

INDAGINE SUL LAUDARIO FIORENTINO

(FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE, MS BANCO RARI 18)

Il Laudario Fiorentino *Mgl*¹ fu scritto a Firenze nel primo Trecento per essere usato durante le funzioni festive di una piccola compagnia fiorentina di laudesi, la Compagnia di Santo Spirito. Tipico nel suo genere, è un manoscritto in pergamena con miniature e notazione musicale sia per le laude monodiche sia per l'appendice contenente composizioni monodiche e polifoniche in latino. È uno dei due laudari medievali in cui la musica si conserva intatta e, insieme al di poco anteriore Laudario di Cortona (Cortona, Biblioteca Comunale, ms 91), tramanda i più antichi testi italiani musicati fra quelli tuttora esistenti. Il manoscritto fu usato almeno fino alla prima parte del XV secolo, periodo nel quale questa compagnia, che si riuniva oltre l'Arno e quindi relativamente lontano dal centro cittadino, manteneva ancora l'antica pratica del canto monodico e impiegava un solo cantore senza accompagnamento di strumenti, di nome Antonio di Petro.¹ Tuttavia nel tardo Quattrocento anche la Compagnia di Santo Spirito aveva ormai adottato il canto polifonico delle laude² e il vecchio laudario con il suo repertorio antiquato cadde probabilmente in disuso e fu abband-

¹ Antonio era un laudese esperto, avendo cantato per le importanti compagnie di San Piero Martire, San Zanobi e Orsanmichele almeno fin dal 1383. Solo nel 1434 la Compagnia di Santo Spirito cominciò a registrare pagamenti per più di un cantore; ma è possibile che le coppie di cantori documentate fino al 1456 continuassero a cantare un repertorio monodico. Sui laudesi di Santo Spirito vedi BLAKE WILSON, *Music and Merchants: the Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 135-138.

² I più antichi riferimenti al canto polifonico nei documenti della compagnia sono registrati intorno al 1482; ma questa pratica potrebbe essere cominciata anche prima, dal momento che c'è una lacuna nei registri di pagamento durante gli anni 1456-81; vedi B. WILSON, *Music and Merchants* cit., p. 135.

nato.³ Il codice fortunatamente sfuggì alla mutilazione e al saccheggio delle sue pagine più belle; saccheggio che smembrò e disperso i fogli di tanti altri laudari,⁴ ma non sfuggì a un altro, meno ovvio tipo di mutilazione. A un certo punto dopo il suo ritiro dall'uso, quasi ogni foglio del manoscritto fu rifilato nel margine superiore e in quello laterale esterno, per adattarlo a una coperta più piccola, oppure perché quei margini, rimasti esposti, avevano subito qualche danno, e il manoscritto fu restaurato con nuove strisce di pergamena che ripristinarono i margini rifilati di ciascun foglio e crearono le attuali (ma non necessariamente originali) dimensioni del codice: cm. 28,5 × 39,5. Alcuni fogli mostrano segni di un deterioramento così vasto da non poter essere eliminato neanche da quella rifilatura che asportò approssimativamente cinque centimetri di pergamena dal margine superiore e sette centimetri da quello laterale (vedi Tav. VI/b, c. 113r). La stragrande maggioranza dei fogli, tuttavia, fu rifilata come appare nella Tav. I (71v-72r), cioè furono lasciati più o meno intatti gli ornamenti marginali e la musica lungo il lato esterno, ma fu asportato tutto ciò che occupava la parte più alta di ciascun foglio: righe musicali, iniziali decorate e testo. Poi, sulla parte superiore di questi fogli danneggiati e restaurati, nella maggior parte dei casi i testi furono riscritti, i righe musicali tracciati di nuovo e le note aggiunte sui righe, e ciò quasi tutto a opera di uno scrivano che in qualche modo si impegnò a imitare la grafia originale del codice. Mettendo in discussione la fedeltà di questo rifacimento, finora mai seriamente messa in dubbio, la storia del manoscritto e la natura della musica in esso contenuta potrà essere riconsiderata.

Al momento non è possibile datare con precisione la rifilatura e il restauro del codice, o affermare che rifilatura e restauro fossero fatti a breve intervallo e dalla stessa persona. Per quanto riguar-

³ Un inventario del 1444 riporta «dua libri di laude miniati e dipinti» (Firenze, Archivio di Stato, Compagnie Religiose Soppresse nel Bigallo, Archivio 2, Compagnia di S. Maria delle Laude e Spirito Sancto detta del Piccione, vol. 78, c. 5r) e nel 1621 la compagnia possedeva ancora «un libro grande legato in asse, e coperto di tela azzurra, per le laude, antico» (*ivi*, vol. 3, c. 115r). Quest'ultima descrizione potrebbe riferirsi al Laudario Fiorentino (*Mgl¹*), che è legato in cuoio marrone su tavole di legno, con semplice decorazione e una pittura in blu e bianco nella coperta.

⁴ I fogli superstiti dei laudari trecenteschi sembrano essere stati prodotti per la maggior parte in botteghe fiorentine; essi sono stati riprodotti e discussi da AGOSTINO ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, «Studi musicali», VII, 1978, pp. 39-83.

da la seconda questione, il solo indizio visibile si trova nella parte più alta della carta 53v (vedi Tav. II/a), dove la striscia di pergamena aggiunta mostra sia la linea di testo riscritta («na del savere divino quando») sia, appena al di sopra di questa, una versione più sbiadita, apparentemente originale, della stessa riga. In altre parole, pare che la pergamena con il testo originale asportata dal margine superiore del foglio fosse usata più o meno nello stesso tempo per restaurare il medesimo foglio. Presumibilmente la rifilatura e la ricostruzione vennero eseguite dopo che il repertorio e il laudario come libro di coro erano caduti in disuso, cioè in un tempo imprecisato dopo la metà del XV secolo; ma dovevano essere state senz'altro completate al momento in cui qualcuno, con una mano che sembra del XVII secolo, scrisse a carta 122r una nota in margine che si estende sia sulla pergamena originale sia sulla parte restaurata (vedi Tav. II/b, 122r). La legatura, in cuoio marrone su tavole di legno, appare anch'essa databile al XVII secolo, e dunque è possibile che rifilatura, restauro e legatura siano state eseguite in questo periodo, frutto di un progetto coordinato.⁵

Un esame completo delle rifilature del manoscritto e nello stesso tempo della struttura dei fascicoli e delle varie numerazioni dei fogli (vedi Tab. 1) da una parte solleva domande e dall'altra fornisce risposte a proposito della storia del codice. La numerazione correntemente in uso (numerazione A) si trova nell'angolo superiore destro di ciascun *recto*, e poiché i numeri sono scritti sulla parte restaurata della pergamena, devono essere stati aggiunti dopo il restauro del manoscritto, ma probabilmente tenendo conto dell'indice che si trova all'inizio del codice, il quale, salvo poche eccezioni, corrisponde alla numerazione A. Tuttavia i primi due fogli (contenenti l'indice e la grande miniatura della lauda n. 1) non fanno parte dei 19 fascicoli completi del manoscritto, sfuggirono alla rifilatura e non rientrano quindi nella numerazione B, che è scritta in cifre sia romane sia arabe sulla pergamena originale in calce al *recto* dei fogli. La numerazione B corrisponde all'ordinamento dei fascicoli della parte in volgare italiano del laudario (cioè, carte 1-134 = fascicoli 1-17). La miniatura che si trova immediatamente prima

⁵ CYRILLA BARR, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in the Late Middle Ages*, Kalamazoo (Michigan), Medieval Institute Publications, 1988, p. 95, suggerisce una datazione al XVII secolo per la legatura.

dell'inizio della numerazione B è la più grande e la più bella del manoscritto, e potrebbe aver occupato un foglio a parte fin dall'inizio. L'indice quasi certamente non è quello originale: il suo aspetto abborracciato non è in sintonia con l'attenta progettazione ed esecuzione del corpo principale del codice. L'indice originale probabilmente faceva parte di un fascicolo (ormai perso) simile a quello iniziale del *Mgl*² (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms Banco Rari 19), dove un calendario liturgico e un indice preparati con cura occupano un intero fascicolo.⁶

La datazione tarda del detto indice spiega diverse altre anomalie nella struttura e nella numerazione del *Mgl*¹. Nonostante la lauda isolata alla fine del codice (n. 108) sia stata scritta da un'altra mano, non c'è dubbio che i due fogli da essa occupati fossero originariamente attaccati all'ultimo fascicolo delle laude (n. 17); infatti la loro seconda numerazione a fondo pagina (31-32) somiglia alla numerazione C ed è la continuazione di questa, che va da 1 a 30 nei fascicoli 14-17; inoltre al fascicolo 17, l'unico incompleto nel *Mgl*¹, mancano esattamente due fogli per essere intero. L'inserimento dei due fascicoli di composizioni in latino (18 e 19) dopo il fascicolo 17 suggerisce che queste furono aggiunte al codice in un secondo tempo.⁷ I pezzi latini occupano due fascicoli completi, ma probabilmente almeno un terzo fascicolo di canti in latino era un tempo inserito fra i due attuali fascicoli 18 e 19, infatti il brano alla fine del fascicolo 18 e quello all'inizio del 19 sono incompleti e non in correlazione tra loro, e i due fascicoli non sono collegati da una numerazione antica attendibile (la numerazione D

⁶ Anche *Mgl*², come il Laudario Fiorentino, apparteneva a una piccola compagnia di laudesi, la Compagnia di S. Gilio, che si radunava in una chiesa romanica (distrutta nel 1418) nel luogo ora occupato dall'ospedale di Santa Maria Nuova. Secondo un inventario della compagnia compilato poco dopo il 1420, il laudario fu fatto nel 1374; cfr. B. WILSON, *Music and Merchants* cit., pp. 103-104.

⁷ Tuttavia non molto dopo, perché la grafia è identica e le compagnie toscane di laudesi usavano raccogliere ed eseguire tali composizioni fin dal primo Trecento; cfr. B. WILSON, *Music and Merchants* cit., pp. 159-160. Cyrilla Barr (seguendo la tesi di laurea su *Mgl*¹ discussa da John Grossi nel 1979) propone una data più tarda per i fascicoli latini notando che in essi mancano le parole di richiamo a fine fascicolo, parole che invece sono sempre presenti nei fascicoli delle laude; ma in realtà un richiamo esiste nell'unico luogo della sezione latina dove la logica lo richiede, cioè alla fine del fascicolo 18 (in calce a c. 143v); il *tenor* senza testo dell'ultimo pezzo del fascicolo 19 (c. 151r) è incompleto, ma anche se fosse integro richiederebbe solo un *custos* e non una parola di richiamo.

