

UN'ALTRA TRASCRIZIONE DEL LAUDARIO DI CORTONA*

La prima trascrizione in notazione moderna, e con facsimile a fronte, delle 46 laude contenute nel codice 91 della Biblioteca comunale di Cortona fu presentata nel 1934 da Fernando Liuzzi¹.

Luigi Lucchi, nel 1987, a distanza di più di mezzo secolo, pubblicò una sua versione ritmica delle stesse laude ponendo, come il Liuzzi, a fronte delle singole trascrizioni i facsimili delle carte del codice ad esse relative². Trascrizione mensurale (in tempo semplice) quella di Liuzzi, mensurale per trenta laude (in tempo composto) e ritmicamente libera per le altre sedici quella di Lucchi.

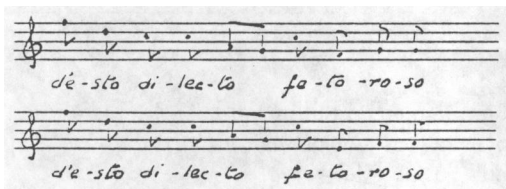
Clemente Terni presenta ora una sua trascrizione delle stesse musiche premettendo di aver seguito «liberamente la soluzione *accentalista e solesmense*», «pur rispettando la tesi di altri trascrittori che sostengono la tesi mensuralista»³. Non ha corredato la sua trascrizione di facsimili, sì che lo studioso che voglia istituire un rapporto con gli originali deve ricorrere a una delle due precedenti edizioni. È ciò che noi abbiamo fatto. E ne valeva la pena, avendo constatato nella linea melodica di alcune laude trascritte da Terni punti sostanzialmente differenti dagli originali.

Esemplifichiamo:

LAUDA 34⁴

Capovolgimento del senso armonico nella cadenza finale della volta:

manoscritto



Terni
(p. 106, rigo I°)

*. Riteniamo di ospitare nella nostra rivista questo scritto che, pur riguardando direttamente una tematica propriamente musicale, coinvolge anche problemi di ordine filologico, stante la stretta connessione dei testi laudistici con le musiche relative.

La Direzione

1. F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, I, Roma, Libreria dello Stato 1934.
2. *Il laudario di Cortona*. Versione ritmica delle melodie, nota introduttiva e apparato critico di L. LUCCHI..., Vicenza, L.I.E.F 1987. Cfr. anche C. BOLOGNA, *Musica e poesia*, «Italianistica», XVIII (1988), 2, pp. 313-314.
3. ANONIMI DEL SEC. XIII, *Laudario di Cortona*. Testi musicali e poetici contenuti nel cod. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona. Studio introduttivo, trascrizione e versione attuale di C. TERNI. Presentazione di G. CONTINI, Firenze, Regione dell'Umbria - «La Nuova Italia» Editrice 1988.
4. 34^a nell'ed. Terni, 33^a nelle edd. Liuzzi e Lucchi. La discrepanza deriva dal fatto che Terni - come, d'altronde, G. VARANINI e L. BANFI nella loro ed. dei testi laudistici trãditi dal cod. 91 di Cortona (non delle musiche: Firenze, t. I e t. II, Olschki 1981) - fa conto, numerando le laude, di *Ave Maria gratia plena*, priva, nel codice, di notazione musicale; a tale lauda Liuzzi non assegna un numero, mentre nell'ed. Lucchi figura come 4^a bis.

LAUDA 3

ms.

en te vir-go vir - gi-na-le di'-sce - se

T.
(p. 6, rigo 5°)

Terni scioglie la clivis per far finire la semifrase sulla Dominante, cioè sul La. Resta così eluso il senso della linea stabilito dall'intonatore sulla seconda nota del neuma, la Tonica, Re. Ne deriva che, per l'omissione di quella nota, l'inciso si trasforma in un'esatta ripetizione del secondo inciso della semifrase immediatamente precedente:

col-la gra-ti-a su - per-na-le en te vir-go vir - gi-na-le

LAUDA 32

ms.

tu se' man-na sa - - vo-ro-sa

T.
(p. 91, rigo 5°)

Terni non realizza la plica e con l'ultima sillaba di *savorosa* fa cadere la linea sul Re da lui aggiunto. Svía così il senso finale della semifrase e sposta l'accento tonico della parola e quello ritmico del verso.

ms.

sa - vo-ro-sa

sa - vo-ro-sa

T.

