verifica un fenomeno della massima importanza. Un nuovo mezzo espressivo musicale, che già aveva dato i suoi misteriosi segni di vita all'epoca di Isidoro di Siviglia (secc. VI-VII), è andato affermandosi e, soprattutto grazie all'apporto di Guido d'Arezzo, trova una sua prima soluzione. Si tratta di un linguaggio plurivoco o polifonico, accettato ormai dalla ufficialità: l'*organum*. Si badi bene, non quello di Isidoro, dell'*Enkiridion* di Odone o dello stesso Guido, ma quello ormai più evoluto, che prevede già un gioco ritmico tra le parti. È il «discantare», dove l'*auctoritas* o *tenor* o *cantus firmus* o *motetus* assurgono a elemento base e anche a pretesto per ricche elaborazioni che finiscono col confinare l'arte musicale in una posizione elitaria. Ci si può chiedere come questo tipo di espressione abbia potuto penetrare nella ufficialità. La risposta è semplice: la prima *diafonia* o *organum* si presentava come semplice *punctum* (nota) *contra punctum* (contro nota). Un tipo di polivocalità che metteva ben in evidenza il senso comunitario dell'espressione, dando ad ognuno la possibilità di esprimersi con i propri mezzi vocali, non solo in quanto uomo, donna, bambino, ma anche in base alle proprie disponibilità di voce, sia pure limitate. Le melodie che venivano usate per la *organizatio* non andavano oltre il tetracordo o

l'esacordo e raramente raggiungevano l'ottava. Si trattava quindi di distanze sonore facilmente raggiungibili, soprattutto se collocate nella zona più favorevole. Propongo un esempio, tratto dalla Messa terza di Natale: l'*Alleluja*:

*Organum*: sol, la, do, re, re, do, re, sisi lala/ ecc.

*Tenor*: do, re, fa, sol, sol, fa, sol, mimi, rere/ ecc.

Il canto polivoco o polifonico di questo tipo andava quindi bene incontro ai desideri e alle possibilità di tutti i fedeli. Si trattava di una espressione sia pur polifonica, ma estremamente semplice nella sua realizzazione, anche se, oggettivamente, complessa nel risultato, come dimostrano le fasce sonore che si possono ottenere in una ricostruzione moderna. La semplicità del mezzo espressivo dava a ognuno la possibilità di cantare la stessa cosa entro i propri limiti vocali.

Con l'*organum* evoluto, quello del momento storico del quale ci occupiamo, l'espressione musicale incomincia ad avere una fisionomia complessa, che solo pochi iniziati possono eseguire e comprendere. È il momento di quel tipo di espressione che ci è stato tramandato dal codice pseudocalistino di Santiago di Compostela e dai vari codici che riportano l'opera dei primi maestri di Notre-Dame: Leonino (sec. XII) e Perotino (secc. XII-XIII). È il repertorio che solitamente viene denominato dell'*Ars antiqua* e che può definirsi elitario, arte per pochi. A questo tipo di espressione musicale si oppone il francescanesimo sia perché ravvisava in essa il privilegio di pochi, sia perché la riteneva frutto di razionalismo esacerbato e non di amore. La scelta francescana d'altra parte ha una sua logica storica. È nota la *querelle* sorta tra la *multiplicatio* di Leonino e la *abbreviatio* di Perotino. Il momento era particolarmente favorevole alle scelte, soprattutto a quella volta alla semplicità. Siccome l'espressione musicale più semplice era quella monodica, su questa appunto cadde la scelta del primo francescanesimo. Essa era povera e per tutti non solo perché semplice, ma anche perché scaturita dagli accenti delle parole, dai significati e in alcuni casi dalle situazioni. Come ho già accennato, il mezzo espressivo è però quello tradizionale (il modalismo tetracordale ed esacordale), usato tuttavia in maniera da renderlo atto ad assimilare tutte quelle istanze espressive di carattere popolare che esigevano un ingresso nella ufficialità, non tanto per rivoluzionarla quanto per alimentarla e vivificarla. Anche le forme sono quelle tradizionali, ma si guarda con particolare interesse ad una forma liturgica agile e piena di vita: la sequenza. L'aggettivo «povera» perciò non è legato ad una scelta tra musica ufficiale e non, ma alla preferenza data ad una delle due espressioni musicali ufficiali, cioè alla monodica.

Personaggio di primo piano in questa operazione è senz'altro fra Giuliano da Spira, nato appunto a Spira nel Palatinato renano alla fine del sec. XII e morto a Parigi verso il 1250. Della sua vita sappiamo poco. Prima di entrare nell'Ordine Francescano era stato maestro di cappella di vari re di Francia: di Filippo II l'Augusto, di Ludovico VIII e per poco tempo di Ludovico IX il Santo. La sua entrata nell'Ordine sembra essere anteriore al 30 maggio 1227. In tale data appunto, nel Capitolo generale di Assisi, viene eletto Ministro Provinciale della Germania fra Simone Anglico, che si recherà in Germania accompagnato proprio da fra Giuliano. Con ciò non si può però affermare che Giuliano sia venuto ad Assisi in questa circostanza. È più probabile che l'Anglico, prima di recarsi in Germania sia passato da Parigi per pregarlo di accompagnarlo e servirgli da interprete, data la sua scarsa conoscenza del tedesco. Comunque Giuliano ritornò presto a Parigi, dove compose la *Legenda cho-*

ri sulla vita di S. Francesco e la *Historia Beati Francisci*, detta anche Ufficio ritmico, alla quale seguirono la *Historia Beati Antonii* e, non completa, la *Historia Beati Dominici*, quest'ultima richiestagli dai frati dell'Ordine dei Predicatori.

L'opera di Giuliano che maggiormente ci interessa nella presente circostanza è la *Historia Beati Francisci*. È la storia della vita di S. Francesco posta in versi e intonata su melodie rivelatrici di rara genialità lirica e di somma maestria nel sottolineare i significati e le situazioni. Si noti però che la sua melopea, se da un lato dimostra un grande magistero nel comporre, dall'altro evidenzia la non minore perizia nel codificare le nuove istanze espressivo-musicali del momento. È soprattutto questo secondo elemento che guiderà il primo francescanesimo nella scelta della sua espressione musicale. Per meglio comprendere tale operazione mi sembra opportuno riflettere anche sui seguenti punti. La *Historia* come forma poetica è aperta, nel senso che altre persone hanno potuto inserire il loro omaggio a Francesco amico o personaggio ammiratissimo. Di Gregorio IX infatti sono l'inno *Proles de caelo prodiit*, il responsorio *De paupertatis horreo* e l'antifona *Sancte Francisce propera*; di Tommaso Capuano l'inno *In caelesti collegio*, il responsorio *Carnis spicam* e l'inno *Decus morum*; di Raniero Capocci l'inno *Plaude turba paupercula*. Vi sono poi altri interventi di non facile attribuzione, che rendono ancora più interessante il fenomeno.

Dal punto di vista della forma musicale la *Historia* potrebbe essere definita una grande sequenza intonata in modo solenne; una storia «cantata» dal compositore, della quale il cantastorie è la comunità. Mi sembra però più logico ritenere la *Historia* una soluzione della sequenza e delle composizioni a carattere epico dei trovatori e dei trovieri; un coagulo di forme liturgiche ed extraliturgiche: sequenza, lauda e cantar di gesta. L'affinità melodica della *Historia* di Giuliano con il *Laudario* cortonese impone una riflessione. Non sarà la melopea francescana una *koiné* delle istanze espressive musicali umili di tutta l'Europa? *Koiné*, beninteso, dove possono convivere anche elementi della ufficialità, purché «contaminati» prima dalla comunità perché possa riconoscersi.

Concludendo: l'espressione musicale dei primi francescani fu essenzialmente povera e per tutti per una scelta guidata da una prassi ispirata ad una forma di vita squisitamente evangelica e quindi anche povera. Quei meravigliosi araldi, con il loro entusiasmo e il loro senso pratico, posti di fronte alla duplice espressione musicale della ufficialità, la monodica e la polifonica, optano per la prima perché ritenuta da loro più umile. All'interno poi della stessa espressione monodica ufficiale, scelgono quella che meglio corrisponde alle esigenze espressive delle classi umili. In questa operazione culturale a carattere perlomeno europeo, che tanta influenza avrà nel divenire del *Liber choralis*, la presenza di fra Giuliano da Spira fu senza dubbio determinante. Uno studio comparatistico della melopea di Giuliano da Spira con quella del *Laudario* cortonese potrebbe fornire soluzioni sorprendenti.

I - *Il problema ritmico del verso.*

Stimolante avvio di questa ritmica esplorazione deve ritenersi la lettura dello studio continiano *Un'ipotesi sulle Laudes Creaturarum* (1), che già nel titolo — magnifico esempio di *cursus*: 3/3/4/ — è una dimostrazione. Non certo per il *mea culpa* iniziale — mi riferisco alla frase: «Vorrei mi fosse lecito recitare in nome collettivo il *mea culpa* della filologia italiana» (2) — che, data la qualità del peccato di origine, non mi coinvolge, ma per la lezione ricevuta, le indicazioni insufflatemi, quasi un *effetà*, e il suggerimento collocato in fine: «Ma per un sistema coerente quale è quello descritto si può discorrere di canto gregoriano» (3). La suggestione mi ha entusiasmato, mi ha costretto all'indagine, al colloquio con l'oggetto, a comparazioni e a verifiche esecutive, ponendomi in condizione di ravvisare la genesi e il divenire del nuovo *cursus*, fonte dei nuovi rapporti ritmici che hanno provocato le misure della versificazione romanza, nell'ambito della musica.

L'accostamento dei due termini 'musica e versificazione' già di per sé colloca l'ipotesi — come tale appunto propongo questa mia indagine — in un determinato tempo e chiarisce il significato della giustapposizione. Anche oggi si parla di musicalità della parola, del verso, ma è solo espressione di una *titillatio aurium* e i termini «armonia», «melodia» in relazione al verso, assumendo unicamente dimensioni sensoriali uditive, non sono più rapporti numerici. Quella *e* che congiunge il binomio giustapposto, mentre in un discorso che si riferisce al periodo classico determinerebbe solo una inutile tautologia — allora il verso era ritenuto espressione musicale *stricto sensu* —, assume qui un significato slittante verso la complementarietà, divenendo successivamente copula di distinti elementi. Siccome la Musica nell'epoca alla quale ci riferiamo comprendeva ancora il *plenum* dei rapporti numerici in relazione al ritmo e al suono, era logico che le misure elette del linguaggio umano, i versi, in quanto corrispondevano a un sistema di rapporti numerici, venissero collocati nella Musica come in un *arkhé*.

1) In *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, CCCLX, (1963), pp. 179-194.

2) *Ibid.*, p. 179.

3) *Ibid.*, p. 194.

Aureliano di Reomé, nel suo *De musica disciplina* (4) afferma che «vis et causa omnis in numeris est». Nelle scienze del *quadrivium* attribuisce molto chiaramente la funzione che spetta ad ognuna di esse in relazione ai numeri:

- alla aritmetica in quanto stabili e intelligibili;
- alla geometria in quanto stabili e sensibili;
- alla musica in quanto mobili e intelligibili;
- alla astronomia in quanto mobili e sensibili.

Definisce poi la musica all'incirca come S. Agostino: «scientia recte modulandi sono cantuque congrua», dove il modulare va preso nel senso di misurare. Misurazione che si presenterà con due significati successivi: il primo in senso orizzontale o di durata, il secondo verticale o diastematico. Si tratta dei passaggi agostiniani:

- 1) *intimi numeri* = *res cogitans* = tempo
- 2) *locales numeri* = *res extensa* = spazio
- 3) da *res extensa a res intensa*, con l'intervento di Marziano Capella, *res intensa* = *accentus*; da fatto temporale a fatto intensivo e, successivamente, anche dinamico; dalla *percussio* (fatto temporale) = durata, all'*accentus* = diastema = intervallo = *elevatio* (fatto spaziale).

Di fatto però ciò che colpisce è il fenomeno delle opposte scelte di versificazione operate dai 'pratici', anche se sulla base comune di tale sistema si è teorizzato in tutta l'area romanza addirittura fino alla prima metà del sec. XVII (5).

La constatazione di questo fenomeno mi ha suggerito l'idea di portare avanti l'indagine attraverso uno studio comparato della versificazione romanza — limitatamente all'Italia e alla Spagna —, estremamente 'elementare' (essenziale), in sintonia con il relativo linguaggio musicale.

È risaputo che la predilezione di Dante, non solo come poeta, ma come codificatore di un costume poetico — e ciò interessa soprattutto in questo caso — è rivolta al pentasillabo, all'eptasillabo, all'endecasillabo e al trisillabo come 'eco', versi di natura dispari. Tale scelta, che peraltro non esclude 'contaminazione', anche se personale, si verifica in ambiente culturalmente e geograficamente ben definito. Penso perciò che le cause che l'hanno determinata si debbano ricercare nella tradizione musicale del tempo e del luogo nella quale essa avviene.

Proprio questa collocazione culturale e geografica — Italia — mi ha suggerito il confronto con l'altro tipo di versificazione, quello di natura pari, altrettanto ben delimitato negli aspetti geografico-culturali per priorità di prassi e di elezione: Spagna. E qui mi soccorre Juan del Encina con il suo breve trattato *Arte de trobar* (6), che pur essendo testimonianza relativamente tarda, deve considerarsi codificazione di un costume peculiare di far versi di somma importanza nella tradizione spagnola, dato il momento, il luogo, il costume e il personaggio.

In quest'opera l'autore, pur dando prova di conoscere molto bene e di ammirare

4) AURELIANO DI REOMÉ, *De musica disciplina*, a cura di L. GUSHEE, Dallas, 1975.

5) Cfr. TEODATO OSIO, *Dell'armonia del nudo parlare con ragione di numeri pitagorici* (fine sec. XVI, inizio XVII).

6) *Cancionero* de JUAN DEL ENCINA, Salamanca, 1496. Edizione facsimile a cura di E. COTARELO Y MORI, Madrid, 1928, ff. 3-6v.

Dante e Petrarca, afferma che i soli tipi di versificazione castigliana possibili sono due: *arte real* ovvero ottosillabo, e *arte mayor*, ovvero dodecasillabo, più i loro semplici, rispettivamente il tetrasillabo e l'esasillabo. Pertanto le scelte versificatorie testimoniate e codificate da Dante e da Encina — strettamente legate alla musica, anche se di tipo diverso, come vedremo — sono di natura contrastante. Nella prima infatti alla base della quantità del verso è posto il numero dispari escludendo il pari, nella seconda, al contrario, si pone il pari escludendo il dispari. Nella prima il verso per eccellenza (l'endecasillabo) rappresenterebbe la sintesi degli altri due prescelti: pentasillabo e eptasillabo, nella seconda l'*arte real* e l'*arte mayor* sono a sé stanti. La prima trova anteriormente strutture ritmiche nelle quali l'accento grammaticale si identifica con l'accento ritmico, la seconda conserva a lungo moduli tipico-ritmici, essendo a battuta, e tarderà molto ad assimilare l'accento ritmico con il grammaticale. La prima è di natura anacrusica, la seconda è invece tetica; nella prima viene 'riassunto' il ritmo libero — anche se poi slitterà per rarefazione, inevitabilmente, verso la battuta —, nella seconda il ritmo è ottenuto per divisione, seguendo in pieno la vicenda del nascere e del divenire della nuova espressione musicale, la plurivoca o polifonica, sia nella organizzazione ritmica che in quella sonora. Nella prima prevale l'esattezza interna del verso e la isocronica sillabica, nella seconda il possibilismo dovuto ai due emistichi, all'accento di posizione ecc.; nella prima sembra essere presente l'articolazione dell'*octoechos* sintetizzato nelle quattro scale di undici suoni con i relativi semitoni articolanti il tetracordo e l'esacordo che le compongono, nella seconda invece sarebbe presente l'ottava in evoluzione. Nella prima sono riportati, come riprova, esempi romanzi (7), nella seconda invece esempi latini (8).

Un primo consuntivo dunque dà per opposte le due maniere versificatorie, collocandole sempre però in un *ambitus artis musicae*, naturale *humus* della loro origine.

Da che cosa può dipendere sì opposta scelta in due lingue ambedue di natura piana? È ciò che, in veste di semplice esecutore, beninteso, vorrei spiegare. Si può dar per certo che alla base di tutta la versificazione romanza stanno questi due fenomeni: passaggio dal ritmo per addizione al ritmo per divisione e dal conteggio delle vocali brevi e lunghe gerarchizzate, a quello delle sillabe. La differenza fra le due maniere di far versi, a mio modesto parere, dipenderebbe dalla natura del vettore del nuovo ritmo: l'*accentus* e il *concentus recto tono*, e quindi i vari tipi di salmodia per la versificazione nella quale la quantità del verso è dispari; l'*innodia* e le forme collaterali per quella nella quale tale quantità è pari. A tale scopo reputo fondamentale esaminare alcuni elementi che stanno alla base di tutta la ipotesi:

1) il ritmo poetico-musicale in genere e nel suo divenire, con particolare riferimento all'area e all'epoca che interessa;

2) l'organizzazione sonora nel sistema modale derivato dal tetracordo e dall'esacordo e sua trasposizione in organizzazione ritmico-versificatoria dispari;

7) Cfr. quelli del *De vulgari eloquentia* di DANTE.

8) Cfr. quelli dell'*Arte de trobar* di J. DEL ENCINA.

3) il processo ritmico per divisione e l'organizzazione sonora dell'ottocordo diatonico e cromatico codificata dal Pareja e loro trasposizione in organizzazione ritmico-versificatoria pari.

a) *Il ritmo poetico-musicale in genere e nel suo divenire.*

L'origine del fenomeno ritmico, come fatto umano primigenio e sperimentale, è legato alla comparazione di elementi in proporzioni pari oppure dispari nel tempo. Tale comparazione dà origine al ritmo comune, che può essere direttamente vissuto oppure contemplato. Dalla scoperta della realtà ritmica, insita nella instabilità delle cose, prendono forma i ritmi tipici (univoci), frutto di ritmi 'incidentalmente' (oggettivi) e 'accidentalmente' (psicologici). La percezione ritmica sperimentata, in virtù della capacità di osservazione esterna e interna dell'uomo, ha avuto due esiti: uno nel ritmo quantitativo oppure diastematico; l'altro nel ritmo-simbolo. In ambedue i casi ci si trova di fronte ad un fenomeno musicale.

Il termine ritmo, dal greco *rhythmòs*, ha in sé tre significati: fluire, misura e numero. La sua attinenza con la misura, quindi con la esattezza, genera correlatività con i termini tempo e spazio. In rapporto col tempo il termine ritmo si riferisce alle 'arti in movimento' (musica, poesia, danza); in rapporto con lo spazio esso si riferisce alle 'arti in riposo' (architettura, pittura, scultura) e suole denominarsi simmetria.

Il ritmo può essere naturale e artificiale. Quello naturale si riscontra, ovviamente, in natura (il moto delle onde, il cadere costante di una goccia d'acqua ecc.); quello artificiale invece è invenzione dell'uomo e si esprime con la musica, la poesia e la danza. Come fatto d'arte, storicamente esso si è manifestato in due grandi sistemi: del ritmo libero, per addizione; del ritmo a battuta, per divisione. Gli elementi essenziali del ritmo sono la misura e il movimento. La misura, che nel ritmo libero si chiamava *krónos prótos* (tempo primo), *elákistos* (minimo) e *asýn্থetos* (non composto), era *átomos* e perciò indivisibile; nel ritmo a battuta, o ottenuto per divisione, si identifica invece con l'unità divisibile e con l'unità di battuta. Detta misura è mezzo articolante; per contro il movimento è caratteristica dell'espressione. Quindi il ritmo include due elementi: l'*isocronia* (uguaglianza temporale) e l'*agoghé* (l'azione di condurre). Il ritmo poetico-musicale potrebbe, a mio parere, essere definito: misura del tempo sonoro organizzato.

La misura però suppone il numero, e il numero certi rapporti. Il rapporto numerico produce formule ritmiche, che possono essere o non essere costanti. Da esse dipende l'articolazione, che può verificarsi nell'ambito di quantità pari, dispari e miste. Le pari e le dispari possono produrre un ritmo a battuta; le miste un ritmo libero che, per rarefazione o per contrazione, può trasformarsi in quello a battuta. Il fenomeno che io chiamo 'articolazione ritmica', provocato da un particolare rapporto numerico, è determinato dall'accento ritmico che per sua natura non è detto debba essere l'accento tonico o grammaticale, d'origine completamente diversa. Nel ritmo poetico-musicale perciò i due accenti possono coincidere, ma non è affatto detto che lo debbano. Del resto la prosodia greco-latina era un mezzo strutturale e forse esecutivo, ma non di conversazione. Comunque una cosa è certa: la chiarezza ritmica è data dalla chiarezza di misura, che può essere ottenuta per addizione oppure per divisione. Con la prima operazione (l'addizione) l'articolazione è data dalla

*percussio* (sottolineatura di una durata doppia), con la seconda (la divisione) dall'*accentus* (sottolineatura diastematica). La *percussio* perciò è un fatto temporale, l'*accentus* invece è un fatto sonoro.

Il passaggio di funzione dalla *percussio* all'*accentus*, storicamente, può essere collocato tra il IV e il VI secolo. In questo periodo, pur essendo ancora in atto la suddivisione delle vocali in brevi e lunghe, va radicalizzandosi una gerarchizzazione dinamica delle stesse negli accenti acuto, circonflesso e grave. Tale gerarchizzazione, che sarà anche diastematica, genererà il nuovo accento: l'accento ritmico, che ancora una volta troverà la sua ragion d'essere nel rapporto numerico. Si verifica così il processo: vocali brevi e lunghe, ritmo metrico-quantitativo, sillabe, sillabe accentate (con accento acuto, grave e circonflesso), sillabe con accento ritmico. Questo nuovo accento, il ritmico, avrebbe determinato il ritmo poetico, mentre gli altri, l'acuto, il grave, il circonflesso (per alcuni anche l'anticirconflesso), sarebbero rimasti alla grammatica e, passando poi alla musica vera e propria, avrebbero dato forma ai neumi musicali semplici e composti, binari e ternari. La ragione ritmica quindi si sposta dalla vocale alla sillaba e l'articolazione ritmica non sarà più rappresentata dalla vocale lunga, ma dalla sillaba accentata con quel nuovo accento ritmico, che usurperà all'acuto il ruolo di *kyrios tonos*. Ciò determinerà la caduta della prosodia classica: la numerazione sillabica sostituirà quella vocalica e dalla quantità si passerà alla qualità. In altri termini, la quantità = *percussio* = fatto temporale verrà sostituita dalla qualità = *accentus* = fatto sonoro. Ciò determinerà un cambiamento dei significati dei piedi prosodici, che però continueranno a chiamarsi con lo stesso nome, creando così quel caos che tuttora confonde la mente di coloro che si occupano di ritmica metrica. Questo nuovo elemento ritmico — la sillaba — potrà essere razionalizzato e quindi collocato nell'ordine dei rapporti numerici solo attraverso la musica. Infatti nel vuoto prodottosi con la caduta della prosodia classica, non rimase altro che ricorrere ad una organizzazione del numero ancora efficiente: quella musicale. Essa conservava l'armonia del numero e possedeva un'articolazione, proprio quanto occorreva per dare ritmo all'uguaglianza sillabica.

Nella ricerca di una gerarchizzazione delle sillabe, fondamento ormai di una qualsiasi organizzazione metrica, la soluzione ritmico-accentuativa avrà due soluzioni:

1) trasposizione dell'organizzazione sonora in versificazione nell'ambito del tetracordo e, più tardi, dell'esacordo. Tale operazione, procedendo di pari passo con la seconda, della quale dirò subito, imporrà una rarefazione ritmica alla musica vera e propria nel passaggio dal modo al tempo, alla prolazione, ai gruppi misti, eccezionali, hemiolici ecc.;

2) trasposizione della divisione dell'unità di tempo e di misura, e della organizzazione octocordale in versificazione.

Elemento di passaggio alle due soluzioni e concomitante allo stesso tempo è da ritenersi il nuovo *cursus*, che trova la sua ragion d'essere, a mio parere, proprio nella musica. Non tanto per la *titillatio* auricolare quanto per una variazione semantica del numero sonoro, che è poi ipostatica variante dello stesso. In un processo che

prevede il passaggio dalla valutazione vocalica (ineguaglianza) a quella sillabica (uguaglianza), non poteva mancare un mutamento di articolazione. Ciò si verifica con un passaggio di funzione dalla *percussio* all'*accentus* e da questo all'*intervalum* (diástema). Nel sistema musicale di tipo modale dell'epoca che ci riguarda, l'intervallo per antonomasia in quanto caratterizzante prima il tetracordo e poi l'esacordo, era il semitono. Pertanto la *percussio*, assumendo carattere intensivo-dinamico e non più di durata, si trasferirà nel semitono articolante il tetracordo o l'esacordo, più precisamente sulla seconda nota del semitono, per la sua natura di *tesis* o di appoggio. Cosicché, mentre alla numerazione delle lunghe e delle brevi la *elevatio*, cioè il 'tono', si trovava sulle lunghe, nella numerazione sillabica si troverà dove la pone il semitono caratterizzante il tetracordo o l'esacordo applicato. E mentre l'espressione musicale vera e propria ufficiale conserva il ritmo libero (derivante dalle 'brevi' e dalle 'lunghe'), quella poetica postulerà dalla musica la sua articolazione sonora per cangiarla in ritmica. I varî tipi di *cursus* ritmico dipenderebbero quindi dalla fisionomia dei tre tipi di tetracordo, dai quattro di esacordo e dalla loro organizzazione nella modalità, che li prevede disgiunti o congiunti. Ciò non deve meravigliare. Basta ricordare, per un esempio, fenomeni collaterali quali gli *apekémata* (*apékema* = risonanza) o *litteraturae* di Aureliano di Reomé (sec. IX) che, se da un lato erano memoria di suoni, dovevano essere anche vettori di ritmo proprio.

D'altra parte mi soccorre Aribone (sec. XI), come si può desumere anche dal testo sotto riportato, che codifica il costume di assimilare l'articolazione sonora con quella ritmica:

- la breve  $\cup$  = semitono  
 la lunga  $-$  = tono  
 la terza minore: *mi-sol* =  $\cup -$  = giambo  
 la terza minore: *re-fa* =  $- \cup$  = trocheo  
 la terza maggiore: *fa-la* =  $---$  = spondeo.

*Quod oppositio specierum ad similitudinem fiat metricorum pedum*

Species prima diatessaron constat ut amphymacrus ex longa et brevi et longa, id est, ex tono, semitono, tono. Secunda species intensa, ut bachius, ex brevi et duabus longis. Remissa ut antibachius, ex duabus longis et brevi. Tercia species diatessaron constat secundum intensionem sicut secunda, iuxta remissionem ut antibachius, secundum remissionem ut secunda iuxta intensionem sicut bachius. Quarta rursus ut « insulae ».

*De speciebus diapente ad pedum similitudinem se habentibus*

Diapente prima species constat ex trocheo et spondeo, ut *liberabant*; deposita constat ex spondeo et iambo, ut *convenerant*. Secunda intensa ex epitrito primo, ut *sacerdotes*; remissa ex spondeo et trocheo, ut *sacramenta*. Tercia ascendens, ut secunda descendens, ex spondeo et trocheo; descendens, ut illa ascendens, ex epitrito primo. Quarta ascendens, ex spondeo et iambo, ut prima descendit; descendens, ut prima ascendens, ex trocheo et spondeo <sup>(9)</sup>

9) ARIBONE, *De musica*, in P.L., CL, col. 1342; vedi anche ARIBONIS *De musica*, ed. JOSEPH SMITS VAN WAESBERGE, Roma, 1951.

Comunque, alla base del processo di semplificazione accentuativa, fonte della nuova ritmica versificatoria, c'è il fenomeno del passaggio dal ritmo ottenuto per addizione a quello ottenuto per divisione, al quale ho già accennato. Varî sono gli autori operanti fra i secc. IV e VI — periodo nel quale presumibilmente accade tale fenomeno —, che in questa analisi possono esserci di aiuto, ma colui che ritengo il più importante, anche per le notevoli implicanze di natura musicale, è Marziano Capella. Nella sua complessa e fantastica opera *De nuptiis Philologiae et Mercuri* (10), abissale sondaggio dell'espressione umana, egli definisce le 'funzioni' sonore delle vocali e delle consonanti, dandoci la possibilità di intravedere per quali vie innovatrici giunge alla sillaba — prima cellula sonora espressiva, microrganismo della comunicazione umana — come nuovo elemento ritmico di base. Con la individuazione e l'analisi di questo elemento nella sua intima costituzione e nella sua giustapposizione diastematica egli giunge a quel diverso tipo di gerarchizzazione che sarà la base fontale della nuova ritmica. Seguiamone ora il discorso, riassumendolo.

Marziano Capella parte da una posizione di ascolto totale nei particolari e nell'insieme, tale da far pensare a prime avvisaglie di necessità e di capacità uditive plurivoche. Per lui ciò che impressiona maggiormente nell'espressione umana non è il segno, ma il suono. Più precisamente, la fenomenologia delle vocali e delle consonanti semivocali e mute come puro fatto sonoro, prescindendo dai significati, come dimostrano certi scambi vocalici e consonantici riportati. Il parlare, che è suono per sua natura — mentre i segni che lo rappresentano ne sono artificiale memoria (p. 86) —, consta di tre elementi: lettere, sillabe e parole, individuabili e valutabili sempre come fatti legati al fenomeno suono; ciò potrebbe costituire un primo fattore erosivo della quantità. Le lettere sono classificate, in relazione al suono, in vocali e consonanti; le consonanti si distinguono in semivocali e mute, sempre complementari per loro natura (p. 87), cioè non sono altro che un'accompagnamento della vocale.

Le vocali possono allungarsi o accorciarsi; ora hanno l'accento acuto, ora il grave oppure il circonflesso, ora si congiungono o si disgiungono sempre rimanendo inalterata la loro natura sonora. Possono formare sillabe da sole: *modo solae syllabas formant*, possono precedere o seguire le consonanti e possono anche susseguirsi (p. 87).

*A* può cambiarsi in *E* (*capio-cepi*), in *I* (*salio-insilio*), in *O* (*plaustrum-plostrum*), in *U* (*arca-arcula*); *E* può cambiarsi in *A* (*sero-satum*), in *I* (*moneo-monitus*), in *O* (*tegendo-toga*), in *U* (*tego-tugurium*); *I* può cambiarsi in *A* (*siquis-siqua*), in *E* (*fortis-forte*), in *O* (*qui-quo*), in *U* (*ibi-ubi*); *O* può cambiarsi in *A* (*creo-creavi*), in *E* (*tutor-tutela*); *U* può cambiarsi in *I* (*telum-teli*), in *O* (*lepus-leporis*), in *E* (*sidus-sideris*). Nella gerarchizzazione di simpatia tra le vocali l'elemento determinante è sempre il suono, che regola anche la funzione delle consonanti semivocali *F*, *L*, *M*, *N*, *R*, *S*, *X*. *F* è fonte di suono soprattutto nell'accostamento con le altre due consonanti semivocali *L* e *R* (*flavus-frugi*). Il caso della *L* poi è del tutto particolare. Il suono di tale lettera

10) Ed. ADOLPHUS DICK, addenda adiecit JEAN PRÉAUX, Stuttgart, 1978.

può avere tre gradazioni: 1) *dolce* nella geminazione o raddoppio (*sollers, Salustius*) e così pure, anche se di diversa natura, quando precede le vocali A, E, I, O, U (*lapis, lepus, liber, locus, lucerna*); 2) *medio* in fine di parola (*sol, sal*); 3) *forte* quando è preceduto dalle lettere P, G, C, F (*Plauto, glebis, Claudio, Flavo*). L non può stare mai prima di una semivocale o di una muta. Se è preceduta da D, come nella preposizione *ad*, assimila la D (*allidit, alligat*); la stessa cosa accade se preceduta dalla preposizione *in* (*illepidus, illotus*). La capacità sonora della M è determinata dalla sua triplice possibilità di presenza nella parola: all'inizio, in mezzo e in finale (*mores, umbra, triticum*). Il suono della N invece è forte all'inizio o in finale (*Nestor, tibicen*), mentre è tenue nel mezzo della parola (*mane, damnum*). La R può precedere solo la S e con facilità si addolcisce in L, N, S (*niger-nigellus, femur-feminis, gero-gessi*). La S che alcuni non ritengono lettera, sì da definirla un sibilo, è invece fonte di suono sia davanti che dopo P (*spado, psittacus*) e così pure quando si sposa con C, Q, T (*Scaurus, squama, stella*). Ha anche la capacità di rinforzarsi trasformandosi in L (*modus-modulus*), in N (*sanguis-sanguinis*), in R (*flos-floris*), in D (*custos-custodis*), in T (*nepos-nepotis*). Unendosi a P e a C ci trasmette due suoni greci (*psalterium, sacsa*). La X non dovrebbe essere ritenuta lettera, essendo il risultato di due lettere, ma per la sua peculiarità deve essere registrata: G + S (*rex-regis*); C + S (*pix-picis*). Per quanto riguarda le consonanti mute, che potrebbero essere definite 'microsuoni' *quoniam nisi illis vocales associatae succurrerint, intra oris sonitum ante auspicia moriuntur* (p. 92), va sottolineato che sono fonte di suono soprattutto per quella loro capacità naturale a copularsi inversamente proporzionale alla loro incapacità di suono; sarebbero qualcosa come abbellimenti della parola. Un caso a sé deve essere considerato la H, che è aspirata, come quando precede le vocali (*hospes, heres*), ma che in qualche caso genera X (*traho-traxi*). Anche la Q si presenta come una singolarità sonora perché risulta doppia e composta: C + U sempre seguita da altra vocale (*Quirites, quartus*).

Da quanto detto risulta che tutte le lettere, vocali e consonanti (semivocali e mute), sono suono che nasce da una unica fonte, la cavità boccale. Per meglio dimostrare quanto Capella tenda ad identificare il binomio lettera-suono vediamo il suo quadro della meccanica sonora delle lettere.

- A sub hiatu oris congruo solo spiritu memoramus.
- B labris per spiritus impetum reclusis edicimus.
- C molaribus super linguae extrema appulsis exprimitur.
- D appulsu linguae circa superiores dentes innascitur.
- E spiritus facit lingua paululum pressiore.
- F dentes labrum inferius deprimentes.
- G spiritus cum palato.
- H contractis paululum faucibus ventus exhalat.
- I spiritus prope dentibus pressis.
- K faucibus palatoque formatur.
- L lingua palatoque dulcescit.
- M labris imprimitur.
- N lingua dentibus appulsa collidit.
- O rotundi oris spiritu comparatur.

- P* labris spiritus erumpit.  
*Q* appulsu palati ore restricto.  
*R* spiritum lingua crispante corraditur.  
*S* sibilum facit dentibus verberatis.  
*T* appulsu linguae dentibus impulsis excutitur.  
*U* ore constricto labrisque prominulis exhibetur.  
*X* quidquid C atque S formavit exsibilat.  
*Y* appressis labris spirituque procedit.  
*Z* vero idcirco Appius Claudius detestatur, quod dentes mortui,  
 dum exprimitur, imitatur.

In questa minuziosa analisi genetica del suono 'letterale' fra gli elementi meccanici produttori, oltre alle labbra, al palato, ai denti, alle fauci — non sono menzionati i seni e le fosse nasali — troviamo anche lo *spiritus* e il *ventus*. Lo *spiritus* sarebbe suono vero e proprio; il *ventus*, quasi suono (p. 95).

Proprio questi suoni-lettere, da soli se vocali, oppure uniti alle vocali se consonanti — semivocali o mute —, generano il primo elemento musicale e ritmico organizzabile: la sillaba, che subentrerà alle vocali brevi e lunghe, dando luogo ad un nuovo tipo di misura della parola e del discorso; a una nuova maniera di versificazione, che seguirà le sorti dell'evoluzione della lingua latina nelle sue varie soluzioni. E che la sillaba per Capella sia soprattutto un elemento sonoro non vi può essere dubbio. Egli afferma infatti (p. 97): «Syllaba igitur dicta est, quod iunctis litteris sonitum simul accipientibus informetur». Nella struttura della sillaba distingue tre elementi: 1) il congiungimento delle lettere; 2) l'accento (*fastigium*); 3) la lunghezza.

Tralasciando il congiungimento delle lettere, generatore della sillaba, rimangono gli altri due elementi: l'accento e la lunghezza, tenendo presente che ormai la quantità è solo in funzione dell'accento. Sulla natura musicale dell'accento per Capella non vi sono dubbi: «Et est accentus, ut quidam putaverunt, anima vocis et seminarium musices, quod omnis modulatio ex fastigiis vocum gravitateque componitur, ideoque accentus quasi adcantus dictus est» (p. 98). Ogni sillaba può essere acuta, grave oppure circonflessa a seconda dell'accento e, come non ci può essere sillaba senza vocale, così non ci può essere vocale senza accento. Una stessa parola non può avere due accenti acuti o due circonflessi, mentre può averne più gravi (p. 98). Si ha l'accento acuto sulla prima sillaba (*Caélius*), sulla seconda (*Sallústius*), sulla terza (*Curiátius*) (p. 59). Il circonflesso si può avere sulla prima sillaba (*caelum*); sulla seconda si ha solo se è lunga di natura e se la ultima è breve (*Galénus*) (p. 99).

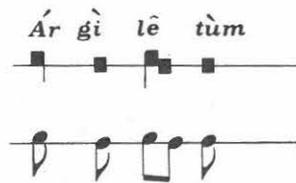
Vale la pena seguire il Capella nell'analisi che fa sul comportamento degli accenti nelle parole monosillabe, bisillabe e trisillabe.

I monosillabi che significano qualche cosa non possono avere l'accento grave, ma solo l'acuto se la vocale è breve (*fár, árs*) o il circonflesso se la vocale è lunga (*lâx, môs*).

Nelle parole bisillabe l'accento acuto è sempre sulla prima sillaba, sia che ambedue le sillabe siano brevi (*cítus*) che lunghe (*sóllers*), o che la prima sia breve e la seconda lunga (*cóhors*); se invece la prima è lunga per natura e la seconda è breve, sulla prima ci sarà l'accento circonflesso (*lâna*); se la seconda sarà lunga per posizione o per natura, l'accento acuto sarà sulla prima (*códex, dócte*) (pp. 99-100).