è limitata al solo fascicolo 18; vedi Tab. 1).⁸ Sebbene il *duplum* dell'ultima composizione del fascicolo 19 sia completo (cc. 150v-151v), il *tenor* in fondo a carta 151r appare incompleto e fa pensare all'esistenza di un susseguente fascicolo di lavori polifonici ora mancante. Al momento in cui fu fatto il secondo indice, tuttavia, un fascicolo con calendario e indice (ammesso che sia stato mai compilato) e due fascicoli di composizioni latine furono separati dal codice, gli ultimi due fogli del fascicolo 17 staccati e trasferiti alla fine, e il manoscritto numerato di nuovo con la numerazione A che rispecchiava questa nuova organizzazione del materiale. In un tempo imprecisato dopo che le due numerazioni principali (A e B) erano state scritte nel codice, la parte più esterna del primo fascicolo (cc. 3 e 10) fu staccata, la carta 10 andò perduta e la carta 3 fu riattaccata al proprio posto. Molto probabilmente nessuna delle numerazioni è originale; la numerazione A non lo è di sicuro, e la B a quanto sembra fu introdotta dopo che la lauda n. 108 era stata staccata dal fascicolo 17, perché questa numerazione finisce dove l'attuale fascicolo 17 si interrompe.⁹ Se per ipotesi la numerazione originale fosse stata simile a quella del *Mgl*², allora sarebbe stata costituita da nitidi numeri romani minuscoli scritti nel margine superiore di ciascun *recto*, e sarebbe stata tagliata via quando il manoscritto fu rifilato.

La ricostruzione accurata dei testi sembra essere stata un intento prioritario, o almeno più facile da raggiungere rispetto alla restituzione accurata delle melodie. Le fonti concordanti superstiti sono molto più numerose per i testi delle laude che per le melodie, e fonti fiorentine databili al XIV secolo, come *Mgl*² e *Fior* (Firenze, Archivio della Curia Arcivescovile, Codice Cecconi), potrebbero essere state a portata di mano del nostro restauratore. In qualunque modo avesse ottenuto i testi perduti, costui provvide al loro recupero nella parte superiore di circa 57 fogli con accettabile accuratezza per quanto riguarda il contenuto e con attenzione nell'imitare la grafia originale. In altri 18 fogli non gli fu possibile recu-

⁸ La sezione latina del *Mgl*² è composta da tre fascicoli completi, nel primo dei quali si estende la fine del testo di una lauda italiana, mentre il terzo finisce con un testo incompleto e un richiamo che indica un ulteriore fascicolo (perduto).

⁹ Numeri arabi e romani sono usati fino al termine dei primi quattro fascicoli, e dopo ciò solo numeri romani; secondo C. BARR, *The Monophonic Lauda* cit., p. 95, questi ultimi costituiscono la numerazione originale.

perare i testi e in ciascuno di questi casi annotò «deficit», «hoc deficit» oppure «hoc deficit in exemplo».¹⁰ Nei pochi casi in cui una mano chiaramente differente riscrisse i testi (vedi Tav. III, c. 18r), è chiaro dall'annotazione «deficit» (che non si riferisce mai alla musica) che il testo qui fu lasciato in bianco quando il codice fu restaurato, e che un'altra mano, meno precisa, aggiunse questi testi in seguito. Qualche volta lo scriba restauratore non aveva idea di che cosa ci fosse da reintegrare, come in cima alla carta 51r, dove furono vergati righe musicali vuoti, nonostante che il foglio precedente (l'ultimo del fascicolo 6) finisse con solo testo e con un richiamo in calce che chiaramente segnalava solo testo per l'inizio di 51r.

Il danno inflitto al manoscritto nel suo complesso, e alla musica in particolare, è poco evidente nell'edizione in facsimile di Ferdinando Liuzzi del 1935, dal momento che egli tagliò e rifilò le fotografie per adattarle al formato delle pagine del suo libro e raramente riprodusse l'intera facciata di un foglio. Un esame accurato di diverse carte in tutte le loro parti (vedi Tav. I, 71v-72r) rivela la natura e l'estensione del danno arrecato all'originale. Molte delle miniature subirono un duro colpo e nel corso dell'operazione possiamo ben dire che il rifilatore inflisse una specie di secondo martirio a un certo numero di santi (vedi Tav. IV/a, 60v, e Tav. V, 75r). In realtà, fatte pochissime eccezioni, in tutti i fogli in cui la musica occupa la parte superiore, fu guastato il primo rigo musicale: alcuni fogli hanno perso la musica senza avere in cambio assolutamente nulla (per esempio 92r, 131v) o solo righe vuoti (vedi Tav. III, 18r). Talvolta nuove righe vennero tracciate negligenzemente sopra quelle vecchie,¹¹ altre volte la metà superiore del tetragramma fu tagliata via e nuove note furono aggiunte al di sopra delle note originali (vedi Tav. IV/b, 56v, dove le prime sei note sono originali, mentre le seguenti sette note, più alte nella scala, furono riscritte per rimpiazzare quelle asportate), oppure la metà superiore del rigo fu tagliata via e nessuna nota fu aggiunta in se-

¹⁰ «Hoc deficit in exemplo» alle cc. 76r e 92r; «deficit» o «hoc deficit» a 16r, 16v, 17r, 17v, 18r, 19r, 33r, 36v, 40v; 41v, 42v, 44v, 69v, 77v, 81r, 117v.

¹¹ A c. 130r (n. 94, *Sancta Agnesa da Dio amata*), per esempio, l'originale chiave di Fa si trova nello spazio tra due linee del nuovo rigo, mentre è appena visibile la linea originale su cui la chiave era stata scritta, una confusione che indusse Liuzzi a trascrivere erroneamente l'altezza delle note di questo brano.

guito (vedi Tav. IV/c, 121v). Nella maggior parte di questi fogli con musica, tuttavia, il primo sistema in cima alla pagina fu tagliato e sostituito da un intero tetragramma di musica rifatto. Ciò è evidente, per esempio, nella Tav. IV/a (60v) dove le linee del rigo tracciato di nuovo invadono lo spazio vuoto occupato un tempo dalla miniatura, mentre nella Tav. I (71v-72r) e Tav. III (18r) le linee del sistema rifatto si estendono ben oltre il margine destro stabilito dagli altri sistemi sottostanti, che sono originali. Quanto è autentica questa musica riscritta? A prima vista molti di questi brani sembrerebbero essere stati sempre lì, e fino a ora nelle trascrizioni e negli studi di queste melodie la lezione del manoscritto è stata presa per buona. I miei sospetti furono destati dalle molte discrepanze fra *custos* e nota susseguente in questi passaggi riscritti (per esempio, Tav. I, 71v-72r, dove il *custos* in fondo al verso della carta non corrisponde alla prima nota del *recto* seguente). Man mano che i miei sospetti crescevano, evidenziavo questi passaggi nella trascrizione e cominciai a valutarli sia per mezzo dell'analisi interna, sia, quando era possibile, attraverso il confronto con i *contrafacta* e altre fonti esterne di conferma. Mentre trascrivevo questi pezzi e li studiavo per una edizione del laudario pubblicata recentemente, mi diventò chiaro che questi brani riscritti erano totalmente arbitrari e corrotti.¹²

Cominciamo con l'esaminare una delle cinque composizioni del manoscritto (nn. 49, 83, 85, 87, 92) in cui la musica non è stata alterata da rifilature e rifacimenti (vedi Tab. 2).¹³ La lauda n. 49, *Andrea beato laudi tutta la gente* (vedi Es. mus. 1), presenta la struttura poetico-musicale tipica della ballata, usata in molte delle laude: una ripresa seguita da una strofa consistente di piedi melodicamente identici e poi una volta che riepiloga la musica della ripresa; cioè, i versi 1-2 sono uguali a 7-8, mentre i versi 3-6 introducono nuova musica, ma ripetuta all'interno di questi stessi (3-4 = 5-6). Qui ci sono due passaggi diversi che cadono nella parte alta dei fogli, ma sono entrambi al di sotto della linea di rifilatura e il se-

¹² BLAKE WILSON - NELLO BARBIERI, *The Florence Laudario: An Edition of Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18*, Madison (Wisconsin), A-R Editions, 1995 («Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance», XXIX).

¹³ Negli esempi che seguono, i passaggi che si trovano nella parte superiore delle carte del manoscritto sono indicati dal numero della carta e da segni verticali all'inizio e alla fine del brano.

condo di essi (66v) è confermato dal *custos* che lo precede. Questi brani non introducono anomalie nel rigido schema di ripetizioni di questa composizione: il passaggio del verso 1 all'inizio della ripresa è uguale al suo analogo della volta al verso 7, e il passaggio del secondo piede nel verso 5 è uguale al suo corrispettivo nel primo piede, al verso 3. A parte i brani riscritti e un numero relativamente piccolo di melodie intrinsecamente irregolari reperibili nella raccolta, le melodie fiorentine sono generalmente caratterizzate da questo tipo di rigorosa ripetizione piuttosto che da variazioni.