LAUDA 39

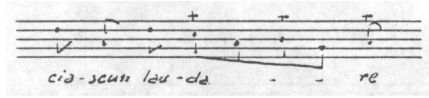
ms.

cia-scun lau-da - re

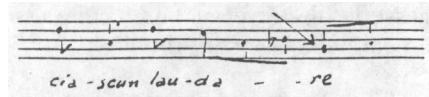
T.
(p. 122, rigo 8°)

5. Terni presenta la melodia della lauda trasportata a un tono sopra. Per facilitare il raffronto la presentiamo nell'altezza segnata nel codice.

Nell'inciso originale la linea scende con naturalezza e semplicità dalla Tonica alla Dominante con graduali intervalli melodici di terza:

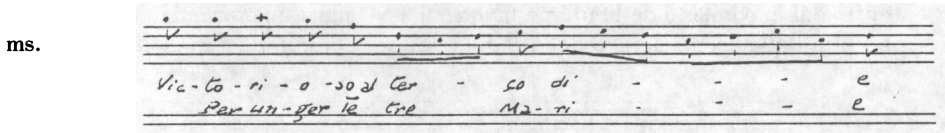


Terni toglie l'ultima nota al neuma e l'accoppia con la nota successiva, che è quella finale dell'inciso. Ne risultano così due neumi che alterano l'articolazione ritmica della linea, la sua fisionomia melodica e quindi il suo senso:

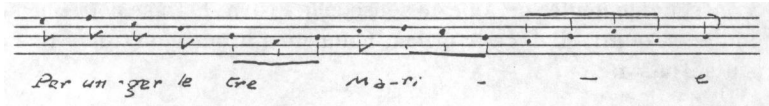


LAUDA 27

La semifrase del terzo verso delle mutazioni doveva ripetere la semifrase del primo verso:

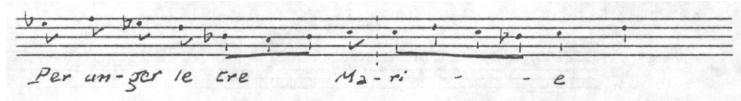


Nel manoscritto, invece, la ripetizione melodica è segnata a una terza sotto:



L'amanuense rispettò la posizione delle note nel tetragramma, ma non la posizione della chiave⁶. Terni trascrive come sta nel manoscritto la parte di linea che intona *per unger le tre*, vi aggiunge il bemolle ai Si e ai Mi, poi per le sillabe di *Marie* sostituisce il resto della linea originale con altra linea: una specie di formula cadenzale:

T.
(p. 74 rigo 8°)

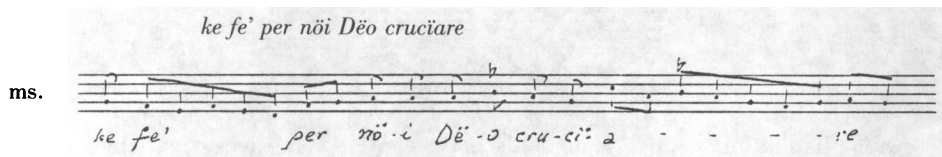


Sostituzione cui è stato costretto per poter collegare, in qualche modo, tutta la linea (parte originale e parte nuova) con la linea che immediatamente succede, quella del quarto verso.

6. È una delle non poche *distrazioni* presenti nel laudario. Tale è considerata da Liuzzi e da Lucchi.

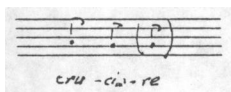
LAUDA 22

Linea del secondo verso della ripresa: l'intonatore pone la dieresi sulle ultime tre parole:

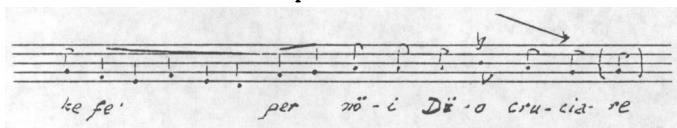


Delle tre dieresi la più importante, per la struttura melodica della frase, è la terza.

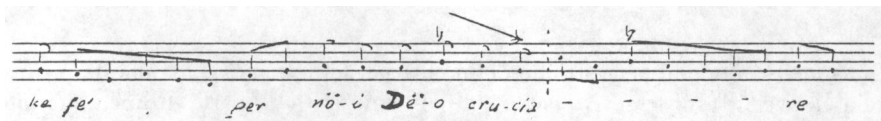
Infatti, se si espungesse la dieresi posta su *cruciare* e si ripetesse, con la terza sillaba della parola, la nota della seconda, il Sol:



si avvertirebbe facilmente il senso di una linea che termina, che conclude. Senso scaturito dal movimento delle ultime quattro note – quasi una formula cadenzale – e soprattutto dall'accento tonico della parola sul Sol che è tonica modale:



Conseguentemente, per questo senso conclusivo, la frase potrebbe sembrare distinta in due sezioni: sillabica la prima, neumatica la seconda, tutt'e due con conclusione sulla Tonica:



Non così con la dieresi, la quale fa sì che l'accento tonico non cada sul Sol, ma sul Do successivo:



Per la posposizione il Sol dimostra di essere una nota priva di particolari attribuzioni, quindi nota non conclusiva né sezionante.