Nelle trisillabe, se la sillaba centrale è breve, questa avrà l'accento grave e la prima l'acuto (*Cátulo*); se invece è lunga per natura e l'ultima è breve, allora (la sillaba centrale) avrà l'accento circonflesso (*Cethêgus, Mancînus*); se invece sono lunghe la seconda e la terza, l'accento acuto si troverà sulla seconda (*Catóni*). Se la seconda è lunga per posizione, avrà l'accento acuto non tenendo conto della natura della terza (*Catúllus, Métellus*).

Tutta la casistica accentualistica del Capella si conclude sottolineando la concomitanza dei tre accenti sopra una stessa parola, come appunto è il caso di *Árgilê-tùm* (p. 103) che, in una notazione in divenire, potrebbe essere presentato e tradotto così:



A questo punto, oltre alle conclusioni che con facilità si possono dedurre dalla circostanziata casistica accentualistica, si impone una constatazione di somma importanza: la quantità, rappresentata dalle brevi e dalle lunghe per natura o per posizione, ha ormai la sua ragione d'essere solo in funzione degli accenti. Assistiamo così a un cambiamento e a un passaggio di funzionalità. L'elemento determinante della struttura ritmica perciò non sarà più la quantità delle vocali, ma l'accento ritmico della sillaba, sottoposto, è ovvio, sempre a rapporti numerici, ma di altra natura. Infatti dal ritmo ottenuto per addizione si passa al ritmo ottenuto per divisione caratterizzato da quel lunghissimo processo che normalmente condensiamo nei noti tre periodi: 1) *dei modi* (divisione della lunga in brevi); 2) *del tempo* (divisione della breve in semibreve: tempo imperfetto = 2, tempo perfetto = 3); 3) *della prolazione* (divisione della semibreve in minime ecc.: prolazione minore = 2, prolazione maggiore = 3).

Anche per il processo del passaggio dal ritmo ottenuto per addizione a quello ottenuto per divisione ci soccorre il Capella, non a livello di pura testimonianza, ma fornendoci il meccanismo del trapasso, meccanismo che risulta essenzialmente musicale. Insisto su questo aspetto del problema perché lo ritengo un presupposto storico essenziale della mia ipotesi, specialmente in fase esemplare.

Non mi sembra che fino ad oggi si sia riflettuto abbastanza su alcuni passi del IX libro dell'opera del Capella, dove, a mio parere, sono contenute le ragioni del passaggio dal ritmo ottenuto per addizione a quello ottenuto per divisione. Tali passi, sempre a mio modesto parere, non solo sono testimonianza del fenomeno, ma arrivano a definirne la natura stessa, collocando musica e poesia in un nuovo rapporto. Egli non formula, è vero, nuovi concetti sulla musica — riporta semplicemente la teoria dell'epoca —, ma ciò che impressiona è la maniera così personale di trattare la materia ritmoizabile. Riassumerò brevemente le pagine del Capella in questione (pp. 494-518).

«Et quoniam officium meum est bene modulandi sollertia, quae rhythmicis et melicis astractionibus continetur, prius de melicis dissertabo». (E poiché la mia professione è perizia del ben modulare, misurare ciò che nelle composizioni ritmiche e melodiche è presente, in primo luogo parlerò del suono). Facendo poi coincidere il numero delle lettere (XVIII) con quello dei suoni definisce il tono, il semitono, il quarto di tono e i modi secondo la teoria dell'epoca, fino a darci una definizione della *modulatio*: «constat autem omnis modulatio ex gravitate soni vel acumine». Questo è un evidente richiamo ai vari tipi di accento e un avvicinamento dei termini *modulatio* e *diastema*: «diastema est vocis spatium, quod acuta et graviore includitur». Avvicinamento e differenziazione allo stesso tempo; *modulatio* già come fatto artistico, *diastema* come organizzazione espressiva in funzione dell'arte. Nel magma diastematico Capella arriva a cogliere tutte le sottigliezze di individuazione sonora fino a porre in rilievo, in modo del tutto particolare, le distanze facilmente qualificabili. Il *diastema* = intervallo, in senso melodico, tra suono e suono, è razionale se basato sopra una proporzione numerica; irrazionale se non corrisponde a nessuna proporzione. Può avere natura concordante o discordante, enarmonica, cromatica e diatonica. Gli intervalli sono *aequalia* se possono essere divisi in due parti uguali, come il tono che si divide in due semitoni, *perissa* (*perissós* = sovrabbondante alla misura) se si dividono in tre *hemitonia*. Altri sono *diastemata spissa*, quelli che si collegano con diesis, altri *rara*, quelli che si collegano con toni. È evidente che il termine *spissa* va preso nel senso di fitti e *rara* nel senso di radi, in relazione all'articolazione. Vi sono poi i discordanti, che sono molti, e i consonanti, che sono pochi. I consonanti, nella organizzazione del «tropo» o scala modale, sono sei:

- 1) *dià tessáron*, quod de quatuor dicimus;
- 2) *dià pénte*, quod de quinque;
- 3) *dià pasón*, quod ex omnibus concinet;
- 4) *dià pasón + dià tessáron*;
- 5) *dià pasón + dià pénte*;
- 6) *dis dià pasón* cioè *bis ex omnibus*.

Vediamone ora la descrizione.

- 1) *diatessaron* = 4 suoni, 3 spazi, 2 toni e 1/2, 5 semitoni, 10 diesis; il rapporto è di 4 a 3 e cioè epitritico;
- 2) *diapente* = 5 suoni, 4 spazi, 3 toni e 1/2, 7 semitoni, 14 diesis; il rapporto è di 3 a 2 e perciò hemiolico;
- 3) *diapason* = 8 suoni, 7 spazi, 6 toni, 12 semitoni, 24 diesis; il rapporto è di 1 a 2 e cioè di dupla;
- 4) *diapason + diatessaron* = 11 suoni, 10 spazi, 8 toni e 1/2, 17 semitoni, 34 diesis; il rapporto è di 8 a 3, cioè di diplasi-epidimoiiri;
- 5) *diapason + diapente* = 12 suoni, 11 spazi, 9 toni e 1/2, 19 semitoni, 38 diesis; il rapporto è di 4 a 12, cioè di triplasia;
- 6) *disdiapason* = 15 suoni, 14 spazi, 12 toni, 24 semitoni, 48 diesis; il rapporto è di 12 a 3, cioè di tetraplasia.

Vi è anche un 'modo' o 'tono' eposdoico, cioè con un rapporto di 9 a 8 = 1 + 1/8; tale modo è il più fitto perché sono sempre presenti i quarti di tono o diesis enarmonici.

I generi espressivi poi nei confronti del suono e quindi della parola sono tre: 1) *armonico*, in relazione al suono vero e proprio; 2) *ritmico*, in relazione al numero; 3) *metrico*, in relazione alla parola.

Ma nella parola, afferma il Capella, il numero viene rivelato dalle sillabe. Si deve concludere dunque che, se il ritmo è rivelato dal numero e questo nella parola è rivelato dalle sillabe, il ritmo è dato dalle sillabe.

L'analisi del Capella, riassunta, ci conduce dunque alle seguenti conclusioni:

1) ogni parola semplice o composta ha un accento acuto oppure circonflesso; non può averne due acuti o due circonflessi; può averne invece più gravi: «*omnis igitur vox latine simplex sive composita habet unum sonum (accentum) aut acutum aut circumflexum; duos autem acutos aut inflexos numquam potest, graves vero saepe*»;

2) l'accento acuto può stare sulle brevi e sulle lunghe: «*acutus autem et in longis et in brevibus invenitur*»;

3) l'accento circonflesso può trovarsi sulle lunghe: «*inflexi proprium hoc est, ut nisi longis natura syllabis non adhaereat*» ed è di natura piana;

4) l'accento grave può trovarsi sulle brevi e sulle lunghe, ma sempre subordinato all'acuto e al circonflesso, e non può mai trovarsi sulla prima di un bisillabo;

5) su una stessa parola possono essere presenti i tre accenti: *Árgilêtùm*.

Da ciò risulta chiaro che è soprattutto agli accenti che si rivolge l'attenzione del Capella. Dall'osservazione quantitativa egli passa alla diastematica: l'accento acuto è un suono alto, l'accento grave è un suono basso e il circonflesso è composto dai due, quasi un *terminus a quo* e un *terminus ad quem* di una piccolissima sinusoide sonora. A questo fenomeno è legato l'altro: il passaggio dalla osservazione vocalica a quella sillabica. Il nuovo elemento, la sillaba, impone una nuova gerarchizzazione. In una prima fase vi sarà una distinzione tra sillabe accentate con accento di diverso tipo, ma subito dopo si osserverà che solo alcuni accenti danno il ritmo alla frase. Questi accenti, che poi saranno gli accenti ritmici, usurperanno il ruolo di *kyrios tonos* all'accento acuto e gli accenti grave, acuto e circonflesso resteranno alla grammatica. In un secondo tempo, almeno secondo la scuola solesmense, tali accenti verrebbero assorbiti anche dalla musica ufficiale, il cosiddetto canto gregoriano, per dare forma ai neumi. Gli accenti tradizionali quindi si risolveranno in espressione melodica ancora legata al ritmo per addizione, mentre il nuovo accento, il ritmico, darà vita ad un nuovo *cursus* basato sul ritmo ottenuto per divisione. Hanno così inizio due nuovi tipi di ritmica poetica derivanti dal nuovo *cursus* sillabico:

1) *il cursivo*, più veloce, primo per origine e per soluzione — per soluzione intendendo l'identificazione dell'accento grammaticale con il ritmico — che, come ho già detto, parte dalle basi dell'*accentus* e del *concentus recto tono*, dai varî tipi di salmodia e di recitazione (lettura);

2) *quello dei moduli tipico-ritmici*, più lento, generato dall'innodia e dalle forme

similari, che affida la sua organizzazione alla musica legata al ritmo ottenuto per divisione e alle nuove esperienze plurivoche o polifoniche che possono essere collocate tra il V e il VI secolo.

Due soluzioni che acquistano una loro fisionomia in partenza e che sembrano opposte, ma che invece troveranno, sia pure dopo secoli, una soluzione simile.

Ma se il ritmo è dato dal numero e il numero viene rivelato dalla sillaba, come ho già detto, è evidente che la vera causa del ritmo è la sillaba. Non le sillabe che hanno un accento qualsiasi, ma quelle che hanno l'accento ritmico, il quale assume questo ruolo in base ad un rapporto numerico, quello appunto dei suoni. Afferma il Capella che il tempo primo è atomo e quindi indivisibile, come il punto in geometria o la monade in aritmetica, e che il numero nelle parole viene rivelato dalle sillabe, come nella melodia dai suoni e dagli spazi e nel gesto dal primo moto del corpo; questo primo e brevissimo tempo è appunto indivisibile. Il tempo composto invece, che si può dividere, può essere il doppio il triplo e il quadruplo del primo. Ma siccome il tempo è espresso dal numero e questo raggiunge la sua completezza là dove è il termine del suo pieno rapporto, in questo fatto il numero è simile al tono (quantità di suono); e quindi: «ut enim per quattuor species, hoc est diesis, dividitur, hic etiam quaternaria temporum modulatione concluditur».

È evidente una operazione di scambio organizzativo tra ritmo e suono; ciò che appunto mi piace sottolineare. E tale operazione risulta più evidente nella distinzione che Capella fa fra i vari tempi che si assimilano ai numeri. Alcuni di essi sono *enrhythma*, cioè quelli che basano il loro ordine su un preciso rapporto, sia esso di dupla, hemiolico od altro; *arrhythma*, che non corrispondono ad alcun rapporto numerico; *rhythmoide*, dove il rapporto del numero può esserci e non esserci. Mi sembra di scorgere in questa suddivisione la poesia in versi (*enrhythma*), il parlare normale (*arrhythma*) e la ritmica cursiva (*rhythmoide*). Vi è inoltre una chiara allusione ai rapporti numerici delle consonanze sopra esposti, dove si evidenziano in modo del tutto particolare i numeri 5, 7, 8, 12 nelle consonanze semplici (*diatessaron*, *diapente*, *diapason*), 11 e 12 nelle consonanze composte (*diapason* + *diatessaron*, *diapason* + *diapente*, *disdiapason*). Sono i rapporti numerici dispari 5, 7, 11 e quelli pari 8, 12: proprio a questi rapporti viene affidata la versificazione romanza.

b) *L'organizzazione sonora nel sistema modale derivato dal tetracordo e dall'esacordo e sua trasposizione in organizzazione ritmico-versificatoria dispari.*

Mi riferisco al canto gregoriano, al canto ufficiale della Chiesa di Roma. Dei tre generi della musica greca — diatonico, cromatico, enarmonico — esso prende solo il diatonico, cioè quello basato sul tetracordo articolato dal semitono naturale, che può presentarsi in tre varietà. Vediamola in relazione alla nostra scala di DO: *do, re, mi, fa; re, mi, fa, sol; mi, fa, sol, la*. L'articolazione può trovarsi dunque tra i gradi terzo e quarto, secondo e terzo, primo e secondo. Sovrapponendo due tetracordi di natura uguale si ottiene un modo (scala). Es.: *do, re, mi, fa — sol, la, si, do; re, mi, fa, sol — la, si, do, re; mi, fa, sol, la — si, do, re, mi*. Questi modi (scale) vengono chiamati autentici. Se il tetracordo superiore viene trasportato all'ottava inferiore, si ottengono i relativi plagali. Es.: *sol, la, si, do — do, re, mi, fa (sol); la, si, do, re — re, mi, fa, sol (la); si, do, re, mi — mi fa, sol, la (si)*. A questi sei tipi di modi (scale) debbono essere aggiunti altri due, che sono formati da due tetracordi di natura diversa. Essi so-

no: *sol, la, si, do* — *re, mi, fa, sol* (autentico), *re, mi, fa, sol* — *sol, la, si, do* (*re*) (plagale). L'insieme di questi modi (scale) si riassume nell'*octoechos*:

*la, si, do, RE, mi, fa, sol, la, si, do, re*  
*si, do, re, MI, fa, sol, la, si, do, re, mi*  
*do, re, mi, FA, sol, la, si, do, re, mi, fa*  
*re, mi, fa, SOL, la, si, do, re, mi, fa, sol*

cioè quattro scale di undici suoni ciascuna, che riassumono gli otto modi.

L'intuizione esacordale di Guido d'Arezzo, anche se frutto di una contrazione tetracordale, è senz'altro fonte di maggiore articolazione. Sono quattro le varietà dell'esacordo: *la, si, do, re, mi, fa* (semitono tra il quinto e il sesto); *si, do, re, mi, fa, sol* (il semitono caratterizzante è quello tra il quarto e il quinto); *do, re, mi, fa, sol, la* (semitono tra il terzo e il quarto); *re, mi, fa, sol, la, si* (semitono tra il secondo e il terzo).

La trasposizione dell'organizzazione sonora del sistema modale derivante del tetracordo e dall'esacordo, in organizzazione versificatoria, con ovvio ampliamento funzionale del semitono, avrebbe razionalizzato la nuova ritmica con nuovi rapporti numerici, determinati dal semitono caratterizzante.

Mi limiterò alla citazione di alcuni *accentus* e *concentus*, che, a mio parere, possono essere ritenuti elementi intermedi e portanti. Per valutare appieno la esemplarità si tenga presente, tra l'altro, quanto afferma Aureliano de Reomé (sec. IX) circa la *salmodia cursiva* (11): «*Id autem oramus Cantorem, ut omnium Versuum fines in nocturnalibus Responsoriiis, a quinta incipiat desinere syllaba, ante finem ultimae*».

A - *Accentus* :

sae/culorum āmen (12)  
 5 4 3 2 1  
 sol la si — dó re  
 In illo tēmpore  
 do re mi — fá sol la

*Lectio epistolae beati Pauli Aposto/* li ad Romānos  
 sol la si — dó re

*Lectio epistolae beati Pauli Aposto/* li ad Corīnthios  
 sol la si — dó re mi

*Lectio epistolae beati Pauli Aposto/* li ad Haebrēos  
 sol la si — dó re

*Lectio epistolae beati Pauli Aposto/* li ad(e) Gālatas  
 sol la si — dó re mi

11) P. FERRETTI, *Estetica gregoriana*, Roma, 1964, pp. 278-79.

12) L'accento ritmico sarà sempre segnato da un episema.

È ovvio che mi riferisco alla melodia di queste formule, che nell'*ad di ad Galatas* porta due note.

*Passio D.N.J.C. se/cundum Johānnem*  
 sol la si—dó re  
*Passio D.N.J.C. /secundum Mārcum*  
 sol la si—dó re  
*Passio D.N.J.C. /secundum Lūcam*  
 sol la si—dó re  
*Passio D.N.J.C. se/cundum Matthēum*  
 sol la si—dó re

B - *Concentus*: il salmo *Dixit Dominus Domino meo* nelle formule:

1) *arrhythmia* = accentualistica-grammaticale:

*Dixit Dōminus Dōmino mēo: sēde a dēxtris mēis.*

2) *rhythmoides* = mista:

*Dixit Dominus/ Dōmino mēo:*

do re mi—fá sol  
 sede/ a dextris mēis.  
 do re mi fá sol

3) *enrhythmia* = ritmica:

*Dixit Dōminus Dōmino mēo: sēde*  
 la si—dó re mi/ sol la si—dó re/sol la si—dó re/  
 a dextris mēis.  
 sol la si—dó re

Con Guido d'Arezzo e quindi con l'apporto della sua geniale intuizione dell'esacordo, l'organizzazione ritmica derivata dal tetracordo si amplia e trova la sua soluzione definitiva nell'*ambitus* bivalente dell'*octoechos*: tetracordale-esacordale.

TAVOLA DEI NUOVI MODI RITMICI DERIVATI DAL TETRACORDO E DALL'ESACORDO:

#### A - *Tetracordo*

- 1) *accento sulla quarta: locutus ēst//*  
 do re mi—fá  
 omnipotētem//  
 do re mi—fá (sol)  
 sanctam cathōlicam//  
 do re mi—fá (sol la)
- 2) *accento sulla terza: et in ūnum//*  
 re mi—fá sol  
 panis hōminum//  
 re mi—fá sol (la)
- 3) *accento sulla seconda: altissime//*  
 mi—fá sol la

B - *Esacordo* :

- 1) *accento sulla sesta*: et homo factus est  
la si do re mi-fā
- 2) *accento sulla quinta*: per Dominum nostrum  
si do re mi-fā sol
- 3) *accento sulla quarta*: laudate Dominum  
do re mi-fā sol la
- 4) *accento sulla terza*: crucifixus enim  
re mi-fā sol la si

## SOLUZIONI RITMICHE TETRACORDALI:

- 1) *due tetracordi uguali*: « Jam lūcis orto sidere »  
mi-fā sol la mi-fā sol la  
| tetracordo | | tetracordo |
- « Franciscus vir catholicus »  
mi-fā sol la mi-fā sol la  
| tetracordo | | tetracordo |
- « Heu, pius pastor occidit »  
mi-fā sol la mi-fā sol la  
| tetracordo | | tetracordo |
- 2) *due tetracordi diversi*: « Ave, regina coelorum »  
sol la si-dō re mi-fā sol  
| tetracordo | | tetracordo |

## SOLUZIONI RITMICHE ESACORDALI:

- « Te lucis ante terminum »  
la si do re mi-fā sol la  
| esacordo + due |
- « Ave, maris stella »  
fa sol la si-dō re  
| esacordo |
- « Veni, Sancte Spiritus »  
fa sol la si-dō re mi  
| esacordo + una |

La ritmica derivata da questi modi accetterà tutte le possibili combinazioni tra i modi *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus*, in relazione al tetracordo e all'esacordo. Forma esemplare di questi connubi ritmici sono le *Laudes Creaturarum* (o *Cantico di Frate Sole*) di S. Francesco d'Assisi.

Tale ritmica, viaggiando a fianco di quella ottenuta dal ritmo per divisione, che specialmente nel periodo della prolazione proprio per sua natura tende ad una rarefazione, ne subirà l'influsso in un processo che giungerà, molto più tardi (sec. XVI), alla assimilazione. Tale processo troverà la sua soluzione quando alla lettura ritmica subentrerà la lettura *ad sensum*. Ciò permetterà alla poesia di non far più

parte dell'*ambitus artis musicae* e quindi di essere completamente indipendente dalla musica. Prima però, nel suo momento felice, si sublimerà in due espressioni semplici e una composta, che stanno alla base della espressione poetica italiana:

- 1) pentasillabo = tetracordo + 1 0 + 2;
- 2) eptasillabo = esacordo + 1 0 + 2;
- 3) endecasillabo = a) tetracordo + esacordo;  
b) esacordo + tetracordo.

ESEMPI <sup>(13)</sup>:

*Pentasillabo tronco*: « Ond' io lo cōr »

do re mi fā  
| tetracordo |

(Dante da Maiano)

« Va' giù, va' giù »

do re mi fā  
| tetracordo |

« Orsù, orsù »

do re mi fā  
| tetracordo |

(Franco Sacchetti, Rime, LXXXII, 12, 16)

*Pentasillabo piano*: « Contr' al peccāto »

do re mi fā sol  
| tetracordo più una |

(Dante, Canzone, LXXXIV, 8)

*Pentasillabo sdrucciolo*: « A tale imāgine »

do re mi fā sol la  
| tetracordo più due |

(Inf., XV, 10)

*Eptasillabo tronco*: « La mia donna verrā »

la si do re mi fā  
| esacordo |

(Dante, Ballata, IX, 16)

*Eptasillabo piano*: « Meravigliosamente »

la si do re mi fā sol  
| esacordo più una |

(Giacomo da Lentini)

13) Le citazioni che seguono, per quanto riguarda rime di Dante e di altri autori, provengono da G. CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, 1970; quelle della *Commedia* dall'ed. curata da G. PETROCCHI, Milano, 1966.

«la lung' adimorānza»  
 la si do re mi-fā sol  
 | esacordo più una |

(Re Enzo)

*Eptasillabo sdrucchiolo*: «per l'universo pēnetra»  
 la si do re mi-fā sol la  
 | esacordo più due |

(Par., I, 2)

L'endecasillabo è composto da un pentasillabo più un eptasillabo, oppure da un eptasillabo più un pentasillabo congiunti, quindi, rispettivamente, da un tetracordo più un esacordo oppure da un esacordo più un tetracordo. È ovvio che o il tetracordo o l'esacordo avranno sempre una nota in più:

«Ora era onde il salir non volea stōrpio»  
 la si do re mi-fā sol la si-dō re  
 | esacordo | | tetracordo più una |

(Purg., XXV, 1)

Se l'ultima parola del verso sarà sdrucchiola, il tetracordo o l'esacordo interessato avrà due note in più:

«Ora cen porta l'ūn de' duri mārgini»  
 la si do re mi-fā sol la si-dō re mi  
 | esacordo | | tetracordo più due |

(Inf., XV, 1)

## MODI DELL'ENDECASILLABO:

1) «mi ritrovāi per una selva oscūra»  
 do re mi-fā la si do re mi-fā sol  
 | tetracordo | | esacordo più una |

(Inf., I, 2)

«consiros vēi la passada folōr»  
 do re mi-fā la si do re mi-fā (sol)  
 | tetracordo | | esacordo più una |

(Purg., XXVI, 143)

2) «Nel mezzo del cammin di nostra vīta»  
 la si do re mi-fā sol la si-do re  
 | esacordo | | tetracordo più una |

(Inf. I, 1)

«que vos guida al sōm d'esta escalīna»  
 la si do re mi-fā sol la si-dō re  
 | esacordo | | tetracordo più una |

(Purg., XXVI, 146)

3) «vestito di nōvo d'un drappo nēro»

fa sol la si<sup>~</sup>dō re sol la si<sup>~</sup>dō re  
 | esacordo | | tetracordo più una |

(Dante, Sonetto, LXXII, 9)

4) «se l'un l'altro vi potesse trovāre»

la si<sup>~</sup>dō re la si do re mi<sup>~</sup>fā sol  
 | tetracordo | | esacordo più una |

(Fiore, CLXVIII, 6)

5) «la vīpera che Melanesi accāmpa»

mi<sup>~</sup>fā sol la la si do re mi<sup>~</sup>fā sol  
 | tetracordo | | esacordo più una |

(Purg., VIII, 80)

Il *trisillabo* è accettato da Dante solo come 'eco':

«Poscia ch'Amor del tūtto m'ha lasciāto,

la si do re mi<sup>~</sup>fā sol la si<sup>~</sup>dō re  
 | esacordo più una | | tetracordo |

non per mio grāto,

sol la si<sup>~</sup>dō re  
 | tetracordo più una |

ché stāto-non avea tanto gioiōso,»

si<sup>~</sup>dō re mi la si do re mi<sup>~</sup>fā sol  
 | tetracordo | | esacordo più una |

(Dante, Canzone, LXXXIV)

ESECUZIONE RITMICA DELLE «LAUDES CREATURARUM» (O «CANTICO DI FRATE SOLE») (14):

1 - Alt̄issimu, onnipotēte, bon Signōre,  
 mi<sup>~</sup>fa sol la/ do re mi<sup>~</sup>fa sol/ re mi<sup>~</sup>fa sol/

2 - Tue so' le lāude, la glōria e l'honōre  
 do re mi<sup>~</sup>fa sol/ si<sup>~</sup>do re mi<sup>~</sup>fa sol/  
 et onne bēnedictiōne.  
 sol la si<sup>~</sup>do re mi<sup>~</sup>fa sol/

3 - Ad Te sōlo, Alt̄issimo, se konfāno,  
 re mi<sup>~</sup>fa sol/ mi<sup>~</sup>fa sol la/ re mi<sup>~</sup>fa sol/

14) S. FRANCESCO D'ASSISI, *Laudes Creaturarum* [o *Cantico di Frate Sole*], in CONTINI, *Letteratura italiana* cit., pp. 4-5.

- 4 - et nullu hōmo ène dignu Te mentovāre.  
do re mi-fa sol/re mi-fa sol/ do re mi-fa sol/.
- 5 - Laudato s̄ie, mi' Signōre, cum tūcte  
sol la si-do/ re mi-fa sol/ si-do re  
le Tūe creatūre  
mi-fa sol/ re mi-fa sol/
- 6 - spetialmēnte messōr lo frate Sōle,  
la si-do re mi-fa/ do re mi-fa sol/
- 7 - lo qual è iōrno, et allūmini noi per lūi.  
do re mi-fa sol/ re mi-fa sol la/ do re mi-fa sol/
- 8 - Et ēllu è bēllu e radiānte cum grānde  
si-do re mi-fa sol/la si-do re/ si-do re  
splendōre:  
mi-fa sol/
- 9 - de Te Altīssimo, pōrta signīficiōne.  
sol la si-do re mi-fa sol/ si-do re mi-fa sol
- 10 - Laudato s̄i', mi' Signōre, per sora Lūna  
sol la si-do/ re mi-fa sol/ do re mi-fa sol/  
e le stēlle:  
re mi-fa sol/
- 11 - in cēlu l'ài formāte clarīte et pretiōse  
mi-fa sol la/ si-do re mi-fa sol la/ si-do re  
et bēlle.  
mi-fa sol/
- 12 - Laudato s̄i', mi' Signōre, per frate Vēnto  
sol la si-do/ re mi-fa sol/ do re mi-fa sol/
- 13 - et per āere et nūbilo et serēno et onne  
re mi-fa sol la/mi-fa sol la/ re mi-fa sol/do re mi-  
tēmpo  
fa sol,
- 14 - per lo quāle a le Tūe creature dāi  
re mi-fa sol/ re mi-fa sol/ sol la si-do  
sustentamēnto.  
do re mi-fa sol/

- 15 - Laudato sī', mi Signōre, per sor' Āqua,  
sol la si-do/ re mi-fa sol/ re mi-fa sol/
- 16 - la quale ē multo ūtile et hūmile et pretiōsa  
do re mi-fa/ re mi-fa sol la/ mi-fa sol la/ la si-do re  
et cāsta.  
mi-fa sol/
- 17 - Laudato sī', mi' Signōre, per frate Fōcu,  
sol la si-do/ re mi-fa sol/ do re mi-fa sol/
- 18 - per lo quāle' enallūmini la nōcte:  
la si-do re/ re mi-fa sol la si-do re/
- 19 - ed ello è bēllo et iocūndo et robustōso  
sol la si-do re/la si-do re/sol la si-do re  
et fōrte.  
mi-fa sol
- 20 - Laudato' sī', mi' Signōre, per sora nōstra  
sol la si-do/ re mi-fa sol/ do re mi-fa sol  
madre Tērra,  
re mi-fa sol/
- 21 - la quāle ne sustēnta et govērna,  
mi-fa sol la si-do re/ re mi-fa sol/
- 22 - et prodūce diversi frūcti con colorīti  
la si-do re/ do re mi-fa sol/ sol la si-do re/  
flori et hērba.  
do re mi-fa sol
- 23 - Laudato sī', mi' Signōre, per quēlli ke  
sol la si-do/ re mi-fa sol/ mi-fa sol la  
perdōnano per lo Tuo amōre  
si-do re mi/ do re mi-fa sol/
- 24 - et sostēngo infirmitāte et tribulatiōne.  
la si-do re/ do re mi-fa sol/ si-do re mi-fa sol/
- 25 - Beati quēlli ke 'l sosterrāno in pāce,  
re mi-fa sol/ sol la si-do re mi-fa sol

- 26 - ka da Te, Altīssimo, sirāno incoronāti.  
do re mi-fa sol la/ mi-fa sol la si-do re
- 27 - Laudato sī', mi' Signōre, per sōra nostra  
sol la si-do/ re mi-fa sol/ mi-fa sol la si-  
Mōrte corporāle,  
do re/ la si-do re/
- 28 - da la quāle nullu hōmo vivēnte po' skappāre:  
la si-do re/ la si-do re mi-fa sol/ re mi-fa sol.
- 29 - guai a'cquēlli ke mōrrāno ne le peccāta  
la si-do re/ la si-do re/ sol la si-do re  
mortāli;  
mi-fa sol/
- 30 - beati quēlli ke trovarā ne le Tūe  
la si-do re/ do re mi-fa/ la si-do re/  
sanctissime voluntāti,  
mi-fa sol la/ re mi-fa sol/
- 31 - ka la mōrte secūnda no 'l farrà māle.  
la si-do re mi-fa sol/ do re mi-fa sol/
- 32 - Laudāte e benedicite mi' Signōre et  
mi-fa sol la si-do re mi/ la si-do re/ do  
rengratiāte  
re mi-fa sol/
- 33 - e serviāteli cum grānde humilitāte.  
re mi-fa sol la si-do re/ do re mi-fa sol.

Per facilitare la comprensione di questa mia proposta ritmica, riporto l'esempio del famoso *lucernarium: Exultet*, conservato nella liturgia del Sabato Santo. Questa composizione, dal punto di vista ritmico, è molto vicina alle *Laudes* di S. Francesco:

Exūltet jam angēlica turba coelōrum:  
mi-fa sol la/ mi-fa sol la/ do re mi-fa sol/

Né posso fare a meno di sottolineare la quasi identità del primo *versus* delle *Laudes* in latino, che quasi certamente Francesco nella sua mente tradusse, con il sopra citato *Exultet*:

Altīssime, omnīpotens, bone Dōmine.

D'altra parte, se il canto dell'*Exultet* si identificava con il «canto di Pasqua», quasi sicuramente le *Laudes* venivano eseguite su tale conosciutissima melodia: ciò spiegherebbe la mancanza di notazione sul rigo del codice assisiato.

Sembra essere molto vicina al ritmo delle *Laudes* anche la melodia francese del sec. XIII, applicata alla famosa sequenza pasquale *O filii et filiae* nel sec. XV dal francescano P. Giovanni Tisserant.

## ESEMPI DI ESECUZIONE RITMICA DI ALCUNE RIME DANTESCHE:

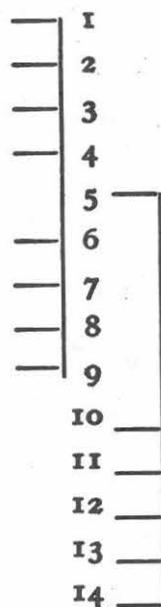
DANTE, *Vita Nuova*

A ciascun' alma prēsa e gentil cōre  
nel cui cospetto vēn lo dir presēnte,  
in ciò che mi rescīvan suo parvēnte,  
salute in lor segnōr, cioè amōre.

5 Già eran quāsi che atterzate l'ōre  
del tempo che onne stēlla n'è lucēnte,  
quando m'apparve Amōr subitamēte,  
cui essenza membrār mi dà orrōre.

Allegro mi sembrāva Amor tenēdo  
10 meo core in māno, e ne le braccia avēa  
madonna invōlta in un drappo dormēdo.

Poi la svegliāva, e d'esto core ardēdo  
lei paventōsa umilmente pascēa:  
appresso gir lo ne vedea piangēdo.

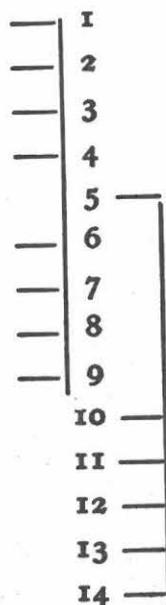
DANTE, *Il Fiore*

E s'ella non è bēlla di visāggio,  
cortesemente lōr torni la tēsta  
e sì lor mostri, sānza far arrēsta,  
le belle bionde trēcce da vantāggio.

5 Se non son biōnde, tingale in erbāggio  
e a l'uovo, e po' vāda a nozze e a fēsta;  
e, quando va, si muōva sì a sēsta  
ch'al su' muover non ābbia punt'oltrāggio.

E gentamente vāda balestrādo  
10 intorno a sē, cogli occhi, a chi la guārda,  
e' l più che puōte, ne vad'accroccādo.

Faccia sembiānti che molto le tārda  
ched ella fōsse tutta al su' comādo;  
ma d'amar nūllo non fosse musārda.



*Dante all'ignoto* (15)

Io Dante a te, che m'hài cosí chiamāto  
rispondo briēve con poco pensāre  
però che piú non pōsso soprastāre  
4 tanto m'ha 'l tuo pensiēr forte affannāto.  
Ma ben vorrei sapēr dove e in qual lāto  
ti richiamāsti, per me ricordāre:  
forse che per mia lēttēra mandāre  
8 saresti d'ogni cōlpo risanāto.  
Ma s'ella è dōnna che porti anco vētta  
sí 'n ogni pārte mi pare esser fiso  
11 ch'ella verrà a fārti gran disdētta.  
Secondo detto m'hài, ora m'avvīso  
che ella è sī d'ogni peccato nētta  
14 come angelo che stīa in paradīso.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

*Canzone* (16)

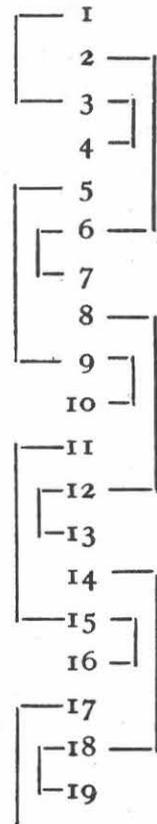
Poscia ch'Amor del tūtto m'ha lasciāto  
non per mio grāto,  
ché stāto non avea tanto gioiōso,  
ma però che pietōso  
5 fu tanto del meo cōre  
che non soffēse d'ascoltar suo piānto;  
i' canterò cosī disamorāto  
contra 'l peccāto,  
ch'è nāto in noi, di chiamare a ritrōso  
10 tal ch'è vile e noiōso  
con nome di valōre,  
cioè di leggiadrīa, ch'è bella tānto  
che fa degno di mānto  
imperīāl colui dov'ella rēgna:  
15 ell'è verace insēgna  
la qual dimōstra u' la vertù dimōra;  
per ch'io son cērto, se ben la difēdo  
nel dir com'io la 'ntēndo,  
ch'Amor di sē mi farà grazia ancōra.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19

15) DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. CONTINI, Torino, 1946<sup>2</sup>, pp. 136-137.16) *Ibid.*, pp. 106-107.

*Inf. Canto I* (17)

Nel mezzo del cammīn di nostra vīta  
 mi ritrovāi per una selva oscūra  
 3 ché la diritta vīa era smarrīta.  
 Ahi quanto a dir qual ēra è cosa dūra  
 esta selva selvāggia e aspra e fōrte  
 6 che nel pensiēr rinnova la paūra !  
 Tant'è amāra che poco è più mōrte;  
 ma per trattar del bēn ch'i' vi trovāi,  
 9 dirò de l'altre cōse ch'i' v' ho scōrte.  
 Io non so ben ridir com'i' v'intrāi,  
 tant'era pien di sōnno a quel pūnto  
 12 che la verace vīa abandonāi.  
 Ma poi ch'i' fui al piē d'un colle giūnto,  
 là dove termināva quella vālle  
 15 che m'avea di paūra il cor compūnto,  
 guardai in alto e vīdi le sue spālle  
 vestite già de' rāggi del pianēta  
 18 che mena dritto altrūi per ogni cālle.  
 Allor fu la paūra un poco quēta,



c) *Il processo ritmico per divisione e l'organizzazione sonora dell'ottocordo diatonico e cromatico codificata dal Pareja e loro trasposizione in organizzazione ritmico-versificatoria pari.*

Il processo ritmico per divisione, come ho già accennato, si svolge in tre periodi così denominati:

1) *dei modi*, divisione della 'lunga';

2) *del tempo*, divisione della 'breve': ternaria, tempo perfetto; binaria, tempo imperfetto;

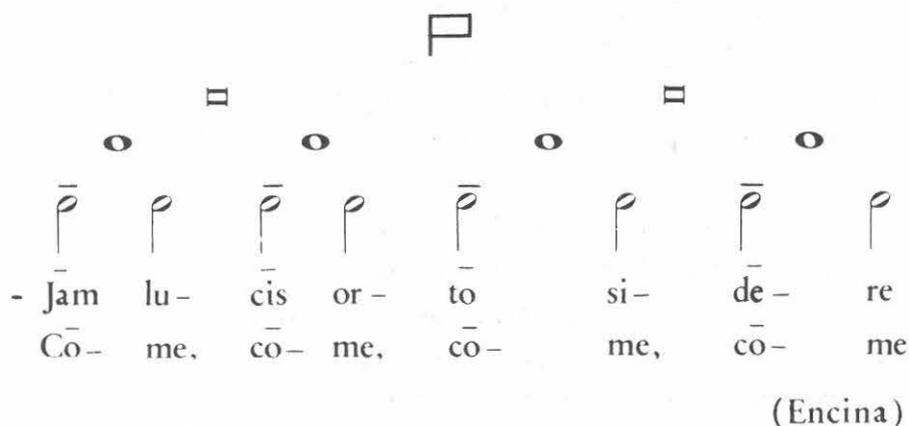
3) *della prolazione*, divisione della semibreve: ternaria, prolazione maggiore; binaria, prolazione minore.