È proprio sulla base di queste ripetizioni musicali interne che possiamo cominciare a giudicare i passaggi palesemente restaurati. In *Voi ch'amate lo Creatore* (n. 17) il rigo superiore della carta 26r è stato tagliato via e poi riscritto. Nella trascrizione (vedi Es. mus. 2) le note così come appaiono in cima a carta 26r del manoscritto sono quelle provviste di gambo nella parte incorniciata (senza l'intenzione di dare a esse una interpretazione ritmica), e queste note presentano il solo materiale melodico non ripetuto della lauda n. 17. Nel verso 5, dalla quinta nota in poi, la ripresa è ripetuta nota per nota secondo la tipica struttura della volta; i versi 3 e 4 costituiscono i due piedi, lunghi solo un verso ciascuno in questo caso; essi sono melodicamente identici fino al punto in cui interviene la musica riscritta (verso 4), che introduce un materiale melodico anomalo e una singolare cadenza in Sol in un pezzo che per il resto ha cadenze solamente in Re e La. Parimenti, l'inizio del verso 5 manca di riprendere il principio della lauda. Le note senza gambo nella parte racchiusa da cornice rappresentano la trascrizione emendata, che restituisce a questo passaggio la rigida ripetizione caratteristica di tutte le altre parti di questa lauda. *Piange Maria cum dolore* (n. 14) presenta una struttura d'insieme identica a quella della n. 17, con due piedi di un verso solo, ma qui la porzione danneggiata e riscritta comprende tutte le note del verso 3 meno l'ultima, e così non è immediatamente chiaro se i due piedi fossero stati concepiti come melodicamente identici o no (vedi Es. mus. 3). Tuttavia il verso 7, che fornisce la musica per l'inizio della seconda strofa, ci mostra come doveva essere il verso 3, e cioè che effettivamente doveva essere uguale al verso 4, e la ripetizione della ripresa nella volta conferma la complessiva regolarità strutturale di questa lauda. Ancora una volta la musica riscritta introduce un materiale melodico disperso su una scala piuttosto ampia che non si

accorda con il resto di questa lauda, costruita interamente con frasi di tipo salmodico che rimangono nei pressi del La, come una specie di tono recitativo, spaziando nella ristretta scala fra il Do in alto e il Mi in basso. Inoltre, sia nella lauda 17 sia nella 14, le frasi riscritte introducono melismi di 3 e 4 note, i soli riscontrabili in queste composizioni che generalmente hanno una sola nota per sillaba.

L'irregolarità dei passaggi riscritti di questo manoscritto è evidente anche nel contesto di altre strutture laudistiche meno comuni. Le laude n. 19 (*Davanti a una colonna*) e n. 55 (*O alta compagnia*) sono meno ordinate e regolari degli esempi precedenti (vedi Ess. mus. 4 e 5); alla lauda n. 19 manca completamente la ripresa; nella n. 55 la musica della ripresa non ha alcun legame con quella della strofa, per cui il verso 1 (vedi Tav. V, c. 75r), tagliato via e riscritto, non è ripetuto altrove nella composizione e quindi non abbiamo elementi per riscontrare la sua dubbia autenticità. In entrambe le laude manca qualsiasi tipo di rapporto fra la ripresa e la volta. Le due composizioni sono entrambe costruite con moduli melodici che qui chiameremo A, B e C, e nella trascrizione le parti danneggiate dei fogli sono indicate dai tratti a linea interrotta al di sopra del rigo. Alla n. 19 mancherebbe a mio parere non solo una struttura ripresa-volta, ma anche una chiara configurazione dei piedi; piuttosto, la forma poetica è caratterizzata da una successione irregolare di settenari ed endecasillabi e i moduli sembrano essere stati delineati in modo da adattarsi ai versi: A e B vanno bene per i settenari, C per gli endecasillabi. La parte rifilata e riscritta in cima alla carta 28v interessa la fine del verso 3 e tutto il verso 4, e ancora una volta introduce il solo materiale melodico non ripetuto della composizione. Nonostante le variazioni iniziali, la sostanziale identità dei versi 3, 5 e 7 come modulo C è chiara – tutti e tre salgono dal Re al Si e tornano giù al Re – solo la parte rifatta del verso 3 interferisce con questa struttura. Le caratteristiche originarie del verso 4 sono a prima vista meno apparenti, ma la logica suggerisce un ritorno al modulo A, e infatti le ultime cinque note del verso 4 (tutte abbastanza basse da essere sfuggite alla rifilatura e ancora visibili al tempo del rifacimento) sono uguali alle ultime del modulo A nel verso 1. La verosimile struttura originaria che emerge è dunque una sequenza ordinata di questi moduli nei primi quattro versi (ABCA); poi, nel quinto verso, il modulo B è

stato saltato in favore di C in modo da poter sistemare le undici sillabe di quel verso. I versi 5-7 sono tutti endecasillabi e perciò, invece di ripetere tre volte il modulo C, la melodia del verso 6 è stata costruita con il modulo B precedentemente omissso più un frammento di C. Nella lauda n. 55, i primi quattro versi della strofa (4-7) sembrano proprio piedi: le parti dei versi 6 e 7 non toccate dal restauro (cioè l'inizio del verso 6 e le ultime due note del verso 7) sono uguali alle analoghe parti dei versi 4-5 e dunque sembra che essi costituissero un tempo dei piedi melodicamente uguali. Per di più, l'identità dei singoli moduli si può riscontrare nei versi 8-10, dove questi moduli sono riorganizzati pur conservando il loro ordine (8 = A, 9 = B + B1, 10 = C). Qui la struttura complessiva è anche più semplice e chiara che nella n. 19: i quattro moduli sono ripetuti in sequenza attraverso tutta la strofa e non lasciano praticamente alcun dubbio a proposito della corruzione del brano riscritto. Mi domando anche se i versi 8-10 non costituiscano una volta in senso melodico così come lo sono in senso poetico, nel qual caso potrebbero conservare la musica originale della ripresa.

L'evidenza più schiacciante contro questi margini superiori restaurati viene da quelle melodie che esistono in più di una versione o in più fonti. Nove melodie del manoscritto fiorentino sono riciclate come *contrafacta* nel manoscritto stesso, quattordici sono comuni ai manoscritti fiorentino e cortonese, e frammenti di varia lunghezza (più che altro *incipit* in pagine miniate) provengono da altre sei fonti (vedi Tab. 2, «Concordanze musicali»). La n. 32 (*Altissima stella lucente*) e la n. 79 (*A sancto Iacobo*) sono due versioni della stessa melodia, ma con interessanti differenze (vedi Ess. mus. 6 e 7). Nella n. 32 la strofa si basa su due linee melodiche (versi 3 e 4) ripetute nei versi 5 e 6. La ripresa però è stata menomata dal rifacimento del brano in cima a carta 46r; le parti non toccate – l'inizio del verso 1 e le ultime sei note del verso 2 – indicano un tipo di melodia laudistica che ricicla la musica della ripresa in tutta quanta la strofa:¹⁴ l'inizio del verso 1 è uguale ai suoi analoghi nei versi 3 e 5 (tutti quanti classificati come modulo A), e la fine del verso 2 è uguale alla fine dei versi 4 e 6 (tutti appartenenti al modulo D). Sembra dunque che la struttura della lauda

¹⁴ Ci sono sette melodie di questo tipo nel *Mgl*¹: nn. 9, 15, 21, 32, 47, 79 e 87 (però 21 = 47 e 32 = 79).

fosse stata stata concepita così: due linee di musica espressa tre volte: 1-2 = 3-4 = 5-6. Ne abbiamo conferma nella n. 79, la quale ci mostra che effettivamente la musica della ripresa dovrebbe assomigliare a quella che si ritrova per tutta la strofa. In questa lauda, tuttavia, la melodia è organizzata in una struttura modulare come quella delle nn. 19 e 55, e interseca la struttura poetica in modo tale da suggerire che la n. 79 fu adattata dalla 32.¹⁵ I quattro moduli – A, B, C, D – che per la verità nella n. 32 erano semplicemente un paio di lunghe frasi di tipo antecedente-consequente, qui sono riconfigurati in modo più frammentario e asimmetrico, ma tale da mantenere ancora la stessa gamma e sequenza di note della melodia nel suo insieme. Non si possono avere molti dubbi sulla identità originaria del verso 5 e delle prime cinque note del verso 6, che si trovano nella parte alta della carta 109v (vedi Tav. VI/a), specialmente perché le note cadono in gran parte al di sotto della linea di rifilatura e sono originali. Solo la metà superiore del melisma iniziale sopra la prima sillaba di *Cristo* (inizio del verso 5) fu tagliata via, ma è chiaro che dovrebbe essere emendata in modo tale da rassomigliare a quanto enunciato altrove dal modulo B. In un modo forse tipico del suo lavoro, il restauratore qui si è sforzato solo di far sembrare completo il gruppo di note, ma senza tentare di recuperare le note perdute.

In *Ogne homo ad alta boce* (n. 16) il nostro rifilatore ha asportato sia la parte superiore della croce nella miniatura, sia il primo sistema musicale. La melodia della lauda n. 16 tuttavia è così irregolare che, se avessimo solo questa versione di essa, difficilmente potremmo dare un giudizio sulla porzione riscritta (vedi Es. mus. 8). I piedi, di un solo verso, nei versi 3 e 4 non sono musicalmente uguali, ma c'è abbastanza somiglianza fra i versi 2 e 6 per suggerire che la volta (versi 5-6) sia una ricapitolazione della ripresa, e che forse il verso 1 originariamente assomigliasse al verso 5. Abbiamo tuttavia non una, ma due altre versioni di questa composizione: una completa in *Cort* e un frammento in un foglio sciolto (*CB*¹⁶) che contiene la maggior parte della melodia. Dal confronto emerge

¹⁵ Cfr. anche AGOSTINO ZIINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1973, pp. 655-669:655-656. Le osservazioni, conclusioni e trascrizioni dell'autore sono basate su una lettura letterale dei passaggi corrotti del manoscritto.

¹⁶ A. ZIINO, *Laude e miniature* cit., Tab. 3.

che il primo verso non era affatto come avremmo immaginato, senza un aiuto esterno. A parte le note rifatte nel verso 1 della n. 16, le tre versioni sono identiche, e le altre fonti sono state prese come base per la trascrizione emendata (note senza gambo). Possiamo ora vedere che il verso 5 è una versione trasposta del verso 1, e così viene mantenuta una ben definita, anche se insolita, relazione tra la ripresa e la volta.