È dunque la dieresi che, lanciando la linea sul Do, dà all'articolazione melodica continuità, compattezza e unità.

Terni, come Liuzzi⁷, prescinde dalla terza dieresi e, per congiungere le risultanti due sezioni melodiche, introduce arbitrariamente un torculus, con il punctum e la clivis successiva:

T.
(p. 58, rigo 9°)

I due trascrittori non hanno avvertito il suggerimento che la linea del secondo verso della volta offriva loro:

ms.

Ma Terni e Liuzzi modificano anche la cadenza finale della melodia:

ms.

T.
(p. 59, rigo 2°)

Terni chiude raccorciando il respiro melodico e lo immiserisce con una formula tonale stereotipata; l'intonatore, invece, approfondisce l'espressione dolorosa facendo procedere la linea con senso sospeso fino alla fine.

7. LIUZZI, op. cit., I, p. 345.

Non così LUCCHI: op. cit., p. 161.

8. LIUZZI, op. cit., p. 345.

LUCCHI, op. cit., p. 161.

LAUDA 2

Nel manoscritto la linea del secondo verso della ripresa si ripete con il secondo verso della volta. È una frase composta di un motivo che, come in una progressione melodica, discende per grado. La riportiamo con indicazioni grafiche nostre:

ms.

nel-la bo-nor fo - sti ma-ta

Terni a metà frase modifica la costituzione ritmica del motivo interrompendo, e ritmicamente e melodicamente, la progressione:

T.
(p. 4, rigo 5°)

nel-la bo-nor fo - - sti ma-ta

Poi chiude con una formula melodica che non solo non possiede la serenità e la naturalezza iniziali della frase, ma crea un rapporto finale Mi-Re anziché Fa-Re:

ms.

fo - sti ma-ta
fo - - sti ma-ta

Anche in questa lauda si disattende la volontà esplicita dell'intonatore.

LAUDA 46

ms.

San-cti a - po-sto-li be - a-ti

T.
(p. 1155, rigo 4°)

San-cti a - po - sto-li be - a-ti

La sillaba *sto* di *apostoli* nel manoscritto è sul piano modale di Sol, mentre la sillaba *po* della stessa parola per Terni rimane su Fa:

ms.

a-po-sto-li
a-po - sto-li

T.

a-po - sto-li

Ma anche la strutturazione ritmica viene alterata. Se si dà un leggero «impulso» alla prima nota dei neumi, si avverte una divisione ternaria nell'originale, binaria nella trascrizione:

ms.

T.

Nella lauda n. 4 la modificazione dell'altezza di una sola nota (l'ultima delle nove che intonano il secondo verso) per il suo rapporto con quelle che la precedono, basta ad alterare profondamente l'espressione di tutta la semifrase. A proposito di quella semifrase, e in particolare di quella nota, Liuzzi scrisse: «Una mortificazione deserta e confessa fa cadere il suono, con abbandono inatteso, in sordità plumbea sulla parola *peccatori*; uno smarrimento angosciato sembra impedire alla voce di trovare consistenza e fermezza nel momento in cui invoca grazia, e la tiene sospesa in un tremor fioco»⁹.

LAUDA 4

ms.

Liuzzi

Lucchi ben vede nella prima quartina della lauda una correlazione assai stretta tra figure sintattiche del verso ed espressione musicale, e «particolarmente nella seconda semifrase nella cui linea è leggibile il processo interiore, razionale e del sentimento, vissuto dall'intonatore:

Implorazione, pianto e miserabilità del peccatore»¹⁰. Per contro, par bene che Terni non abbia *sentito* la potenza espressiva di quella nota, la bellezza dolorosa di tutta la semifrase:

T.

(p. 10, rigo 6°)

9. Op. cit., I, p. 271.

10. Op. cit., p. 106.

e perciò, con un Re al posto di un Si bemolle, banalizza tutta la semifrase che chiude con un modesto, ordinario respiro interiore.

Invero, tutto uno stato d'animo può essere contenuto in una linea melodica di pochi suoni. In essa non si ha pensiero né partecipazione intellettuale, ma soltanto rivelazione di quanto di più intimo e profondo albergava nel cuore di colui che la dettò; quella linea è pura sostanza spirituale. Fragile, però: la sua identità è affidata all'integrità della stessa linea che la rivela. Modificarla anche esiguamente equivale a modificarne la sostanza.

ANTONIO ZANON