Tale processo sembra sintetizzarsi nella organizzazione ritmico-poetica che sta alla base della versificazione castigliana: *arte real* e *arte mayor*. La *lunga* infatti rappresenterebbe l'unità di misura o *pie* = verso, le due o tre *brevi* (divisione binaria o ternaria) gli emistichi, che possono diventare *pies quebrados*, le quattro o le sei *semibreve* (prolazione minore o maggiore) gli accenti ritmici e le otto o dodici *minime* (in relazione alla prolazione) la sillabazione.

## ARTE REAL:

1) unità di misura = *pie* = una *longa*

- 2) emistichi o *pies quebrados* = due *breves*
- 3) accenti ritmici = quattro *semibreves*
- 4) sillabazione ritmica = otto *mínimas*



## ARTE MAYOR:

- 1) unità di misura = *pie* = una *longa*
- 2) emistichi o *pies quebrados* = due *breves*
- 3) accenti ritmici = sei *semibreves*
- 4) sillabazione ritmica = dodici *mínimas*

Encina enuncia così i soli due tipi possibili di versificazione nella lingua castigliana:

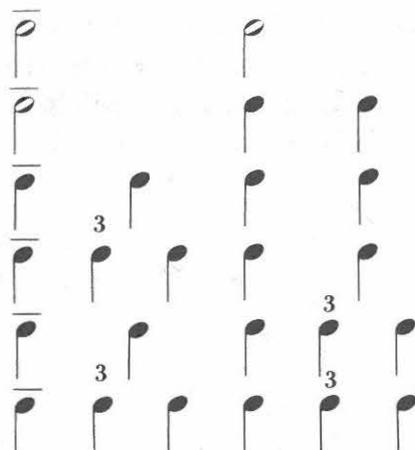
- 1) ARTE REAL, *quando el pie consta de ocho sílabas o su equivalencia;*
- 2) ARTE MAYOR, *quando el pie consta de doce sílabas o su equivalencia.*

Cosa significa in questo caso *su equivalencia*? È lo stesso Encina a spiegarcelo, affermando: «digo su equivalencia por que bien puede ser que tenga [el pie] más o menos [sílabas] en cantidad, más en valor es imposible, para ser el pie perfeto». Tale perfezione si può avere solo nella unità divisibile secondo le regole del ritmo. Siamo quindi di fronte ad una evidente allusione al ritmo musicale, dove *valor* e *pie* si identificano con l'unità divisibile, la *longa*, nella quale le quantità, cioè le sillabe, possono essere più o meno numericamente ad esaurirla, ma sempre però secondo le regole del ritmo musicale.

Ma c'è anche un'altra affermazione enciniana che può illuminarci ulteriormente sul significato di *equivalencia*. Scrive Encina: «ni tardamos más tiempo en pronunciar ambas [sílabas] que una».

Ciò suggerisce l'identità fra *tiempo* e *compás*. Ma il *compás* (battuta), che equivale a una semibreve e di conseguenza all'accento ritmico, è articolato secondo le regole ritmiche della prolazione maggiore e minore, della hemiolia ecc. Detto questo, è ovvio che il problema dell'isosillabismo e dell'anisosillabismo nella poesia spagnola di *arte real* e di *arte mayor* è pressoché inesistente.

In virtù quindi della divisione e della prolazione ogni accento poteva contenere tre sillabe (parola sdrucchiola), quattro in ragione di dupla, sei in ragione hemiolica e cinque in ragione mista.



In questo contesto perciò, il «pasan dos por una» di Encina, che può sorprendere, diventa addirittura una limitazione di un regolarissimo procedere.

Quanto ho esposto sopra circa la ritmica poetica mi sembra venga confermato anche dalla teoria parejana, che esporrò brevemente per quanto ci riguarda.

Con un ragionamento basato sulla proporzionalità numerica continua, discontinua e disgiunta, il Pareja era già riuscito a mettere in evidenza, nell'ambito dell'esacordo, i numeri 4, 6, 8, e 12. Infatti: nella proporzionalità continua i numeri in particolare rapporto tra loro sono tre e quindi uno solo è nel mezzo. Per es.: 4-6-9, dove il 4 sta al sei (il 4 è formato da  $\frac{2}{3}$  di 6) come il 6 sta al 9 (il 6 è formato da  $\frac{2}{3}$  di nove) e quindi in proporzione di sesquialtera. Nella proporzionalità discontinua i numeri in particolare rapporto tra loro sono quattro. Per es.: 4, 6, 8, 12, dove il 6 sta al 4 (6 ha  $\frac{1}{3}$  più di 4) come il 12 sta a 8 (12 ha  $\frac{1}{3}$  più di 8) e quindi sono in proporzione di sesquialtera. Se invece vengono invertiti i termini e diciamo: come 8 sta a 4 (8 è il doppio di 4) così 12 sta a 6 (12 è il doppio di 6) e quindi sono in proporzione di dupla. Nella proporzionalità disgiunta i numeri sono più di quattro. Per es.: 2, 3, 4, 6, 8, 12, dove 2 sta a 3 ( $2 = \frac{2}{3}$  di 3), come 4 sta a 6 ( $4 = \frac{2}{3}$  di 6) e 8 sta a 12 ( $8 = \frac{2}{3}$  di 12). Separando gli inferiori dai superiori avremo: come 2, 3, 4 stanno fra sé, così stanno fra sé 6, 8, 12. Se applichiamo a questi numeri i nomi delle note dell'esacordo *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, si hanno i seguenti rapporti: come *do* = 2 sta a *fa* = 6, così *re* = 3 sta a *sol* = 8 e *mi* = 4 sta a *la* = 12. Siamo di fronte al rapporto di *diatessaron*, che nei tre termini o note finali dei tre tetracordi pone in rilievo i numeri 6, 8, 12.

Tutto questo però, che potrebbe essere ridotto a puro fatto speculativo, viene confermato dalla seguente esperienza. Si tratta della prova pratica nella quale il maestro di Baeza giunge all'ottocordo come base di misura musicale, attraverso la divisione razionale della corda sonora. Egli dice: una corda che racchiude una doppia ottava è lunga 24 dita (si noti l'identità di atteggiamento con Marziano Capella, che nella divisione del tempo parte da quello composto). Volendo una sola ottava si dovrà tagliare la corda alla metà, riducendo la lunghezza a 12 dita: di conseguenza il rapporto di quinta giusta sarà = 8, quello di quarta giusta = 6 e quello di terza

minore = 4. Uniche consonanze «perfette» erano ritenute la quinta giusta = 8 e l'ottava = 12. Va notato anche che l'ottava e la duodecima non sono altro, rispettivamente, che l'ottava dell'unisono e della quinta. Per maggiore chiarezza vediamo come si presentava l'ottava nella tastiera degli Organi e dei Monocordi del tempo.

do/dodies./re/mibem./mi/fa/fadies./sol/soldies./la/sibem. si/do											
I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
terza minore											
quarta giusta											
quinta giusta											
OTTAVA											

Quanto detto potrebbe offrire una spiegazione esaustiva alla precisa scelta dei soli tipi di versificazione da parte di Juan del Encina. L'*arte real* (ottosillabo) e l'*arte mayor* (dodecasillabo) non sarebbero altro, nella codificazione teorico—pratica enciniana dell'*Arte de trovar*, che la trasposizione delle sole due consonanze perfette, la quinta giusta = 8 e l'ottava = 12, in organizzazione ritmico-versificatoria.

La riprova ce la offre, a mio parere, direttamente lo stesso Encina quando ci parla del *pie quebrado*, che egli ammette in alternanza solo nell'*arte real*. Ciò è perfettamente logico perché, mentre nel rapporto di 8 il 4 rappresenta la *medietas*,

*ottava diatonica*

do/re/mi/fa-				sol/la/sibem.si/do			
I	2	3	4	5	6	7	8
quarta giusta				quarta giusta			

*ottava cromatica*

do/dodies./re/mibem./-				mi/fa/fadies./sol),			
I	2	3	4	5	6	7	8
terza minore				terza minore			

nel rapporto di 12 il 6 non può rappresentarla, perché mentre 1-6 significa il rapporto *do-fa* (quarta giusta), 7-12 significa il rapporto *fa dies.-do* (quinta diminuita):

do/dodies./re/mibem./mi/fa/fadies./sol/soldies./la/sibem. si/do											
I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
quarta giusta						quinta diminuita					

Quanto ho affermato in base alla teoria parejana del suono troverebbe conferma nella stessa organizzazione ritmico-armonica enciniana. Nell'epoca infatti nella quale operava Encina, le quantità-base ritmiche divisibili erano la *longa* e la *brevis*. Sia l'una che l'altra figura potevano avere due soluzioni di divisione ritmica in relazione al contrappunto (oggi diremmo all'armonia): la binaria e la ternaria. Per ana-

logia, come testimonia il Pareja, seguivano la stessa sorte la semibreve e la minima quando erano considerate unità. La *longa* quindi, se sottoposta a divisione binaria dava 2 brevi, 4 semibrevi e 8 minime; se sottoposta a divisione ternaria 3 brevi, 6 semibrevi e 12 minime. La *brevis* a sua volta, se sottoposta a divisione binaria, dava 2 semibrevi, 4 minime e 8 semiminime; se sottoposta a divisione ternaria, 3 semibrevi, 6 minime e 12 semiminime. Le figure più piccole venivano usate nelle *glosas* o fioriture e perciò non venivano considerate armoniche, come diremmo oggi. Anche in questo caso osserviamo come gli estremi delle possibilità sono 8 e 12, cioè i numeri che rappresentano l'*arte real* (ottosillabo) e l'*arte mayor* (dodecasillabo).

Ma c'è di più. Encina stesso sottolinea il carattere binario articolante del verso, che egli chiama *pie*. Tale carattere, come egli afferma, nasce anche dalla stessa natura della lingua castigliana che è piana. E ciò al punto che la ultima sillaba della parola tronca vale per due, come pure il trisillabo sdrucciolo. Non solo: egli asserisce che nel

*pie quebrado* *passan cinco silabas por medio pie y entonces dezimos que va la una perdida assí como dijo don Jorge: « como devemos »,* cioè « *cómo devēmos* ».

I 2 3 4

Nell'*arte mayor* poi, dato che il *pie* va considerato sempre diviso in due emistichi, come testimonia anche Encina, abbiamo l'ultima sillaba forte del primo emistichio — per natura o per posizione —, che è la quinta, e l'ultima, forte per natura, del secondo, che è l'undicesima.

Riassumendo: la terza sillaba è forte perché penultima del primo emistichio o del *pie quebrado de arte real*, la quinta perché penultima del primo emistichio o *pie quebrado de arte mayor*, la settima perché penultima nel verso de *arte real* e l'undicesima perché penultima nel verso de *arte mayor*. Ed è significativo che Encina, per indicare lo schema ritmico di *arte real*, citi il verso dell'inno «Jam lucis orto sidere», dando per piana la parola *sidere* e quindi lo schema - u - u - u - u - u, e per quello di *arte mayor* «Mecenas atavis edite regibus» dando per piana la parola *regibus* e quindi lo schema - u - u - u - u - u - u. Tali schemi sono osservati costantemente da Encina nelle sue composizioni musicali. La coincidenza tra accento ritmico e grammaticale è da considerarsi pura casualità. Gli accenti tipico-ritmici, che poi saranno quelli musicali, si incontreranno perciò sempre sulle sillabe dispari. Per lo schema di *arte real*: 1 - 3 - 5 - 7; per quello di *arte mayor*: 1 - 3 - 5 - 7 - 9 - 11.

Esempi di *arte real*: Jām lucīs ortō sidēre

I 2 3 4 5 6 7 8

Cōme, cōme, cōme, cōme

I 2 3 4 5 6 7 8

Pōr honrā de Sānt Antruējo

I 2 3 4 5 6 7 8

Dē la viūda Pēnelōpe

I 2 3 4 5 6 7 8

Esempi di *arte mayor*: Mēcenās atāvis ēditē regibus  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 Mērced ēs servīr[e] ā tal mērecēr[e]  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 Hāsta lōs altōs mōntes Pīrenēos  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 Tūs casōs falāces Fōrtunā cantāmos  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Alle stesse conclusioni ci porta l'elemento contrappuntistico. Infatti le consonanze o armonie possibili nell'ambito delle due ottave erano otto: unisono, terza, quinta, sesta, ottava, decima, duodecima e decimaquinta. Nell'ambito di tre ottave — la voce piena — erano dodici: unisono, terza, quinta, sesta, ottava, decima, duodecima, decimaquinta, decimasettima, decimanona, vigesima e vigesimaseconda. E non posso fare a meno di sottolineare come in molti casi un verso di *arte real* (ottosillabo) venisse rivestito del valore ritmico—musicale di dodici minime o di dodici semiminime, creando così una dialettica tra ritmo musicale e ritmo poetico, che in qualche caso poteva avere valore simbolico. Tale fenomeno però non sarebbe altro che la codificazione del costume popolare di cantare ogni ottosillabo di un *romance* su una melodia del valore di dodici minime.

La suggestione enciniana, a mio parere, non è solo testimonianza, ma può essere anche sollecitazione e guida illuminante in una ricerca retrospettiva degli elementi portanti ritmico-poetici.

1)  $\bar{O}$  felix homīnum gēnus/ sī vestrōs anīmos āmor/ quō coelūm regītūr  
 rēgat/ (Boezio, *Cons. Phil.*, II, metr. 8).

2) Nōs in fīde glōriēmūr, / nōs in ūna mōdulēmūr/ fīdeī constāntiā/  
 (Adamo di San Vittore, sec. XII).

3)  $\bar{L}$ āetabūndus/ ēxultēt fidēlis chōrus, /  $\bar{A}$ llelūja (Sequenza di Natale, sec. XI).

4)  $\bar{D}$ ēcus mōrum, dūx minōrum, /  $\bar{F}$ rānciscūs, tenēns bravīum, / in te  
 vīte dātūr vītae, /  $\bar{C}$ hrīste  $\bar{R}$ ēdemptōr omnīum (Inno di Matteo da Capua, sec. XIII, introdotto nell'ufficio ritmico in onore di S. Francesco composto da Giuliano da Spira. È da notare come l'originale *bravīum* è stato poi sostituito con *praemium*, parola con accento grammaticale identico a *omnīum*. Una cosa è certa però: il *bravīum* di Matteo da Capua testimonia una lettura ritmica di *omnīum*, dal momento che l'inno francescano formalmente è ricalcato sul precedente e antichissimo inno natalizio *Christe Redemptor omnīum*).

5)  $\bar{A}$ d te prēcāmūr, Domīne. /  $\bar{I}$ ndulgēntiam. /  
 Bēnignē largām porrīge. /  $\bar{I}$ ndulgēntiam. /  
 Crūci tūae nōs adplīcet. /  $\bar{I}$ ndulgēntiam. /

(Abecedario visigotico-mozarabico incluso nella liturgia del Venerdì Santo, Antifonario di León, sec. X).

6) Di sommo interesse sono alcune aggiunte al famoso « Ubi caritas et amor », incluse nella liturgia della Lavanda dei piedi del Giovedì Santo, che si trovano in un *Antiphonarium diurnum* (Graduale) manoscritto della Biblioteca Nazionale di Madrid del sec. XIV<sup>(18)</sup>. Dopo l'*Ubi caritas et amor* che segue al *versus* « Et ex corde diligamus », sono riportati alcuni *versus*,

18) Mss. V<sup>o</sup>, 21-8 a. Ee-14, fol. 107.

la composizione dei quali deve essere collocata nella seconda metà del sec. XIII. Ne riporto alcuni: *Quī non hābet cāritātem, / nīchil hābet. / Ēt in tēnebrīs et ūbra/ mōrtis mānet. / Nōs ad altērustrūm amēnus/ ēt in dīe./ Sicut dēcet, āmbulēmus/ lūcis prōles./ Mēum propter nōmen sūnt tres ērgo/ cūm in ūnum./*

Nei *versus* terzo e quinto si verifica in modo più che evidente il «pasan dos por una» enunciato da Encina. Fenomeno questo, che, a mio parere, può essere causato in modo particolare anche dalla pratica litaniatica - seguita, com'è risaputo, con simpatia anche nei monasteri della Spagna dei secoli XI e XII -, che prevedeva una stessa formula per i nomi sia brevi che lunghi dei santi invocati.

In base a quanto ho affermato, propongo ora una esecuzione ritmica di alcuni versi di *arte mayor* e di *arte real*.

1) Dal *Cantar del mio Cid* (19):

□ □ □ □ □ □

○ ○ ○ ○ ○ ○

Dē los sos ō- jos t̄an fuer- te- miēn- tre llorān- do,  
 tor- na- va lā ca- bē- ça ī e- stá- va- los ca- t̄an- do.

○ ○ ○ ○ ○ ○

Ē stas s̄on las nue vas dē mio Cid el Canpeador  
 en e- ste lo- gar sē a- ca- ba es- ta ra- z̄on

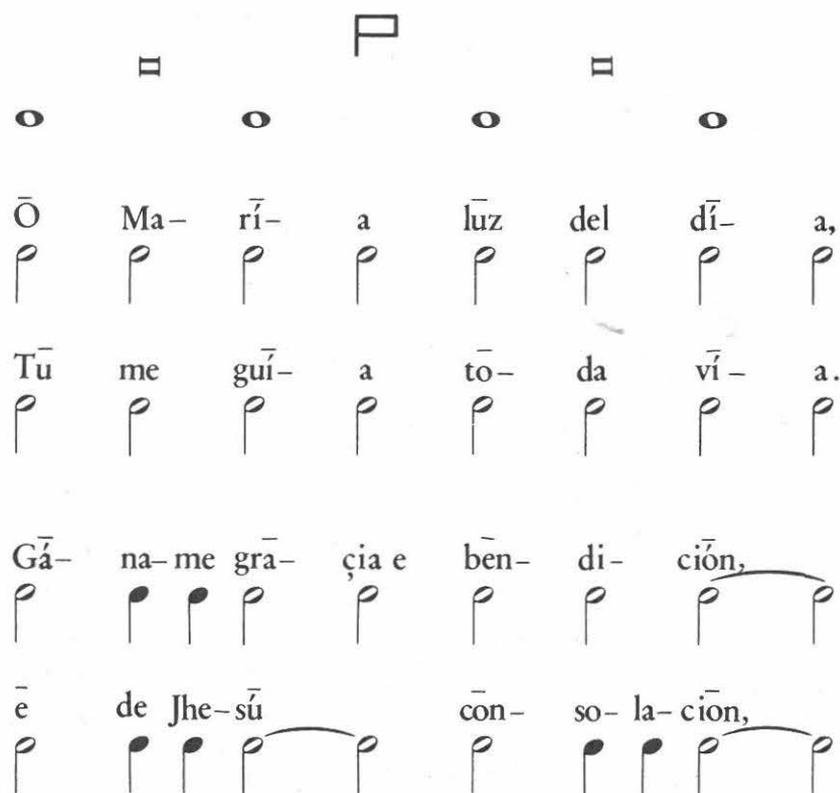
oppure

19) *Cantar de mio Cid*, a cura di R. MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, 1955, pp. 104, 299.

2) dal *Libro de buen amor* (20):



Se- ñor Dios que a los jo- dí- os, pue- blo de per-di- ción,  
 sa- que-ste de cap- ti- vo del po- der-de Fa- ra- òn,  
 a Da- ni- èl sa- que- ste del po- ço de Ba- bi- lòn:  
 sa- ca a mí coi- ta- do d'è- sta ma- la pre- siòn.



O Ma- rí- a luz del dí- a,  
 Tu me guí- a to- da ví- a.  
 Gá- na- me gra- çia e ben- di- ción,  
 è de Jhe- sù con- so- la- ción,

20) JUAN RUYZ, *Libro de buen amor*, ed. critica a cura di G. CHIARINI, Milano-Napoli, 1964, pp. 1, 11, 75.

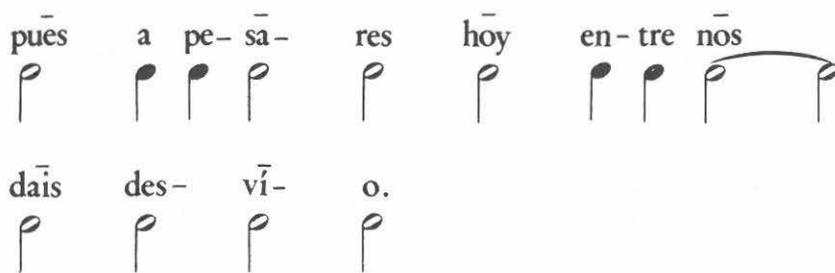
que pue da con de vo çion,  
 can- tar de tu a- le- gri- a.

De- sque sien- tes a el- la tu co- ra- çon e- spa- çias,  
 con mai- ti- na- da "Can- ta- te" en las fri- u- ras la- çias  
 lau- des "Au- ro- ra lu- cis" (e) das- le gran- des gra- çias,  
 con "Mi- se- re- re- me- i" mu- cho te le en- gra- çias.

3) da *Los menemnos di TIMODEA* (21):

En ho- ra bue- na ven- gais vos,  
 her- ma- no mi- o,

21) T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Syracuse University, 1956, p. 225.

4) Da *El Laberinto de Fortuna* (22):

Tu, Ca- li- o- pē, me sey fa- vo- ra- ble,  
 dān- do- mē a- las dē don vīr- tu- o- so  
 pōr- que dī- scur- ra pōr don- dē non o- so;  
 cōn- bi- dā mi lēn- gua cōn al- gō que fa- ble;

5) Da *L'Opera musicale* di JUAN DEL ENCINA (23):

Siēn- ta- ti.  
 Siēn- ta- ti.

22) JUAN DE MENA, *El laberinto de fortuna*, a cura di J.M. BLECUA, Madrid, 1951, p. 4.23) JUAN DEL ENCINA, *L'opera musicale*, a cura di C. TERNI, Firenze-Messina, 1974, pp. 463, 581.

Puēs me acu- sas, hēme a- quī

ē Lue tie- nes de co- mer? Dī.

Yas- so- mō por o- tra par- te

ēl e- stan- dar- te

▮

▮

▮

○

○

○

○

○

○

Dē- spier- tā, de- spier- ta tūs fuer- cas Pe- gā- so,

tū que llē- va- bas (e) ā Be- lē- ro- fon- te,

llē- va- mē a vēr (e) ā- quel āl- to mon- te,

muē- stra- mē ell ā- gua mē- jor dē Par- nā- so.

Concludendo, devo dire che la suggestione continiana citata all'inizio, dopo questa ritmica esplorazione, si trasforma in una necessità. Chi si accinge ad individuare e ad eseguire i ritmi metrici delle lingue romanze non può ignorare, anzi, deve conoscere molto bene i sistemi musicali ad esse legati: quello tetracordale-esacordale del canto gregoriano e del ritmo libero ottenuto per addizione, per quanto riguarda la versificazione dispari; quello dell'octocordo e del ritmo a battuta ottenuto per divisione, in riferimento alla versificazione pari.

## II. *Verso e forma nel Laudario.*

Fra i molti problemi che presenta il cod. 91, intendo qui riferirmi a quelli inerenti l'articolazione interna del verso, la forma strofica e la forma melodica, nell'intento di offrire una edizione 'attuale' atta a fornire tutti quegli elementi necessari per giungere ad una esecuzione oggettiva, e anche efficace dal punto di vista delle emozioni.

L'articolazione interna del verso, indipendentemente dal numero delle sillabe che lo compongono, specialmente nella versificazione ottosillabica, deve essere considerata piuttosto in base al numero degli accenti ritmici principali che non al numero delle sillabe. Infatti è di questi accenti principali che dobbiamo tener conto, poiché ogni verso corrisponde, logicamente, alla propria melodia. Il problema non sussisterebbe se ogni strofa fosse accompagnata dalla melodia, che invece, come ho detto nella descrizione del codice, è limitata alla prima strofa di ciascuna lauda; tale melodia deve essere interpretata in ritmo libero nella accezione accenualista e solesmense, e non in quella mensuralista.

Ma ciò che più interessa è la struttura strofica, perché è dalla sua articolazione, gemellare o meno con la forma melodica, che si può stabilire la forma della lauda e quindi la sua interpretazione. Infatti gli elementi articolanti la forma melodica, quali coro, solo, ritornello con parole e musica uguali, ritornello con parole diverse e musica uguale, potranno applicarsi soltanto quando non vi sarà più dubbio sulla struttura strofica; le eccezioni dipenderanno esclusivamente da ragioni di carattere musicale.

Lo schema strofico della lauda è stato avvicinato a quello della ballata, principalmente da F. Liuzzi <sup>(1)</sup> (mi riferisco a coloro che hanno trattato della lauda sia dal punto di vista poetico che da quello musicale). A me, dopo accurati studi e ricerche tendenti a dare una soluzione possibile al problema della interpretazione musicale della lauda *da un punto di vista formale*, sembra più proficua avvicinarla *direttamente* anche a forme di struttura «zejelesca» <sup>(2)</sup>.

La forma poetico-musicale di struttura «zejelesca» che può rappresentare il tramite tradizionale esecutivo musicale — per argomenti sia esterni che interni — a

1) LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana* cit.

2) Ci sembra di andare incontro a quanto asserisce A. RONCAGLIA, nel suo lavoro: *La lirica arabo-iberica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica*, Relazione tenuta alla settima seduta del Convegno «Volta» sul tema «Oriente e Occidente» nel Medioevo, Roma, 1957, p. 334. (Cfr. anche H. G. FARMER, *La musica dell'Islam*, in *Musica antica e orientale*, a cura di E. WELLESZ, Milano, 1962, pp. 528-529; A. F. SCHACK, *Poesía y arte de los árabes en España y en Sicilia*, II, Madrid, 1868, pp. 254-255).

noi più vicina è il *villancico* spagnolo. Per arrivare a dati certi circa l'esecuzione musicale della lauda (ci riferiamo soprattutto al problema formale) occorre perciò rifarci ai *villancicos* spagnoli — caratterizzati, dicevo, dallo schema *zejelesco* — in particolar modo a quelli di Juan del Encina (3). La lauda può dunque riallacciarsi allo *zéjel* (4). Alcuni dei *villancicos* contenuti nel *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* (5) sono quasi certamente autentici *zéjeles*, come ad es. quello intitolato *Tres morillas* (6).

Gli elementi costitutivi dello *zéjel* sono i seguenti (7):

- 1 - Matla = Estribillo = Preludio
- 2 - Markaz = Mudanza = Centro
- 3 - Kufi = Vuelta = Chiusura

Es. di *zéjel* arabo-andaluso:

Si tratta di un *zéjel* di Abulhasán ben Salem nel quale si descrive il fiume di Málaga, riportato da Abensaid nel ms. 80, ff. 233-234 della Biblioteca Nazionale di Madrid.

a Biguad Raya	{	<i>estribillo</i>	}	<i>strofa</i>
b Ajla adar atasab				
c Ama tarah mofza	}	<i>mudanza</i>		
c Mitlo-sahab almorza				
c Bir-rud ad mochza				
a Saca Raya	}	<i>vuelta</i>		
b Min safu ma-ssahab.				

3) È soprattutto a J. del Encina che ci riferiamo: dall'attenta lettura delle sue *Eglogas* possiamo derivare quegli argomenti esterni ed interni necessari per una ricostruzione ed esecuzione fedele del *villancico* spagnolo del sec. XV e XVI. (Cfr. C. TERNI, *Indice Cultural Español*, anno XVI, n. 200-201, Madrid, 1962, p. 1131).

4) Piccola strofa che concludeva la *muwaxaha*. Lo *zéjel*, se da un lato attinge la priorità temporale da forme poetiche preislamiche e quindi preesistenti in Anatolia e in Persia (cfr. J. RIBERA, *La música de las Cantigas*, Madrid, 1922, p. 91, e P. LE GENTIL, *Le Virelai et le Villancico*, Paris, 1954, p. 33), per un processo di osmosi dalla *muwaxaha*, dall'altro si prolunga nel tempo attraverso il *villancico*, del quale conosciamo con sicurezza la struttura formale da un punto di vista musicale; è questo che particolarmente ci interessa. Non possiamo parlare dello *zéjel* senza accennare all'altra forma poetica simile: la *muwaxaha*. La *muwaxaha* (composizione in arabo o in ebraico), come lo *zéjel*, nella sua struttura, dipende da un principio generatore ed organizzatore: per la prima questo principio è la *jarchya*, per il secondo lo *estribillo*. Sia la *jarchya* che lo *estribillo* sono principio fontale e strutturale per loro natura. L'unica differenza fra *muwaxaha* e *zéjel* è da ricercarsi nella lingua usata: la *muwaxaha* si serve dell'arabo colto (solo la *jarchya* sarà in arabo popolare, ebraico o romanzo), mentre lo *zéjel* preferisce servirsi dell'arabo volgare e del romanzo, quale suonava in bocca dei mozarabi dell'Andalusia (Cfr. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española* cit., pp. 24 e segg.).

5) ASENJO BARBIERI, *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1890.

6) Ibid., p. 254.

7) LE GENTIL, *Le Virelai* cit., p. 31.

d Alaih hits el modama  
 d Undor fi sacl lama  
 d Jaf-ar-riad hemama  
 a Facam jataya  
 b Madat lo cal harab.  
 ecc. ecc.

} *mudanza*  
 } *strofa*  
 } *vuelta*

Es. di schema generale:

		STROFA						
		matla	estribillo	preludio	markaz	mudanza	kufi	ecc.
Schema poetico		a	b		c	c	c	b
Schema musicale		A	B		C	C	A	B

Dall'esame di questo schema generale, da me ricostruito, risulta chiaro che l'*estribillo* non ha solo carattere di intonazione, ma serve di legame fra strofa e strofa quando si trasforma in *vuelta*, prendendo una rima dalla *mudanza* e conservando la seconda propria; fatto che ci viene rilevato e dimostrato dalla musica, che altrimenti, secondo il testo poetico, la strofa *zejelesca* potrebbe essere intesa come un tristicchio monorimo con un verso comune a tutte le strofe.

Es. di schema poetico e musicale di un *villancico* (8):

SCHEMA POETICO		a
SCHEMA MUSICALE		A
	Si la no- che es te- mo- ro-	
	sa, ¿ Quién la dor- mi- rá?	b B
MUDANZA		c C
	Que de ver- me la- sti- ma - do, Con el do- lor que me da- is,	
	Con fa- ti- gay con cui - da- do, mi be- vir mal lo tra - tá- is;	c C

8) Gli schemi sono miei. Per il testo cfr. BARBIERI, *Cancionero Musical cit.*, p. 397. Per il testo dello *zéjel* di Abulhasán ben Salem, cfr. RIBERA, *La musica cit.*, p. 69, nota 7.

VUELTA c  
A

do, El sen-ti-do ve-la-rá,  
is, ¿Quién la vi-da me da-rá?

b  
B *Fine*

Do il testo poetico a parte per sollecitare lo studioso a riflettere sul come lo schema musicale sia determinante nello stabilire l'articolazione interna della strofa poetica.

a Si la noche es temerosa,	}	<i>estribillo</i>	
b ¿Quién la dormirá?			
c Que de verme lastimado,	}	<i>mudanza</i>	}
c Con fatiga y con cuidado,			
c Si durmiere descansado,			
b El sentido velará.	}	<i>vuelta</i>	<i>strofa</i>
d Con el dolor que me dais			
d Mi bevir mal lo tratáis;	}	<i>mudanza</i>	}
d Si vos, mi bien, me matáis,			
b ¿Quién la vida me dará?			
	}	<i>vuelta</i>	<i>strofa</i>

Es. di schema poetico e musicale di una *lauda* (9):

SCHEMA POETICO a	ESTRIBILLO	b
SCHEMA MUSICALE A		B

De la cru-del mor-te de Cri-sto on' ho-mo pian-ga a-ma-ra-men-te.

MUDANZA	c C	c D
---------	--------	--------

Quan-do lu-de-ri Cri-sto pil-liá-ro, d'o-gne par-te lo cir-cun-dá-ro;  
Tren-ta de-nar fo lo mer-ca-to ke fe-ce lu-da et fo pa-ga-to.

VUELTA	c A	b B
--------	--------	--------

le sue ma-ne strec-to le-ga-ro co-mo la-dro-ne vil-la-na-men-te.  
mel-lío li fô-ra non es-ser na-to k'a-ver pec-ca-to sí du-ra-men-te!

9) *Laudario di Cortona*, trascrizione e versione per concerto di C. TERNI, Siena 1964, p. 71.

Per le stesse ragioni che ci hanno indotto a riprodurre il solo testo poetico del *villancico*, diamo ora il solo testo poetico della *lauda*:

a De la crudel morte de Cristo	}	<i>estribillo</i>
b On'homo pianga amaramente.		
c Quando 'Iuderi Cristo pilliâro,	}	<i>mudanza</i>
c D'ogne parte lo circundâro;		
c Le sue mane strecto legâro	}	<i>strofa</i>
b Como ladro villanamente.		
d Trenta denar fo lo mercato	}	<i>mudanza</i>
d Ke fece Juda, et fo pagato.		
d Mellio li fôra non esser nato	}	<i>strofa</i>
b K'aver peccato sî duramente!		

Esaminiamo ora gli schemi strofici e melodici delle laude del Codice cortonese.

SCHEMI STROFICI:

- 1 - a a a b; c c c b; ecc. (lauda n. 4, dalla seconda strofa) <sup>(10)</sup>.
- 2 - a' a / b b b a; c c c a; ecc. (laude nn. 2, 3, 7, 14, 15, 16 <sup>(11)</sup>, 17, 18, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 40, 41, 45).
- 3 - a b / c c c b; d d d b; ecc. (laude nn. 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 20, 24, 43).
- 4 - a a b / c c c b; d d d b; ecc. (laude nn. 1, 35).
- 5 - a b c / d e d c; f g f c; ecc. (lauda n. 38).
- 6 - a b / c d c d c d b; e f e f e f b; ecc. (lauda n. 33).
- 7 - a a b / c d c d c d e e b; f g f g f g h h b; ecc. (lauda n. 39).
- 8 - a b a b / c d c d e f f b; g h g h i l l b; ecc. (laude nn. 19, 42, 46).
- 9 - a b b a / c d c d d e e a; f g f g g h h a; ecc. (laude nn. 23, 27, 34).
- 10 - a b c d / a d a d d b. (lauda n. 47).

SCHEMI MELODICI <sup>(12)</sup>:

- 1 - *Laude a forma innodica*: n. 4: A B C D.
- 2 - *Laude a forma ritornellata*: n. 8: A B / C D B E / A B; n. 10: A B / C C D E / A B; n. 11: A B / C C D E / A B; n. 16: A B / C D C E / A B; n. 17: A B / C D E F / A B; n. 18: A B / C C D A / A B; n. 20: A B / C D E F / A B; n. 26: A B / C D E F / A B; n. 38: A B C / A B A C I; n. 44: A B / C D E F / A B.
- 3 - *Laude a forma responsoriale semplice o litaniatica*: n. 6: A B / C D E D; n. 9: A B / A B A B; n. 15: A B / C B D B; n. 19: A B C D

10) La numerazione della lauda è mia e segue l'ordine progressivo del codice. La vera lauda incomincia dalla seconda strofa; la prima strofa è la libera traduzione della invocazione usata anche dai flagellanti perugini: «Domina Sancta Maria, recipite peccatores, et rogetis J. Christum ut nobis parcere debeat», come ci attesta Bartolomeo Scriba (cfr. *Annales Januenses*, in M.G.H. *Script.*, XVIII, p. 241).

11) I numeri corsivi indicano che alcune strofe offrono delle eccezioni.

12) Lo schema musicale è indicato con lettere maiuscole.

- / E F C D G H I D; n. 21: A B / A B A B; n. 28: A B / C D C D;  
n. 31: A B / A B A B<sub>1</sub>.
- 4 - *Laude a forma responsoriale*: n. 1: A B C / D E F C<sub>1</sub>; n. 2: A B /  
A C D B; n. 3: A B / C D E B; n. 7: A B / A A C D<sub>1</sub>; n. 12: A B /  
C C D B; n. 14: A B / C D C<sub>1</sub> A; n. 22: A B / C D E B<sub>1</sub>; n. 30:  
A B / C D E F; n. 40: A B / B<sub>1</sub> A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> B; n. 41: A B / C D E F;  
n. 44: A B / C D E F.
- 5 - *Laude a forma zejelesca*: n. 13: A B / C D A B; n. 23: A B A B /  
C D C D A B A B; n. 24: A B / C D A B; n. 25: A B / A B A B;  
n. 27: A B C D / E F E F A B C D; n. 29: A B / C D A B; n. 32:  
A B / C C A<sub>1</sub> B; n. 33: A B / C B C B D A B; n. 34: A B C D / E  
F G H A B C D; n. 35: A B C / A A B C; n. 36: A B / A C A B;  
n. 37: A B / C C A B; n. 39: A B C / D E D E D E A B C; n. 42:  
A B C D / E B E B E B C D; n. 43: A B / C D A B; n. 45: A B /  
A A A B; n. 46: A B C B / E F G H A B C B; n. 47: A B C D /  
A B A B C D.

Da un raffronto che possiamo fare tra i vari schemi strofici risulta evidente un legame: i primi cinque schemi sono semplici, gli altri cinque sono composti. Si parte da una semplice strofa senza *estribillo*, formata da un tristichio monorimo più un verso indipendente, che serve di legame tra varie strofe (schema n. 1). A questa strofa si aggiunge un *estribillo* di due versi monorimi (schema n. 2), che danno origine alla *vuelta* semplice, come ci viene rivelato dalla melodia, la quale solo con il quarto verso ritorna sull'*estribillo*. Per una ragione di praticità, che portava ad assegnare alla parte corale la stessa melodia alla stessa rima<sup>13)</sup>, è nato lo schema n. 3, il quale, mentre offre la stessa struttura strofica dello schema n. 2, se ne diversifica nell'*estribillo*. Infatti la strofa è sempre composta di un tristichio monorimo più un quarto verso (*vuelta*) in rima solo col secondo dell'*estribillo*, anziché con tutti e due. Possiamo così identificare la *vuelta* mediante il secondo verso dell'*estribillo*, qui non solo musicalmente, come già nello schema n. 2, ma anche prosodicamente.