L'esempio successivo mostra quanto fossero coerenti le operazioni del nostro rifilatore, perché in questo caso egli sfregiò non una lauda, ma un superbo mottetto polifonico situato nell'ultimo fascicolo del manoscritto. Il mottetto a tre voci *Amor vincit/Marie preconio/Aptatur* ebbe origine a nord delle Alpi ed era relativamente ben conosciuto, a giudicare dalla sua presenza nei manoscritti di Montpellier, Bamberg e Las Huelgas.¹⁷ Nel *Mgl*¹ il mottetto occupa le carte 144v-146v: il *tenor* non ha subito danni, dal momento che è scritto nell'ultimo sistema musicale delle carte 145r e 146r e nel secondo sistema di 146v, ma il *duplum* e il *triplum* sono entrambi toccati qua e là dalla rifilatura e dal restauro, e inoltre un tetragramma vuoto in cima alla carta 146v ha lasciato il *duplum* incompleto. Qui la distruzione e la falsa ricostruzione nelle parti superiori dei fogli sono ancora più evidenti, perché le fonti di convalida sono molteplici e vengono tutte da una tradizione estranea alla lauda. L'Esempio musicale 9a è una trascrizione comparativa delle prime 19 misure del *triplum* di questo mottetto, basata sul *Mgl*¹ (in alto) e sulle tre fonti transalpine già menzionate: *Mo*, *Ba* e *Hu*. Qui, sotto la parte riscritta del *Mgl*¹ e sotto gli analoghi passaggi delle altre fonti è stato aggiunto il testo (misure 1-3, 14-16), e la divergenza del *Mgl*¹ in questi punti, e solo in questi, è evidente, specialmente alla luce dell'eguaglianza di tutte e quattro le fonti al di fuori di questi passaggi (misure 4-13 e 17-fine). Una trascrizione in partitura delle misure iniziali del mottetto così come sono trasmesse dal *Mgl*¹ (Es. mus. 9b) rivela una musica ba-

¹⁷ Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim Ed. IV. 6), c. 36v; *Compositions of the Bamberg Manuscript, Bamberg Staatsbibliotheken, Lit. 115*, ed. by Gordon Athol Anderson, Rome, American Institute of Musicology, 1977 («Corpus Mensurabilis Musicae», LXXV), n. 59. Burgos, Monasterio de Las Huelgas, cc. 116v-117r; *El Còdex Musical de Las Huelgas*, III, a cura di Higinio Anglès, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1931; ristampa, New York, AMS Press, 1977, n. 127. Montpellier, Faculté de Médecine, MS H.196, cc. 319v-320v; *The Montpellier Codex*, III, ed. by Hans Tischler, Madison (Wisconsin), A-R Editions, 1985 («Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance», VI-VII), n. 283.

nale, specialmente a confronto con il medesimo brano preso da *Mo* (Es. mus. 9c). Similmente, una trascrizione comparativa del *duplum* porta alla solita conclusione: solo i passaggi rifatti nella versione fiorentina di questo mottetto divergono dalla lezione delle altre fonti. Lungi dall'essere una copia corrotta di questo mottetto, la versione del *Mgl*¹ nella sua condizione originale mostra di essere una lezione molto attendibile, mentre il rifacimento, qui come altrove nel manoscritto, riflette forse una tendenza antiquariale nel restaurare i testi e l'aspetto generale del codice, ma non il contenuto originario delle melodie.

In alcune composizioni del *Mgl*¹, tuttavia, le prove in favore dell'emendazione non sono così chiare come nei precedenti esempi. La lauda n. 41 (*Dolce vergine Maria*), come certe altre melodie fiorentine, è così intrinsecamente irregolare che l'autenticità o meno dei passaggi riscritti non può essere giudicata. Si veda l'Esempio musicale 10, dove praticamente non c'è alcuna ripetizione melodica – i piedi non sono uguali, nessuna parte della ripresa appare nella strofa – e quindi non ci si può fare nulla, anche se la parte alta della carta 57v, chiaramente rifilata e riscritta, è probabilmente corrotta, come accade altrove nel manoscritto. Nella lauda n. 64 (*Martir glorioso, aulente flore*), ci troviamo di fronte a un problema diverso (vedi Es. mus. 11); anche qui i piedi sono differenti, ma la correlazione ripresa-volta sembra assai promettente: il verso 5 riprende il verso 1, l'inizio del verso 6 riprende l'inizio del verso 2; ma le rimanenti parti analoghe della composizione sono entrambe danneggiate e rifatte: per questo manca la base per un giudizio. La n. 82 (*Ogn'omo canti novel canto*) presenta invece il problema opposto (vedi Es. mus. 12): qui non sono le parti analoghe della ripresa e della volta a essere scombusolate, ma i passaggi complementari: si potrebbe argomentare che i versi 1-2 fossero un tempo uguali a 5-6, con la lezione originale preservata nelle parti non danneggiate all'inizio del verso 5, alla fine del verso 1 e in tutto il verso 2. Dopo tutto, nelle altre parti della composizione c'è una ripetizione melodica esatta: i piedi (3-4) sono molto simili, come pure sono uguali le ultime cinque note dei versi 2 e 6, le sole parti analoghe di ripresa e volta non toccate dal restauro: queste ultime cinque note del verso 6, sopra la parola *pastore*, sembrano essere le sole note originali della carta 113r (vedi Tav. VI/b). Ma cinque note in comune non costituiscono davvero un'evidenza schiaccian-

te per determinare l'identità fra la ripresa e la volta, soprattutto perché almeno alcune delle note nel primo verso sembrano essere originali.

È alla luce di queste numerose ricostruzioni di parti corrotte che possiamo riesaminare una caratteristica unica e sconcertante del Laudario Fiorentino. In 49 delle 88 melodie laudistiche di questo codice abbiamo la notazione musicale per l'inizio della seconda strofa, oppure, occasionalmente, per tutta la seconda strofa e l'inizio della terza (vedi Tab. 2). Di queste 48 laude, 22 presentano nella seconda o terza strofa una musica identica, o quasi identica, a quella della prima strofa.¹⁸ Le altre 27 laude, invece, tramandano una musica per la seconda o terza strofa che differisce significativamente da quella della prima, e questa differenza ha offerto l'occasione per un certo numero di interrogativi, il più pressante dei quali riguarda il modo di procedere nell'esecuzione.¹⁹ In 22 di queste 27 laude, tuttavia, le differenze melodiche sono state causate dalle ricostruzioni corrotte che hanno intaccato o le strofe addizionali (vedi Tav. IV/b, 56v; Es. mus. 11; Tav. VI/b, 113r, Es. mus. 12), oppure quella parte iniziale della prima strofa con cui le strofe addizionali sono apparentemente in conflitto (Es. mus. 3). Per quanto riguarda le cinque laude rimanenti, la divergenza nella musica delle strofe per quattro di esse (nn. 11, 33, 50 e 59) sembra essere il risultato di una trasposizione ed errore di chiave da parte dell'amanuense. Solo in una lauda la musica della seconda strofa è differente e chiaramente autentica: si tratta della n. 19 (presa in considerazione sopra) dove le discrepanze sono il risultato dell'insolita struttura modulare di questa lauda. La lauda n. 1, *Spirito Sancto glorioso*, è un caso speciale; contiene musica per l'intera seconda strofa, con discrepanze causate in parte dal rifacimento del margine superiore e da errori di trasposizione, alcuni dei quali nondimeno sembrano essere originari, però molte delle variazioni occorrono nel foglio 3, che fu rimosso dal codice, forse riscritto, e poi riattaccato. Dove le note musicali di queste laude multistrofiche non sono state toc-

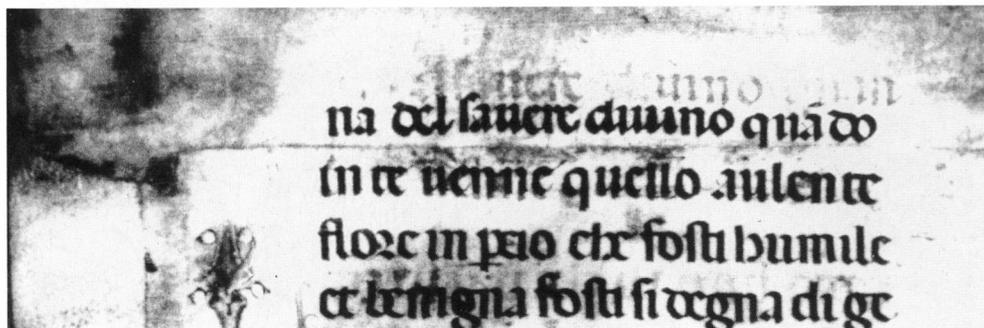
¹⁸ Nn. 5, 6, 10, 17, 30, 31, 34, 36, 37, 41, 47, 49, 52-54, 56, 57, 60, 65, 85, 90, 93.

¹⁹ C. BARR, *The Monophonic Lauda* cit., pp. 110-115, discute queste varianti strofiche; si veda anche AGOSTINO ZIINO, *La laude musicale del Due-trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, IV, Modena, Mucchi, 1980, pp. 1465-1502:1472-1473.

17

uen laudare sancto phypip
po congnare seruo it di
lui nuouo canto con can
tare di ciascuno homo con
re uoto co re per gio chel

ti cum fer uoce .algio
nofo .apostolo beato in dio
segnore .ami to .sancto
phypipo regno di lauro
it. **Q**uanta gen te si co



a)



b)

elume per mostrare al
la gen te ken nato iesu
lo salua to re di scese per
nostro amore uol le si hu
milare la nostra carne

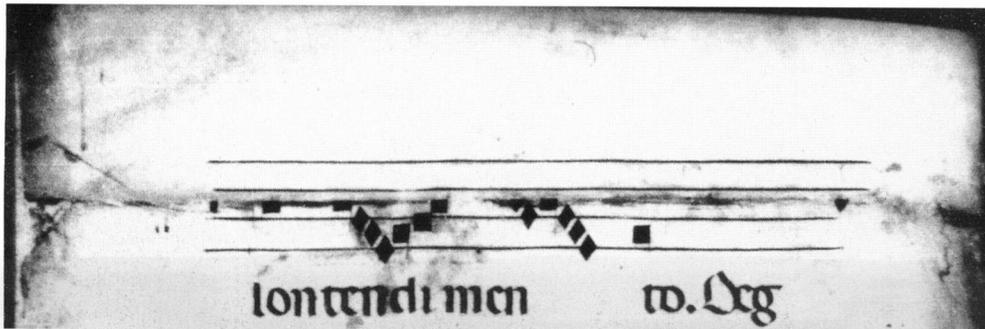
TAV. IV



a)



b)



c)

74

alta compagni

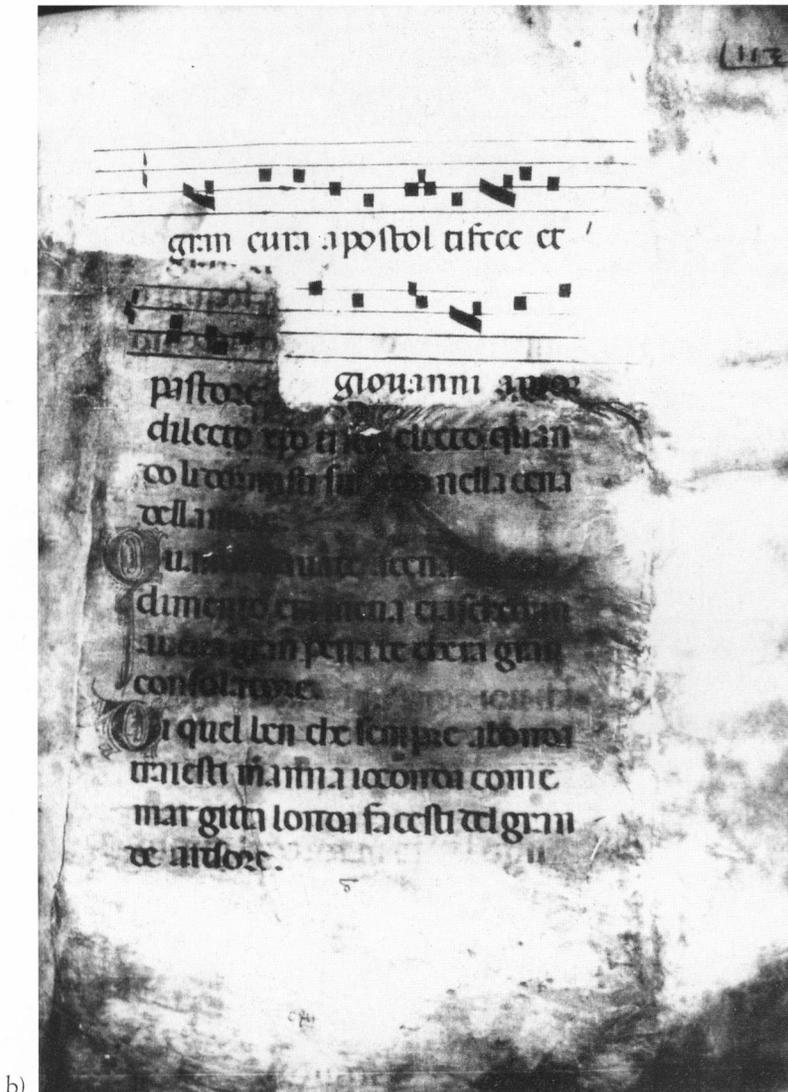
a di grante signoria aposto

li beati. **C**ompagnia di gran

te amore foste in sieme exul

tati sancto thredo et sanc to

This image shows a page from a medieval manuscript, likely a choirbook, featuring square musical notation on four-line staves. The text is written in a Gothic script. At the top left, there is a circular decorative element containing a portrait. The page number '74' is written in the upper right corner. The text is arranged in six lines, with musical notation interspersed between the lines of text. The first line of text is 'alta compagni'. The second line is 'a di grante signoria aposto'. The third line begins with a large decorated initial 'C' followed by 'ompagnia di gran'. The fourth line is 'te amore foste in sieme exul'. The fifth line is 'tati sancto thredo et sanc to'. The manuscript shows signs of age, with some staining and wear along the edges.



cate dalla rifilatura e dal restauro del codice, la ripetizione della melodia è rigorosa e suggerisce ancora una volta che la ripetizione melodica, piuttosto che la variazione, è la norma nelle laude fiorentine. Queste varianti finali dunque risultano essere un'altra manifestazione di quella illusoria qualità di variazione introdotta nel manoscritto da una mano non accurata.

I due fascicoli di composizioni latine che si trovano alla fine del *Mgl*¹ furono entrambi colpiti in ogni loro parte dalla rifilatura e dal rifacimento corrotto, ma la trascrizione emendata di questa sezione del manoscritto è stata frustrata anche da diversi altri fattori: la natura non ripetitiva di molti di questi pezzi (specialmente nelle voci alte dei lavori polifonici), l'ambigua notazione ritmica dei lavori polifonici, e la probabile perdita di fascicoli intercalati o posposti a quelli esistenti, il che rende frammentari l'ultimo pezzo del fascicolo monofonico (n. 101) e il primo e l'ultimo pezzo del fascicolo polifonico (nn. 102 e 107; vedi Tab. 3). Almeno metà delle dieci composizioni latine del *Mgl*¹ – una monofonica (n. 100) e quattro polifoniche (nn. 102, 104, 106, 107) – sono interessate da passaggi riscritti erroneamente che non è stato possibile emendare. A quanto sembra tutte quante sono degli *unica* con poca o nulla ripetizione melodica interna, cosicché non esistono fonti né esterne né interne come quelle che hanno reso possibile l'emendazione di molte fra le melodie delle laude. I pezzi polifonici usano la notazione quadrata con note *currentes* e dunque la loro trascrizione ritmica è, nella migliore delle ipotesi, dubbia. Nei nn. 102 e 107 la combinazione di rifacimento corrotto, ambiguità ritmica e stato frammentario rendono impossibile la trascrizione mensurale in partitura: perciò si è fatta una trascrizione diplomatica, non mensurale, delle singole parti. Il n. 104, un mottetto a tre voci reperibile unicamente nel *Mgl*¹, è il solo lavoro polifonico di questo manoscritto pubblicato nel volume XII (*Italian Sacred Music*) della collana «Polyphonic Music of the Fourteenth Century», dove i passaggi corrotti (misure 33-42, cioè dieci delle 64 misure della predetta edizione, come pure della mia) hanno indotto i curatori dell'edizione a considerare tutta la polifonia del *Mgl*¹ come «corrotta».²⁰

²⁰ KURT VON FISCHER - F. ALBERTO GALLO, *Italian Sacred Music*, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1976 («Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XII»), pp. 116-117 (trascrizione) e p. 200 (note critiche). Effettivamente, fatta eccezione per il n. 104, tutti gli *incipit*

Le rimanenti cinque composizioni latine – tre monodiche (nn. 98, 99 e 101) e due polifoniche (nn. 103 e 105) – possono essere trascritte con una certa sicurezza, dal momento che esistono fonti di convalida per tutte e cinque, e la notazione ritmica dei pezzi polifonici è meno ambigua in queste altre fonti. Nonostante i primi due pezzi, l'inno *Veni creator Spiritus* (n. 98) e la sequenza *Victime pascali laudes* (n. 99), siano stati entrambi toccati dalla rifilatura e ricostruzione, qui i passaggi riscritti sono fra i pochissimi del *Mgl*¹ ad apparire accurati, senza dubbio perché esemplari di queste ben note melodie erano a disposizione del nostro scriba settecentesco. Il n. 101, una versione monofonica dell'inno *Verbum bonum*, può essere emendato e completato perché la melodia è tramandata in *Mgl*², e come *tenor* di un mottetto a due voci nel manoscritto di Las Huelgas,²¹ mentre il mottetto a due voci *Dulcis Iesu memoria* (n. 105) esiste anche in una versione a tre voci in cui il testo del *duplum* è *Jesu nostra redemptio*.²² Come nella n. 103 (discussa sopra), in queste ultime due composizioni i soli passaggi evidentemente corrotti furono introdotti nel *Mgl*¹ dopo che le versioni originali, probabilmente affidabili, erano rimaste danneggiate e furono tagliate via.

Non è possibile offrire una visione onnicomprensiva di un repertorio così ampio e differenziato, e neppure della diversità dei problemi editoriali presentati da questi numerosi passaggi chiaramente corrotti. Eppure questa è un'importante e relativamente inesplorata collezione di canti tardo-medievali in volgare, e per di più una delle poche scritte nel tempo e nel luogo in cui le composizioni venivano eseguite, e del cui contesto sociale e modalità di esecuzione abbiamo una buona conoscenza. L'integrità originaria del *Mgl*¹ e il suo contesto chiaramente individuato come laudario d'uso in

delle voci alte dei pezzi polifonici di *Mgl*¹ elencati nel RISM consistono in musica riscritta in modo erroneo; GILBERT REANEY, *Manuscripts of Polyphonic Music, 11th-early 14th Century*, Munich-Duisburg, 1969 (RISM, ser. B. IV/I), pp. 789-790.

²¹ Trascritto da Higinio Anglés: *El Còdex Musical de Las Huelgas* cit., III, n. 54.

²² Questa versione a tre voci si trova in *PRLo* (*Missale Bugellense*, Princeton, collezione privata del prof. Elias Avery Lowe), ed è pubblicata in «Polyphonic Music of the Fourteenth Century», XII, pp. 125-128. Vedi anche F. ALBERTO GALLO, *Mottetti del primo Trecento in un Messale di Biella (codice Lowe)*, in *L'Ars nova Italiana del Trecento*, III, a cura di F. Alberto Gallo, Certaldo, Edizioni Polis, 1970, pp. 215-245.

una confraternita hanno determinato uno degli obiettivi editoriali di una recente pubblicazione: fornire una edizione dell'intero contenuto del *Mgl*¹ così come appariva originariamente nel manoscritto. Ogni pezzo di musica è stato trascritto; ogni testo, musicato o no, è stato trascritto e tradotto in inglese. A ciascun pezzo, per quanto incompleto risulti nel manoscritto, è stato dato un numero secondo l'ordine in cui appare nel codice, da 1 a 108 (vedi Tabb. 2 e 3). Le lezioni musicali e testuali chiaramente scadenti o erranee sono state migliorate o corrette facendo ricorso a fonti fiorentine e toscane, quando è stato possibile, o a fonti transalpine nel caso di alcune composizioni latine. Il risultato non è una edizione critica di ciascun testo e melodia del *Mgl*¹, ma un'edizione critica di questo particolare laudario, orientata verso l'esecuzione dei canti.

L'altro principio conduttore di questa edizione è la convinzione che i passaggi musicali riscritti nel codice dopo il deterioramento, la rifilatura e il restauro non abbiano assolutamente alcuna autorevolezza, salvo rare eccezioni. In questi passaggi, alla lezione del manoscritto è stata preferita la lezione della stessa melodia reperibile in altri manoscritti, oppure la lezione che si trova nei brani paralleli all'interno delle composizioni caratterizzate da ripetizione melodica. In circa un quarto delle laude e metà delle composizioni in latino i passaggi rifilati e ricostruiti (sempre identificati nelle note critiche) sono stati lasciati inalterati nell'edizione, perché i pezzi sono unici e dotati di struttura melodica irregolare, oppure perché i passaggi analoghi all'interno di strutture melodiche più regolari sono entrambi danneggiati dalla rifilatura e ricostruzione, oppure perché la melodia è troppo danneggiata per essere valutata.