Pur rimanendo nello schema di tipo semplice, abbiamo dunque due forme variate: la prima, per una ragione propriamente musicale, nell'intento di ampliare la parte corale nei confronti della parte solistica, arriva a stabilire la *vuelta* non in uno, ma in due versi; uno di essi in rima con la *mudanza*, l'altro con l'*estribillo*, di cui ripetono per intero la melodia. Questa nuova articolazione strofica, che viene rivelata solo dalla melodia, è appunto la stessa che riscontriamo nel *villancico*, il quale a sua volta l'aveva tolta, con ogni probabilità, dallo *zéjel* arabo-andaluso. Il massimo sviluppo in questo senso è rappresentato, per lo schema n. 2, dalle laude nn. 29, 32, 36, 37, 45; per lo schema n. 3, dalle laude nn. 24, 43.

La seconda forma invece, per una ragione puramente strofica, porta l'*estribillo* a tre versi in due nuovi schemi: il n. 4 e il n. 5. In questi schemi la variante riguarda solo l'*estribillo* e non la strofa, che si compone sempre di quattro versi, due per la *mudanza* e due per la *vuelta*, come ci rivela la melodia. La ragione dell'*estribillo* di tre versi e non di due, anziché in un movente estetico, va ricercata piuttosto in uno

13) Ciò spiegherebbe la mancanza del testo musicale nell'ultimo verso della prima strofa della lauda n. 24 e nella *vuelta* della lauda n. 46.

pratico. Infatti è la pratica che suggerisce di distinguere la intonazione, riservata al primo cantore, dalla parte corale vera e propria. La lauda n. 35 parrebbe darne la prova. Vediamone lo schema, sia melodico che poetico:

Schema melodico A B C / D D B C

Schema poetico a a b / c c c b

Non è altro che lo schema n. 3 con l'aggiunta di un primo verso nell'*estribillo* che funge da intonazione, e che questo verso abbia tale carattere (di intonazione) ce lo palesa lo schema musicale, che nella *vuelta* ripete solo B C anziché A B C.

Ciò premesso è facile individuare il legame logico, se non evolutivo, tra i vari schemi e cioè: tra lo schema n. 3 e il n. 6, tra lo schema n. 5 e gli schemi nn. 7, 10, tra il n. 3 e i nn. 8, 9. Gli schemi nn. 8, 9, 10 sono i più complessi. Di questi il n. 9 è il più simmetrico perché, metricamente, a un *estribillo* di quattro versi corrisponde una *vuelta* di quattro versi e, musicalmente, la *vuelta* ripete la stessa melodia dell'*estribillo*. Le stesse caratteristiche ha pure la lauda n. 46, la quale, anche se nell'*estribillo* segue lo schema n. 8, nella *vuelta* segue, sia musicalmente che metricamente, quello n. 9.

Da un punto di vista musicale — dico musicale perché da un punto di vista strofico *tutte* le laude seguono lo schema *zejelesco* — diciotto laude su quarantasei (il n. 5 non porta musica) hanno schema *zejelesco*. (Constano cioè di un *estribillo*, una *mudanza* e una *vuelta*). La *mudanza* ha sempre carattere solistico, l'*estribillo* e la *vuelta* hanno sempre carattere corale. Sono i nn. 13, 23, 24, 25, 27, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 45, 46, 47.

Con schema a ritornello, sempre da un punto di vista musicale, ve ne sono dieci, e precisamente i nn. 8, 10, 11, 16, 17, 18, 20, 26, 38, 44. Non vi è dubbio che si tratti di forme ritornellate per una ragione puramente musicale e non metrica (14). E dicendo ragione di carattere musicale o melodico non intendo riferirmi solamente alla necessità di ristabilire il modo o tono iniziale attraverso la ripetizione dell'*estribillo* quando la strofa, compresa la *vuelta*, è in modo o tono diverso, ma anche a quando la strofa (si intende la strofa musicale), incorporando la *vuelta*, termina in posizione di moto od ha carattere di sospensione (15). Le laude rimanenti derivano presumibilmente il loro schema musicale dalle seguenti forme di carattere liturgico;

a — dalla forma *responsoriale litaniatica* le laude nn. 6, 9, 15, 19, 21, 28, 31.

b — dalla forma *responsoriale propriamente detta* le laude nn. 1, 2, 3, 7, 12, 14, 22, 30, 40, 41, 44.

c — dalla forma *innodica* la lauda n. 4.

14) D'altra parte lo schema metrico non si oppone al ritornello, trattandosi di laude che non appartengono al genere della *cobla capfnida*. Ci preme insistere sul problema del ritornello (parole uguali, musica uguale) perché, nel corso della nostra indagine, abbiamo riscontrato che troppo spesso, per mancanza di competenza musicale, vengono create forme ritornellate (nel senso sopra specificato) perfino in casi di *cobla capfnida*, sulla base errata *estribillo* = ritornello. L'*estribillo*, salvo eccezioni derivanti da ragioni musicali, è fonte e legame formale con tendenza naturale a mutarsi in *vuelta*.

15) Si ha il senso di moto o sospensione tutte le volte che la melodia termina in una nota diversa dalla fondamentale del *modo* o del *tono*; *modo* se ci riferiamo ad una melodia costruita con sistema «modale», *tono* ad una costruita con sistema «tonale». Il sistema «modale» si basa sul *tetracordo* e sull'*esacordo*, il sistema «tonale» sull'*ottocordo* o *ottava*.

Vediamo ora alcuni schemi *zejeleschi* usati da alcuni fra i principali poeti arabi ed israeliti attivi nei sec. XI e XII, dato che, fino ad ora almeno, non disponiamo di esempi precedenti (16).

L'israelita Ibn Gabiról (1021?-1069?) nel comporre i suoi *zéjeles* si serve di uno schema con o senza *estribillo* (17):

- 1 - a a a b; c c c b; d d d b ecc.
- 2 - a a a a; b b b a; c c c a ecc.
- 3 - a / b b b a; c c c a ecc.

Ibn Labbana (m. nel 1113) usa i seguenti schemi (18):

- 1 - a a b b / d e d e d e a a b b ecc.
- 2 - a a / d d d d a a ecc.

I seguenti schemi sono di Ibn Baqi (m. nel 1145) (19):

- 1 - a b b / c c c a b b ecc.
- 2 - a a b a / c c c a a b a ecc.
- 3 - a a a / b b b a a a ecc.
- 4 - a a b a a b / c d e c d e c d e a a b ecc.
- 5 - a b a b / c d c d c d c d a b a b ecc.

Ibn Quzman (1078?-1160) si serve dei seguenti (20):

- 1 - a / b b b a; c c c a ecc.
- 2 - a a / b b b a; c c c a ecc.
- 3 - a a / b b b a a; c c c a a ecc.
- 4 - a b c / d d d a b c; e e e a b c ecc.
- 5 - a a b b / c d c d c d a a b b; e f e f e f a a b b ecc.
- 6 - a b a / c d c d c d a b a; e f e f e f a b a ecc.

Anche da questi schemi è facile intravedere la stretta somiglianza tra lo *zéjel* e la *lauda*. Somiglianza che non si basa solo sulla struttura della schematica più progredita, ma anche su quello che può chiamarsi progresso logico di quella schematica. Abbiamo la strofa semplice senza *estribillo*, basata su un tristichio monorimo più un verso indipendente che serve da legame tra le varie strofe; si aggiunge un *estribillo* che origina la *vuelta* nella strofa. L'*estribillo* passa da due versi a tre, quindi a quattro, generando il relativo sviluppo anche nella strofa fino ad arrivare alla forma più complessa, sempre però rimanendo la relazione *estribillo, mudanza*,

16) Cfr. LE GENTIL, *Le Virelai* cit., p. 33. Le Gentil afferma che il *musammāt*, componimento preislamico composto da Imru Al Kais, morto tra il 530 e il 540, reca il seguente schema:

aa / bbbba / cccca / ecc.

Ne consegue che il Cieco di Cabra (Córdoba) MucAddam ben Muafa, ancora vivente alla fine del sec. IX, non è da ritenersi l'inventore della strofa «zejelesca», ma solo un divulgatore. L'opera di MucAddam ben Muafa, dei suoi immediati imitatori, di Ibn Abd Rabbihi (869-940) e Yusuf ben Harum al-Ramadi (morto nel 1022) è a noi sconosciuta.

17) LE GENTIL, *Le Virelai* cit., p. 41.

18) Ibid., p. 42.

19) Ibid., pp. 42-43.

20) Ibid., pp. 43-44.

*vuelta*: la stessa relazione che riscontriamo nello sviluppo schematico della lauda. L'unica differenza da rilevare è basata sulla formazione della *vuelta*. Infatti, mentre nella lauda essa è legata alla *mudanza* e all'*estribillo*, come nel *villancico* spagnolo, nello *zéjel* ha relazione solo con l'*estribillo*. Ne fanno eccezione però lo schema n. 4 di Ibn Baqi e il n. 2 di Ibn Quzman, che sono identici, anche nella loro articolazione interna, a quelli relativi della lauda italiana e del *villancico* spagnolo.

Come veniva eseguito e quale schema melodico poteva avere lo *zéjel*? È ben difficile saperlo, dal momento che non abbiamo documenti di carattere musicale. Tuttavia si può avanzare l'ipotesi che alcuni *villancicos* del *Cancionero de los siglos XV-XVI*, pubblicato per la prima volta da Asenjo Barbieri, siano autentici *zéjeles* rielaborati in forma polifonica. Fra tutti il più probabilmente *zejelesco* è il *villancico* intitolato *Tres morillas*, *zéjel* non solo nella forma poetica, ma anche in quella melodica o musicale. Riporto qui i due testi, poetico e musicale, con i relativi schemi (21).

## ESTRIBILLO

SCHEMA POETICO	a	b	b
SCHEMA MUSICALE	A	B	C

Tres mo-ri-las me-na-mo-ran en Ja-én; A-xa y Fá-ti-ma y Ma-rién.

## MUDANZA

	c	c
	D	D

Tres mo-ri-las tan gar-ri-das i-ban a co-ger o-li-vas,

## VUELTA

	c	b	b
	A	B	C

y ha-llá-ban-las co-gi-das en Ja-én, A-xa y Fá-ti-ma y Ma-rién.

Testo poetico con schema suggerito dallo schema melodico.

a Tres morillas me enamoran	}	<i>estribillo</i>
b en Jaén;		
b Axa y Fátima y Marién.		
c Tres morillas tan garridas	}	<i>mudanza</i>
c iban a coger olivas,		
c y hallábanlas cogidas	}	<i>strofa</i>
b en Jaén;		
b Axa y Fátima y Marién.		
ecc.		

21) Gli schemi sono miei. Per il testo cfr. BARBIERI, *Cancionero Musical* cit., p. 254.

Concludendo: lo schema strofico e lo schema melodico, almeno nelle diciotto laude citate, dipende indirettamente dallo *zéjel* arabo-andaluso; il genere musicale però sarebbe il liturgico, anche se vi si nota qualche infiltrazione di canto popolare (22). Quindi troviamo unite forme *zejelesche* a forme liturgiche. È proprio per questo motivo che ci viene spontaneo approfittare delle indagini fatte dal noto musicologo Higinio Anglés, il quale nella sua opera *La Música a Catalunya* (23), ci presenta un *conductus* (24) del sec. XII che si intitola *Cedit frigus hiemale*, tratto dal ms. latino n. 5132 della Biblioteca Nazionale di Parigi. Reca i seguenti schemi:

**ESTRIBILLO**

SCHEMA POETICO	a	a
SCHEMA MUSICALE	A	B

**MUDANZA**

a	a	a
D	D	D

**VUELTA**

a	b	c
A	B	C

*Fine*

22) Contengono sicuramente elementi di canto popolare le laude nn. 15, 16, 20, 21, 26, 28, 43, 45. Anche altre sembrano avere influenze di carattere popolare ma, a nostro parere, sono più vicine all'atteggiamento melico di Giuliano da Spira (m. c. 1250).

23) H. ANGLÉS, *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, p. 257.

24) Forma polifonica dell'*Ars antiqua*, più libera del *mottetto* in quanto non sempre si assoggettava all'uso del *tenor*.

Testo e schema poetico suggerito dallo schema melodico.

a Cedit tempus hiemale,	}	<i>estribillo</i>	}	<i>strofa</i>
a redit tempus estivale,				
b juvenus letatur.				
a Ecce, tempus est vernale,	}	<i>mudanza</i>	}	<i>strofa</i>
a quo per lignum triumphale,				
a inter ligna nullum tale	}	<i>vuelta</i>		
a genus hominum mortale				
b morte liberatur.				

Da un semplice raffronto di questo *conductus* con il *villancico Tres morillas* risulta evidente una somiglianza perfetta, anche se l'articolazione interna offre qualche differenza nello schema strofico.

Queste composizioni latine con schema *zejelesco* provengono dai monasteri di Ripoll e Montserrat, dove ebbe il suo massimo sviluppo quel movimento culturale promosso nel periodo della *Reconquista* dal colto abate Bernardo dell'Ordine di Cluny in Sahagún (25). A mio parere le scuole poetiche di detti monasteri, volendo nuovamente introdurre l'uso del latino come mezzo di riconquista al Cristianesimo, si sarebbero valse di schemi strofici e melodie arabe, costruendo su di essi composizioni latine, sì che queste, grazie a tale espediente, venissero più facilmente assimilate dal popolo, che già conosceva tali schemi strofici e tali melodie (26).

D'altra parte l'influsso dei monasteri di Ripoll e di Montserrat fu grande anche fuori di Spagna, per esempio su S. Marziale di Limoges e Fleury sur Loire (27). Niente vieta di pensare che tale influenza giungesse fino in Italia soprattutto attraverso i rapporti che la Catalogna aveva con Genova e con Pisa.

È a tale influenza che si riferisce R. Menéndez Pidal quando, esaminando la struttura della lauda jaconica, conclude affermando che più del cinquanta per cento della produzione laudese ha struttura *zejelesca* (28). È di grande onore e soddisfazione per me essere arrivato, attraverso un postulato musicale, alla stessa conclusione a cui è giunto, attraverso quello storico-letterario, l'illustre Maestro.

Stabilito dunque che tutte le laude ricalcano, nella forma metrica, quella *zejelesca*, e che per la forma melodica parte dipendono dallo *zéjel* arabo-andaluso (sia pure indirettamente) e parte da forme liturgiche, da un punto di vista pratico di interpretazione e di esecuzione musicale dovremo tirare le seguenti conclusioni:

25) A. VALBUENA PRAT, *Historia de la Literatura Española*, I, Barcelona, 1946, pp. 8 e segg.

26) Ciò viene confermato da Alvaro de Córdoba, il quale in pieno sec. IX si lamenta che i cristiani abbiano dimenticato la propria lingua mentre conoscono benissimo la lingua e la metrica arabe (cfr. VALBUENA PRAT, *Historia cit.*, p. 4).

27) *Ibid.*, pp. 8 e segg.

28) «En Italia [...] se conserva un copioso *Laudario* debido a Jacopone, compuesto de 102 laudes; pues bien, 52 de ellas, que son más de la mitad, están escritas en nuestro trístico con vuelta y estribillo; de modo que este *Laudario* franciscano es, después de las *Cantigas* de Alfonso X, la colección lírica más *zejelesca* de toda la Romania» (*Poesía Árabe cit.*, p. 46).

- 1 - *Laude derivanti dalla forma Inno*: n. 4. Tale lauda verrà eseguita alla maniera dell'Inno nella liturgia cattolica. Il *Coro*, diviso in due gruppi, si alterna nel canto delle strofe fino alla fine.
- 2 - *Laude a forma ritornellata* (ritornello con parole e musica uguali): nn 8, 10, 11, 16, 17, 18, 20, 26, 38, 44. Il *Coro* canta l'*estribillo*, il *Cantor* canta la *mudanza* e la *vuelta* e il *Coro* ripete l'*estribillo*. Alla fine tutti insieme cantano l'*Amen*, quando c'è (29).
- 3 - *Laude a forma responsoriale semplice o litaniaca*: nn. 6, 9, 15, 19, 21, 28. In queste laude si ha l'alternanza tra *Cantor* e *Coro*. Il *Cantor* intona il primo verso e il *Coro* il secondo, alternandosi così fino alla fine. L'*Amen* tutti insieme nelle laude che lo portano.
- 4 - *Laude a forma responsoriale*: nn. 1, 2, 3, 7, 12, 14, 22, 30, 33, 40, 41. Il primo verso dell'*estribillo* lo intona il *Cantor* e il *Coro* continua. Il *Cantor* intona la *mudanza* o le *mudanzas* e metà della *vuelta*, mentre il *Coro* entra nella seconda metà della *vuelta*; alla fine l'*Amen* se c'è. Come si vede, nelle forme sopra citate, lo schema melodico ha la preminenza sullo schema strofico, che esso altera. Infatti la struttura *zejelesca* della strofa viene distrutta dalla struttura melodica di origine liturgica. Ciò non accade nel seguente gruppo di laude, dove struttura strofica e struttura melodica sono della stessa natura.
- 5 - *Laude a forma zejelesca* (sia per lo schema poetico che melodico): nn. 13, 23, 24, 25, 27, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 45, 46, 47. Il *Coro* canta l'*estribillo*, il *Cantor* la *mudanza* e il *Coro* riprende con la *vuelta*; alla fine l'*Amen* tutti insieme nelle laude che lo portano. In questo gruppo gli elementi articolanti la struttura strofica trovano rispondenza gemellare in altrettanti elementi strutturanti la forma melodica: *estribillo* = *Coro*, *mudanza* = *Solo*, *vuelta* = *Coro*.

### III. Suggerimenti per una esecuzione 'attuale'.

Stimo giusto e necessario precisare come sono giunto, in ultima fase, ad una edizione-esecuzione delle laude dugentesche, in modo particolare delle prime quarantasei con melodia propria (la quinta non ha melodia) del nostro codice.

Nella mia professione di musicista teorico-pratico ho sempre ritenuto altamente pernicioso lo iato e la non coesistenza tra il *negotium* e l'*otium* e, soprattutto nel caso specifico della lauda dugentesca, ho considerato categoricamente inammissibile la rinuncia alla nota di unicità fontale. Si tratta sempre altresì di una forma d'arte per tutti, di arte *mayoritaria*, come la qualificano felicemente gli spagnoli, dove poesia, musica e azione, questa ultima più o meno rubricata, danno vita ad una forma che è espressione di collettività. Mi ha sempre orientato un pragmatismo esecu-

29) Portano l'*Amen* le laude nn. 10, 11, 25, 28, 39. La questione dell'*Amen* è molto importante per ciò che si riferisce alla trascrizione musicale. Non esistendo la musica dell'*Amen* è logico supporre che tale parola venisse cantata sulle formule «modali» relative del canto di chiesa, cioè il canto gregoriano; ciò farebbe supporre che le melodie del cod. 91 di Cortona siano state scritte nel genere musicale liturgico. Stando così le cose, i problemi che impone una trascrizione musicale del *Laudario* di Cortona sarebbero gli stessi che offre una qualsiasi trascrizione di canto gregoriano.

tivo in divenire — alimentato dalla memorizzazione dell'oggetto e di tutti quegli elementi coevi e affini — che, non rinunciando a nessuna delle prime regole, prevede suggestioni e suggerimenti 'tollerabili'. Nell'intento di raggiungere una visualizzazione fantastica della composizione, capace di fornire il mezzo adeguato per ricrearla, in fase esecutiva, analogamente al costume del suo tempo, mi è sembrato opportuno ipotizzare, per quanto concerne la struttura strofica, una dipendenza dello schema laudese da quello *zejelesco*. Scrisi nel 1964, come più volte ho ricordato (1), in alternativa alla tesi del Liuzzi, il quale preferiva avvicinare la forma di lauda a quella di ballata, che ritenevo «più proficuo avvicinarla (la lauda) direttamente a forme di natura *zejelesca*». Avvicinamento al *zéjel* e non alla *jarchia* o alla *muwaxaja* (2). Tale struttura *zejelesca* prevede *estribillo* = intonazione-argomento; *mudanza* oppure *mudanzas* = mutazione oppure mutazioni; *vuelta* = ripresa. Che tale schema possa essere preislamico già lo asserii riportando quello di *musammāt* praticato da Imru Al Kais (morto tra il 530 e il 540): a a /b b b b a; c c c c a; ecc. (3). È certo comunque che solo dall'impatto dell'arabo con l'andaluso dipende il sorgere e il diffondersi di tale forma nella penisola iberica prima, poi in parte dell'Europa. Con questo non intendevo riferirmi alla sola e fin troppo citata formula a a a x; b b b x ecc., che, fra l'altro, nelle laude in questione ricorrerebbe una sola volta. La mia attenzione era rivolta soprattutto alle strutture più complesse, che prevedono sempre un *estribillo*: a a /b b b a; c c c a ecc., oppure: a b / c c c b; d d d b ecc., anche a b c / d e d e d e f f c ecc., e altre ancora. Tali forme sono presenti, anteriormente alle esperienze italiane di questo tipo, nella penisola iberica, prima con promiscuità di lingue, successivamente in ciascuna delle lingue già ben caratterizzate dell'Iberia. Le stesse *Cantigas de Alfonso el Sabio* — forse coeve delle laude cortonesi e più elette in prestanza visiva — possono essere considerate vettore poetico-musicale di una tradizione verificatasi nella penisola iberica nel sec. XIII. Ma poiché la soluzione iberica dello *zéjel* non è la *cantiga*, bensì il *villancico* (sull'argomento ho superato, con lode, il vaglio di Ramón Menéndez Pidal), elemento portante che assume sì questa denominazione nel sec. XV, solo però per spagnolizzare una forma preesistente, ad esso mi sono appellato per maggiore chiarezza, soprattutto da un punto di vista musicale.

Sulla continuità di questa forma, la *zejelesca*, non possono esserci dubbi, e mi risulta che coloro che si sono occupati seriamente dell'argomento sono d'accordo. Ramón Menéndez Pidal, per esempio, sostiene in modo categorico tale continuità dal IX al XVII sec. (4); in Dámaso Alonso leggiamo che «el centro del interés debe desplazarse del *zéjel* al villancico. Estos ejemplos de villancicos mozárabes del siglo XI, puestos al lado de la tradición castellana tardía, prueban perfectamente que el núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico» (5). L'arabista Emilio García Gómez precisa che «a cualquier español,

1) CLEMENTE TERNI, *Per una edizione critica del «Laudario di Cortona»*, in *Chigiana*, n.s., XXI (1964), p. 114; vedi anche qui p. LXI.

2) *Ibid.*, p. 115.

3) *Ibid.* p. 123; cfr. anche LE GENTIL, *Le Virelai* cit., p. 33.

4) RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1955, p. 71.

5) DÁMASO ALONSO, *Cancioncillas «de amigo» mozárabes*, in *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), pp. 333-334; cfr. anche ANTONIO ROMÉRALO, *El villancico*, Madrid, 1969, p. 28.

culto, que pueda asomarse al Arabe, la poesía estrófica andaluza le produce inmediatamente el efecto de cosa propia»<sup>(6)</sup>.

Per la questione musicale ho seguito le suggestioni di Julián Ribera, Asenjo Barbieri e Felipe Pedrell i quali, attraverso un esame interno di certe melodie del *Cancionero Musical de Palacio* e da un confronto di esse con alcuni reperti etnomusicologici, sono giunti alla conclusione che si trattava di melodie di *al-Andalus*.

Circa il costume esecutivo del *zéjel* — solo-coro, con la *mudanza* o le *mudanzas* a carattere solistico — non vi possono essere dubbi, in virtù delle tante allusioni che si riscontrano nelle opere dei vari poeti di *al-Andalus*. D'altro canto risulterebbe quanto mai sconcertante il pensare che gli spagnoli abbiano adottato tutto l'organico strumentale arabo, come dimostrano cronache e arti figurative, senza accogliere alcuna melodia.

Mi è nota la presenza nel sec. XI di *conductus* in forma *zejelesca* — l'ho già scritto anche più sopra — ma tali componimenti, come afferma Angel Valbuena Prat, provengono da luoghi dove era in atto la *Reconquista* e dove quindi era estremamente pratico usare forme preesistenti per ripristinare l'uso del latino, ormai dimenticato (7).

L'affinità tra certe situazioni *zejelesche* iberiche (dove troviamo una intonazione-argomento e dove la ripresa si presenta con musica uguale all'intonazione, ma con testo letterario diverso) e alcune laude cortonesi o dugentesche in genere, è innegabile. Tale affermazione non vuole in alcun caso essere forzatura formale, bensì elemento illuminante a scopo interpretativo. Per ciò che riguarda la intonazione-argomento faccio presente che, contro quanto affermano alcuni, essa non è presente nelle forme musicali liturgiche preesistenti alle prime *zejelesche*.

Tale è la mia ipotesi. Si parta pure da altra ipotesi, ma si giunga ad una realizzazione completa e pratica, che certamente servirà ad un utile confronto. Da un punto di vista musicale una delle conclusioni più importanti è la seguente: esiste, per genesi, una sostanziale differenza tra *estribillo*, *responsio* e *refrain*. Per costume, può darsi che l'*estribillo* si trasformi in *refrain* o ritornello (parole uguali e melodie uguali) — troviamo esempi anche nelle *Cantigas* — ma in molti casi la 'ugnatatura' tra strofa e strofa non lo permette (8). In altri poi, sempre per costume, parte della mutazione o delle mutazioni si trasformano in *responsio*.

È noto come nella liturgia vi siano forme responsoriali di vario tipo: parole uguali e melodie uguali o quasi, parole diverse e stessa melodia, ma in nessun caso si verifica il fenomeno *zejelesco*, dove c'è un *estribillo* o intonazione-argomento e una ripresa musicale che può rivelare la vera natura della ripresa strofica, ponendo in risalto il tipo gemellare compositivo poetico-musicale. La ripresa quindi non è caratterizzata solo dalla rima in comune con l'*estribillo* o intonazione-argomento, ma dal legame di una rima con la *mudanza* o *mudanzas* e da una o più con l'*estribillo* a seconda della sua struttura di due, di tre, di quattro versi. Un esempio: a a /b b b a; c c c a ecc. Il legame fra *estribillo* e strofa sembrerebbe il solo b, ma la melodia

6) EMILIO GARCÍA GÓMEZ, *Todo Ben Quzmán, editado, interpretado, medido y explicado*, III, Madrid, 1972, p. 23.

7) VALBUENA PRAT, *Historia cit.*, p. 8 e segg.

8) TERNI, *Per una edizione cit.*; vedi anche qui, p.LXVIII.

rivela invece, perché da lì riprende, che la *vuelta* o ripresa comprende b a. Esempi di questo tipo si incontrano in tutta la produzione *zejelesca* e anche nel cod. 91 Cortona. Un esempio da questa raccolta: la lauda n. 37 ha i seguenti schemi:

*poetico*: a a / b b b a  
*melodico*: A B / C C A B<sup>(9)</sup>.

La *vuelta* o ripresa non sarà solo a, ma b a, che hanno la stessa melodia di a a, cioè A B.

The musical notation consists of three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. Above the first staff, 'A' is written above the first note and 'a' below it. Above the second staff, 'C' is written above the first note and 'b' below it. Above the third staff, 'A' is written above the first note and 'b' below it. Above the fourth staff, 'B' is written above the first note and 'a' below it. Vertical lines separate the two phrases of the poem.

Lau-dar vo-glio per a-mo-re lo pri-mer fra-te mi-no-re.  
 San Fran-ce-sco, a-mor di-lec-to, Cri-sto t'ha nel suo co-spec-to  
 pe-rò: che fo-sti ben per-fec-to e suo di-ric-to ser-vi-do-re.

Ciò vale anche per le forme più complesse, come quella offerta dalla lauda n. 46 i cui schemi sono i seguenti:

*poetico*: a b a b / c d c d d e e b  
*melodico*: A B A' B' / C D E F A B A' B' <sup>(10)</sup>.

Qui la ripresa o *vuelta* non è solo b, ma d e e b, che hanno la stessa melodia di a b a b, cioè A B A' B' <sup>(11)</sup>.

Ciò non toglie che nel codice cortonese — come abbiamo visto — siano presenti altre forme derivate dall'inno, dal verso allelujatico, dal responsorio, dalla litania.

9) Vedi qui, p. 113.

10) Vedi qui, p. 154.

11) Nelle laude cortonesi con musica, il verso ottosillabico, che basa la sua struttura sul ritmo ottenuto per divisione (ritmo a battuta), viene 'contaminato' da una melodia con ritmo ottenuto per addizione (ritmo libero).

In questi casi, evidentemente, la struttura melodica ha avuto la meglio su quella poetica.

Riprendendo quanto detto, e riassumendo, ritengo indispensabile che nella ricostruzione delle laude da cantare si debba tener conto anche di quanto segue:

1) individuazione della natura del verso, se sia pari o dispari, tenendo presente che nel pari — vedi, nel nostro caso, l'ottosillabo — un accento, grammaticale o anche per posizione, può valere per due sillabe e può anche avere la capacità temporale di assorbire più sillabe. Là dove è presente l'ottosillabo reale (quello che ha otto sillabe reali) oppure per posizione (con quattro accenti, ma con più o meno sillabe), ivi è presente il ritmo per divisione; là dove sono presenti il pentasillabo, l'eptasillabo e l'endecasillabo, è presente il ritmo per addizione. Nel primo caso non esiste problema di ipometria o ipermetria; nel secondo, qualora si verifichi ipometria o ipermetria, può trattarsi di contaminazione ritmica. Le varie lezioni dipenderebbero perciò anche dalla peculiare prassi esecutiva, che prevedeva, fra l'altro, l'uso, da parte dei cantori, della *e* paragogica. Per un es.: *cor* (core); *vol* (vole); *ladron* (ladrone). Di estrema evidenza è l'esempio che offre il primo verso della lauda n. 36: «Chi vole lo mondo desprezare», dove il secondo *fa* — esempio di 'nota compendio', frequentissima nel canto liturgico, cosiddetto gregoriano — sopporta due sillabe: *vo-le*, che in altri testi ha solo *vol*. Altri esempi: il *sol*, posto sulla sillaba *va* di «favellavano» del terzo verso della prima strofa della lauda n. 7, è un'altra nota compendio; lo stesso fenomeno si verifica sul *mi* di *hom*, compendio di *homo*, terzo verso della prima strofa della lauda n. 20 e sul *do* di *hom* del secondo verso della intonazione della lauda n. 24. È ovvio che possono essere 'nota compendio' solo il *punctum* e la *virga*, mai un melisma;

2) precisazione della cronologia, dell'eventuale stratificazione e degli esiti per aumentazione o diminuzione, in senso perotiniano, dell'elemento melodico, stabilendo se esso è preesistente al testo letterario o coevo, se trattasi di *contrafactum* o di originale;

3) memorizzazione del repertorio liturgico comune *more romano* e anche degli uffici ritmici — nel caso delle laude cortonesi, quelli di Giuliano da Spira — e anche certo repertorio valdese;

4) riflessione sui modi, sì da distinguere quelli originali da quelli trasportati;

5) ricostruzione della melodia in relazione a tutto il testo poetico, tenendo ben presente la misconosciuta 'nota compendio';

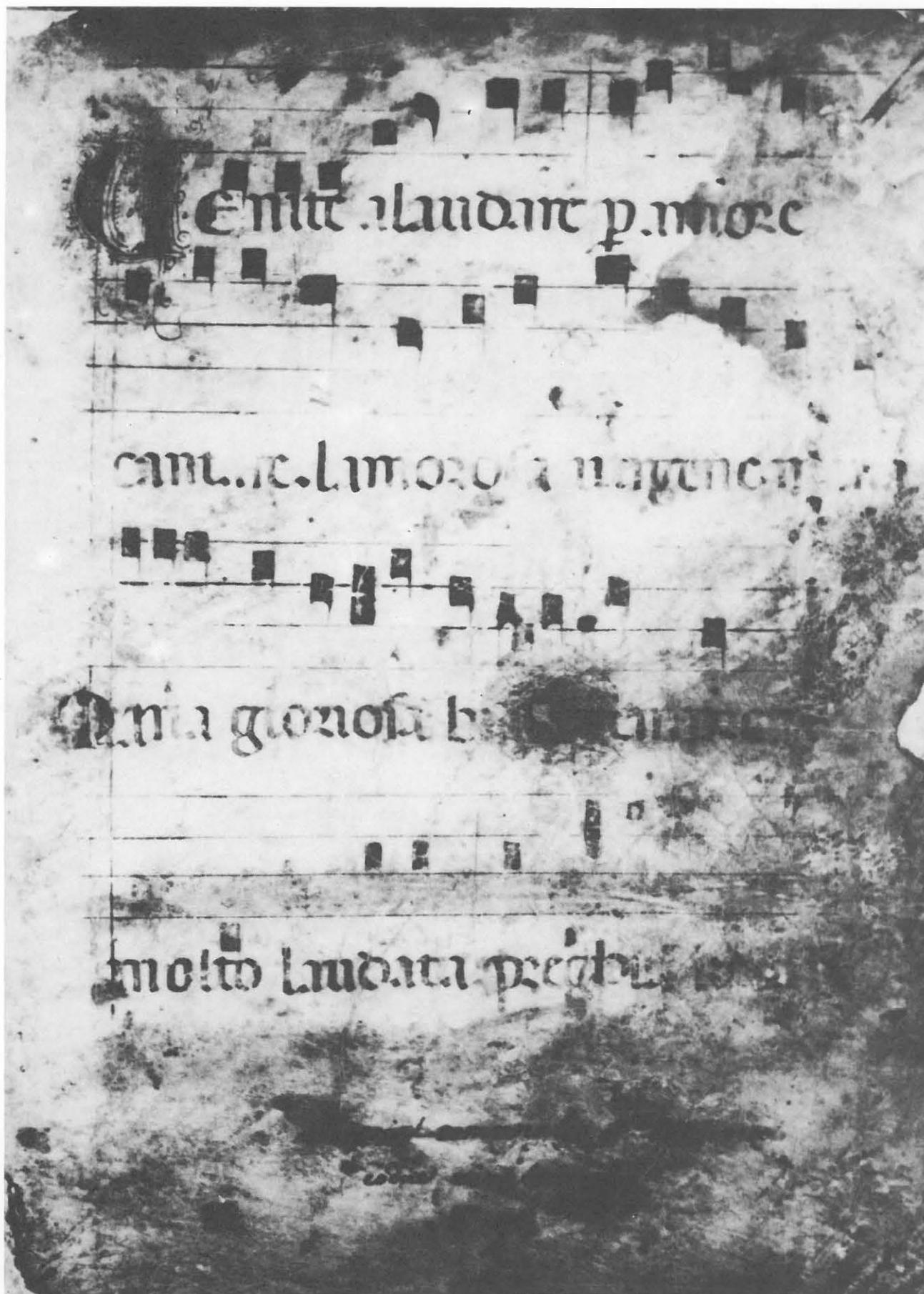
6) individuare le citazioni e gli ammiccamenti melodici esterni e interni. Ne cito alcuni:

a — *esterni*: la melodia di «La virtù celestiale» della lauda n. 3 con quella di «Quaerit loca lacrimarum» della sequenza *Sanctitatis nova signa*; l'intonazione di «L'alto prenze arcangelo lucente» e di «Ognun canti novel canto», rispettivamente lauda n. 41 e lauda n. 44, con quella dell'inno *En gratulemur hodie*; la intonazione di «Laude novella sia cantata» con la terza intonazione dell'inno *Lucis creator optime*, inserita nel *Liber usualis*; la intonazione della lauda in onore di S. Francesco, la n. 37, primo verso della strofa, «San Francesco, amor diletto», con la intonazione del primo verso della sequenza *Sanctitatis nova signa*; la intonazione della prima lauda «Venite a laudare» con quella della sequenza *Ave, stella matutina*, presente in un libro corale del Seminario di Cortona (G, f. 194).

b — *interni*: la lauda in onore di S. Francesco, la n. 38, «Sia laudato San France-

sco», è intonata sulla melodia di «Alta Trinità beata»; la lauda n. 11 «Regina sovrana de gram pietade» è intonata sulla melodia della lauda n. 8 «Altissima luce col grande splendore».

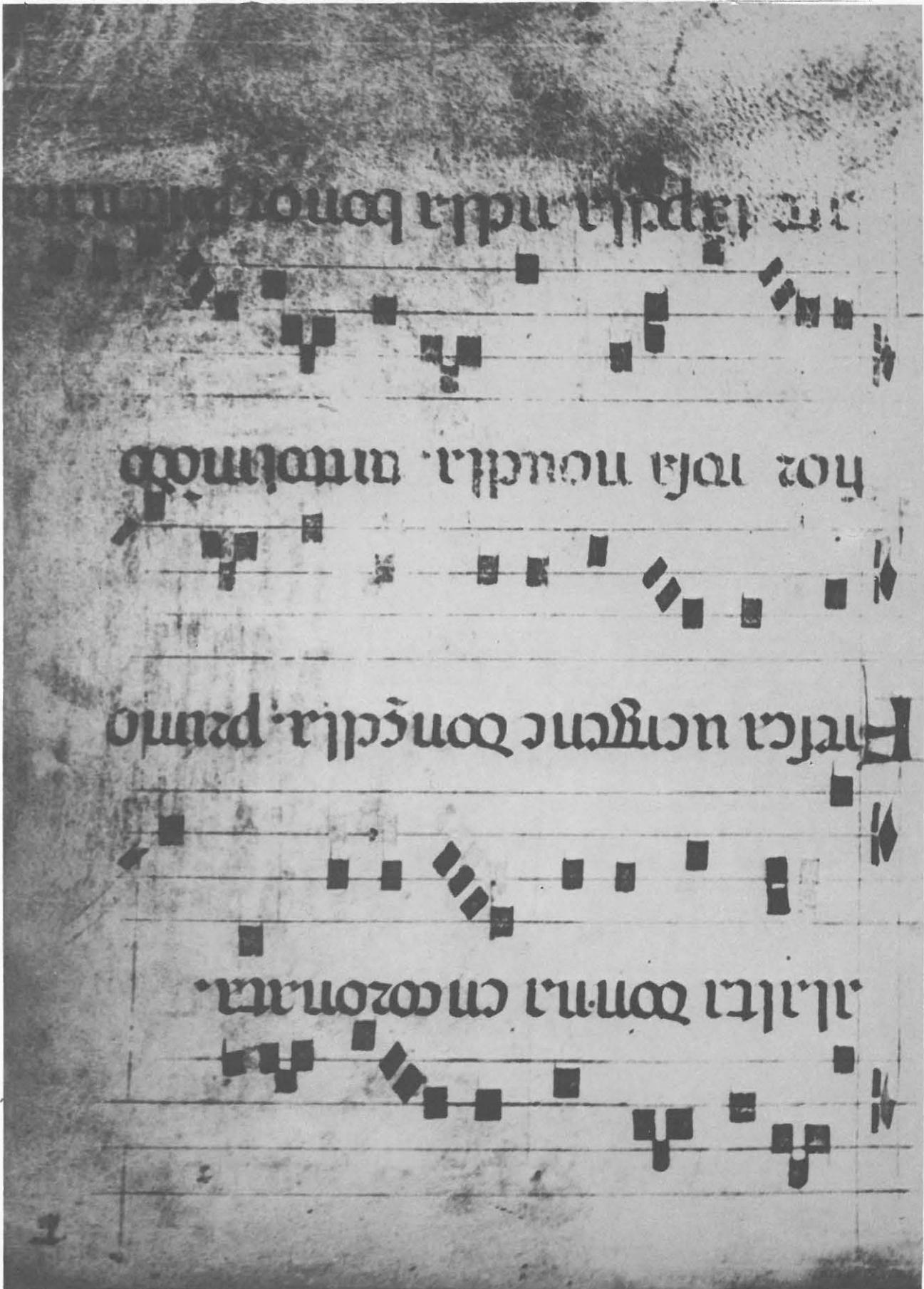
Concludendo: ciò che mi preme è di prestare attenzione, comparativamente, a quanto accade in tutta l'area romanza, con particolare riferimento alla penisola iberica: ricordo che la diffusione della forma *zejelesca*, della *Disciplina Clericalis* e della filosofia dei traduttori di Toledo avviene contemporaneamente. Questo non solo nell'intento di restituire il messaggio laudese nella sua oggettività 'attuale', ma anche per evitare la sorpresa della memorabile piscina dai cinque portici.



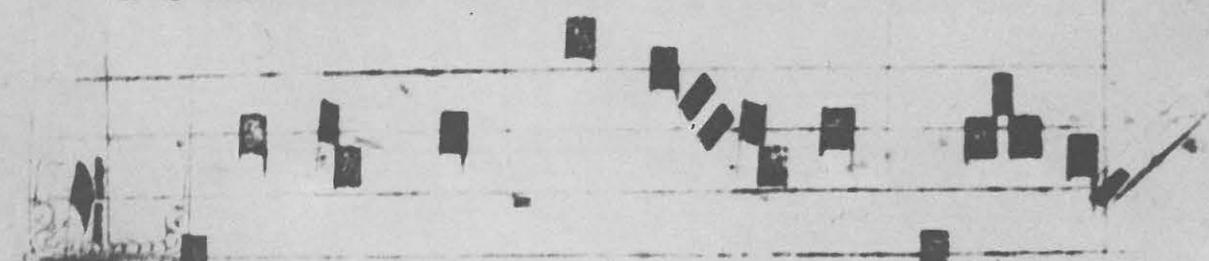


ke laudi ben nocte e di.  
 Una stella lucente. letitia de  
 tutta la gente. tutt'olmōdo  
 e potente. senza la tua uigoria.  
 Vigorosa potente beata. pte e  
 questa laude cantata. tu la  
 nostra auocata. la piu fedel  
 ke mai fia.

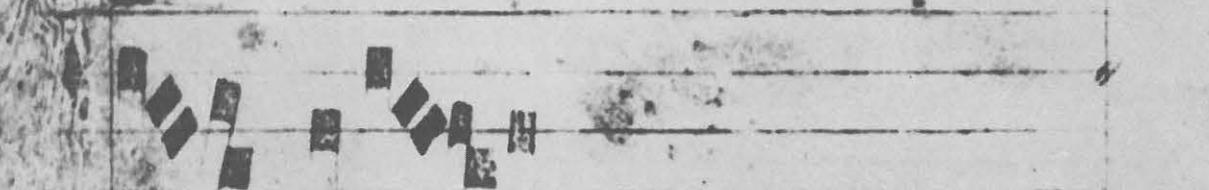

  
 Laude nouella fia cantata.



La guarda d'ogne guerra. ben sen  
ganna etropena. ki ta fende  
obrata.



**H**oc donna santissima. regina



potentissima.



La uerna celestiale cou a ganna

p̄ p̄ofono. d̄ac̄e f̄uam̄  
 m̄to f̄o p̄u locondo lo f̄up̄  
 am̄d̄am̄ ondo f̄enc̄al m̄on̄  
 de a d̄om̄a f̄anc̄um̄  
 n̄am̄on̄. k̄c̄ f̄enc̄a c̄or̄p̄uon̄  
 a n̄a r̄oc̄p̄uon̄. p̄r̄c̄ c̄r̄  
 p̄r̄c̄c̄ b̄m̄gn̄m̄  
 f̄up̄r̄al̄. c̄r̄c̄ m̄ḡo m̄gn̄al̄

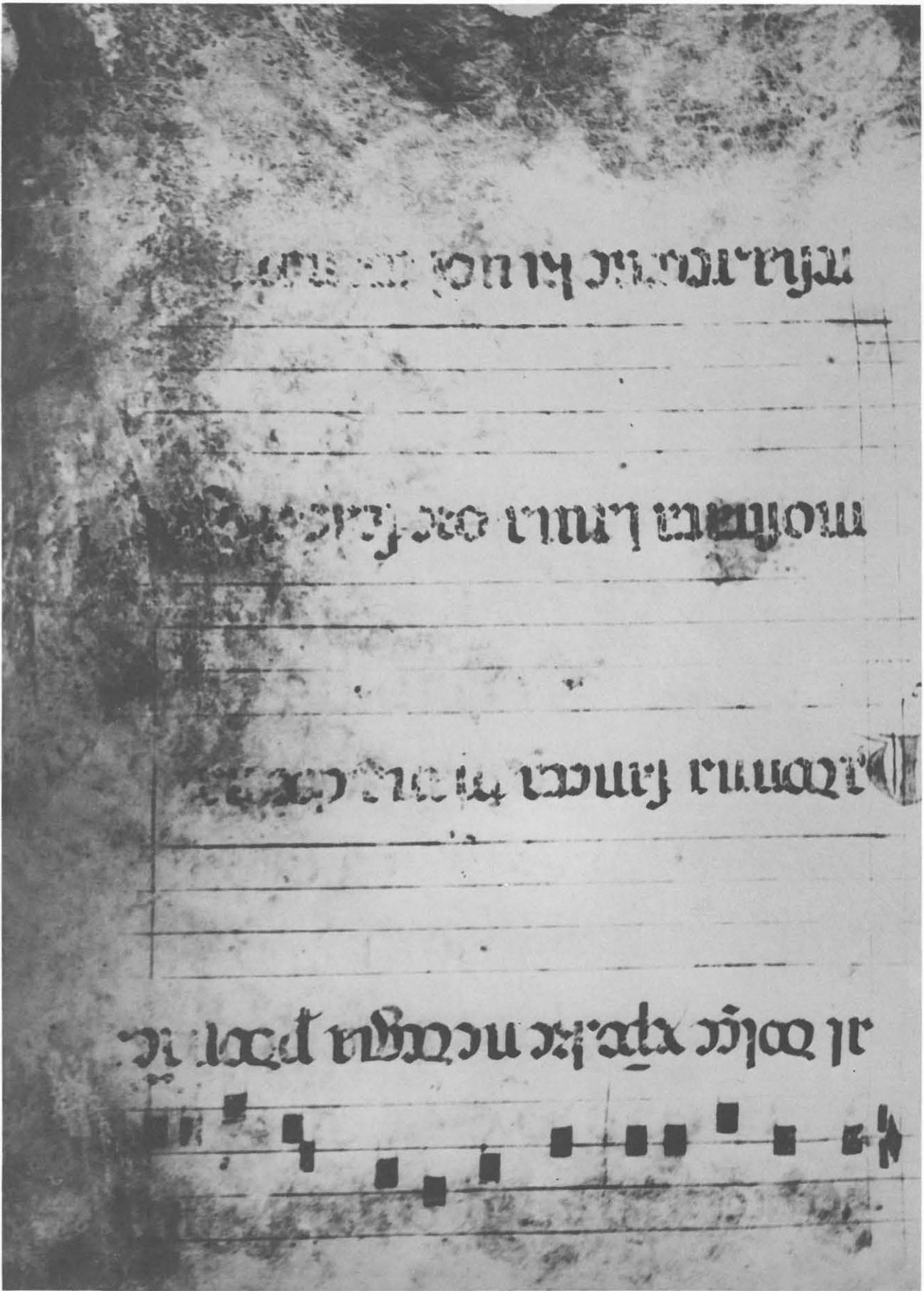


ke tãto e certissima.

**I**n masso questo te ne porta. colli  
 pli ti confortadi kio sò uua  
 nõ se morta. ñ fui mai si baldissia.  
 Sen si moue a questo pacto. peõter  
 uo dio facto. come areo grand  
 uo dio dela pã nobilissima.

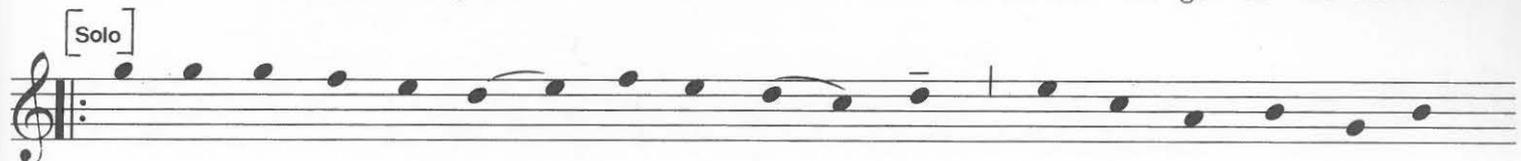
A donna santa maria merce

te ne peccatorum sanx peccato.





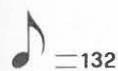
Ve-ni-te a lau-da-re, per a-mo-re can-ta-re l'a-mo-ro-sa Ver-ge-ne Ma-ri-a.



Ma-ri-a glo-ri-o-sa bi-a-ta, sem-pre sì mol-to lau-



da-ta: pre-ghi-am ke ne sì a-vo-ca-ta al tuo fi-liol, Virgo pi-a.



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



Ma-ri-a glo-ri-o-sa bi-a-ta, sem-pre sì molto lauda-ta: preghi-am ke



ne sì a-vo-ca-ta al tuo fi-liol, Virgo pi-a. Pi-e-to-sa re-gi-na so-vra-



na, con-forta la men-te k'è va-na; gran-de me-di-ci-na ke sa-na, a-iu-ta-



ne per tua cor-ti-si-a. Cor-te-se ke fai gran-di do-ni, l'a-mor tuo mainon ci ab-



ban-do-ni: pre-gan-te che tu ne per-do-ni tut-ta la no-stra vil-la-ni-a.

4 Solo



Vil-lani pecca-tor se-mo sta-ti a-man-do la car-ne e li pec-ca-ti; vi-dèn



ke n'à'l mondo engan-na-ti: de-fen-da-ne la tua gran baili-a. Bai-li-a ne



do-nae po-ten-zia, o ma-dre, de far pe-ni-tenzia: vo-le-mo a te fa-reo-be-



dienzia e starea la tua signo-ri-a. Si-gno-ri-a k'a-fran-chi lo co-re, De-o, è



la tua madre d'a-mo-re: se'lsa-pes-se lo pecca-to-re a te donna, re-torna-ri-a.

7 Solo



Re-tor-ni a tua gran-de fi-dan-za l'o-mo cum grande speran-za, ké tu li fa-



rai perdo-nanza più k'a doman-dar non sa-pe-ri-a. Sa-pesse la gen-te cristia-



na, k'è sconoscente e villa-na, gu-star de te, dolze fon-ta-na, d'a-marte più gran



se-teave-ri-a. A-vèn-te per no-stra ricchez-za, vo-lèn-te, sovra-na bellezza:



ki tu-a non sen-te dol-cez-za tropp'è la sua vi-ta ri-a. Ri-a vi-ta dei



## II

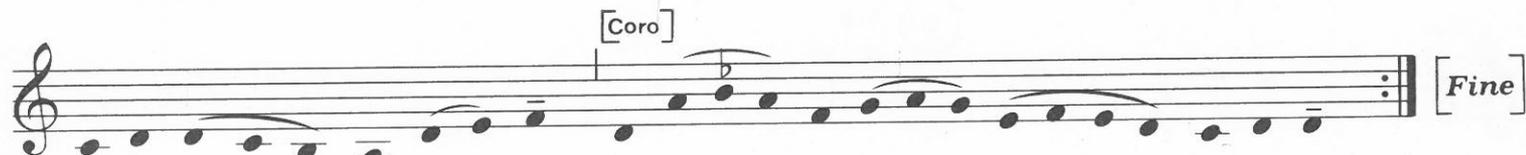


[Solo]



Fresca ver-gene don- zel-la, pri-mo fior, rosa no-vella, tutto'l mon-

[Coro]



do a te s'ap-pel-la; nella bo-nor fo- sti na-ta. [Fine]

1 Solo Coro



Laude no-vel-la si-a can-ta-ta all'al-ta don-na enco-ro-

Solo



na-ta. Fre-sca ver-gene don- zella; pri-mo fior, rosa no- vella,

Coro



tutto'lmon- do a te s'ap-pe- la nel-la bo- nor fo- sti nata.

2 Solo



Fonte se'd'acqua sur- gente, Ma-dre de Di-o vi- ven-te; tu se' lu- ce

Coro



de la gen- te, so-vra liange- lie- sal-ta-ta. Tu se' ver-ga

3 Solo



tu se' fiore tu se' luna de splendore; vo- lun-tà a-ve- mo e

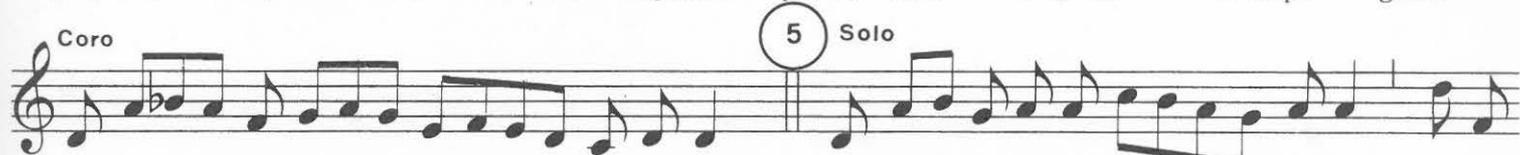
4 Solo



co- re de ve- ni-rea te or-na-ta. Tu se' ro- sa, tu se'



giglio, tu portastiel dol- ze figlio: però, don- na, sì m'empì- glio



de lau- darte, ho- no-ra- tà. Ar-ca se'd'umi- li- ta-de, vaso



d'ogne san- ti ta-de en te ven- ne de- i- ta- de; d'angel foste



sa- lu-ta-ta. De le vergin se'ver- do-re, de le spose se' ho- nore:



a tutta gen- te por- t'amo- re, tanto se' in- gra- zi- a- ta. Nul-



la lingua può con- ta-re co-me tu se' da lau-da- re: lo tuo no- me



fa trema- re Sa-tha- nas a mil- le fia-te. Pre-go- t'avvo-ca-



ta mi-a, kene mettien bo- na vi- a: questa no- stra com- pa-gni- a



sì-a-te sempreen- co- men-da-ta. Com-men- dante questa terra che la guar-



di d'o- gne guerra ben s'engan- nae trop- po er- ra Ki t'a- fende, o be- a-ta.

## III

[Solo] [Coro]

A-ve, don- na santis- si- ma, re-gi- na po- ten- tissi- ma.

[Solo]

La vertù ce-le- sti-a- le colla grazi- a su- per-na-le en te

[Coro] [Fine]

virgo vir- gi-na- le, di- sce- se be- ni- gnis- si- ma.

1  $\text{♩} = 112$

[Solo] [Coro]

A- ve don- na santi- si- ma, re-gi- na po- ten- tissi- ma.

[Solo]

La vertù ce-le- sti- a- le colla grazi- a su- per-na-le en te, virgo.

[Coro] 2 [Solo]

vir- gi-na-le, di- sce- se be- ni- gnis- si- ma. La nostra re-

den- zi- o- ne pre-se encarna- zi- o- ne k'è senza corru- zi- o-

[Coro] 3 [Solo]

ne, de te, don-na san- tis- si- ma. Stan-d'almondo sen- za'l

mon- do tut-to fo per te io- con- do lo su- pre- mo e'l



9 Solo

Dí-mandasti per pie-tan-za de liA-posto-li con- solan-za, a la tu-a

Coro

tra- smu-tanza lor com- pa-ni- a ca- ris- si- ma. Pe-rò k'elli

10 Solo

e- ran gi- ti per lo mondo dis- parti- ti per lo tuo prego fòr

Coro

re- di-ti da- van- tia te gau- dis- si- ma. Quando tu stavi in

11 Solo

o-ra- re sì fòrfatti a- du-na-re; non do-ve'più di- mo-ra-re, re-

Coro

gi- na gen- ti- lis- si- ma. Cò-noscevi ben per cer- to ke la-

12 Solo

s-ciavi lo de-ser-to: su nel cielo k'e- raa-per-to an- da- sti di- let-

Coro

13 Solo

tis- si- ma. In lor mani ti mu-ta- sti: credo ke t'addor- men-tasti:

Coro

ad altra vita tra- slata-sti; sem- pre mai si- cu- ris- si- ma.

14 Solo

A costume k'era u- si-ta- to, sì ebbe-ro col- loca- to lo suo corpo

Coro (15) Solo

con-se-cra-to cum pi-e-tà gran-dis-si-ma. San Tomasso ve-

ra-men-te non e-ra co-lor pre-sen-te sì ve-ni-a to-sta-men-te da-van-

(16) Solo

tea la bel-lis-si-ma. Quan-do nel mon-te ve-ni-a a vid-de la don-

Coro

na ke sa-li-a; li-an-ge-li sua-com-pa-ni-a, tut-ta l'ai-re ple-nis-

(17) Solo

si-ma. Ed el-li plangee kia-ma mol-to; de lac-re-me se la-va'l vol-to:

Coro (18) Solo

"Thesauro ke mi se'tolto, gem-ma pre-zi-o-sis-si-ma. Giamai quin-

ce non me mu-to, si non mi d'ai del tu-oa-iu-to fa' si ke mi sia cre-du-

Coro (19) Solo

to, don-na lauda-bi-lis-si-ma. La ra-i-na se destrenge,

Coro

vid-de ben-ke s'in-figne in pre-sen-te si dis-cinge, ke' tan-toè cor-te-

(20) Solo

sis-si-ma. "Tomasso questo te ne por-ta col-li-a-po-sto-le ti con-forta;

Coro

di'k'ioso vi-va non so'morta; non fui mai sî bal-dis-si-ma."

21 Solo

Ben si movea que-sto pat-to per contar tut-to lo fat-to, co-

Coro

mea-re-ca'l gran-d'a-cat-to di la più no-bi-lis-si-ma.

## IV

[Coro]

Ma-dõn-na san-ta Ma-ri-a, mer-zé de noi pec-ca-to-ri:

fai-te pre-go al dol-ze Cri-sto ke ne de-gia per-do-na-re. Fin

$\text{♩} = 120$   
1 Coro

Ma-donna santa Ma-ri-a merzé de noi pec-ca-to-ri: fai-te pre-go al

2

dolze Cri-sto che ne degia per-do-na-re. Ma-don-na san-ta Ma-ri-a, che n'ài

mostrata la vi-a, or escacia ogne re-si-a, re-ce-ve ki vol tor-na-re.

3  
 Mi-se-ricordia, patre De- o, de tutto'l pecca- to me- o: e' so' quel malvascio re-  
 4  
 o ke sempre volsi mal fare. Pecca-to-ri abbo- mi- na-ti, pensiam li no-  
 stri pec-ca-ti: tam-pi-nel-li anda-te al padre, mette- te- ve' n suo iu- di- ca- re.  
 5  
 O tampi- nellae folle gente tor- nate a Dio onni- po- tente, ke ne fece de ni-  
 6  
 ente ed a lui dovem tor- na- re. Te ne pre- go Ihe- su Cristo, a- le- gra  
 lo mio cor k'è tri- sto, e scampane da quel mini- stro ke Luci- fer se fa kia- ma- re.  
 7  
 Pe- ne- tenzia, pe- ne- tenzia do- man- dâ- la con re- ve- renzia ogn' om pensi la sen-  
 8  
 tenzia ke non se dia mai re- vo- ca- re Ie- sù Cristo, manda pa- ce; scampa- ne de  
 la forna- ce la qual gema mai altro non face che i peccatori a tor- men- ta- re.

V

Senza testo musicale

[Coro] 

A-ve, re- gi- na glo- ri- o- sa, plena d'o- gne conso- lan-

[Solo] 

za. A-ve pul- cra marga- ri- ta, splendi- da lu- ce cla- ri- ta,

[Coro]  Fine

fresca ro- sa et au- lo- ri- ta, nostro gau- di- o et a- le- granza.

$\text{♩} = 132$   
 ① Coro 

A-ve, re- gi- na glo- ri- o- sa, ple- na d'o- gne conso- lanza.

Solo  Coro

A-ve, pul- cra marga- ri- ta, splendi- da lu- ce cla- ri- ta, fresca ro-

sa et au- lo- ri- ta, no- stro gau- di- o et a- le- granza. ② Solo 

A-ve, re- gi- naa-

do- ra- ta, vir- ge- ne ma- dre be- a- ta; poi ke fosti salu- ta-  Coro

ta, ma- dre se' de gran pie- tanza. ③ Solo 

A- ve, sca- la per la qua- le de- sce-

se la de- i- ta- de et prese in teu- mani- ta- de per da- re  Coro

4 Solo

se-gu- ran-za. A-ve, re- lu- cente stella, vir- ge- ne ma- dre don-

Coro

zella; a- lorche ti chiamastian- cel- la fe- cein te Dio ri- po- sanza.

5 Solo

A- ve, vir- go impe- riale, ma- dre se' de gran pie- ta- de; tu se' quella

6 Solo

per la qua- le noi se- mo fòr de du- bi- tanza. A- ve, pa- ra- di- si

Coro

porta, di la qua- le lu- ceè or- ta kienn il tuo nome si con- for- ta,

7 Solo

bens' a- prenea buonaa- man- za. A- ve, flo- re cumbelloo- do- re, frutto

Coro

cun dol- ze sa- vo- re, stella cun grande splen- do- re, madre de no-

8 Solo

stra sal- vanza. A- ve, vir- go prezi- o- sa, più de nulla a- mo-

Coro

ro- sà tutta iocun- da e gio- io- sa, ma- dre de gran di- let- tan- za.

9 Solo

A- ve, ma- dre inco- ro- na- ta, sovrai cie- li exal- ta- ta, da tuttii san-

Coro

ti ve-ne- ra- ta; dei pec- ca- to- ri se' spe- ran- za. A- ve, por- to de

sa- lu- te; ki ben t'a- ma tu l'a- iu- te: guarda- ne di far ca- du- te,

tra- i- ci fòr de du- bi- tanza. A- ve, di- ce lli tuo ia- manti quando

ti stan- no da- vantì; lau- dicun dulzi bei can- ti cantan cun gran

iubi- lan- za. A- ve, vir- ga de ra- di- ce, di Je- sù dol- ce nu-

tri- ce: ki le tu- e lau- de di- ce, dâl- li de te con- so- lan- za.

## VII

$\text{♩} = 132$

[Solo] [Coro]

Da ciel venne mes- so no- vel- lo: ciò fo l'an- gel Ga- bri- el- lo.

[Solo] [Coro]

Nel- la ci- tà di Ga- li- le- a, là' v'e- ra la gen- te iu- de- a,

[Coro]

fa- vel- la- vanoin lengua e- bre- a in ci- tà ed in ca- stel- lo, *Fin*

1 Solo

Da ciel venne messo no-vel- lo: ciò fo l'an- gel Ga- bri-el- lo.

Solo

Nella ci-tà di Ga-li- le- a, là v'era la gente iu-de- a, fa-vella-

Coro

2 Solo

va-noinlengua e-bre- a in cità ed in castel- lo, ch'è ki-a-ma-ta

Na-za-ret- te, là u' la verge-ne nacquee stet- te sponsata e-ra a

Coro

3 Solo

Jo- se- pe, se-con-do la legge col- l'anel- lo. L'ange-lo fo mes-so

da Di- o, ben co-men-zò e ben fi-ni- o: sa-vi- a- mente senza ri-

Coro

4 Solo

o annun-zi- ò lo suo li-bel- lo. A- ve, Ma- ri- a, gra-ti- a ple-

na, Di- o ti sal-vi, stella se-re- na: Di- o è con te-co che ti me- na

Coro

5 Solo

ennel Pa-ra-di- so bel- lo. Fra le fe-me- ne se' be-ne-det- ta più ke

Coro

null'altra ke si- a det- ta: Spi-ri-tu Santo si'tà e- let- ta per la me-

6 Solo

lior senza ri-bel- lo. Del tu-o ventre uscirà tal frut- to, ke sal-vi-

Coro

rà lo mon-do tut- to, und'el dia- vo-lo via-vi-rà corrot- to, sì parrà gran-

7 Solo

de'l fla-gel- lo." La donna fo tutta turba- ta, la ra-i- na in-co-ro-

Coro

na- ta, e diè- i- si sì gran mira- ta di quel che disse Ga- bri-

8 Solo

el- lo. "Co- me fi- e quel chetuàidet- to? nol credo a torto né a drit-

Coro

to, e ben ne posso far disdet- to; non cognoscoom vecchio né fancel-

9 Solo

lo." L'ange- lo disse: "Nonteme- re, tu se' a Di-o sì a pia-ce- re,

10 Solo

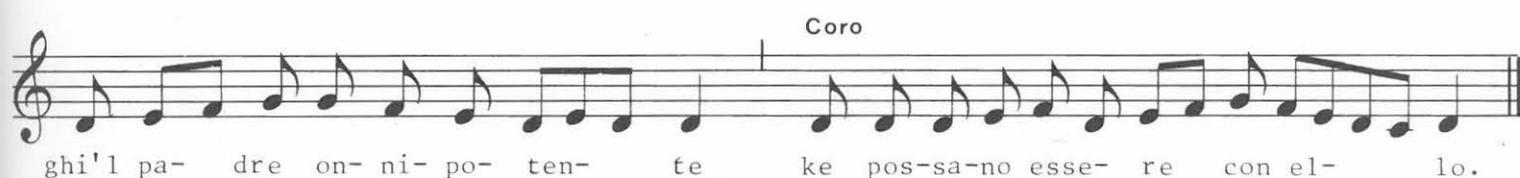
altra ma- dre non volea-ve re se non voi con k'io fa-vel- lo. Fi-

liol di l'Altissimo fie chiama- to Je- su Cristo in o-ni la- to: per lui fi' l'

11 Solo

Coro

mondo sal-va- to e tratto de la man del fel- lo. Tu se're-gi-naed El-liè



## VIII





na-sco-sa, luce di-vi-na, virtù grazi-o-sa, bellez-za formo-sa di Dio se'sem-blanza.

[D.C al Fine]

$\text{♩} = 112$

① Coro



Altissi-ma lu-ce col grande splen-do-re, in voi, dolze a-mo-re, a-giam con-so-

Solo



lanza. A-ve, re-gi-na, pulzellaa-mo-ro-sa, stella ma-ri-na ke nonstainasco-sa,



lu-ce di-vi-na, virtù gra-zi-o-sa, bellez-za formo-sa, di Di-o se' sem-blanza.

Coro



Al-tissi-ma lu-ce col grande splen-do-re, in voi, dol-ze a-mo-re, a-giam conso-

② Solo



lanza. Templo sa-cra-to, or-na-to va-sello, annun-zi-a-to da san Ga-bri-



el-lo; Cristo è incar-na-to nel tuo ventre bel-lo, frut-to no-vel-lo cun grande-let-

Coro



tan-za. Al-tissi-ma lu-ce col grande splen-do-re, in voi, dolze a-mo-re a-

③ Solo



giam con-so-lan-za. Ver-gi-ni-ta-de a Di-o pro-met-te-ste, u-ma-ni-ta-



Coro

te ter-re-na k'e-ra'ngrantur- ban-za. Al-tissi-ma lu-ce col grande splen-do-re. in

7 Solo

voi, dolze a-mo-re, a-giam con-so- lan-za. Donna pla-cen-te ke sî fõsteuma- na,

fon-te surgen-te sovr'ogne fon-ta- na, i-stièvia mente la gente cri-stiana, che non

Coro

sia va-na la nostra spe- ran-za. Altissi-ma lu-ce col grande splen-do-re, in voi,

8 Solo

dolze a-mo-re, a-giam con-so- lan-za. U-mi- li- a- sti la summa po-ten-za

quando incillasti la tu- a sa-pienza: signo- ri-giasti cum grande excellenza, sî c'ài

Coro

li-cen-za di far perdo- nan-za. Altissi- ma lu-ce col grande splen-do-re, in voi,

9 Solo

dol-ze a- mo- re, a- giam conso- lan-za. Verge- ne pu- ra cum tutta bellezza, sen-

za mi-su-ra è tu- a grandez-za: nostra na-tu-ra re- ca-stia frankezza, k'e- raa vi-

Coro

lezza per molta o-fe- sanza. Al-tis-si- ma lu-ce col grande splen- do-re, in voi, dol-

10 Solo

ze a-mo-re, a-giam conso-lan-za. De la dolzo-re ke 'n te è tan-ta, len-  
 gua né co-re non pò di-cer quanta, Garzo dotto-re di voi, don-na, can-ta, vir-ge-  
 Coro  
 ne san-ta, cun tut-tao-no-ran-za. Al-tis-si-ma lu-ce col grande splen-  
 do-re, in voi, dol-ze a-mo-re, a-giam con-so-lan-za.

## IX

[Solo] b b b [Coro] b b

Fa-mi cantar l'a-mor di la be-a-ta, quella ke de Cristo sta gau-  
 [Solo] b b b b [Coro] b  
 den-te. Da-mi con-for-to, Ma-dre de-l'a-mo-re, e met-te fuo-co e  
 b [Solo] b b b  
 fiam-ba nel mio co-re; k'i t'a-mas-si tan-to a tut-te  
 b [Coro] b b [Fine]  
 l'o-re, k'io ne tra-smor-tis-se spes-sa-men-te.

♩ = 200  
 1 Solo Coro

Fam-mi can-tar l'amor di la be-a-ta, quella ke de Cristo sta gau-





Solo Coro

so spi-ri sì ti man- do col mio co- re ke tu d'a-mor mi fac- ci sta-

10 Solo Coro

rear-dente. Voi che vive- te col car-na- leamo- re, catti- vi ke dormi-

Solo Coro

tein a- ma-ro-re, non cognosce-te Dio no-stro signo- re quei kè dol-

11 Solo

z'è so-vra dolzor po-ten-te. Or vi confor-ta- tein a- legran- za,

Coro Solo

vo- i k'a-vetein Dio la gran speranza: ma-donna cun Je-sù nostra bal-

Coro 12 Solo

dan- za tuttor a lo pa-tre son-no pre-sente. Ma-dre di Cristo pie-

Coro Solo

na di sci- en- za, in voi so-lazzo, gio- iae sapi- en-za; per pi-e-

Coro

tà ci do- na co- no-scen- za, ke sempre te-co sia la nostra mente.

X

[Coro]

O Ma- ri- a, d'o- me- li- a se' fon-ta- na: fiore grana, de me a-

*Fine* [Solo]

ia pi- e- tan-za. Gran re-i- na, chi inchi- na cias- cun regno,  
 sì m'affi- na la cu- ri- na quan- do segno. Io non de- gno' nco-  
 re te- gno tuo fi- gu- ra chiar' e pu- ra, ch'ogne mal m'è' n o- bli- anza.

*D.C. al Fine*

$\text{♩} = 142$

① Coro

O Ma- ri- a, d'o- me- li- a se' fon- ta- na: fior e gra- na, de me a-  
 ia pi- e- tan-za. Gran re- i- na, chi inchi- na cias- cun re- gno,  
 sì m'affi- na la cu- ri- na quan- do segno. Io non de- gno' nco- re te-  
 gno tuo fi- gu- ra chiar' e pu- ra, ch'ogne mal m'è' n o- bli- an-za. O Ma-  
 ri- a, d'o- me- li- a se' fon- ta- na: fior e gra- na de me a- ia pi-  
 e- tan-za. Ros' au- len- te, splen- di- en- te, fa ve- ni- re me fallen-

Solo

② Solo





[Coro]

Re-gi-na sovra-na de gran pi-e-ta-de, en te, dol-ze ma-dre, a-giam

[Fine] [Solo]

re-po-san-za. Stel-la chia-ri-ta, col grande splendo-re gente smar-ri-

ta tra-he-ste d'er-ro-re: reg-gi la vi-ta sì ch'atutte l'ore riserviamle-an-za

[D.C. al Fine]

$\text{♩} = 112$

1 Coro

Re-gi-na so-vra-na de gran pi-e-ta-de, en te, dolze ma-dre, a-giam re-

Solo

po-san-za. Stel-la chiara-ta, col grande splendore gen-te smarri-ta tra-

he-ste d'er-ro-re: reg-gi la vi-ta sì ch'a tutte l'o-re re-serviam le-an-za.

Coro

Re-gi-na so-vra-na de gran pi-e-ta-de, en te, dolze madre, a-giam re-po-

2 Solo

san-za. Or-to lu-cen-te e ro-sa au-li-ta, a tutta gen-te se' ma-dre

pie-to-sa; non è perden-te kien te se re-po-sa, ma staagran bal-dan-za.



Re-gi-na so-vra-na de gran pi-e- ta- de, en te dol-ze ma-dre, a-giam repo-



san- za. Frutto pia-cen-te con dol-ze sa-vo-re, sazia la men-te re-em-pe



lo co-re; sia mo-t'a mente, fonta-na d'a-mo-re, ed ag-ge pie-tan-za. Re-



gi-na so-vra-na de gran pi-e- ta- de, en te, dol-ze ma-dre, a-giam repo-



san- za. Giardin or-na-to de fre-sca ver-du-ra, fo-sti ser-ra-to de forte



clau-su-ra; tuo frut-to na-to non po-se na-tu-ra, ma grande spe-ran-za.



Re-gi-na sovra-na de gran pi-e- ta- de, en te, dolze madre, a-giam repo-



san- za. Bel giglio d'orto, cri-stal-lo splendente, l'om ch'era mor-to fa-ce-



sti vi- vente: se' gran conforto a l'om pe-ni-ten-te, e dà-li fer-man-za.



Re-gi-na so-vra-na de gran pi-e- ta- de, en te, dol-ze ma-dre, a-giam repo-

6 Solo

po- san- za. Al-ta ra- i- na de solea- man- ta- ta, co- ro- na fi- na de stel-

Coro

le t'è da- ta; gra- zia di- vina t'à fatta a- ma- ta, ke t'à' nve- ne- ran- za. Re-

gi- na sovra- na de gran pi- e- ta- de, en te, dol- ze ma- dre, a- giam re- po- san-

7 Solo

za. Tu re- tro- vastiel te- sau- ro smarri- to, tu re- trova- sti l'om k'e- ra ca- du-

Coro

to, quand' ascol- tasti lo dol- ze sa- lu- to cun grande fi- danza. Re- gi- na so-

vra- na de gran pi- e- ta- de, en te, dolze ma- dre, a- giam re- po- san- za.

8 Solo

Arbor frondo- so ke fai dolze frutto, de Cristo se' sposa k'è nostro con- dutto,

Coro

dacci ri- po- so de questo gran lutto, e do- n'a- le- granza. Re- gi- na so- vra- na

de gran pi- e- ta- de, en te, dolze ma- dre, a- giam re- po- san- za. A- men.

XII

[Solo] *b* [Coro] *b*

A- ve, De- i ge- ni- trix, fon- ta- na d'a- le-gran- za.

[Solo] *b*

A- ve, fon- te con- si- gna- ta, de la stirpe Da- vid

*b* *b*

na- ta: più de nul- l'al- tra se' be- a- ta:

[Coro] *b* [Fine]

a- ve- sti' n de- o ve- ra- ce a- man- za.

*♩* = 86

1 Solo Coro Solo

A- ve, De- i ge- ni- trix, fon- ta- na d'a- le-gran- za. A- ve,

fonte con- si- gna- ta, de la stirpe Da- vid na- ta,

più de nul- l'al- tra se' be- a- ta: A- vesti' n De- o

2 Solo

ve- ra- ce a- man- za. A- mot- ti certo ve- ra- men-

te l'alto Di- o on- ni- po- ten- te, che per sa- lu-

to de la gen- te su- o fi- liol in te prese baldan-  
 za. Va-ri- ò for- te na- tu- ra quando'n te, verge- ne  
 pu- ra, lo si- gnor pre- se fi- gu- ra. sen-za  
 car- nal de- let- tan- za. A Jo- se- pe de- spon-  
 sa- ta, quando fosti sa- lu- ta- ta con- ce-  
 pi- sti fe- cun- da- ta lo Re k'è pien di pie- tan-  
 za. Re- gi- na verge- ne del mon- do, lo  
 Re ce- le- sti- al io- con- do por- ta- sti nel tuo corpo mon-  
 do, ke ne tras- se d'ogne pe- san- za. Ver-  
 ge- ne pu- ra par- tu- ri- sti e de poi partu per- man- si-

Coro

3 Solo

4 Solo

5 Solo

6 Solo

sti ver-ge- ne per- ké cre- de- sti a Ga- bri- el

senza fal-lan- za. Tu se' co-lum-ba sen- za fè-

le, dolzea gustar più ke mè- le por-ta de cu- iE-

zechi-e- le dis-se ke sem- pre era'nclausan-

za. Donna, de laude se' de- gna, ké por-tasti l'al- ta'nse-

gna, lo Sal- va- tor ke vi- vee re- gna per cui

sem for de ma- li-gnan- za.