Le 88 melodie laudistiche complete di questa collezione si possono definire per la maggior parte come regolari o irregolari; quattro sono troppo danneggiate dal restauro per essere classificate (nn. 1, 6, 64 e 82). Ben 64 mostrano una forma regolare, con una chiara struttura consistente in ripresa e strofa, e all'interno della strofa una chiara organizzazione in piedi e volta, dove la volta riprende la musica della ripresa e dove i piedi sono (in tutte meno sei: nn. 50, 59, 62, 80, 84, 97) melodicamente identici.²³ È fra queste lau-

²³ Tuttavia, solo nelle laude nn. 50 e 62 la differenza melodica fra i piedi sembra essere autentica; nelle altre quattro la differenza è creata dalla corruzione dei brani.

de regolari che l'emendazione del tipo dimostrato in precedenza si è potuta eseguire agevolmente, e solo in cinque di esse non è stato possibile a causa del danneggiamento nei passaggi analoghi o complementari della melodia (nn. 50, 59, 80, 84, 97). Molte di queste melodie regolari – 45 su 64 – rientrano nel ciclo delle laude dedicate ai santi e possono essere considerate la parte relativamente più nuova del repertorio laudistico. Venti delle 88 melodie manifestano una struttura melodica meno regolare, o per l'assenza della ripresa (nn. 4, 10, 19, 20), o per la presenza di una ripresa senza rapporto melodico con la strofa (26, 29, 37, 46, 55 e 93), o per la mancanza di una chiara organizzazione in piedi e volta nella strofa, o per la totale assenza di ripetizione melodica (nn. 2, 3, 5, 16, 25, 28, 34, 41, 79, 90).²⁴ L'irregolarità intrinseca ha reso impossibile la valutazione e l'emendazione dei brani rifatti in tredici delle venti laude, mentre è stato possibile emendare le altre sette (nn. 10, 16, 19, 28, 37, 55, 79) sulla base di *contrafacta* e di altre fonti di corroborazione. La maggior parte di queste melodie irregolari – 15 su 20 – si trova nella prima parte del codice, fra le laude introduttive e fra quelle dei cicli mariano e temporale, dove generalmente ci sono i testi più antichi come pure le forme poetiche più irregolari. In breve, su un totale di 88 melodie laudistiche complete del *Mgl*¹, solo cinque non sono state interessate dalla rifilatura e ricostruzione (nn. 49, 83, 85, 87 e 92), anche se tre di queste richiedono l'emendamento di errori dello scriba (nn. 83, 85 e 87). Delle 83 melodie toccate da rifilatura e restauro, 59 si sono potute emendare con sicurezza, 24 no.

È possibile dire con una certa sicurezza che con queste emendazioni abbiamo recuperato le melodie originali del *Mgl*¹? Certamente ci siamo avvicinati a esse; ma le vere melodie si trovano nelle innumerevoli versioni, ognuna differente dall'altra, con la loro infinita e sottile variazione di dettagli melodici, ritmici e timbrici per mezzo dei quali i laudesi del Trecento fecero emergere il

²⁴ Queste categorie però non si escludono a vicenda come sembrerebbe. Ben 19 di queste laude hanno una struttura melodica irregolare che di solito mostra oscuri rapporti tra piedi e volta all'interno della strofa, e tra la volta e la ripresa, cosicché il rapporto ripresa/strofa è indebolito, se non totalmente assente. La n. 79 è un caso speciale, dal momento che esiste in una versione più 'regolare' al n. 32, ma nella 79 i moduli melodici ripetuti sono distribuiti irregolarmente rispetto alla struttura poetica.

carattere melodico e testuale di un repertorio a loro familiare. Un importante contributo al recupero dello spirito 'laudistico' può venire allora anche da quei musicisti pratici che si muovono consapevolmente fra le tradizioni scritta e orale che a tali melodie dettero forma.²⁵

BLAKE WILSON

(Traduzione dall'inglese di Nello Barbieri)

²⁵ Nella sempre più abbondante discografia di laude eseguite da gruppi storicamente informati è particolarmente degna di nota la registrazione *Laude di Sancta Maria* da parte del gruppo modenese *La Reverdie*, Köln, Arcana A-34, 1994.

TABELLA 1 - Organizzazione dei fascicoli e numerazione in *Mgl*¹

Fascicolo	Contenuto	Numerazione:			
		A ¹	B	C	D
?	[fascicolo mancante?]				
	Indice	[1r-2r]			
	Miniatura (lauda n. 1)	[2v]			
1	Laude 1-7	3-[10]	1-[8] (araba e romana)		
2	Laude 7-11	11-18	9-16		
3	Laude 11-17	19-26	17-24		
4	Laude 18-23	27-34	25-32		
5	Laude 23-29	35-42	33-40 (solo romana)		
6	Laude 29-35	43-50	41-48		
7	Laude 36-42	51-58	49-56		
8	Laude 42-48	59-65 ²	57-64		
9	Laude 49-54	66-73	65-72		
10	Laude 54-60	74-81	73-80		
11	Laude 60-66	82-89	81-88		
12	Laude 66-71	90-97	89-96		
13	Laude 72-76	98-105	97-104		
14	Laude 76-83	106-113	105-112	1-8 (araba)	
15	Laude 83-88	114-121	113-120	9-16	
16	Laude 89-94	122-129	121-128	17-24	
17	Laude 94-97	130-135	129-134	25-30	
18	Latini 98-101 (monod.)	136-143			1-8 (araba)
?	[fascicolo/i mancante/i]				
19	Latini 102-107 (polifon.)	144-151			
?	[fascicolo mancante]				
	Lauda 108	152-153		31-32 (araba)	

¹ Questa è la numerazione in uso attualmente ed è scritta nell'angolo superiore destro del *recto* delle carte. Le prime due carte non hanno numerazione, ma dopo di esse la numerazione A corrisponde (con l'eccezione della prima lauda) a quella dell'indice. Manca la carta 10 nel manoscritto.

² Nella numerazione corrente c'è la c. 63 e la c. 63 bis, cosicché l'ottavo fascicolo è un fascicolo completo di 8 fogli. Il che, tra l'altro, riduce il divario fra i due sistemi di numerazione A e B dopo la c. 63 bis.

TABELLA 2 - Laude italiane nel *Mg*¹

Laude ¹	Concordanze musicali ²	Musica per strofe adizionali ³	Strofe toccate dal restauro	Struttura generale ⁴	Possibilità di emendazione ⁵
<i>I. Laude introduttive</i>					
1 Spirito Sancto glorioso (1)	[<i>Lmc</i> ¹]	d	sì [rimossa?]	?	no
2 Spirito Sancto, da' servire (2)		d	sì	irreg	no
3 Alta Trinità beata (3)	C31, BURNEY	d	sì	irreg ^{nr}	no
4 A voi gente facciam prego (4)		u	no	irreg ^{nr}	no
5 Del dolcissimo Signore (5)	[C44]				
<i>II. Ciclo temporale</i>					
6 Gloria in cielo (6)		u	no	?	no
7 [Cristo è nato] (7) [frammento]	C18	[u?]	sì	[?-frammento]	sì
8 Sovrana sì ne' sembianti (8)		d		reg	sì
9 Lamentomi et sospiro (9)		u	no	reg ^r	sì
10 Tutor dicendo (10)		d	[errore d. scriba]	irreg ^{nr}	sì
11 Nova stella apparita (11)					
12 Ben è crudele (11bis) [solo testo]					
13 Ogne mia amica (11ter) [solo testo]		d	sì	reg	sì
14 Piange Maria cum dolore (12)		d	sì	reg ^r	sì
15 Iesu Cristo redemptore (13)		u	no	irreg	sì
16 Ogne homo ad alta boce (14)				reg	sì
17 Voi ch'amate lo Criatore (15)				reg	sì
18 Or piangiamo, ché piange Maria (16)	C25, [CB]			reg	sì
19 Davanti a una colonna (17)		d	[modulare]	irreg ^{nr}	sì
20 Alleluya, alleluya (18)		d	sì	irreg ^{nr}	no
21 Co la madre del beato (19)	F47	d	sì	irreg ^{nr}	sì
22 Giso Cristo glorioso (20)	C26			reg ^r	sì
23 Or se' tu l'amore (20bis) [solo testo]				reg	sì

(segue Tabella 2)

(segue Tabella 2)

Laude	Concordanze musicali	Musica per strofe addizionali	Strofe toccate dal restauro	Struttura generale	Possibilità di emendazione
24 O Cristo nipotente (21)	C27, [W]	d	sì	reg	sì
25 Laudate la surrectione (22)				irreg	no
III. <i>Ciclo mariano</i>					
26 Ave Maria, stella diana (23)				irreg ^{rs}	no
27 Nat'è in questo mondo (24)				reg	sì
28 Da ciel venne messo novello (25)	C6			irreg	sì
29 Ave maria, gratia plena (26)			sì	irreg ^{rs}	no
30 Altissima luce (27)	C7, C10, F40	d	no	reg	sì
31 Sancto Symeom (28)		u	no	reg	sì
32 Altissima stella (29)	F79	u	no	reg	sì
33 Con umil core (30)				reg ^r	sì
34 Ave, donna sanctissima (31)	C3	d	[errore d. scriba]	reg	sì
35 O humil donzella (32)		u	no	irreg	no
36 Regina pretiosa (33)		u	no	reg	no
37 Vergine donzella (34)		u	no	reg	sì
38 Ave, virgo Maria (34bis) [solo testo]			no	irreg ^{rs}	sì
39 Dio ti salvi, regina (35)					
40 Regina sovrana (36)					
41 Dolce vergine Maria (37)	C7, C10, F30	d	sì	reg	sì
42 Laudata sempre sia (37bis) [solo testo]		u	no	reg	no
43 Venite adorare (37ter) [solo testo]				irreg	
44 Vergen pulzella (38)					
45 Exultando in Iesu Cristo (39)	F96, C41	d	sì	reg	no
IV. <i>Ciclo dei santi</i>					
46 Sancto Iovanni Baptista (40)				reg	sì
				irreg ^{rs}	no