## XIII

[.Coro]

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

[Solo]

O Ma- ri- a sa- vi- a d'a-mo- re, sì fort'a- masti Di- o si-



gno-re ke de te fe- ci sua ma- scione allor ke prese al bergoin ter- ra.

$\text{♩} = 160$

1 Coro Solo

O Ma- ri- a De- i cella, si- aa voi lu- ce sempi- ter- na. O Ma-

ri- a sa- vi- a d'a- mo- re, sì fort'a- ma- sti Di- o si- gno-re, ke de te

fe- ci sua ma- scione allor ke pre- se al-bergo'n ter- ra. O Ma-

ri- a, cum'fort'a- ma- sti ke l'alto Di- o a- se- di- a- sti, ke de cielo

a te'l chia- masti, sì for- te te fusti bel- la. O Ma- ri- a,

cum t'adorna- sti, a Dio pia- cen- te as- su- ti- gliasti che sovrai cie- li

a Lui man- da- sti per tra- rer inde no- va stel- la. O Ma- ri- a,

Coro

cum u- mi- li- ta- de venceste la sum- ma ci- ta- de: Je- ru- sa- lem si

2 Solo

3 Solo

4 Solo

fa chia- ma-re; per te v'in- trà- mo e posse-dêl- la. O Ma- ri-

a, vir-gi-ne ma- dre, sempre a te vo- liam dir a-ve, per-ké tu a la

Tri- ni- ta-de a-pa- re- chiami no- va cel- la. O Ma- ri- a, fre- sca

ro- sa, de te fe- ce Di- o sua spo- sa, per-ké tu fo- sti gra- zi- o-

sa d'es- sa- re pu- ra don- zel- la. O Ma- ri- a, cui annunzio- ne

san Gabri- el-lo ke lo man- do- ne Dio de ciel ei co- man- do- ne

te sa- lu- tar, te sua sposel- la. O Ma- ri- a, com're- ce- ve- sti lo

dol-ze sa- lu- to c'a- vesti, Cum gran pa-u- ra re- spon- desti: "Ec-

co- me k'io sun Su ancel- la". O Ma- ri- a, vir- ge- ne pu- ra, porta se-

del ciel si- cu- ra: Ki per tev'entra non tro- va mu- ra né ser- ra- me ke

10 Solo

lo re-te- gna. O Ma- ri-a, cum gran pieta- de a voi kia- mam cum hu- mi-

Coro

li- ta-de, ke tu ce de-bia sem-prea- i- ta-re dal ni-mi- co ke non ce prenda.

## XIV

[Solo] b b [Coro] b b b

A-ve, verge- ne gau-den- te, ma-dre de l'On-ni-po-ten- te.

[Solo]

Lo Segnor per ma-ra- ve- glia de te fei-ce ma- dree figlia,

b b b [Coro] b b [Fine]

ro-sa bian- ca e ver-me- glia sovr'ogn'altro fior aulen- te.

$\text{♩} = 132$

1 Solo

A- ve, ver-ge- ne gau-den- te, madre de l'On-ni- po-ten- te. Lo

Se-gnor per ma- ra-ve- glia de te fei-ce ma- dree figlia, ro-

Coro

sa bian- cae ver- me- glia sovr'ogn'altro fior au-len- te.

2 Solo

E-ra- va-mo'nperdi- men- to per lo nostro fal- li- men- to;

Coro

tu se' via de sal- va- men- to, chia-ra stella d'O- ri- en-

3 Solo

te. Stella so- vra la lu- na più re- splende ke

Coro

ne- u-na; in te Cristo, vir- go pu- ra, in-carnò- e Dio vi-

4 Solo

ven- te. O be- a-ta ke cre-de- sti al mes- sa- gio ke

Coro

ve-de- sti, lo sa- lu- to re- te- ne- sti colla gra- zi-

5 Solo

a fer- ven- te. Fosti l'eskaeCristo l'a- mo per cui fo di-

Coro

fi- soA-da- mo; per k'E-va pre- seel ca- mo del freno

6 Solo

ke fo taglien- te. Si dignò per noi ve- ni- re Je- su

Coro

Cristo, no- stro si- re, volle morte sof- fe- ri- re per re-

com-pe- rar la gen- te. 7 Solo Senz'alcun'offen-si- o- ne sì

so- stenne pas- si-o- ne, per trarer de pos- sessio- ne

Coro lo'nvidi- o- so serpen- te. 8 Solo Quando tu'l vedesti mor- to

en cro- ce'ltu-o di-por-to la spe- ranza fu confor- to

Coro de te donna cogno-scen- te. 9 Solo Quella pe- na t'er'a- ma- ra,

ke'lvi- de-ve sta- rein â-ra: com'agnel- lo ke se spa- ra

Coro sta-va molto pa- zi- en- te. 10 Solo Quel te fo do- lor de par- to,

ké'l vi- de-ve confit- to'n quarto, tutto'lsangue lie- ra spar- to

Coro de la gran pia- ga re-pen- te. 11 Solo Quel do- lor parte-ci- pa- sti,

già mai non l'aban- do-na-sti, nostra fe- de con- fir- ma-

Coro (12) Solo

sti, per-ké non fos- se per-den- te. Le lagri-me del tuo pian-

to tur-bâr - lo mon-do tut- to quanto; te-nebre fuor fat-

Coro (13) Solo

tein tan- to ké le lu-ce fuo-ro spen- te; Terrae a- er si com-

mos- se, tutta l'acqua si riscos-se, per te-mor de

Coro (14) Solo

le percós- se ke soffriò il Si- gnor po-ten- te. O Ma- ri-

a, virgo pu- ra, mol-to fosti for- t'e dura: non falla-

Coro (15) Solo

sti per pa- u- ra, per ké tant'e- ri pru-den- te. So-

vr'anno-ia-ve-a fat- to lo ni- mi-co gran- d'a- catto: tu li

Coro

desti scac- co mat- to, tal ke sempre sta do-len- te.

(16) Solo

Be-ne-ditta tu, re- i- na, col-la gra-zi-a di-vi-na, ar-

ca pie-na di dottri-na, d'a-bundanzi-a corren-te.

17 Solo

Tu se'fe-de, tu speran-za, da cu-i vie-ne con-so-lanza;

ben è gioiae a-le-gran-za a chi del tuo dol-zor sen-te.

18 Solo

Li rai dela tua lume-ra splendi-ente se e-sme-ra di

te sol pren-de la spe-ra, pe-rò ke se' re-lu-cen-te.

19 Solo

O-no-ra-ta se'dal Pa-dre, di cu-i se' fi-gliae madre: In

Tri-ni-tà San-ta qua-dre, in sustan-zia lucear-den-te.

20 Solo

Tu tesau-ro, tu ricchez-za tu vir-tu-de, tu larghezza, tu

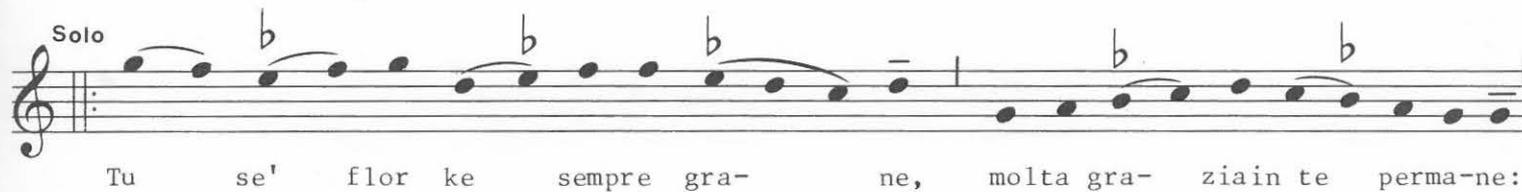
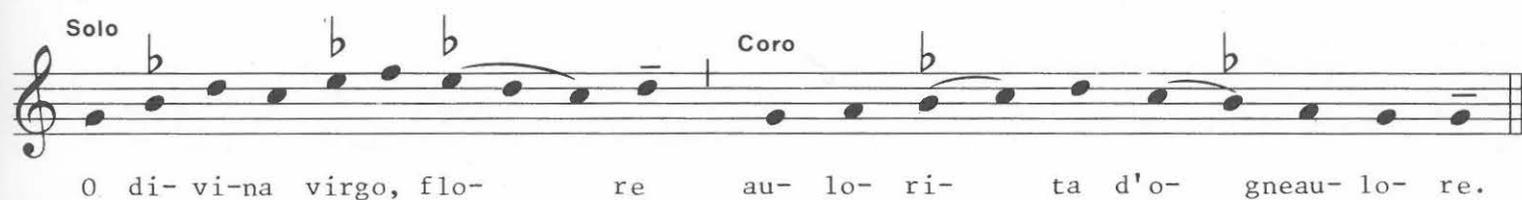
se'mpe-ri-al for-tez-za per co-ro-na-resplenden-te.

21 Solo

O Ma-ri-a, virgo de-gna, prie-ga Cristo ke ne tegna; al suo



## XV







ro de- let-to- so. Ciascun ren-di gau-di- o- so spe- ranz' à de lo tuo amo-



re. Tut- ti por- tan re- ve- ren- zia cum molta gen- t'ed u- bi- den- za a



te, donna de po- ten- zia, in cui re- gna tut- t'o- no- re, per la tua be-



a- ti- tu- di- ne de lo sem- pi- ter- nal lu- me, fon- ta- na ke se' flu-



mi- ne, pi- e- ta- de per a- mo- re. O dol- zor, de te s'a- fi- na



per la Ma- ie- stà di- vi- na, per la tua san- ta dottri- na, sì re- lu- ce' l



suo splendo- re. Tu se' via de ve- ri- ta- de, sca- la se' d'u- mi- li-



ta- de; per te presehuma- ni- ta- de Je- sù nos- tro Re- den- to- re.



Tu se' glo- ria del Pa- ra- di- so sempre pa- ren- te di vi- so; tu se'



glo- ria tu se' ri- so, tu se' ro- sa cum dol- zo- re. A- ve, vir-

goin- co- ro- na- ta, a- ve De- i o- bum- bra- ta, ke' n  
 ciel se' en- co- ro- na- ta ma- dre d' o- gne pec- ca- to- re.

## XVI

Sal-ve, sal-ve, vir- go pi- a, ge- ma splen- di- da Ma- ri- a. Or  
 can- tiam cum gran dilet- to de l' a- mor nostro per- fet- to, ke pre- chi pro  
 no- bis Cristo ke si- a no- stra lux et vi- a.

♩ = 112

Sal-ve, sal-ve, Vir- go pi- a, ge- ma splen- di- da Ma- ri- a. Or can-  
 tiam cum gran diletto de l' a- mor nostro perfet- to, ke pre- ki pro no- bis Cristo  
 ke si- a nostra lux et vi- a. Salve, sal-ve, vir- go pi- a, ge- ma splen-

(2) Solo

di-da Ma-ri-a. Voi k'a-ve-te'nciellamen-te, or canta-te dol-ze-men-te

Coro

Cristo iu-sta voipresente e la verge-ne Ma-ri-a. Sal-ve, sal-ve, vir-go

(3) Solo

pi-a, ge-ma splen-di-da Ma-ri-a. De quel' a-mor sì gio-io-so o-

gn'on canti glo-ri-o-so: ciascun de noistess'amoro-so a ser-vil-lo tutta-

Coro

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

(4) Solo

Or can-tia-mo con a-le-granza della bella no-straamanza k'ell'è nostra con-

Coro

so-lanza: sem-pre be-ne-ditta si-a. Sal-ve, sal-ve vir-go pi-a, ge-

(5) Solo

ma splen-di-da Ma-ri-a. Al-ta donna glo-ri-o-sa, ma-dre de Je-sù pie-

Coro

to-sa, del Pa-ra-di-so tu'se' ro-sa, la più bel-la ke vi si-a. Sal-ve,

(6) Solo

sal-ve, vir-go pi-a, ge-ma splen-di-da Ma-ri-a. Più se' bella di



ra-re; fatte tan-to te a-ma-re; nu- l'altra co-sa al cor si-a. Sal-ve, salve,  
 vir- go pi- a, ge- ma splen- di-da Ma- ri- a. A te, a- mor, a- vem  
 canta- to; bel-la, col santo porta-to facci star dal destro lato, pos- siam farte-  
 co com-pa-gni-a. Salve, salve, vir- go pi- a, ge- ma splen- di-da Ma- ri- a.

## XVII

[Coro]  
 Ver-ge- ne don-zel-la da Di-oa-ma- ta, Ka-ta- ri-na mar-ti- re be- a- ta.  
 [Solo]  
 Tu fo-sti be- a- ta da fan- ti-na, per-ké fo'n te la gra- zi- a di- vi-  
 na. Na- ta fo-sti en terra a- lessandri-na, in ogni sci-en-zi- a collau-da-ta.

[D. C. al Fine]

176  
 1  
 Coro Solo  
 Ver-ge-ne donzella da Di-oa-ma- ta, Ka- ta- ri- na, mar- ti- re be- a- ta. Tu fo-



Coro



2 Solo



Coro



3 Solo



Coro



4 Solo





[Coro] [Fine]

Pec-catri-ce no-mi-na-ta, Mad-da-le-na da Di-oa-ma-ta.

[Solo]

Madda-le-na det-ta stesti dal castel nel qual na-sce-sti: Mar-ta

per so-ro-re a-ve-sti, nel Van-ge-lio as-sai lo-da-ta. D. C.  
al  
Fine

= 144

1 Solo

Pecca-tri-ce no-mi-na-ta, Mad-da-le-na da Di-oa-ma-ta. Madda-

le-na det-ta stesti dal castel nel qual na-sce-sti: Mar-ta per so-ro-re

a-ve-sti, nel Van-ge-lio assai lo-da-ta. Pec-ca-tri-ce no-mi-na-

ta, Mad-da-le-na da Di-oa-ma-ta. Lazza-ro fo tuo fra-tel-lo, san-to

iusto, buo-noe bel-lo; Cristo a-mò sen-za ru-bel-lo, poi k'a lui fosti

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

3 Solo

Fosti pie-na de pecca-to: gistiaCristo re be-a- to: nel convi-to l'ài

tro-va- to de Sy- mon ke t'à sprescia- ta. Pec-ca-tri-ce no-mi-na-

4 Solo

ta, Madda- le- na da Di- oa- ma-ta. Andasti dentro cùm ti- mo-re, plan-

gesti cum gran do-lo- re, basciast' i pieicum grand' amo- re per la gra-zia

Coro

k'ài trova- ta. Pecca-tri-ce no-mi-na- ta, Mad-da-le- na da Di-

5 Solo

oa- ma- ta. Li'n te fiumeè de- ven-ta-to per la-var lo tuo pecca-to scu-

do saldo l'ài tro-va- to de tutto ciò ke se'acu- sa- ta. Pecca-tri-ce

Coro

no- mi-na- ta, Madda- le-na da Di- oa- ma-ta. Font'èate perben la-

6 Solo

va-re, padre santoa per- do- na-re, a-mi- co saldoa disponsa- re, ne la vi-

Coro

ta k'ài trova- ta. Pecca-tri-ce no-mi-na- ta, Madda-le- na da Di- oa- ma- ta.

[Solo] *b* *b* [Coro] *b* *b* [Solo]

Cri-sto è na- to ed u- ma- na- to per salvar la gen- te k'e-

*b* *b* *b* [Coro] *b* [Solo] *b*

ra perdu- ta e desca- du- ta nel primer paren- te. Na- to è Cri-

*b* *b* *b* [Coro] *b* [Solo] *b*

sto per fareacqui- sto de noi pecca- to- ri, k'e- ram par-

*b* *b* [Coro] *b* [Solo] *b*

ti- ti e di- sparti- ti dai suoi servi- do- ri; perké fallen-

*b* *b* [Coro] *b* [Solo] *b*

ti e non serven- ti ma des- servi- do- ri e- ra- mo

*b* *b* [Coro] *b* [Solo] *b* [Fin]

fat- ti, da cu- lui trat- ti k'è tu- tor fal- len- te.

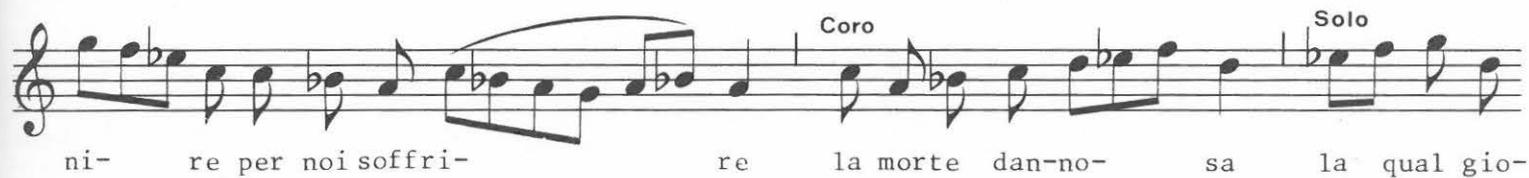
$\text{♩} = 176$

1 Solo Coro Solo

Cristo è na- to ed u- ma- na- to per salvar la gen- te k'e-

ra per- du- ta e de- sca- du- ta nel primer pa- ren- te. Na- to è Cri-

sto per fareacqui- sto de noi pecca- to- ri, K'e- ram par-



di gran pa- ce, k'a ciascun pia- ce, ki ha ve- ra men- te.

4 Solo Coro

Summ'a-le- grez- za, summa for- tez- za, Cristo è na- to'n

Solo Coro

ter- ra; summa fortez- za per cui se sprez- za ben ogn'altra guer-

Solo Coro

ra de lo ni- mi- co serpen- teanti- co nostro inganna- to- re,

Solo Coro

de cui valo- re donia tutt'o- re, a ki li con- sen- te.

## XX

[Coro] b b b b [Fine]

Glo-ri- a'ncie-lo e pa- ce'n ter- ra: na- t'è'l no- stro Sal- va- to- re.

[Solo] b b b

Na- t'è Cri- sto glo- ri- o- so, l'al- to Di- o ma- ra- ve- glio- so

b b

fatt'è ho- mo de- si- de- ro- so lo be- ni- gno Cre- a- to- re. [D. C.]  
al  
Fine

♩ = 160

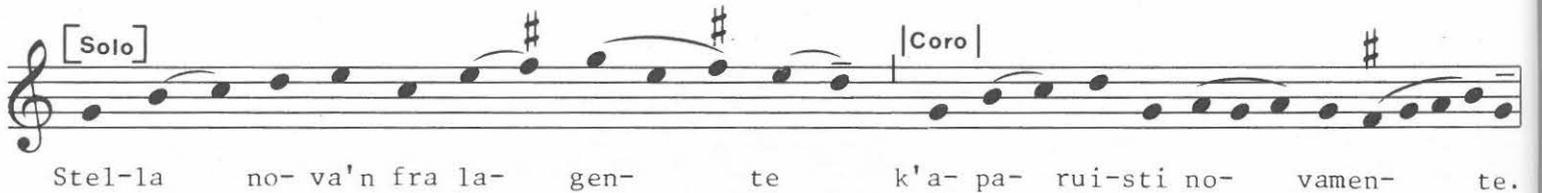
1 Coro Solo

Glo- ri- a'n cie- lo e pa- ce'n terra: na- t'è'l nostro Salva- to- re. Na- t'è Cristo





## XXI



Solo Coro

Stella k'appa-ri-stial mun- do quando nacque'l re io- con- do;

Solo Coro

Stette'n mezzoa tutto'l mon- do per a- lu- mi- nar la gen- te.

2 Solo Coro

Le tre ma-gil'ebbero- du- to, tosto l'ebbero co- nosciu- to

Solo Coro

di-ser: "nat'è lo sa- lu- to, Di-o Padreonni- po- ten- te.

3 Solo Coro

Ciasche- dun colsuo re- a- me sì lo pre-sea se- gui- ta- re

Solo Coro

co'rri- c'offerte da lau- da- re, la qual fo molt'av- ve- nen- te.

4 Solo Coro

Da la stella se can- sâ- ro, ritt'a re'Rode ca- pi-ta- ro,

Solo Coro

tai no- velle li por- ta- ro ke'lfe- cer molto do-len- te.

5 Solo Coro

Ed E- rodea lor di- ci- a che da lor sa-per vo-li- a

Solo Coro

duv'è na-to quello Mes- si- a el qual da resi fa ve-nen- te

6

Solo Coro

El re fo molt'a-di-ra-to, col-li sa-vi con-ta-sta-to:

Solo Coro

da voi me siatosto'nse-gna-to là've po-te star na-sen-te.

7

Solo Coro

Puo-sen mente in u-na vi-a ed in u-na pro-fe-zi-a

Solo Coro

vi-der ke'nBele-em na-sce-a quei k'a-lu-mi-na la gen-te.

## XXII

[Solo] b b b [Coro]

Plangia-mo quel cru-del bascia-re ke fè per no-i De-

b b [Solo] b b b b

o cru-cia-re. Venne Ju-da tra-di-to-

b [Coro]

re, bascio li diè de gran do-lo-re; lo qual fa-ciam-no i per a-mo-re a

b b

lu-i fo si-gno di pe-na-re.

$\text{♩} = 120$

1

Solo Coro

Plangia-mo quel crudel bascia-re ke fè per no-i De-o cru-

Solo



Coro



2 Solo



Coro



3 Solo



Coro



4 Solo



Coro



5 Solo



Coro



nol tro-vô-e; po- i Lo fe' ra-pre-sen- ta- re.

## XXIII

[Coro]



Ben è cru-de- le e spi- e-to- so ki non si mo-ve a gran do-lo- re



de la pe- na del Salva- to- re, che di noi fo sî a- mo- ro- so.

[Solo]



A- mo- ro- so ve- ra- mente fo di noi cun gran pie- tanza, poi ke

[Coro]



d'alt' onni- po- ten- te disce- se a nostra semblanza; or non fo



grande di- si- an- za per noi prende- reu- ma- ni- ta- de e dar- si in al-



trui po- te- sta- de, quei k'è sovr' o- gne po- de- ro- so? [Fine]

 = 120

1  
Coro



Ben è cru-de- le e spi- e- to- so ki non si mo- ve a gran do-lo- re de



Solo



Coro



2 Solo



Coro

3 Solo



Coro

Coro



A- lordisse la dol-ze pol-zella: "De l'alto Iddio mi teng'ancel-la; si-

4 Solo



a de me com'ài respo-so." Respo-so tal con-ce-pe-o Ie-su Cri-



sto Sal-va-to-re; lo qual essa par-tu-ri-o fuor de pe-



na e do-lo-re. In gran viltà co-tal Se-gno-re ci venne per noi da-

Coro



reesempio non ci trovò magiòn né tem-plo O- v'ei po-tes-seaver re-po-so.

5 Solo



Re-po-so ca-min e forte ci trovò ciascu-na di-a. Picciol fante, I



vol-se mor-te dar E-ro-de cun fel-lo-ni-a: Cri-stoe Io-seppo cun Ma-



ri-a fug-gie-ro in ter-ra d'E-gitto e campâr per tal respit-

6 Solo



to de li ma-ni del ni-qui-to-so. Ni-qui-to-so fal-so e re-o



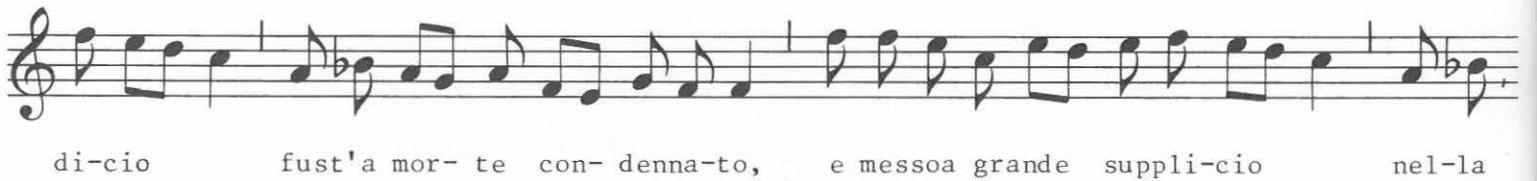
trovò'l po-po-lo iu-dai-co, pre-di-cando'lve-ro De-o ciascun fa-

Coro



ri-sei e laico. Più fôr duri k'a-cia-oin-do-na-co d'in-tendar quel-la





## XXIV





7 Solo

sa- mente. Po- i ke'n croce fo kiavel- la-to, da li Ju- de- ri fo de-si-gna-to:"se

8 Solo

tu se' Cristo da Dio man-da-to, descen-degiù se- cu-ra- mente". Lo san-to la-to san-

Coro

gue ma- nà- o e tut-ti no- i re- com-pa-ra- o da lo ne- mi-co ke in-gan-nà- o

9 Solo

per u- no po- mo sî vil-mente. San-to Iovanni lo van-ge- listo quando guar-da-

Coro

va su- o ma-ie-stro, ve- dielo'ncroce;molt'e-ra tristo e do-lo-ro-so in de la men-

10 Solo

te. Li Soi compa-gniL'a-ban-do- na- ro, tut-ti fugie-ro e Lui lascia-ro, stan-

11 Solo

do tormen-to forteed a-ma- ro de lo Suocorpo per la gente. Molt'e- ra tri-sta san-

Coro

ta Ma- ri- a quan-do'l suo fi- glio'ncro-ce ve- de- a. Cun gran do-

lo- re for-te pian-ge- a, di- cen- do:"tri- sta, las- sa, do- len- te".

[Coro]

Da-mi confor-to, Di-o, ed a-le-gran-za e ca-ri-tà per-fet-ta ed

[Solo]

a-mo-ran-za. Da-mi con-for-to, Di-o ed ar-do-re, a ca-ri-

[Coro]

ta-de le-ga lo mio co-re, ke non mi sia ve-ta-to lo tu-oa-mo-

re, in me non possa nul-la ri-ain-di-gnan-za. *per finire* A-men.

$\text{♩} = 144$

1 Coro

Da-mi con-for-to, Di-o, ed a-le-gran-za e ca-ri-tà per-fet-ta ed

Solo

a-mo-ran-za. Da-mi con-for-to, Di-o ed ar-do-re, a ca-ri-ta-de

Coro

le-ga lo mio co-re. Ke non mi sia ve-ta-to lo tu-oa-mo-re, in me

2 Solo

non possa nul-la riain-dignanza. Da-mi le-ti-zia gaudio e di-por-

Coro

to, e nel mio co-re dà pian-to di con-for-to, k'i-o su-spi-rie cantie si-

3 Solo  
a sì dot- to, k'i- o non per-da la tu- a fin'a-man- za. O grande be- ne,

Coro  
di-let-to di l'a- man- ti, so- lazzo, gaudio e dol- cez- za dei san- ti, ke fai li

cen- ni ta- lie li sem- blan- ti, di tutto'l mondo fa- i far ri- fiu- tan- za.

4 Solo  
O grande be- ne di quello di Pa- ra- di- so, ra- lu- mi- na' l' mio cor del tuo bel

Coro  
vi- so, ke me ne stia la men- tee' l co- re a- ce- so da- mi sa- gli- ta d'o-

5 Solo  
gnial- tra de- lettan- za. Rammen- ta- me la pe- na ke por- ta- sti, a- mor, e

Coro  
quan- doa la cro- ce an- dasti: fusti bat- tu- toe tutto in san- gui- na- sti, o-

6 Solo  
i- mè las- so, de tal do- lo- ran- za. Fosti bat- tu- toe spo- liatoe skir- ni-

Coro  
to, e da' Ju- de- i for- te- men- te colpi- to, e d'u- na lancia ennel cor

7 Solo  
fe- ri- to, e per in- vi- dia fu- o tal a- ro- gan- za. Pian- ge- te me- co,

Coro

sponseinna- mo- ra- te, voi ke vi- ve- te ca- stea- do- tri- na- te; ve- nitea- man-  
 tie vir- gine be- a- te; di Cristo faciam gau- dio e iu- bi- lan- za. E fuo-  
 8 Solo  
 coe fiamba stia nel no- stro co- re, renfreskese le ro- se coll'a- mo- re; e lo Spiri-  
 tu Santo par- li 'nno- i, il Pa- dre ne confir- mi per pi- e- tanza. A- men.

## XXVI

[Coro] *b* [Fine]

Onne ho- mo ad al- ta vo- ce lau- di la ve- ra- ce cro- ce.

[Solo]

Quanto è di- gna da lau- da- re, co- re no lo po' pen- sa- re, lingua no lo

*b* [D. C. al Fine]

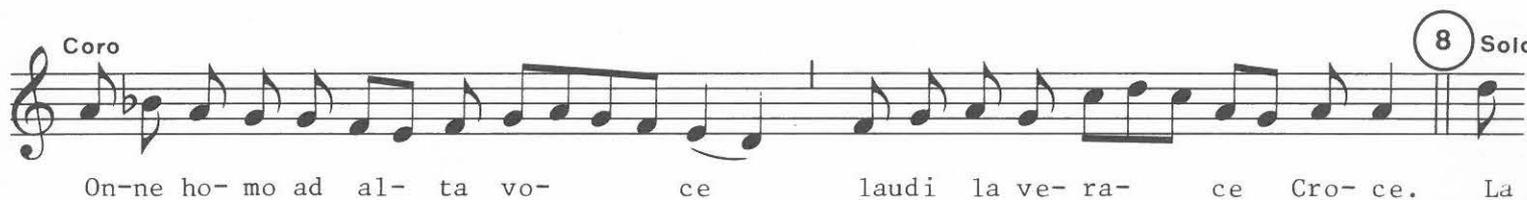
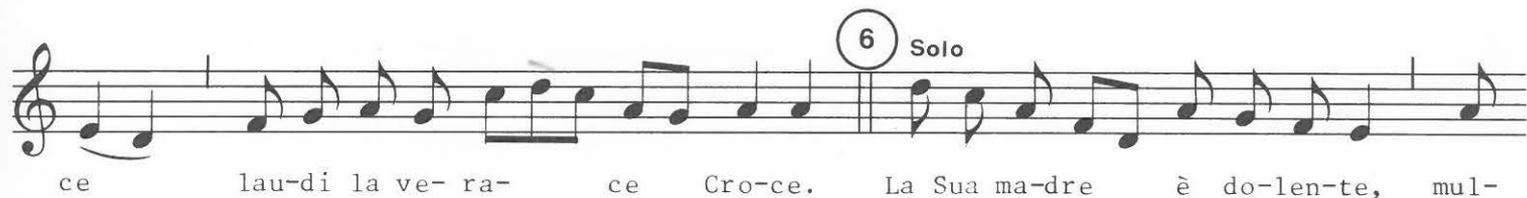
po' can- ta- re, la ve- ra- ce san- ta cro- ce.

$\text{♩} = 132$

1  
 Coro

On- ne ho- mo ad al- ta vo- ce lau- di la ve- ra- ce cro- ce. Quan-









Ye-re-mi-a quando kia-ma-vae di-ce-a: "voi c'andate per la vi-



a, ve-de-te la pe-na de la cro-ce" **Coro** On-ne ho-mo ad al-ta vo-



ce lau-di la ve-ra-ce- **13 Solo** Cro-ce. Kia-mae piange du-ra-men-te e a



Cristo ti converte; per te sta a brac-ciaaper-te su nellegno del-



la cro-ce. **Coro** On-ne ho-mo ad al-ta vo-ce lau-di la ve-ra-ce



**14 Solo** Cro-ce. Ie-su Cristo, la fra-terna tu la crescee la go-verna de la gloria



sem-pi-ter-na per la virtù del-la Cro-ce. **Coro** On-ne ho-mo ad



al-ta vo-ce lau-di la ve-ra-ce Cro-ce.

## XXVII



**[Coro]** Ie-su Cri-sto glo-ri-o-so, a Te sia laudee ze-chi-men-to ké

[Solo]

per no- i, surre- xi-men-to fa-ce- sti vit- to-ri- o- so. Vitto-  
ri- o- soel ter- zo di- e fa-ce- sti sur- re- xi-  
men-to. Per unger le tre Ma- ri- e lo tu- o cor- po, al  
mo- ni-mento an-dar cun prezi-o- s'un- guento; l'angel disse:"Nonn'è qui- e.  
In Ga-li- le- a, ké sur- re-xi- o, vo- i pre- ce- de-rà gra- zi- o- so".

$\text{♩} = 176$

1 Coro

le-su Cristo glo- ri- o- so, a Te sia lau-dee ze- chi- men-to ké per no-  
i surre- xi-men-to fa- ce- sti vi- cto- ri- o- so. Vit-to- ri-o- soel ter-  
zo' di- e fa- ce- sti sur- re- xi- mento. Per un-ger le  
tre Ma- ri- e lo tu- o cor- po, al mo- ni-mento an-  
dar cumpre-zi- o- s'un- guento; l'an- gel disse:"nonn'è qui- e. In Ga- li- le- a



ké sur- re-xì- o, vo- i pre- ce-de-rà gra- zi- o- so. Gra-zi- o- soessen-



doin vi- a appar- bea la Mad- da- le-na; nell'Orto dis-



se: "Ma-ri- a". Po- i ra-par- be inn'al- tra me-na. A tut-



ti schiarò la se- re-na, chéi pèi se las-sò toc- ca- re. "Git' al- liA- po-sto-



li conta-re, d'an-dar a lor so'de- si- o- so. De- si- o-se lor con-



ta- ro ciò ke Cri- sto det- t'a-ve- a: lo lor detto



de- sprez-za- ro, cre- di- a- mo fos-se fan- ta-si- a. Poi ra-



par be'nquel- la- di- a: a duo di-sce-po-li fe' ce-na al ca- stello d'E-mau' a-



pe-na l'a- vi- sar, lo' fo na- sco-so. Asco- solui, re-cor- da- ri- an



ciò ke lor dis- seal ca-mi- no, quando collui a- du-nâr-

se pa- ren- do lor pe- le-gri-no. *Coro* Disser: "Benfo' l' Summo di- vi-no!"

A liA- posto-li fêr con-to, an-co non credet- ter pun-to. De ciôo-gnun e-ra

pen- so- so. *5 Solo* Penso-si fra lor es-sen- do, l'appar- be'l

Si- gnor ve-ra- ce; dis-se: "Non andate te-men- do da me

k'io non so' fal-la-ce. *Coro* Sempreaviateinfra vo- i pa-ce e cerca- te le

kia-va- du- re, ke le mentea-via- te pu-re: de meo-gn'om si-a co- pioso".

*6 Solo* Co- pi- o- so sî partî- o, pe-sce pri- ma man- gi-

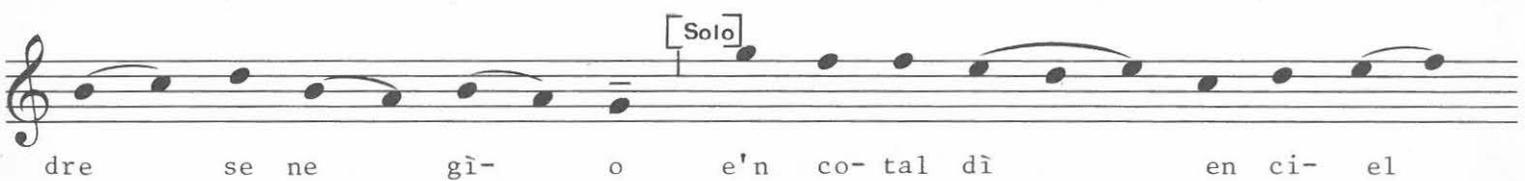
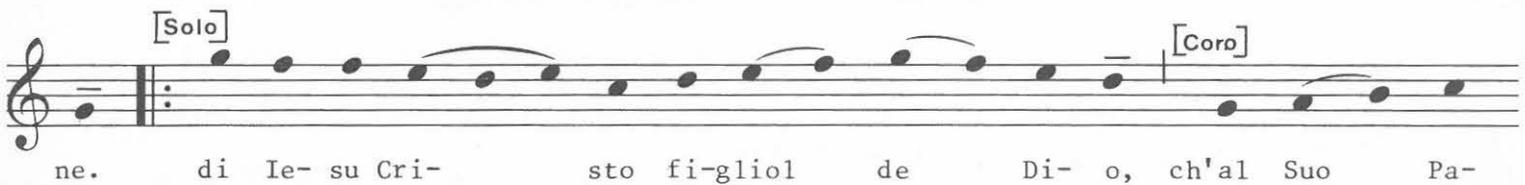
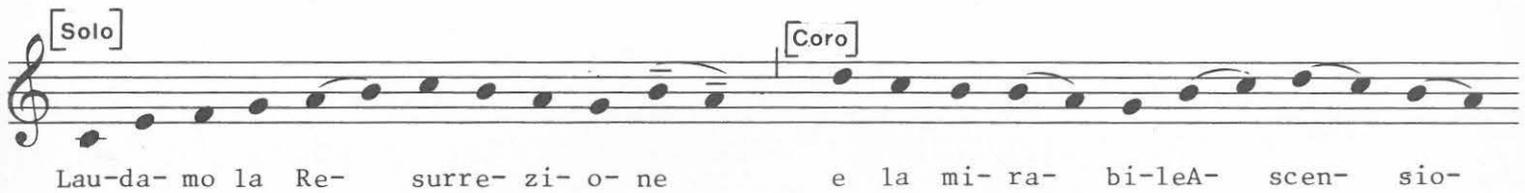
a- to. Tho- mé non v'e-ra, poi re- dî- o e'l con- ven- tei fo

con-ta-to. *Coro* "Si no I metto li ma-ni êl la-to", disse, "non ne se-rò cre- den-

te". Poi ra- par-be so- la-men-te per lui, k'e-ra sî du- bi- to- so. *7 Solo* "Du- bi-



## XXVIII



♩ = 200



Solo Coro

di Iesu Cri- sto fi-gliol de Di-o, ch'alSuo Pa-dre se ne gì- o e'n

Solo Coro

cotal dī en ci- el sa- li- o, San Marcoeldi-ce in suo ser- mo- ne.

2 Solo Coro

A veggen- te de' Suo- i fra-ti, lia-po-sto- li san- ti- fi- ca- ti,

Solo Coro

nella fe- de fuorcon- fi- na- ti; a- lo- ra'ldisse e co- man- do- ne:

3 Solo Coro

"Per tutt'il mon- do ve n'an- da- te, el mio van-ge- lio pre- di- ca-

Solo Coro

te, e nel mio no- me bat- tiz- za- te con graziae conbe- ne- di zio-

4 Solo Coro

ne. E non debbia- te a-ver pa- u- ra; pre- di- ca- teaogne cre- a- tu-

Solo Coro

ra: ki crede ea-vrà fe- de pu- ra a- vi- rà sal- va- zi- o- ne.

5 Solo Coro

Ki non crede- rà si- rà per- du- to, con- den- na- to e bat- tu- to;

Solo Coro

mai non a- vi- rà 'l mi- oa- iu- to e anda- rà in per- di- zio- ne.

6 Solo Coro Solo

Nel mio no- me re- su- sci- ta- te i mortiei le- pro- si mun- da- te, e

l'infer- mi sî cu- ra- te sa- nan- do le lor per- so- ne.

7 Solo Coro

Ki cre- de- rà non si- rà va- no: a cu- i voi por- re- te ma- no,

Solo Coro

sempre si- rà sal- vo e sa- no e a- vi- rà bon gui- dar- do- ne.

8 Solo Coro

La vostra fe' non se re- mo- va, a- ve- re- te lingua nuo- va;

Solo Coro

Ogn'o- mo per- de- rà la pro- va, ki fa- rà of- fen- si- o- ne.

9 Solo Coro

Io vi da- rab- bo rik- ki do- ni; si- re- te miei te- sti- mo- ni,

Solo Coro

ca- cia- re- te le de- mo- ni ke dan- no ten- ta- zi- o- ne.

10 Solo Coro

Tol- la- re- te li ser- pen- ti e ve- ne- noen fra le gen- ti:

Solo Coro

sal- vi fien- li miei cre- den- ti ke del pec- ca- to àn penti- scio- ne.

11 Solo Coro  
 Li An-ge-li co- mincia- ro- noa di- re ke por- tava- no gran sa- ve- re:

Solo Coro  
 "E' Ie- sù Cri- sto no- stro- si- re, là u- v'è la Sua ma- scio- ne.

12 Solo Coro  
 Voi de Ga- li- le- a, or guar- da- te in cie- lo? Con tal ma- ra- vi- gli- a- te?

Solo Coro  
 Ie- sù Cri- sto ne va' l Suo Pa- dre, ed è nostra re- den- zio- ne.

13 Solo Coro  
 Al la- to drit- to del Suo Pa- dre s'a- sed- de l'u- ma- ni- ta- de

Solo Coro  
 in- si- e- me col- la dei- ta- de Dio ed ho- moo- gni sta- scio- ne.

14 Solo Coro  
 In terra ri- ma- si la glo- riosa, la Ver- gi- ne Ma- dre pre- zio- sa;

Solo Coro  
 Santa Ma- ri- a pi- e- to- sa, k'è no- stra con- so- la- zio- ne.

15 Solo Coro  
 Li A- po- sto- li poi n'an- dâ- ro, per tutto' l mon- do pre- di- câ- ro.

Solo Coro  
 La vitae- ter- nae' l mon- do ca- ro Dio ne dea per gui- der- do- ne.



A- men.

[Coro]

Spi- ri- tu San- to, dolze a- mo- re, Tu se' nostro guida- to- re.

[Solo]

Lo Spi-ri- tu San-to è fo-coarden-te lo cor a- lu-mi- na e la men-te; ch' Elli

[Coro]

è l'al- to a- mor po- ten- te lo qual passa o- gne dol- zo- re. [Fine]

♩ = 176

① Coro

Spi- ri- tu San- to, dol- ze a- mo- re, Tu se' nostro gui- da- to- re. Lo

Solo

Spi- ri- tu Santo è fo- coardente, lo cor a- lu- mi- na e la mente; ch' Elli è

Coro

l'al- to a- mor po- ten- te lo qual passa o- gne dol- zo- re. LiA-

② Solo

Coro

posto- li ne fuôr ripieni, disce- po- li di Cristo ve- ri; pe- rò fuôr forti

③ Solo

e fe- de- li e tutteente- se- ro le Scrittu- re. Null'o- mo puo- te ben

Coro

a- ma- re, se 'n pecca- to vuole sta- re; lo Spi- ri- tu San- to l' haper ma-



le, da-ral-li pe-na e do-lo-re. Get-ta-ral nella for-na-ce là u-ve



son l'ardente brasce e l'en-fer-nal fo-co pe-na-ce ke sem-pr'arde'l pec-



ca-to-re. Du-e son li mal-car-bo-ne k'a-bru-scian li pec-ca-to-ri; ed i-



vi son lia-cu-sa-to-ri ke don spa-ven-to a tut-te l'o-re. Spi-ri tu



San-to be-ne-det-to, guar-da-ne da que-sto det-to e me-na-neal dolce Cri-



sto lo qual é no-stro Re-den-to-re. O be-a-ta Tri-ni-ta-de, o di-vi-



na Ma-iestà-de, per la tu-a gran pieta-de rempie-ne del tu-o a-mo-



re. Lo mondo è fal-so e desli-a-le; Satha-nas ne fa far ma-le; lo cor-



po ne vo-le'nganna-re: e Tu n'a-iu-ta Cre-a-to-re.

Spi-ri-to San-to glo-ri-o-so, so-vra no-i sia gra-zi-o-so,  
 ke con gran dolzo-re ve-ni-sti la pen-te-co-ste com-  
 pi-sti, li di-sci-pu-li rim-pi-sti del Tu-oa-mo-re gau-di-o-so. [Fine]

♩ = 160

①

Spi-ri-to San-to glo-ri-o-so, so-vra no-i sia gra-zi-o-  
 so, ke con gran dolzo-re ve-ni-sti la pen-te-co-  
 ste com-pi-sti, li di-sci-pu-li rim-pi-sti del Tu-oa-mo-re gau-  
 di-o-so. Col-la Tu-a vir-tù po-ten-te del gran so-  
 no ke fo-re-pente lo splen-do-re ven-ne ar-dente ke fo mol-  
 to pa-u-ro-so. Al-lor si fo tut-to a-per-to; o-

②

③

Coro

gni lin- gua par- lō cer- to, ke lo Spi- ri tu co- ver- to ciacun

4 Solo

fe- ce co- pi- o- so. Tutto' l mon- do si ren- fre- sca

len- gua e- bre- a e fran- cesca e la- ti- na e gre- ge- sca,

Coro

5 Solo

ogn' o- mo e- ra ti- mo- ro- so. Tut- ta gen- te s' as- su- ti- gli-

a de la gran- de ma- ra- vi- glia, ke ciascu- no s' as- si- mi-

Coro

6 Solo

glia su- o lin- guag- gio pro- pri- o- so. Laudiam Cri- sto ve- ra-

men- te, l' Al- to Pa- dre on- ni- po- ten- te e lo Spi-

Coro

7 Solo

ri- tu fer- ven- te ke fa tan- to de- let- to- so. Tu, Spi- ri- tu

Pa- ra- cli- to, Tu ni dà pa- ce

Coro

ed a- bi- to, cio ke Ti si- a pla- ci- to, al



Coro (13) Solo

già ma- i non sta-rà o-zio- so. Al Tuo re-gno ne con- du-

ca san Ma- the- o, Mar- co è Lu-ca, san Jo-han- ni, quei k'è

Coro (14) Solo

du-ca, ke per Te è vir-tu- o- so. Ke pos- siam Te-co re-

gna- re, col- li san- ti Te lau- da- re è ve- der glo-

Coro (15) Solo

ri- fi- ca- re l'o-mo- k'è mo' ru-i- no- so. E' gio- ia ke sem-

pre gra- na la 'ncar- na- zio- ne u- ma-na per la Ver-

Coro (16) Solo

ge- ne so-vra-na, di ke sempre stà gio-io- so. La di- vi- ni-ta-

te pu- ra pren- de, ho- mo in te na- tu- ra; no-stra fe-

Coro (17) Solo

de non si scu-ra per-kè sè sì pi- e-to- so. Cri-sto non Ti

sia dis- de- gno, per- kè Tu sè no- stro pe-gno dan-

ne par-te del Tuo re-gno, di quel frut-to sa-vo-ro-so. Di quel ci-

bo spi-ri-ta-le ke si-rà sem-pi-te-na-le, vi-

vo pa-ne sus-tan-zia-le cun dol-ze au-lor pre-zi-o-so. Tutti i san-

ti fai gau-de-re, cun tan-to a-mor per-ma-ne-re, ke

ciascun à 'l suo vo-le-re, di nul-lo ben è in-vi-dio-so. Mul-to fan-

no gran lau-da-re, tan-to i tèn-e in grand' o-no-re, co-

me ric-co cre-a-to-re, d'o-gni ben de-li-zi-o-so. Li Ange-li

can-tan "Glo-ri-a, Je-sù, dol-ze me-mo-ri-a, spi-

ri-tu de vit-to-ri-a ter-ri-bi-le ed a-bun-do-so. Tu dol-zo-

re cun dol-cez-za, Tu su-a-ve cun pia-gen-za, Tu

18 Solo

19 Solo

20 Solo

21 Solo

22 Solo

po-ten-te per for-tez-za, co-me Si-gnor po-de-ro-so. Gar-zo

dà la gran spe-ran-za a Te Cri-sto per pie-

tan-za, Tu n'ài fatti a Tua sem-bianza, prego ke ne dea re-po-so.

Coro

23 Solo

## XXXI

[Coro] Spi-ri-to San-to da ser-vi-re, dann'al co-re de Te sen-ti re.

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

[Coro] per la Tu-a be-ni-gni-ta-de la Tu-a vi-a ne fa segui-re. [Fine]

♩ = 200

1 Coro Solo

Spi-ri-to San-to da ser-vi-re, dall'al cor-re de Te sen-ti-re. Spi-

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

Coro

2 Solo

Tu- a be-ni-gni-ta- de la Tu- a vi- a ne fa se-gui- re. Spi- ri-

Coro

tu- de pi- e- ta- de, flamma ar- den- te e ca- ri- ta- de, ben pò sta-

3 Solo

rein se- cu- ri- ta- de ki a Te vo- le o- bi- di- re. De l'alto Di-

Coro

o se' do- na- men- to fon- te vi- va ed un- ge- men- to; spi- ri tu d'en-

4 Solo

ten- di- men- to Tu ne de- gi man- te- ne- re. Spi- ri- tu con- si- glia-

Coro

do- re, d'o- gne ve- ri- ta- de se' dot- to- re; Ki Te lau- da cun bon

5 Solo

co- re mai non por- re a pe- ri- re. Spi- ri- tu del san- to ti-

Coro

mo- re, ke con- ver- ti li pec- ca- to- ri; Tu se' ca- sto e dol- ze a

6 Solo

mo- re più ke lin- gua non pò di- re. Spi- ri- tu de sa- pi- en-

Coro

za, de for- tez- za e de sci- en- za; la Tua com- pa- gni- a ke pre- sen-

7 Solo



Coro



8 Solo



Coro



9 Solo



Coro



10 Solo



Coro



11 Solo



Coro



[Coro]

Al-ta Tri-ni-tà be-a-ta, da noi sem-pre si' a-do-ra-ta,

[Solo]

Tri-ni-ta-de glo-ri-o-sa, u-ni-tà ma-ra-vi-glio-sa,

[Coro] [Fine]

Tu se' manna sa-vo-ro-sa a tut'or de-si-de-ra-ta.

$\text{♩} = 160$

① Coro Solo

Al-ta Tri-ni-tà be-a-ta, da noi sem-pre si' a-do-ra-ta. Tri-ni-

ta-de glo-ri-o-sa, U-ni-tà ma-ra-vi-glio-sa, Tu se' manna sa-

Coro

vo-ro-sa a tut'or de-si-de-ra-ta. Da Voi, ma-ie-stad' e-ter-

② Solo

na, de-i ta-de sem-pi-ter-na, la ci-ta-de k'è su-per-na kia

ra-mente è lu-mi-na-ta. Noi creden'sen-za fal-lan-za fer-ma-men-te

Coro

cun spe-ran-za tre per-so-ne u-na su-stan-zia, da li san-ti ve-ne-

③ Solo

cun spe-ran-za tre per-so-ne u-na su-stan-zia, da li san-ti ve-ne-

Coro

cun spe-ran-za tre per-so-ne u-na su-stan-zia, da li san-ti ve-ne-

4 Solo

ra-ta. Lia-ni-ma-li o-cu-la-ti k'e-van-ge-li-sti son chiama-ti, lau-

5 Solo

dan l'alta Po- testa-te cun la vo-ce con- cor-da-ta. A-bra-am en

Coro

tri-ni-ta- de in-te-se la De-i-ta- de; lian-ge-li li fôr mo-

6 Solo

stra-ti en fi-gu-ra u-ma-na-ta. Quan-do vid-de tre fi-gu-re

Coro

a-do-rò un cre-a-to-re, e'mperciò da Te Se-gno-re, la so fè

7 Solo

fo con- fir-ma-ta. En tut-te le cre-a-tu-re sì re-luce'l tuosplen-

Coro

do-re, co-me-di-con le Scrittu-re ed è ve-ri-tà pro-va-

8 Solo

ta. La po-ten-za *in cre-an-do* sa-pi-en-zain *or-di-nan-do* bo-

9 Solo

ni-tà *in gu-bernan-do* o-gne co-sa tut-ta fia-ta. Tu, Padre

Coro.

ce-le-sti-a-le, per lor guardard'ogne ma-le el Figlio-loa Te u-

10 Solo

gual- e man- dast' a la gen- tein- sa- na- ta. Nel- la Ver- ge- ne desce- se,

Coro

stet- te lì Ei no- ve me- se, pu- ra carne de Le- i prese, per noi mol-

11 Solo

to tor- men- ta- ta. Spi- ri- tu San- to, a- mor iocon- do, ke rem- pi- sti tut- to' l

Coro

mon- do, tu ne guarda dal pro- fondo e perdo- na li pec- ca- ta.

12 Solo

Ki te cre- de, a- maè sen- te tutto' lmondo à per nien- te; alt' e forte è la

Coro

13 Solo

sua mente più ke rocca ben fi- da- ta. O ve- ra- ce Trini- ta- de, fà per

Coro

la Tu- a pie- ta- de ke la nostra umi- li- ta- de en vita eter- na si' e- sal- ta- ta.

## XXXIII

[Solo]

Trop- po perde' l tempo ki ben non t' ama, dolz' a- mor Je- sù, so- vr' o- gn' a- mo- re.

[Coro]

[Solo]

A- mor, ki t' a- ma non sta o- zi- o- so, tanto gli par dolze de Te gu- sta- re,

ma tutta-sorvive desi-de-ro-so, co-me te possa stretto più a- ma-re; ké tanto staper

Te lo cor gioioso, ki nol sentisse nol saprie parlare, quant'è dolz'a gustarlo Tuosa- vo-re.

= 112

1 Solo

Troppo perd'el tempo ki ben nont'ama, dolz'amor Je- sù, sovr'ogn'a- mo- re. A- mor,

k'i t'ama, non sta o- zi- o- so, tan-to gli par dolze de Te gu- sta-re, ma tut-ta-

so- vi- ve de- si- de- ro- so co- me Te possa stretto più a- ma-re; ké tan-to sta

per te lo cor gioio- so, ki nol sen- tisse nol saprie par- la- re, quant'è dolz'a

2 Solo

gustar lo Tuo sa- vo- re. Sa- vor cui non se trova si- mi- glianza, o lasso! lo

mio cor po- co t'as- saggia. Null'altra co- sa non m'è con- so- lanza, se tutto 'l mondo a-

versee Te non a- gio. O dolz'a- mor, Je- sù, in cui ò spe- ran- za, Tu règi 'l mio cor ke



da Te non caggia, ma sempre più ristrin-ga'ltuo dol- zo- re. Dol-zor ke tol-li



forzaad o-gnia-ma- ro ed ogni co-sa mu-tiin tua dol- cezza, questo sanno li san-



ti ke'lprova-ro, ke fecia-ro dolze mor-teina-ma- rizza; ma con-for-tol-liel dol-

Coro



ze la-to-va- re di Te, Je-sù, ke vénsar ogn'asprezza, tan-to fo-sti su- a- ve

4 Solo



nel lor co- re. Cor che Te non sente ben pò star tristo, Je- sù, le-ti-ziae gaudio de



la gen-te; so-laz-zo non pot'essar sen-za Cri-sto : tau-pi-no, ch'en non t'amo ben

Coro



fer- ven-te! ke far po-tes-se tot-to ogni altro e Te non ag-gia, di tutt'è per-

5 Solo



den-te e sen-za Te si-reb-bein ama- ro- re. A-ma-ro in nullo co-re po- te



sta- re, cui Tua dol-cezza, do-na con-di- men-to; ma Tuo sa-vor, Jesù, non pò gu-sta



re ki las-sa Te per al-trointendi- men-to. Non sa né può lo cor ter-re-no ama-re



sì gran ce-le-sti-al de-let-ta-men-to: non ve-de lu-me, Cristo, in Tuo splen-dore.



Splendor ke do-ni a tutto'l mon-do luce, a-mor Je-sù, de liange-li bel-lez-za, cie-



lo e ter-ra per Te se con-du-ce e splende in tutte co-se Tuo fat-tez-za: o-gnun-



que cre-a-tu-raa Te s'a-du-ce, non solo'l pec-ca-to-re el Tuo amor sprezza e pàr-ti-



se da Te, suo crea-to-re. Cre-a-tu-ra u-ma-na sco-gno-scente so-vr'o-



gn'al-tra terre-na cre-a-tu-ra, comme ti puoi par-tir si per ni-en-te d'al-to



fat-tor cui tu se' cre-a-tu-ra? Ei ti chia-ma cu-siàmo-ro-sa-men-te ke tor-ni



Lui, ma tu pur li stai dura e non ài cu-ra del tuo salva-to-re. Sal-va-to-



re ke de la ver-ge-ne na-sce-sti del Tuo amor darne non ti sia des-de-gno, kè



gran se-gno d'a-mor a-lor ci de-sti quan-do per noi pen-destien sullo le-gno. Nel-le



Tue san-te magne ci descri-vi-sti per noi salvaree darci lo Tuo re-gno: le-ge



la Tua scrit-tura, buon scrit-to-re. Scrit-ti sul santo li-bro de la vi-ta, per Tua



pie-tà, Je-sù, ne re-pre-sen-ta: la Tua scrittu-ra ià non sia fal-li-ta, el no-



me ke por-tam de Te non men-ta. La men-te no-stra fa' di Te con-di-ta, dul-cis-si-



mo Je-sù, sì ke te sen-ta e strit-ta-men-te t'a-mi con ar-do-re. Ar-do-re



ke con-su-miogni fred-du-ra, e purghi ed il-lu-mi-ni la men-te, ogn'altra co-



sa fai pa-rer os-cu-ra la qual non ve-de Te presen-te-men-te; e già ma-i



te-co a-mar non cu-ra per non cessar l'a-mor da Te ni-en-te e non ra-tem-



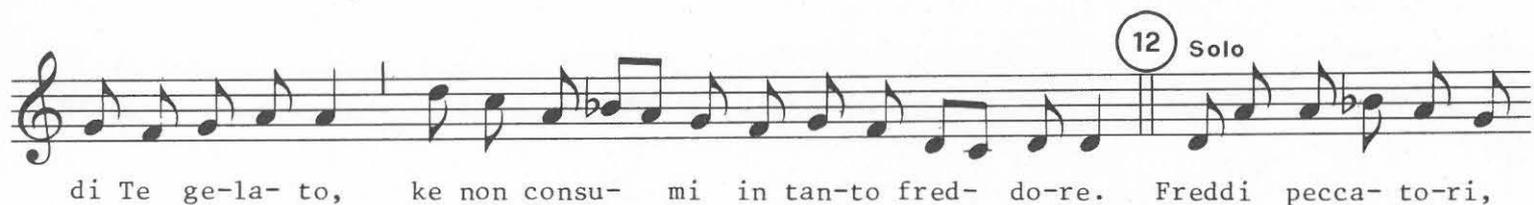
pa-ralloal Tuo ca-lo-re. Ca-lo-re ke fai l'a-ni-ma lan-gui-re e strug-ge-re lo



cor de Te inflam-mato, ké non è lin-gua ke'l po-tes-se di-re, né cor pen-sa-re, se



Coro  
nol-l' à pro- va-to, o- i- mè lasso, fàmme Te senti- re, riscalda lo mio cor



12 Solo  
di Te ge-la- to, ke non consu- mi in tan-to fred- do-re. Freddi pecca- to-ri,



el grande fo- co nello in-fer-no v'è a- pa- rec- chia-to, se questo breve tem-



po, k'è sù po-co, d'a-mor lo vostro cor non è scal- da-to: pe- rò ciascun si studi in



Coro  
onni lo-co d'a-mor di Cristo esser a-bracciato e confor- ta- to del su-a-



13 Solo  
veo- do- re. O-do- re ke tra-passio-gniaulimento, Je- sù, ki ben non T'ama fa



gran torto; chi non sente el Tu' o- do- ra- men- to od illiè pu- zu- len- teod il-



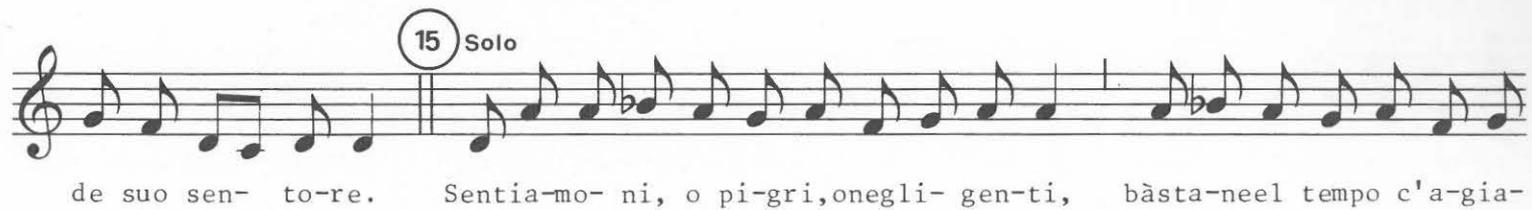
Coro  
liè morto. O fiu- me vi- vo del de- letta- men- to, ke la- vio- gni fe- to- ree d'ài



14 Solo  
conforto e fai tornar lo morto in suo vi- go- re. Vi- go- ro- sa- mente li



a- mo- ro- si ànno quella vi- aen tan- ta dol- cezza, gustan- do queimorsel- li sa-







re co- sa de Te [amor Je-sù], nul-la men-te non pò de- si-de- ra- re, em-perciò do-



va-reb-beelco-re con te-co lai- sù sempre col-la men-te con-ver- sa-re; o-gni cre-



a-tu-ra de quaggiù per lo tuo amo-re niente re- pu- ta-re e so- lo Te pen- sa-



re, dol- ce Se- gno- re. Si- gno- re, ki Te vole da- re la mente pu- ra, non te



dea da- re altra compa- gni- a: spes- se fi- a- de per la troppo cu- ra la men- te



da Te se desva- gae si des- vi- a. Dol- ce è a- ma- re la cre- a- tu- ra, ma' l cre-



a- to- re più dolc' è ke mai si- a: em- perciò se dea te- mer cun gran tre- mo- re.



Tre- mo- ree gi- lo- sia porta la mente ki benT' ama em- per- ciò ke non Te de- spiacia, par-



te- se de tutta l' altra gente e so- lo Te, Je- sù, el suo co- rea- bra- cia: on- ni cre-



a- tu- ra à per ni- ente en- verso la bellez- za de la Tua faccia, Tu ke d' o-

23 Solo

gne bellezza s'è fat- to- re. Fà- me Te so- lo, Je- sù, perpen- sa- re ed o-

gn'altro pensiero dal mioco- re scaccia; en tutto questo mondo io non posso tro- va-

re cre- a- tu- ra ke me sa- tis- fac- cia. O dul- ze, Je- su, fam- me Te a- ma- re

Coro

e do- na- me gra- zia ke' l' mio amo- re Te pia- cia, Tu ke d'ogne gra- zi- a se' da-

24 Solo

to- re. Damme tanto amo- re, Je- sù, de Te ke me ba- sti ad a- ma- re quanto io so'

te- nu- to: per lo grande prezzo ke per me pa- ga- sti per me da voi si- a re- co-

Coro

no- sciu- to. O dulce cre- a- to- re, quan- to m' obli- ga- sti ad a- ma- re più k' eo

25 Solo

non ò po- tu- to, né non posso senza voi, confor- ta- to- re. Confor- ta lo

mio co- re ke per Te languisce, ke senza Te non vole altro con- for- to. Oi- mè

lasso, più degiu- noen- de- be- lesce, el co- re ke Tu non pasci è vivo e mor- to; ma





[Coro]

Stommeal- le-groe la-zi- o- so questo mondo de-let- tando; ma'liu-dicio ri-

[Solo]

mem- brando sto do- len-te pa- u- ro-so. Pa- u- ro-so è di fal- lan-

za questo mondo pien d'er- ro-re: signor faite pe- ni-tenzia, ké s'ap- proc-

[Coro]

cia'l grand'er- ro-re: ke'l ni- mi-co a-rà'lva- lo-re; ciò fi- ea la fi- ne

[Fine]

del mondo, ke ciascun si-rà re- mon-do d'e-sto di- let-to fe-to- ro-so.

$\text{♩} = 160$

1 Coro

Stommea- le-groe la- zi- o- so que-sto mondo de-let- tan-do; ma'l iu-di- cio

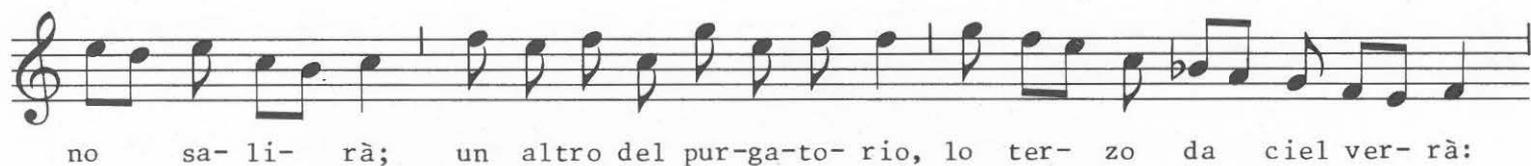
Solo

re-mem- bran-do sto do- len-te pa- u- ro- so. Pa- u- ro- so è di fal-

lan-za que-sto mon- do pien d'er- ro- re: signor', faite pe- ni- ten- zia ké

Coro

s'ap- proccia'l grand'er- ro-re, ke'l ni- mi-co a-rà'l va- lo- re; ciò fi-





lo parla- men-to. Quei c'an-dran a dan-na- men-to staran in ter- ra



a man si- ni-stra; li iusti sta-ran a destra cum ti-mor ma- ra-viglio-



so. Ma-ra- veglio-so cum fer- ven-za quan-do ver- rà a iu- di- ca-



re, con an-ge- li- ca sequen-za Cristo sta- rà in su nell' ai- re: non fie



sì iu- sto ke tre- ma- re non fac- cia quan- do da- rà sen- tenzia: ki no



lia-va- rà fatt'u- bi- dienzia duvra- rà ben es- sa- re ti- mo- ro- so. Ti-



mo- ro- sa pi- e- tanza la co- ro- na fiea ve- de- re, la cro-



cei chiovie la lancia, co' 'i pa- tì gran mar- ti- re, l'a- ce- to' l fel- le



k'ebbea be- re, che I fo da- to colla spongia, quandoin croce fe- ce



pugna per noi mi- se- ri- cordio- so. Mi- se- ri- cor- di- o- so si- rà



## XXXV



$\text{♩} = 132$





7 Solo

te l'o- re maio nonfi- nis- se. Fi- ne po- ne a la tu- a sco- no- scenza,

Coro

a la tua gran pigri- ziae nigli- genzia; vorrea ke de l'a- mo- re o- be- dien- za

8 Solo Coro

non te par- tis- se. Pär- te- te da o- gne en- ten- de- mento ke non te po' dar

se no- ne perde- men- to: fa- rat- te sta- re l'a- mo- re de sè con- ten- to, se

9 Solo Coro

l'o- be- di- sce. O- be- de- sce e sta a- pa- rechia- to el grand'a- mo- re, Je-

su de- si- de- ra- to: se viene non sia più da te caccia- to, e' non fuggis-

10 Solo

se. Fu- ge, cor mio, ke se' messo en ca- cia, la car- nee' l' mondo el' diavolo 'te

11 Solo

me- naccia; ma porga- te l'a- mor Je- sù li brac- cia, ke non pe- ris- se. Pe-

Coro

ri- re po- ta- re- sti si non se' de- fe- so dal grandea- mor Je- sù da cui se' aceso:

12 Solo

vòl te abbracciare e sta en cro- ce de- ste- so s'a Lui ve- nis- se. Vienne, cor mio.

andia-mo- nea la cro-ce: **Coro** sospi-rae piangee lassa sì grande bo-ce, ke fen-da

lo pol-mo-noon-fi- **13 Solo** nea la fo- ce e transmortis- se. Transmorti- sci, cuo-

**Coro** re, e va'gri- dan-do e pu-rea- mo- reamo- rea-mo-rea-man-do, ke no l'ài

pu-ra- men- tea- ma- to va' do- lo- ran- do, e' par- tu- ri- sce.

## XXXVI

**[Coro]** Chi vo-le lo mondo desprezza- **[Solo]** re sem-pre la mor-te dea pen-sa- re. La

mor-teè fe-rae du-rae for- te, rum-pe mu- ree pas- sa por- te;

**[Coro]** el-lae-ne sì co- mu- ne sor- te ke ne- un ne pò cam-pa- re. **[Fine]**

♩ = 120

1

**Coro** Chi vo-le lo mon-do desprez-za- **Solo** re sem-pre la morte dea pen-sa- re. La mor-



teè fe-rae du-ra e for- te, rum-pe mu- ree pas-sa por- te; ellae-ne sî co-



mu- ne sor- te ke ne-un ne pò cam-pa- re. Tutta gen-te cum-ti-mo-



re vi- ve sem- precum gran tremo- re, em-per- ciò ke son se- cu- ri



di pas-sar per questo ma- re. Pa- pa collo'n-pe- ra-do- ri, car-di- nà-



lie gran si-gno- ri, iu-stie san- tie pec-ca- to- ri fa la mor- te ra-



guaglia- re. La morte vie-ne co-me fu- ro- ne, spo-glia l'o- mo co-mo la-



dro- ne; sa-tol-lie fre- schi fa de-giu- ni e la pel- le re-mu- ta-



re. Non re-ce- ve do- na-men- te, le recchez- ze à per nien- te; a- mi-



ci non vo- le né pa-ren- ti quando vie- ne al se-pa- ra- re. Contra liei

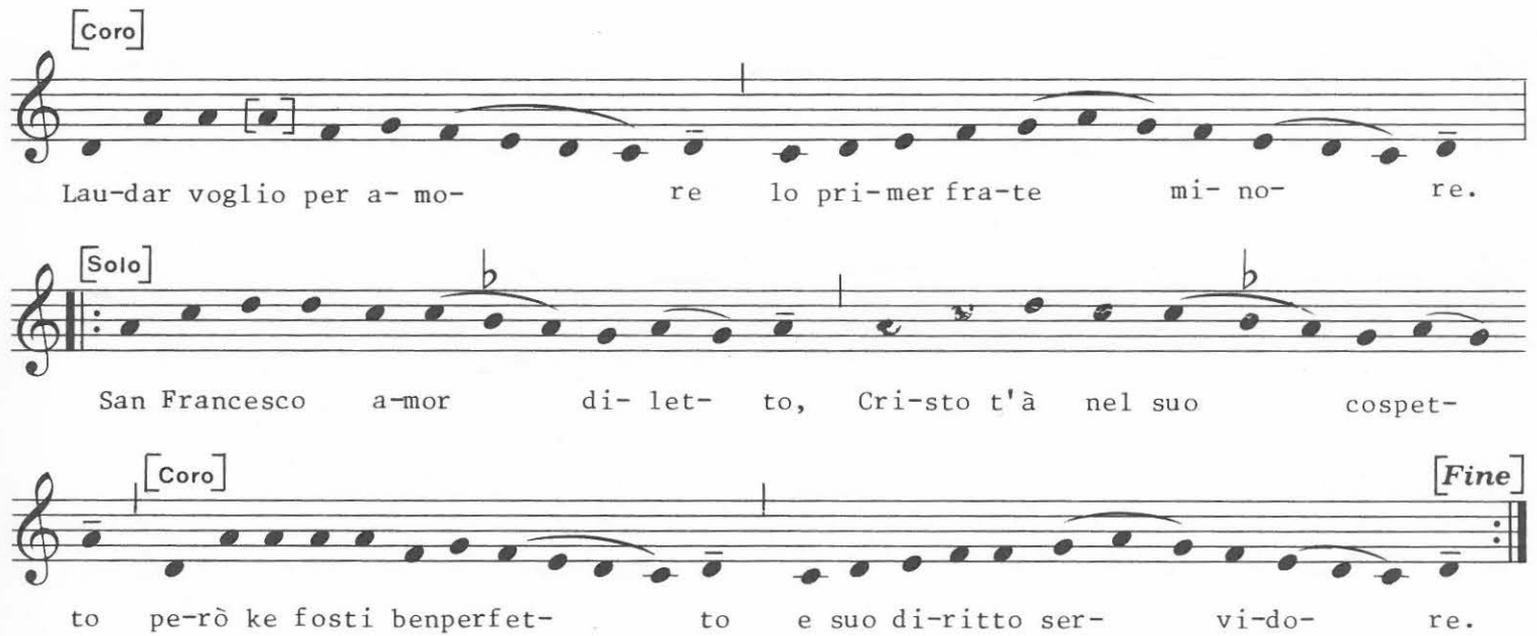


non va-le fortiez- za, sa- pi- en- za né bel-lez- za; turre né pa- laz-



zo né grandez- za, tut-te le faaban-do- na- re. A l'om k'è riccoe ben  
 ascia- to, a l'u- su- rie- ri ke mal fo na- to, molto è a- ma-  
 ro que- sto det- ta- to, ki non se vo- lee- men- da- re.

## XXXVII



[Coro]  
 Lau-dar voglio per a- mo- re lo pri-mer fra-te mi- no- re.  
 [Solo]  
 San Francesco a-mor di- let- to, Cri-sto t'à nel suo cospet-  
 [Coro] to pe-rò ke fosti benperfet- to e suo di-ritto ser- vi-do- re. [Fine]



$\text{♩} = 132$   
 1 Coro Solo  
 Lau-dar voglio per a- mo- re lo pri-mer fra-te mi- no- re. San Fran-  
 ce-sco, a- mor di- let- to, Cristo t'à nel suo co-spet- to pe- rò ke

fo-sti ben per-fet- to e suo diritto ser- vi-do- re. **2** Solo Tuttoel mondo

a- ban- do- na- sti, no-vel or-de- ne plan-ta- sti, pa-cein terr'aannun- **Coro**

zi- a- sti co-mo fe-ceel Sal- va-do- re. **3** Solo In tut- te co- se

lo se- gui- sti, vi- ta d'a-po-sto- li fa- ce- sti, multa gen-te con- **Coro**

ver-ti- sti a lu- da-reel Suo gran no- me. **4** Solo Tre or-di- ne plan-

ta- sti, li mi- no-riinpri-ma vo- ca- sti, e puoi li don-ni re- se- **Coro**

ra- sti, li con-ti- nentia per- fe-zio- ne. **5** Solo Sì fo- sti pie- no de

ca- ri- ta- de kein-se-gna-via l'a- ni-ma- li co-me do-ves-se- ro **Coro**

lau- da- re lo suo dol-ze cre- a- to- re. **6** Solo Tan-to fo-stia-mi-

coa De- o ke le bestie t'u- bi-die- no l'u-cielliin manoa te ve-niè- **Coro**

no au-di-re lo tuo ser-mo-ne. Per lo mondo gi-sti pre-di-can-

7 Solo

do, e sempre pa-ceannun-zi-an-do, fe-de de Cristo con-firman-

Coro

do e con-fon-dendoon-nier-ro-re. En Sa-ra-ci-nia tu pas-sa-sti,

8 Solo

Senza ti-mor ci pre-di-ca-sti, lo marti-rio de-si-de-ra-sti fer-

Coro

vente-men-te per ar-do-re. Mar-ti-reesso fu per de-si-de-rio,

9 Solo

tanto mor-ti-fi-ca-sti a De-o; nul-lo ma-le te sa-pea re-o

Coro

de pa-ti-re per lo Suo no-me. Del Suo amo-re sta-viio-cun-do, di-

10 Solo

sprezza-vi tut-to'l mon-do; di e not-teandavia-tor-no per tro-va-

Coro

re lo Tuo Se-gno-re. Per le selveel gi-ca-ren-do, ad al-

11 Solo

ta vo-cei-va di-cen-do: "O Si-re, sia Te m'a-ren-do k'io lan-gue-

Coro

12 Solo

sco del Tuo amo- re." Del Suo amo-re tan- to lan-gui- sti en croce ell'a-

Coro

ri Lo ve- de- sti: cul-li Suoi si-gni re-ma- ni- sti, tan-to El por-

13 Solo

ta- sti in co- re. Sì prende- sti Cri- stoa l'a- mo, ke piagheen te se

Coro

re- no- va- ro; e' llo tuo cor- po si tro- vâ- ro sì com- mo l'eb- beel

14 Solo

Sal- va- to- re. En vi- ta tua san- ti- fi- ca- sti; mol- ti mi- ra-

Coro

cu- li mostra- sti: quando del mondo tra- pas- sa- sti in cie- lo n'a-

15 Solo

par- ve gran splendo- re. Ce- lie tro- ni se ne mu- tâ- ro per l'al-

Coro

ti se- gni kein te tro- vâ- ro: tut- ta la cor- tea- pa- re- chiâ- ro per

16 Solo

te re- ce- var ad o- no- re. Cristo cullian- ge- li tut- ti quan- ti

Coro

e la Sua ma- dre col- li san- ti vé- na- ro per te con dol- zi can- ti

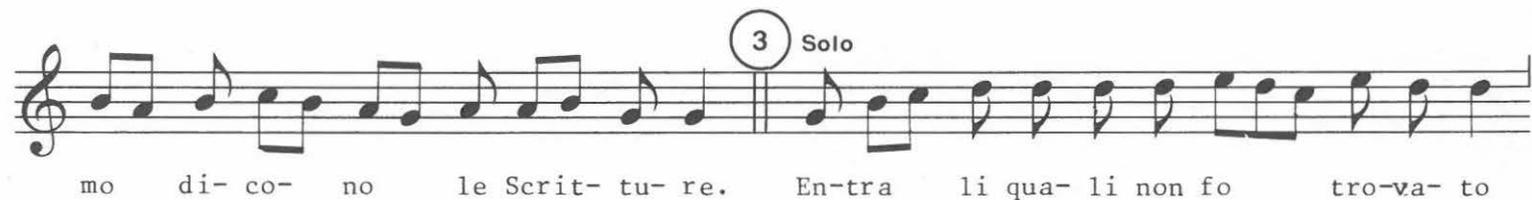
me- nâr- te- ne cun gran- deo- no- re. Fa- ce- sti la cor- te ra- le- gra- re, dol- cis- si- mi ver- si can- ta- re, da- van- te l'al- ta Ma- ie- sta- de red- den- do lau- de cun a- mo- re.