47	Pastor principe beato (41)	F21	u	no	reg ^r	sì
48	Con humiltà di core (42)		u	no	reg	sì
49	Andrea beato (43)		d	[errore d. scriba]	reg	+
50	San Giovanni amoroso (44)	F80			reg ^p	no
51	Di tutto nostro core (45)	F52	u	no	reg	sì
52	Appostolo beato (46)	F51	u	no	reg	sì
53	Ciascuna gente canti (47)		u	no	reg	sì
54	Apostol glorioso (48)				irreg ^{rs}	sì ⁶
55	O alta compagnia (49)		u	no	reg	sì
56	Di Iesu Cristo dolce (50)		u	no	reg	sì
57	Novel canto, dolce santo (51)				reg	sì
58	<A> sancto Mathia (52)		d	[errore d. scriba]	reg ^p	no
59	Sancto Luca da Dio amato (53)	F81	u	no	reg	sì
60	Sancto Marco glorioso (54)				reg ⁷	sì
61	Lo Signore ringraziando (55)		d	sì	reg ^p	sì
62	Stephano sancto (56)		d	sì	reg	sì
63	Sancto Lorenzo (57)		d	sì	?	sì
64	Martyr glorioso (58)		d	sì	reg	no
65	Martyr valente (59)		u	sì	reg	sì
66	Sancto Vincentio (60)				reg	sì
67	O sancto Blasio (61)				reg	sì
68	Sancto Giorgio martyr amoroso (62)		d	sì	reg	sì
69	Laudia Ili gloriosi martyri (63)				reg	sì
70	Ave Maria, gratia plena [framm. di testo]	F72, F77, C38, Luc ¹			reg	sì
71	Gaudiamo tucti quanti (64)	F71, F77, C38, Luc ¹			reg	sì
72	Sancto Agostin, doctor (65)		d	sì	reg	sì
73	A la grande valenza (66)				reg	sì
74	Alla regina divoto servente (67)				reg	sì
75	Da tucta gente laudato (68)				reg	sì

(segue Tabella 2)

(segue Tabella 2)

Laude	Concordanze musicali	Musica per strofe addizionali	Strofe toccate dal restauro	Struttura generale	Possibilità di emendazione
76 Con divota mente (68bis) [solo testo]	F71, F72, C38, Luc ¹	d	sì	reg	sì
77 Ciascun che fede sente (69)	F32			irre ^{er}	sì ⁸
78 Sancto Alexio (69bis) [solo testo]	F50	d	sì	reg ^p	no
79 A sancto Iacobo (70)	F60	d	sì	reg	sì
80 Sancto Bernardo amoroso (71)		d	sì	?	no
81 Novel canto, tucta gente (72)				reg	(+)
82 Ogn'omo canti novel canto (73)				reg	no
83 Vergine sancta Maria (74)				reg	(+)
84 Salve, virgo pretiosa (75)		u	no	reg ⁹	no
85 San Domenico beato (76)				reg	(+)
86 Allegro canto, popol cristiano (77)	C37			reg	sì
87 Sia laudato san Francesco (78)				reg ^r	(+)
88 Radiante lumera (79)				reg	sì
89 Lo 'ntellecto divino (80)	[C17]	u	no	reg	sì
90 Peccatrice nominata (81)				irreg	no
91 A sancta Reparata (82)				reg	sì
92 A tutta gente (83)				reg	+
93 Vergine donzella (84)	[C16] [F37]	u	no	irreg ^{rs}	no
94 Sancta Agnesa da Dio amata (85)	[BL]			reg	sì
95 Canto novello et versi co laudore (86)	F45, C41, [Wa ^a]			reg	sì
96 Facciam laude a tuet'i sancti (87)				reg	sì
97 Chi vuol lo mondo disprezare (88)				reg ^p	no
V. <i>Lauda in appendice</i>					
108 Da l'alta Luce (89)		d	sì	reg	sì

Note alla Tabella 2.

¹ I numeri in parentesi si riferiscono all'edizione di FERDINANDO LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, II, Roma, Libreria dello Stato, 1934/1935.

² Abbreviazioni usate in questa colonna:

BL	Londra, British Library, Add. ms. 18196
BURNEY	CHARLES BURNEY, <i>A General History of Music</i> , London, 1776-89, ed. F. Mercer, I, New York, 1957, p. 631
C	Cortona, Biblioteca Comunale, 91
CB	Firenze, Collezione Carlo Bruscoli
F	Firenze, Biblioteca Nazionale, Banco Rari 18
Luc ¹	Lucca, Archivio di Stato, 93
W	New York, Robert Lehman Collection
Wa ^a	Washington, D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection, B-22.128

Le parentesi quadre indicano una concordanza parziale, o perché la fonte concordante è frammentaria (come in BL, CB, W e Wa^a, che hanno solo gli *incipit*), o perché solo una parte della fonte di riferimento (solo la ripresa o solo la strofa) è melodicamente simile.

³ d = differente, u = uguale.

⁴ Abbreviazioni delle lettere sovrapposte: nr = senza ripresa; rs = ripresa e strofa non correlate; r = strofa basata sulla musica della ripresa; p = piedi melodicamente differenti. Per le quattro composizioni indicate da un punto interrogativo (nn. 1, 6, 64, 82), il danno causato dalla ricostruzione corrotta è tale che è impossibile capire se la melodia originale fosse regolare o irregolare.

⁵ La possibilità di emendazione si riferisce in generale solo ai brani toccati dalla ricostruzione corrotta e non ai problemi creati da errori dello scrivano (come chiavi e *custos* erronei) al di fuori dei margini superiori corrotti. Il segno + indica i pochi pezzi non danneggiati dalla rifilatura e ricostruzione. Le laude non toccate dal restauratore, ma contenenti errori dello scrivano, sono indicate dal segno (+).

⁶ Nonostante la mancanza di una correlazione tra ripresa e strofa in questa lauda, la struttura modulare della strofa, consistente di tre cellule melodiche ripetute, rende possibile identificare ed emendare alcune parti della ripresa danneggiate dalla ricostruzione corrotta.

⁷ La strofa contiene 4 linee di musica in aggiunta ai piedi uguali e a una vera volta.

⁸ Anche se irregolare rispetto alla struttura melodica consueta consistente in ripresa, piedi e volta, la struttura modulare di questa lauda e una versione più regolare al n. 32 rendono possibile l'emendazione.

⁹ Se si eccettua l'aggiunta di una nuova linea di musica fra i piedi e la volta.

TABELLA 3 - Composizioni latine nel *Mgl*¹

Composizioni latine	Concordanze musicali ¹	Passaggi restaurati	Possibilità di emendamento
<i>I. Monodiche</i>			
98 Veni creator Spiritus	= LU	sì	non necessaria
99 Victime pascali laudes	= LU	sì	non necessaria
100 O dulcis fons letitiae	unicum	sì	no
101 Verbum bonum et suave [incompleta]	<i>Hu</i> , ² <i>Mgl</i> ²	sì	sì
<i>II. Polifoniche</i>			
102 ... in partu nove prolis/Tenor [frammento]	unicum?	sì	no
103 Amor vincit omnia/Marie preconio/[Aptatur]	<i>Hu</i> , <i>Ba</i> , <i>Mo</i> , <i>Y</i>	sì	sì
104 Ortorum virentium/Virga Yesse/[Victime pascali laudes]	unicum	sì	no
105 Dulcis Iesu memoria/Tenor	<i>PRLo</i> , ³ <i>Ba</i> , <i>Worc75</i>	sì	sì
106 Dulcis Iesu memoria/Tenor	unicum?	sì	no
107 Ave maria, gratia plena/Tenor [incompleta]	unicum?	sì	no

¹ Abbreviazioni usate in questa colonna:

Ba Manoscritto di Bamberg (vedi nota 17)

LU *Liber Usualis*

Hu Codice di Las Huelgas (vedi nota 17)

Mo Codice di Montpellier (vedi nota 17)

*Mgl*² Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco rari 19

PRLo Princeton, collezione privata del prof. Elias Avery Lowe, *Missale Bugellense*.

Worc75 Oxford, Bodleian Library, lat. liturg. d 20

Y Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 11266

² Tramandata in questa fonte come *tenor* di un mottetto a due voci.

³ Una versione a tre voci con il *triplum* e il *tenor* del *Mgl*¹.

Es. 1 - 49. *Andrea beato laudi tutta la gente*

Fogli 66r-67r

The musical score is written on nine staves, numbered 1 to 9. It features a single melodic line with lyrics underneath. The score is divided into several sections:

- Refrain (66r):** Staves 1 and 2. Lyrics: "An-dre-a be-a-to lau-di tut-ta la gen-te, stel-la lu-cen-te che'l mon-do à 'llu-mi-na-to." A bracket on the right side of staves 1 and 2 is labeled "Refrain".
- Strofa 1:** Staves 3 and 4. Lyrics: "Fu-e pri-vi-le-gia-to ol-tre mi-su-ra, per-fec-to fu-e in a-mo-re;" A bracket on the right side of staves 3 and 4 is labeled "Strofa 1".
- Strofa 2:** Staves 5 and 6. Lyrics: "tuc-te vir-tu-de e-be con di-ric-tu-ra, per-fec-to fu-e inn a-mo-re." A bracket on the right side of staves 5 and 6 is labeled "Strofa 2".
- volta (= refrain):** Staves 7 and 8. Lyrics: "Noi con gran-de fer-vo-re n'al-le-gri-a-mo et can-tia-mo di lu-i no-vo tro-va-to." A bracket on the right side of staves 7 and 8 is labeled "volta (= refrain)".
- Strofa 2:** Staff 9. Lyrics: "Hu-ma-na lin-(gua)" A bracket on the right side of staff 9 is labeled "Strofa 2".

Additional markings include "66r" above staff 1, "66v" above staff 5, and a "b" (flat) symbol above staff 3. The lyrics are hyphenated across staves.

Es. 2 - 17. *Voi ch'amate lo criatore* (n.b.: ♩ = versione del ms. / • = versione emendata)

Fogli 25v-26v

Refrain

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

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

Strofa 1

3. Ch'i- o son — Ma- ri- a co lo — cor tri- sto } p¹

4. la qua- le a- ve- a per fi- gliuol Cri- sto: } p²

5. la spe- me — mi- a et dol- ce a- qui- sto } v

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

Strofa 2

7. Fi- gliuo- (lo)

Es. 3 - 14. *Piange Maria cum dolore* (n.b.: ♪ = versione del ms. / • = versione emendata)

Fogli 22v-23v

Refrain

1 Pian- ge Ma- ri- a cum _ do- lo- re, _

2 ché l'è tol- to _ lo _ su- o a- mo- re. 23r

Strofa 1

3 Fu- e cum gau- di- o sa- lu- ta- ta, } p¹

4 or so- no tri- sta _ et scon- so- la- ta; } p²

5 di te so- la _ ri- ma- sa, _ } v

6 las- sa, con _ mol- to _ do- lo- re.

Strofa 2

7 Ri- ce- vet- ti _ la _ (no- vella) } p¹

Es. 4 - 19. *Davanti a una colonna* (n.b.: ♩ = versione del ms. / • = versione emendata)

Fogli 28r-29r

The musical score consists of seven staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. Structural labels (A, B, C, Strofa 1, Strofa 2) are placed above the staves to indicate musical sections. A 'b' symbol indicates a flat, and '28v' indicates a vocal entry. The number of syllables for each line is indicated on the right side of the staff.

1. **Strofa 1** (A) sillabe 7
Da- van- ti a u- na co- lon- na

2. **B** 7
vi- di sta- re u- na don- na

3. **C?** 11
et con- gran- de do- lo- re ve- pian- ges- se

4. **A?** 7
et nel pian- to di- ces- se:

5. **C** 11
"Oi- mé, fi- gliuo- lo, chi mi t'à le- ga- to?

6. **(C)** **B** 11
Strofa 2
Co- me la- dro- ne ve- gio- se' le- ga- to,

7. **C** 11
oi- mé do- len- te, et o- gnu- ti con- dan- na;

Es. 5 - 55. *O alta compagna* (n.b.: ♩ = versione del ms. / • = versione emendata)

Fogli 75r-76r

1 Refrain 75r
O al- ta com- pa- gni- a

2 di gran- de -si- gno- ri- a,

3 a- po- sto- li be- a- ti!

4 Strofa 1
Com- pa- gni- a di gran- de a- mo- re,

5 fo- ste in- sie- me e- xal- ta- ti;

6 san- cto Tha- de- o et san- cto Sy- mo- ne,

7 in ciel_ sie- te glo- ri- fi- ca- ti.

8 L'al- to re Mes- si- a

9 in ciel_ fe- ce la vi- a:

10 vo- i à san- cti- fi- ca- ti.

Es. 6 - 32. *Altissima stella lucente* (n.b.: ♩ = versione del ms. / • = versione emendata)

Fogli 45v-46v

The musical score consists of six staves, numbered 1 to 6. Each staff contains a line of music with lyrics underneath. The lyrics are: "Al-tis-si-ma stel-la lu-cen-te. di noi sem-pre vi-ste-a a-men-te. I-stel-la chia-ra ma-tu-ti-na che ri-splen-de più che di-a. so-vr'o-gn'al-tra se'-re-gi-na. ma-dre di Di-o-ni-po-ten-te." The score includes various structural markings: "Refrain" above staff 1, "A" and "B?" above staff 1, "C?" and "D?" above staff 2, "A" and "B" above staff 3, "C" and "D" above staff 4, "A" and "B" above staff 5, and "C" and "D" above staff 6. A bracket on the right side groups staves 3, 4, 5, and 6. Staff 7 is labeled "Strofa 2" and contains the lyrics "(I- stella)".

1 **Refrain** **A** **B?**
Al- tis- si- ma — stel- la — lu- cen- te.

2 **C?** **D?**
di — noi sem- pre — vi- ste- a a — men- te.

3 **Strofa 1** **A** **B**
I- stel- la chia- ra — ma- tu- ti- na

4 **C** **D**
che — ri- splen- de — più — che — di- a.

5 **A** **B**
so- vr'o- gn'al- tra — se' — re- gi- na.

6 **C** **D**
ma- dre di Di- o- ni- po- ten- te.

7 **Strofa 2**
(I- stella)

Es. 7 - 79. *A sancto Iacobo* (n.b.: ♪ = versione del ms. / • = versione emendata)

Fogli 109r-110r

The musical score consists of six parts, each with a staff and lyrics. The lyrics are in Italian. The score is divided into sections labeled A, B, C, and D. Part 1 is labeled 'Refrain' and 'A'. Part 2 is labeled 'B', 'C', and 'D'. Part 3 is labeled 'Strofa 1' and 'A', 'B', 'C'. Part 4 is labeled 'D' and 'A'. Part 5 is labeled 'B?', 'C', and 'D →'. Part 6 is labeled '→ D', 'C', and 'D'. The lyrics are: A san-cto Ia-co-bo, can-tiam lau-de con dol-zo-re, (In-man-ten-ten-te a-llu-i an-da-ro, le re-ti e'l pa-dre ab-ban-do-na-ro), Cri-sto li-vi-de, chia-ra spe-ra, vo-col-li ad sé per gran-de a-mo-re.

1. **Refrain** A
A san-cto Ia-co-bo

2. B C D
can-tiam lau-de con dol-zo-re.

3. **Strofa 1** A B C
(In-man-ten-ten-te a-llu-i an-da-ro,

4. D A
le re-ti e'l pa-dre ab-ban-do-na-ro)

5. B? C D →
Cri-sto li-vi-de, chia-ra spe-ra,

6. → D C D
vo-col-li ad sé per gran-de a-mo-re.

Es. 8 - 16. *Ogne homo ad alta boce* (n.b.: ♪ = versione del ms. / • = versione emendata)

Fogli 25r-25v

Refrain

25r ♭

O- gne ho- mo ad al- ta bo- ce _

lau- di la ve- ra- ce _ cro- ce.

Strofa 1

3] p¹

Quan- t'è de- gna da lau- da- re

4] p²

co- re no llo può _ pen- sa- re,

5] v ?

lin- gua no llo può _ con- ta- re, _

6]

la ve- ra- ce san- cta _ cro- ce.

Es. 9 (a, b, c) - 103. *Amor vincit / Marie preconiò / [Aptatur]: triplum*

9a *Mgf*¹ 144v

5

Mo
A - mor vin - cit o - mni - a po - ten - (ti - a)

Be
A - mor vin - cenus o - mni - a po - ten - (ti - a)

Hu
A - mor vin - cit o - mni - a po - ten - (ci - a)

Hu
A - mor vin - cenus o - mni - a po - ten - (ci - a)

10

9b *Mgf*¹ 145v

15

Mo
Fit hoc per con - tra - ri - a mi - ste - ri - a

Be
Fit hoc per con - tra - ri - a mi - ste - ri - a

Hu
Fit hoc per con - tra - ri - a mi - ste - ri - a

9c *Mfo*, mm. 1-3

Mo
Fit hoc per con - tra - ri - a mi - ste - ri - a

Hu
Fit hoc per con - tra - ri - a mi - ste - ri - a

* il custos indica e

Es. 10 - 41. *Dolce vergine Maria*

Fogli 57r-58r

1 **Refrain**
57r
Dol- ce ver- gi- ne — Ma- ri- a.

2
che ài lo tu- o fi- gliuo- lo in ba- li- a,

3
do- nal- ci per cor- te- si- a.

4 **Strofa 1**
Per cor- te- si- a, lo tu- o fi- glio] p¹

5
can- di- do è so- vr'o- gne — gi- glio,] p²

6 57v
più che la ro- sa è ver- mi- glio:] v ?

7
fà- ci- ne buo- na con- pa- gni- a.

8 **Strofa 2**
La con- (pagnia)

Es. 11 - 64. *Martyr glorioso, aulente fiore*

Fogli 86v-87v

Refrain

1 Mar- tyr glo- ri- o- so, au- len- te flo- re.

2 san- cto Lau- ren- ti- o pien — di gran- de ar- do- re.

Strofa 1

3 l- spa- no fo- sti per na- ti- vi- ta- te; } p¹

4 san Sy- sto pre- sul di no- bi- li- ta- de } p²

5 ti vi- de et con- tem- plò; nel- la cit- ta- de } v ?

6 a ssé t'a- com- pa- gnò per gran- de a- mo- re.

Strofa 2

7 San- cto

The musical score is written in a single system with seven staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Mar- tyr glo- ri- o- so, au- len- te flo- re.' The second staff is a lute accompaniment line, starting with a C-clef and a key signature of one flat. It includes a first ending bracket labeled '87r'. The lyrics are: 'san- cto Lau- ren- ti- o pien — di gran- de ar- do- re.' The third staff is the vocal line for 'Strofa 1', with lyrics: 'l- spa- no fo- sti per na- ti- vi- ta- te;'. It is marked with a dynamic of p¹. The fourth staff is the lute accompaniment for 'Strofa 1', with lyrics: 'san Sy- sto pre- sul di no- bi- li- ta- de'. It is marked with a dynamic of p². The fifth staff is the vocal line for the next part, with lyrics: 'ti vi- de et con- tem- plò; nel- la cit- ta- de'. It is marked with a dynamic of v?. The sixth staff is the lute accompaniment for this part, with lyrics: 'a ssé t'a- com- pa- gnò per gran- de a- mo- re.' It includes a first ending bracket labeled '87v'. The seventh staff is the vocal line for 'Strofa 2', with lyrics: 'San- cto'.

Es. 12 - 82. *Ogn'omo canti novel canto*

Fogli 112v-113v

1 **Refrain**
112v
O- gn'o- mo ___ can- ti no- vel ___ can- to ___

2
a san Gio- van- ni, ___ au- len- te ___ flo- re.

3 **Strofa 1**] p¹
O Gio- van- ni, ___ fre- sca ___ au- ro- ra,

4] p²
mol- to e- ri ___ gar- zon ___ a- lo- ra

5] v ?
quan- do ___ Cri- sto ___ con gran ___ cu- ra

6]
a- po- stol ___ -ti fe- ce et (pa- sto- re.)

7 **Strofa 2**
O Gio- van- ni, ___ a- mor

The musical score is written for a single voice part in G-clef and 4/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff is the Refrain, starting with a fermata on the first measure. The second staff continues the Refrain. The third staff is the beginning of Strofa 1, marked with a first piano (p¹) dynamic. The fourth staff continues Strofa 1, marked with a second piano (p²) dynamic. The fifth staff continues Strofa 1, marked with a vocal entry (v ?) dynamic. The sixth staff continues Strofa 1. The seventh staff is the beginning of Strofa 2.