## XXXVIII

Si- a lau- da- to San Fran- ce- sco, quelli c'a- par- veev cro- ce fi- xo co- mo Re- den- to- re. A Cri- sto fo con- fi- gu- ra- to, de le piaghe fo si- gna- to, em- per- ciò k'a- ve- a por- ta- to scritto in co- re lu suo a- mo- re.

♩ = 176

Si- a lau- da- to San Fran- ce- sco, quelli c'a- par- veen cro- ce fi- xo



6 Solo

ran pec-ca- to-ri. Quando fo da Dio man-da- to san Fran- ce- sco

Coro

lo be- a- to, lo mon- do k'e-raente- ne-bra- to re- ce- vet-

7 Solo

te gran- de splen- do- re. A lau- de de la Tri- ni- ta- de or- de-

Coro

ne tre da lui plan- ta- te per lo mon- do de- la- ta- te fa- no

8 Solo

frutto cun va- lo- re. Li po- ve-ri fra- ti mi- no- ri, de Cri-

Coro

sto so- no se- gui- ta- to- ri, de le genti son dot- to- ri pre-

9 Solo

di- cando sen- za er- ro- re; l'altre so- no le pre- sio- se mar- ga-

Coro

ri- te gra- zi- o- se, verge- ni donne renchiuse per a-

10 Solo

mor del Sal- va- to- re; e li fra- ti con- ti- nen- ti, co- niu- ga-

Coro

ti, pe- ni- ten- ti, stan- do al mon- do san- ta- men- te per ser- vi- real

11 Solo

Cre- a- to- re. San Fran- ce- sco glo- ri- o- so, tutto se' de- si-

Coro

de- ro- so; de Dio fosti co- pi- o- so a- mo- ro- so cun-

12 Solo

dol- zo- re. Per la virtu- de san- ta a Dio da- ta tut- ta

Coro

quan- ta, questa dol- ze lau- de canta di Fran- cesco fran- co

13 Solo

co- re. An- ge- lo per pu- ri- ta- de, a- po- sto- lo per po- ver-

Coro

ta- de, mar- ti- ro per vo- lun- ta- de fo- sti per lo gran- d'ar-

14 Solo

do- re. Mostrò la tua san- ti- ta- de e la pu- ra fi- de- li-

Coro

ta- de liuc- cel- li da te pre- di- ca- te stan- do que- ti e

15 Solo

se- cu- ri. Pe- ni- ten- zia pre- di- ca- sti, no- va re- gu- la por-

Coro

ta- sti, la pas- sio- ne ren- no- vel- la- sti, cla- ra stel- la de

16 Solo

l'al- bo-re. Moltien- fer-me tu- sa- na-sti cie-kie ra-tratti tu sa-

Coro

na- sti, morti più re- su- sci- ta-sti, dand'a lor vi- t'e vi-

17 Solo

go-re. In ter- rae in ma- ree in o- gni la- to santo se' ve- re e pro-

Coro

va- to; lo tuo no- me è in- vo- ca- to sa- ni- tà d'o- gn'e bal-

18 Solo

do-re. Dan-ne, Padre, en do- na- men- to lo tu- o ri- cor- da- men-

Coro

to, ke lo nostroe in ten- de- mento Te se- guisca, gui- da- to- re.

19 Solo

O lu- cer- na, so- lee lu- ce, Tu go- verna e ne con- du- ce: sì

Coro

sia no- stro por- toe fo- ce o- ra, sem- pree tut- te l'o- re.

[Coro] # # # #

Ciascun ke fe-de sen- te vegn'a laudar so-ven- te l'alto sant'An-to-

[Solo] # # # #

ni- o be- a- to. Ciascun lauda- re e a-ma- re lo dé- a

# # # #

de bon co- rag- gio, ké de ben fa- re so for-za

# # # #

re volse pic- co- lo e- tag- gio: tutt'ore pèn- sa-re for-

# # # # [Coro] # #

ma- re com'a Dio fa- re u- mag- gio po-tesse, d'Ulisbo-

# # [per finire] # [Fine]

a si parte, se consu- ma la le- gen-da, là unde fo na-to A- men.

 = 144

1

Coro

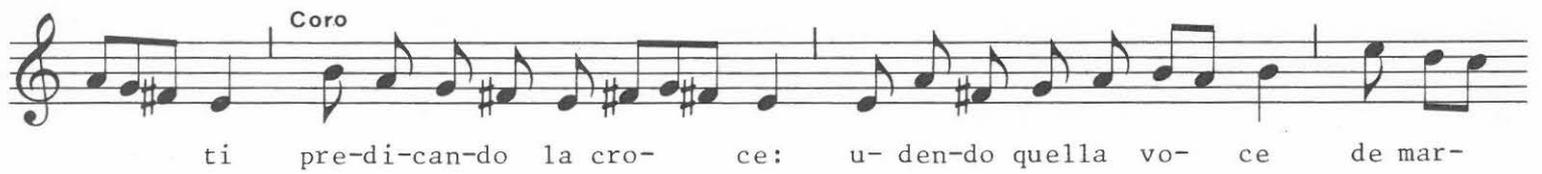
Ciascun ke fe-de sen- te vegn'a lau-dar so-ven- te l'alto sant'An-to-ni-

Solo

o be- a-to. Ciascun lauda- re e a-ma- re lo dé- a de

bon co-rag- gio, ké de ben fa- re so for-za- re vol-







8 Solo

la gen-te; "Arca te-sta-men- ti" fo da l'A-po-sto-li-co chia-ma- to. In gran-

de a-mo- re di co- re Dio l'eb-be on- ni- po- ten- te

k'el fe-ce dotto- re, vit-to- re del fa- ro pro- vi- den-

te; e die' li kia-ro- re splendo- re de ve- de- re

Coro

ve- ra-men- te la som-ma De- i- ta- de nel-la gran-de in- fer-

9 Solo

ta- de de la qua- le pas-sò el glo-ri- fi- ca- to. Buo-no com-men-za-

re spera- re fa lauda el- la fi- ni- ta per-se-

ve- ra- re fa da- re gio-ia compiu- ta e gra-di- ta;

pos-sa re-cre- a- re for-ma- re de lu- i k'a ben servi-

Coro

ta, ciò è bon com-pi-men- to, las-sù'n quello conven- to là u-

10 Solo



v' à cia-scu-no ben me- ri- ta-to, Sem-prea-legran- za con dan- za



fac-ci- a lo pa- do-va- no, ke o-ran- za a- le-



gran- za eb-be da Dio so-vra- no, ke dea pos-san-



za guardan- za di quel-lo u- mi- li e pia- no. Non vol-

Coro



se ke fal-lis- se di ciò ke pre-dis- se ke pa- du- a ne sa- reb-be



al- to sta- to. Pre-ghiam laudan- do can-tan- do lo san-tis-si

11 Solo



mo An- to- no; da Dio pre-gran- do scu-san- do no-



i a tut- ti per-do- ni, e sem-pre stan- do o-ran-



do c'impe-tri quel gran do- no, di pa- ra- di- so'l re- gno,

Coro



sì ke cia-scun sia de- gno es-ser cul-lu- i a-com-pa-gna- to. Sia glo-ri-

12 Solo

a- ta lau-da- ta l'al-tis-si-ma Ma- ie- sta;  
 rin-gra-zi- a- ta or-ra- ta ke del mond'e po- te-  
 sta, de la be- a- ta or-na- ta vir-go na-to  
 con-fe- sta. *Coro* Lui cun grandi u-mi-li-tan- za di-mandiam per-do-nan-  
 za ke al iu- di- cio sia dal di-rit- to la- to. A- men.

## XL

*[Solo]* Mag-da- le- na de-gna da lau-da- re, *[Coro]* sem-pre deg-  
 ge Di- o per no- i pre-ga- re. *[Solo]* Ben è de- gna d'es-sa- re lau-  
 da- ta, ke fo- e pec- ca- tri-ce no- mi- na- ta; per ser-vi-  
 re fo ben me- ri- ta- *[Coro]* ta Je- su-cri-sto vol-se se- qui-ta-re. *[Fine]*

1  $\text{♩} = 176$

Solo Coro

Mag-da-le-na de-gna da lau-da-re, sem-pre deg-ge Di-o per

Solo

no-i pre-ga-re. Ben è de-gna d'es-sa-re lau-da-ta, ke fo-e pec-

Coro

ca-tri-ce no-mi-na-ta; per ser-vi-re fo ben me-ri-ta-ta, Je-

2 Solo

su-cristo vol-se se-qui-ta-re. Con mol-ta u-mi-li-ta-te lo se-gui-o

e cum per-fet-ta fe-de, sen-za ri-o, quan-do Cri-sto pre-di-ca-reau-

Coro 3 Solo

di-o, del Suo amo-re presead in-flam-ma-re. Lo suo pec-ca-to pian-

se cum do-lo-re e del mon-do vol-se u-sci-re d'er-ro-re, ed

Coro

4 a Cri-sto cum ve-ra-ce a-mo-re in suoi ma-ni si vol-se com-men-da-re.

Solo

Mol-to de-spre-zò la su-a gran-dez-za, per-ciò ke se ve-deaen tan-ta

Coro

bas-sez-za; lo suo cor-po mol-to lo dis-prez-za, ke non se cre-dea

5 Solo

pie-tà tro-va-re. Si-mon fa-ri-se- o fe-ce con- vi-to; a Je-

su Cri- sto fe-ceun grande convi- to; an- zike'l mangiarfos- se com-

6 Solo

Coro

pi- to, Mag-da- le-naanda- va per cer-ca-re di Cristoa cuiave- a

lo suoamo- re da- to, e tan-to lo cercò in o-gne la- to, k'en

Coro

ca- sa de Si-mon l'eb- be tro-va- to: cum ti-mo- re presea du- bi- ta-re.

7 Solo

Tantau- mi- li- ta-dein le- ia-bun-da kea la-cri-ma- re pre- se per ver-

Coro

go- gna quan-do Cri-stoa mensa se so-gior- na de dietro selli po-

8 Solo

sea ge- nu-kia-re A li piei de Cristo s'in- chi- nò- e, e molto dol-

Coro

ce-men-te li basciò- ne di la-gri-me tut-ti li ba-gnò- e, col-

9 Solo

li ca-pel-li prese-lea- sciu-ga- re. El fa- ri- se- o grandeinvi- dia- ve- a



pro-ve- de- re, a ciascu- no vol-se per- do- na-re. L'un do-ve- a

cin-quanta ve- ra-men-te, l'altrocinque- cento ve-ra-men- te; di-

mando te, per-ké se' presen- te, qual'è più de-gno de lu- ia-ma-re?"

"E- sti-mo quel- lo c'a me è pa- ru-to: non quel ke pic- cio- lo do- no à

'vu- to, ma quelli ke ma-iu- re l'ã re-ce- vu- to, quelli è più de-

gno de me- ri- ta-re." Cri- sto li ri- spo- se e fe' i ve- de- re: "Be-

ne ài iu- di- ca- to cun sa- ve- re, per ké si- a da- to me- no a-

ve- re non dea pe- rò la fe- de me- ne- ma- re. Poi ke nel tu- oal-

bergo fui ve- nu- to non me desti bascio né sa- lu- to: que-

sta ren- de tut- to lo tri- bu- to, de ser- vi- re non se pò sa- zi- a-

18 Solo

re." Lo ser-vi- re fa- ce con- a- mo- re sta- va du- bi- to- sa cum

te- mo- re; a- ve' l co- re afflitto de do- lo- re ke su- o tem-

Coro

19 Solo

po sep- pe mal por- ta- re. Tan- toè nel fi- no a- mo- re na- sco- sa ke

già un- qua non cu- ra d' altra co- sa; so- pra quel te- sa- u- ro si ri-

20 Solo

po- sa ke per noi Se lassò in- cro- ci- a- re. Sì fo ferma e

forte nel Su- oa- mo- re c' a- ve' l co- re a- pre- so de l' ardo- re; Cri-

Coro

sto co- gnoscen- do lo suo fer- vo- re con se- co la (fe- i)- ce man- gi- a-

21 Solo

re. Sì ke Su- a di- sci- pu- la la fe- ce, com- me la Scrittu- ra

Coro

el contae di- ce: poi ri- ma- se a- po- sto- lain Sua ve- ce per lo

22 Solo

Su- o Vange- lio pre- di- ca- re. Ben se- guò a- posto- li- ca vi- ta;



Coro

ven-da-re de-na-ri tre-cen- to e darlo a li po-va-ri per lo-ro con-

27 Solo

so-la-re". Que-sto fo'l prin-ci-pio e la cascio-ne per ke Ju-da fe-

Coro

ce tra-di-scio-ne, e a gui-sa d'un vi-le schia-vo-ne ven-deo Cri-

28 Solo

stoe fa-ce-lo tor-men-ta-re: e-ra pre-so di quel-lo un-guen-to ke

Mag-da-le-na fe-ce cum gia-chi-men-to. Cri-sto sof-fi-ri-o per noi

Coro

29 Solo

tor-men-to e mo-rioin croce per noi ri-com-pa-ra-re. Puoi ke Cri-

sto fu-e se-pe-li-to, Mag-da-le-na, c'a-ve-a'l cor fe-ri-to del

Coro

do-lor ke Cristo a-vea pa-ti-to un-qua non po-te-a re-qui-a-re.

30 Solo

Col-le Ma-ri-e an-dò a lo se-pul-cro o-ve Je-su-cri-stoe-ra se-

Coro

pul-to, con un-guen-to pre-zi-o-so mol-to per le Sue pia-ghe ù-

31 Solo

gna-re e cu-ra-re. Quan-do guar-da- ro ver-so'l mo- nu-men-to, vid-da-ro

l'an-ge- lo chia-ro più k'ar-gen- to, und'el' eb-ba-ro gran-de pa-ven-

Coro

32 Solo

to, l'an-ge- lo pre-sea lo-roa fa- vel-la-re: "Di ni-en- te già non du-

bi-ta-te; Je-su-cri-sto ke vo-i do-man-da- te su-sci-ta-t'è per

Coro

33 Solo

cer- to lo sa-pia- te ed io so' qui per ciò de-nun- zi-a-re". Un-

de gran-de confor-toa lor fo da-to quan-do vid-da-ro lo la-pi-de le-

Coro

va- to; ciò ke l'an-ge-lo à de-nun-zi-a- to, per-kè mor-to lo

34 Solo

cre-de- an tro-va-re. So-la se par-tiò la Mag- da-le-na, quel-la k'e-

ra del Suo amo-re s'ì pie- na s'ì la streng-e cum for-te ca-te- na,

Coro

35 Solo

ke'l suo co-re non po-tea pas-sa-re. Del Suo amo-re an-da-va cer-can-do,



40 Solo

ve-sti-men- to, in pa-ce vol- se tal pe-na por-ta- re. Non pa- re-

a cre- a- tu-ra u- ma- na; tut-ta e- ra pil-lo-sa commo la- na,

Coro

e gia-ce- a pur en ter-ra pia- na: altro al-ber-go già non fe- ce

41 Solo

fa-re. An-da- va pa-scen-do per la landa, ke là non a-vea al-

Coro

tra vi-van- da; per mi-se-ri- cordia Dio li man- da an-ge-li- co

42 Solo

ci-bo per- gu-sta- re; che sabba- to da vespe- roinnan-ti, per li

tem- pi c'è soffer-ti tan- ti, lian-ge- li la por-ta- va- no cum gran

Coro

43 Solo

can- ti a sen-ti-re lo dol-ze glo- ri- a- re; fin a lu- ni-dì

ke'l so- le na-sce de quel-lo ci- bo gran-di- o- so pa- sce: be- ne-

Coro

det-to Je- sù ke noi sì la- sce co- sì dolze frutto sa- vo- ra- re.

Solo



Mol-to fo de grande a- sti-nen-zia ke tren-ta an- ni fe-ce pe-ni-



ten- zia contra li vi-zii mi-se sua po-ten- za, nulloin-ver liei po-

Coro



te-re' du-ra-re. Risto-rò la su-a cor-re- zi-o-ne cum ie-iu-

45 Solo



ni- o ed o-ra-zi-o- ne; a questo per aspra e-le-zi-o-



ne pri-vi-le-gio li de' de ver-ge- ni-ta-de. Sì ke fo ben pu-ri- fi-

Coro

46 Solo



ca-to in sè o- gne vi-zio de pec-ca- to; tut-to li e-ra pri-



ma per-do-na- to da Cu- lui cui è la ter- rae'l ma-re. Sì co-mo-

Coro

47 Solo



da Di- o fo man-da-to un o-mo c'a- vea or-de-ne sa-cra- to, a-



Dio e-ra rendu-toe commen- da- to, tro-vò la Mad-da-le-na cu- sì-

Coro



sta-re. "Sconiu-ro te per Dio e sì te di-co; sì tu se' fan-ta-

48 Solo

Coro

sma o ni-mi- co ke tu te par-tie più non stia con me- co: (se tu

(49) Solo

se' o- mo) de-gi- me par-la-re. Per lo no- me de la don- na mi- a non

te vo- gliò di- re k'i- o si- a: Ma- ria fem- me- na cum tan- ta vil- la-

Coro

(50) Solo

ni- a Mad- da- le- na mi soglio- no kia- ma- re. Pre- go te per Dio

k'a me ve- ni- sti ke tu m'a- re- chiel Cor- poe' l' san- gue de Cri- sto, e' l

Coro

libro de la fe- de ke cre- de- sti e la stola ke las- sò la Ma-

(51) Solo

dre". "So- ra mia, tu se' pre- s' al porto di gu- sta- re su- a- ve cum di-

Coro

por- to, ed io sì t'a- re- co quel- lo confor- to k'el tuo co- reè pre-

(52) Solo

soa de- si- a- re." In suo ma- no fo con- fes- s' at- tanto, e con mol-

Coro

te lagri- me de pian- to può re- ce- ve' l Cor- po' l' San- gue San- to; al-

Coro 53 Solo

lor à fi- ne, non diapiù de- mo- ra-re. De Mad- da- le- na pon- go fi-  
 ne k'è fuo-ra del de-ser-toe de le spi- ne, nellae-ter-na- le gloria

Coro 54 Solo

senza fi- ne, e per re-sto-ro d'ogne suo pe- na- re. A Ver-de- lai  
 fo'l cor-po suo por-ta-to; ì- ne fo- e compostoe con-se-cra- to.

Coro

Je-sù con-senta, k'è Si- gnor be- a- to, ben fi-nire ki fe' questo trova-re.

## XLI

[Coro]

L'al-to pren- ze arcan-ge-lo lu-cen- te, santo Mi-chel lau-  
 di ciascun scen- te. [Solo] So- ven- te lo laudia-mo, ed u-  
 bi- denza cia-scun li fac- cia cum gran re- ve- ren-za, k'ell'è mi-ni-stro del-  
 l'On- ni- po- tenza per l'ani- me re- ce- per de la gen- te. [Coro] [Fine]

1  $\text{♩} = 184$   
Coro

L'al-to pren-ze Ar-can-ge-lo lu-cen-te, san-to Mi-chel lau-di

Solo

ciascun scen-te. So-ven-te lo lau-dia-mo, ed u-bi-den-za

cia-scun li fac-cia cum gran re-ve-ren-za, k'el-l'è mi-nistro dell'On-ni-

Coro

2 Solo

po-ten-za perl'a-ni-me re-ce-per de la gente. La gen-tecristi-

a-na li è com-mis-sa per guardar e condur pa-ce'n-fra es-sa; ma

Coro

la su-perbiainfra no-i siè mes-sa, ke'lsuo contrario è ve-nu-toa

3 Solo

niente. Ni-en-te è qua-si nel pa-ci-fi-ca-re tant'è di-scor-dia:

Coro

vol-ne per-do-na-re, pe-ròala fi-ne non po-rà cam-pa-re quei ke

4 Solo

de pa-ce non si-rà vo-len-te. Vo-len-te sempr'essen-do quel be-ni-

gno, chein-ciel ne com-bat-té col gran ma-li-gno ke nol se-guì, de mill'an-



co fo de-gno d'a-ver o-nor e glo-ri- a po- ten-te. Po- ten- te-  
 men-te vit'- à ki ser- vi-re vol l'alto Si- gnor e'n pa-ce sof- fri- re,  
 k'e' dal ni- mi- co non las- sa lai- di-re ed al-la fi- ne lo fa sta- re  
 gau- den-te. Gau- den- te star pò cum gran sci- gu- ran-za chi'n questo mon-  
 doà pa- cee con-so- lan-za; san- to Mi- chel l'a- ì- taa la bi-  
 lan- za. Fol- l'è chi'm- so- (per- bia) re- sta fer- ven- te.

## XLII



Faccia- mo lau-de a tutt'i san- ti col-la Verge- ne maggio-re, de buon  
 co- re, cum dolze can- to per a- mor del cre- a-to- re. Per a-  
 mor del cre- a-to- re cum ti- mor e re- ve- renza, e- sultan- do cum

baldo- re per di-vi-napro-vi-denza tutt'i san- ti per a- mo- re, in-tendi-am cum  
 eccellenza de far festa a lor pi-a-gen- za cum grandissi-mo fervo- re. [Fine]

$\text{♩} = 132$

1 Coro

Faccia- mo lau-de a tutt'i san- ti col-la Ver-ge-ne maggio-re, de buon  
 Solo 1<sup>o</sup>  
 co- re, cum dolze can- to per a-mor del Cre- a- to- re. Per a-  
 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup>  
 mor del Cre- a- to- re cum ti- mor e re-ve- renza, e- sul- tan- do cum  
 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>  
 bal-do- re per di-vi- na pro- vi-den-za tutt'i san- ti per a- mo- re, in-  
 Coro  
 tendi- am cum excellen- za de far fe-sta a lor pi- a-gen- za cum grandis-  
 2 Solo 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>  
 si- mo fer-vo- re. Fer-ven-tis- si-mo Se-gno- re, ke li san-ti  
 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>  
 ài rimflamma- ti e de glo- ria e d'o-no- re Tu li-ài'ncielen-co-ro- na-ti:



co-sti-tu-i- sti, Re- den-to- re, ne- i per-pe- tu- i im-pe- ri- a- ti, vi-



ven- do de- i- fi-ca- ti con Teco, alto'mpe- ra- do- re. Re, Fi-



gliol de gran-deim-pe- rio, ke regge-te tutto'l mondo per virtù del gran



mi-ste- rio de lo Spi-ri- to io- condo, a voi sî facciam pre-ghe- ro ke



mandia-te paceal mondo entr'a la gen-te cristi- a- na, ke non vivaintan-



toer-ro- re. Tut-ta gen-te di-can "A- ve" a la Ver-ge-ne dei san-ti,



k'ell'à 'nge-gno- sa kia- ve ke li serra tut-ti quanti: ell'è por-to lor su-



a- ve, ell'è stel- la de l'ir- ran- ti; tut- ta la ce-



le-stial cor- te la re- sguar- da tut- te l'o- re.

## XLIII

[Coro] *b* *b* [Solo]

San Io- vanni al mondo è na- to: ogn'om laudi Dio pie- to- so. Di- o

per Sua gran cor- te- si- a, Ga- bri- el cum profe- zi- a man-

dò a san Za- ca- ri- a k'a- va- re- a fi- liol gra- zio so. [Fine]

$\text{♩} = 132$

① *Coro* *Solo*

San Io- vanni al mondo è na- to: ogn'om laudi Dio pie- to- so. Di- o per

Sua gran corte- si- a, Ga- bri- el cum profe- zi- a man- dò a san

Za- ca- ri- a k'a- ve- re- a fi- gliol gra- zio- so. Vecchio vecchia mo- glie

a- ve- a; E- li- sa- bet non do- ve- a a- ver figliol, ond'ei po- te-

a per na- tu- ra esser do- lo- ro- so. Du- bi- tò, fo fat- to mu- to

*Coro*

e nel na- scer fo asso- lu- to: de Spi- ri- tu Santo empiuto profe- tò de-

4 Solo

la-zi- o- so. E-li- sa-beth à'n-gra-vi- da- to, qual sei mie- si,

Coro

fé'l por- ta- to; poi fo Cri-stoannunzi- a- to da quel An-gel di-gni- to-

5 Solo

so. En-conte- nen- te la so- vra- na verge- ne Ma- ri- a dia- na

Coro

per li monti tost'anda- va: ve- n'al parto co-pi- o- so. Per mi- ra-

6 Solo

Coro

col ambe pre- gne l'u-naa l'al- tra sî vi- e- ne, en corpoa- vie-

7 Solo

no li viv'en-se-gne, cum sa-lu- to. de- let- to- so. Quel sa-lu-toa- lor

Coro

fo tan- to pie- no de Spi- ri- tu San- to ke Io- an- ni nel suocanto

8 Solo

e-sultò, fo gau- di- o- so. Pro- fe- tò la ve- kia- rel- la k'avea'ncor- po

Coro

l'alta stel- la: "Be- ne- dit- ta tu, pol- zella, pie- na de Sol lu- mi- no- so.

[Coro] [Solo]

Ogn'om canti no-vel can- to a san Io-vanni, aulente fio- re. 0

Io- vanni, fresc'auro- ra, molt'e- ra garzo- ne a-lo-

[Coro] [Fine]

ra, quando Cristo cum gran cu- ra, a-postolo te fe- cee pa- sto- re.

$\text{♩} = 184$

1 Solo

Coro

Ogn'om canti no-vel can- to a san Io-vanni, aulen- te fio- re. 0 Io-

van- ni fresc'auro- ra, molt'e- ra garzo- ne a- lo- ra,

Coro

quando Cri- sto cum gran cu- ra a- po- sto- lo te fe- cee pa- sto- re.

2 Solo

Solo

O Gio- van- ni, amor di- let- to, Cristo a te se fe- ce let-

Coro

to, quando li dor- mi- sti' n sul pet- to nel- la ce- na de l'a- mo-

3 Solo

Solo

re. Quando e- ra- va- te a ce- na del tra- di- men- to e-



8 Solo

lo- re! La ve- ri-tà questo di- ce: la Sua ma- dre tua la

Coro

fe- ce a lie'te lassò'n Sua ve- ce, en sullà cro-ce de la mor- te.

## XLV

[Coro]

A- mor dolze sen-za pa- re se', Tu, Cristo per a- ma- re.

[Solo]

A- mor, sen-za co-min- cianza se' Tu Pa- dre in sembianza,

[Coro] [Fine]

in Tri-ni-tà per a- man-za Figlio e Spi-ri-tu re- gna- re.

1

Coro

A- mor dolze senza pa- re se', Tu, Cri- sto per a- ma- re. A-

Coro

mor sen-za co-min- cianza se' Tu Pa- dre in- sembian-za, in Tri-

2 Solo

ni-tà per a- manza Fi- glio e Spi-ri- tu re- gna- re. Tu, a-

mo-re ke co- niun-gi, cui più a- mi spes- so pun-gi. On-ni pia-ga,

poi ke l'un-gi, sen-za un-guento fai sal- da-re. Dolce-a mo-re,

Tu se' spe-me; ki ben a- ma sem- pre te-me, nascee cre-sce del

Tuo se-me ke bonfrut-to fa gra- na-re. A-mor, Tu non a-

ban- do-ni, ki t'o-fen- de sì per-do-ni e di glo-ria en-

co- ro-ni ki se sa u-mi- li- a-re. A-mor, gran-de, dol-

c'e fi-no, in-cre-a- to se' di-vi-no, Tu fa-i lu sa-

ra- phy- no de Tua glo-ria in- flam- ma-re. Che-ru- bim e

lial-tri co-ri, A- po-sto- li pre-di- ca- to-ri, mar-ti-ri e

con-fes- so-ri, vir-ge- ne fai io- cun- da-re. Pa-tri- ar-che

e pro-fe-te Tu li tra-ie-ste de la re-te: di Te, a-mor  
 a-vien gran se-te, mai non si credian sa-zia-re. Or son con-  
 so-la-ti en tut-to di Te, gau-dio cum dis-dut-to; Tu se' can-  
 to sen-za lutto, cie-loe ter-ra fai can-ta-re. Dolce-a-mo-  
 re, di Te nasce la spe-ran-za c'o-mo pa-sce, unde al pec-ca-  
 tor Tu la-sce pi-e tan-zaa di-man-da-re. Poi ke'n cie-lo  
 lo in-ten-di, Tu cor-te-se ke T'a-rendi, Tu me-desmo si  
 Te spendi, ki Te vol te-sau-riz-za-re. Tu, a-mo-re se'  
 con-cordia; Tu se' pa-ce, non di-scordia; per la Tua mi-se-  
 ri-cordia ne ve-ni-stia vi-si-ta-re. Nel-la cro-ce la



be- a- ta, poi ke fu i- na- mo- ra- ta, sem- pre stet- te te-  
 mo- ra- ta: Tu la vo- le- steo- bum- bra- re. A- mor, gran- de for  
 mi- su- ra, di cui nul- la cre- a- tu- ra puo- tea- ver in sè  
 na- tu- ra, di Tea- mar si sa scu- sa- re. Dol- zea- mo- re  
 a- mo- ro- so, cum dol- zo- re sa- vo- ro- so, di Teè  
 Gar- zo gau- di- o- so; sovr' o- gn' al- tro se' d' a- ma- re.

## XLVI

Be- ne- dit- ti e lau- da- ti sem- pre si- a- te a tut- te l' o- re, san- ti  
 a- po- sto- li be- a- ti, ser- vi del nostro Segno- re. San- ti  
 a- po- sto- li, voi lauda- mo de bon co- re notte di- a, ed a vo-



i rac-co- man- da- mo tut-ta no-stra com- pa- gni- a:



man-te-nen-do- neen tal vi- a ke po- ti- am per- se- ve- ra- re



a ser-vi- re ed a lau- da- re Cri- sto, nostro Re- den- to- re.



1



Be- ne- dit- ti e lau- da- ti sem- pre si- a- te a tut- te l'o- re, san-



ti a- po- sto- li be- a- ti, ser- vi del no- stro Se- gno- re. San-



ti a- po- sto- li, voi lau- da- mo de bon co- re not- tee di- a,



ed a vo- i rac-co- man- da- mo tut- ta no-stra com- pa- gni-



a: man- te- nen- do- neen tal vi- a ke po- ti- am per- se- ve- ra-



re a ser- vi- re ed a lau- da- re Cri- sto, no- stro Re- den- to

2 Solo

re. Ser-vi foste de Ie-su Cri-sto e se-qui-ste il Suo via-gio,

per a-ve-re quel dol-z'a-qui-sto lo qual nontro-va pa-rag-gio:

Coro

tut-ti cum fer-mo co-rag-gio vo' pre-ghi-am con re-ve-renza ke n'ai-

3 Solo

tia-ti a la sen-ten-zia ki non an-diam en quel-loar-do-re. Vo-i

chiamam per a-vo-ca-ti notte di o-gni stascio-ne, a-po-sto-li

Coro

glo-ri-fi-ca-ti pie-ni de con-so-la-zio-ne; per la san-ta

passi-o-ne ke del mun-do re-ce-ve-ste, en la san-ta glo-ri-

4 Solo

a ge-ste a re-ce-ver gran-d'o-no-re. Nu-i a-ve-mo fir-ma spe-

ran-za ke per vostra pre-ga-ri-a Cri-sto ne di-a ri-po-

Coro

san-za cul-li santiin com-pa-gni-a, e la Vir-gi-ne Ma-ri-a





Coro

fu-sti il-lu- mi- na- to allo- ra ke'l sen- ti- sti; a Sue pa-



ro- le cre- de- sti, co- men-za-stia pre- di- ca- re, or te piac- cia Lu-



8 Solo

i pre- ga- re ke ne dia del Suo dol- zo-re. Mul- ta gente con-ver-



ti- o la tua lingua be- ne- dit- ta, e tor- nò a l'al- to



Coro

Di- o ed a Sua le- ge di- rit- ta. Quella gen- te ma- le- dit- ta



per in- vi- dia Te pi- glia- ro, la tua te- sta de- col- la- ro cum



9 Solo

gran- dis- si- mo fu- ro- re. Te lau- da- mo tut- ta- vi- a sant' Andrea,



se- gnor be- a- to; be- ne- dit- ta si- a la di- a ke da Dio fu-



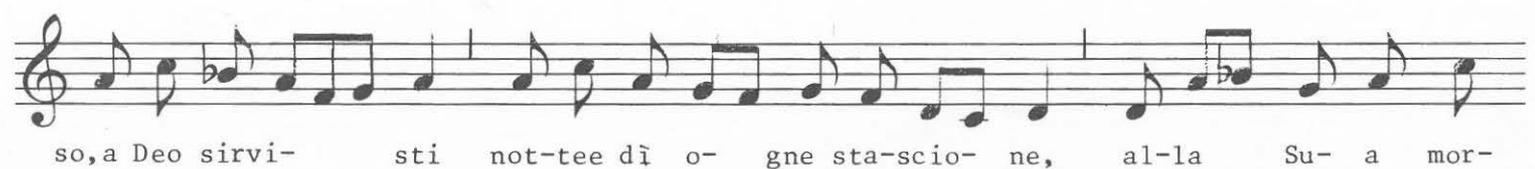
Coro

sti kia- ma- to. To- sto fustia- pa- re- kia- to, o- be- disti il Suo



co- man- do, de Lui vi- sti pre- di- can- do e mo- strando Suo va- lo- re.







18 Solo

to-re. Mosse- se cum grantempe- sta un pa-ga- no a- gna- dia-

to d'un ba- sto- ne su nel- la te- sta for- te- men- te t' à vir- ga-

Coro

to: lu tuo corpo di- li- ga- to cad- de mor- to encon- te- nen- te. A-

19 Solo

po- sto- lo de Deo ser- ven- te, pre- ga' l nostro Cri- a- to- re. San- to

Fi- lip- po bi- a- to, de bon co- re te lau- da- mo; a- po- sto- lo

Coro

da Dio kia- ma- to a te ne ra- co- man- da- mo; in tua sto- ri-

a tro- va- mo per e- scritto cer- ta- men- te ke de la pa- ga- na

20 Solo

gente fo- sti già con- ver- ti- to- re. Per la fe- de com- batti- sti

nottee dì o- gne sta- scio- ne e per es- sa suf- fe- ri- sti for-

Coro

te penae pas- si- o- ne: li pa- gan sen- za rascio- ne sul- la



cro- ce te le- ga- ro, ma- nu e pèi tanto ti- ra- ro ke mo- ri-



stiina- ma- ro- re. **21** Solo Ti lau- da- mo san- to Ma- the- o, en fra lialtrie-



vange- li- sti: de Cri- sto fi- glio- lo de De- o mult' e- van- ge- li



sì fa- ci- sti; **Coro** culla tua ma- no scri- vi- sti la Sua san- ta pas-



si- o- ne, la qual dà com- pun- zi- o- ne ad o- gne Suo ser- vi- do- re.



**22** Solo De la fi- de pre- di- ca- vi a- i pa- ga- ni con- for- to: quan- do



la mis- sa can- ta- vi de cul- tello fu- sti mor- to. **Coro** Or n' aiu-



t' a quello por- to ké dan- na- ti non si- a- mo; a te ne rac-



co- man- da- mo ki sia no- stro de- fen- so- re. **23** Solo Mi- ser san- to Barto-



lo- me- o, sem- pre te vo- lem' lau- da- re: per a- mo- re de l' al-



27

Solo



Insie- me se con-cordia- ro quei pa-ga- ni a-gna- dia- ti, quatroa-



gu-ti a- pa- re- chia-ro lunghie grossie smi- su- ra- ti; ma- nue

Coro



pièi te fuo- ro cla- va- ti sul- la cro-ce stret- ta- men- te, Je-su- Cri-



sto on-ni- po- ten- te si fo tuo con-so- la- to- re. San- to a- po-

27 Solo



sto- lo Ta- de- o, te lau-dam de- vo- ta- men- te; Iu- da fu lu nu-



me tu- o, ben sa- pem ve- ra- ce- men- te: ke per quel falso frau-do-

Coro



len- te tra- di- tor de l'In- no- cen- te fu- sti kia- ma- to Ta- de- o



da o- gne pre- di- ca- to- re. Sempre vi- sti pre- di- can- do per la

28 Solo



fi- dear- di- ta- men- te, la Scrit- tu- ra de- mo- strando en- tre la



pa- ga- na gen- te; da lor fu- sti cer- ta- men- te pre- so fe- ri- to e

Coro



[Coro]

Sa- lu-ti- am di- vo- ta- men- te l'alta Ver- ge- ne be- a- ta, e

[Solo]

di- ci- mo "A- ve Ma- ri- a"; sem- pre sia da nu- i lau- da- ta. Sa-

[Coro]

lu- ti- al- la dul- ce- men- te e cum gransolen- ni- ta- te, ki sa- pem ve- ra- ce- men-

[Fine]

te ke per la Sua u- mi- li- ta- de la di- vi- na ma- iesta- de fo di Lei i- na- mo- ra- ta.

[Non vi sono altre strofe]

Coro

Sa- lu- ti- am di- vo- ta- men- te l'alta Ver- ge- ne be- a- ta, e di- ci-

Solo

mo "A- ve Ma- ri- a".; sem- pre sia da nu- i lau- da- ta. Sa- lu- ti- al- la dul-

Coro

ce- men- te e cum gransolen- ni- ta- te, ki sa- pem ve- ra- ce- men- te ke per la

Sua u- mi- li- ta- de la- di- vi- na ma- iesta- de fo di Lei i- na- mo- ra- ta.