

AGOSTINO ZIINO

**STRUTTURE STROFICHE
NEL LAUDARIO DI CORTONA**



Editore LO MONACO Palermo

10102

elle 14L
ly D2H
14H 7H
18/1 1

ai miei genitori

Soltanto in questi ultimi anni gli studi sulle forme poetico-musicali del Medioevo si sono allontanati da quell'astratto ed intricato schematismo che li aveva caratterizzati da Gennrich in poi,¹ per approdare ad una più concreta e reale prospettiva storica. Ma anche in questo nuovo corso l'interesse dei romanisti è stato soprattutto sollecitato dal « problema delle origini »; ne hanno sofferto molto spesso tutti gli altri problemi non meno importanti nei quali lo studioso si imbatte quando si trova ad indagare, ad esempio, i rapporti che intercorrono tra una forma e l'altra, il processo evolutivo delle varie forme, la loro diffusione, la loro destinazione, la loro struttura, la loro articolazione interna, la funzione delle varie parti nell'ambito di detta articolazione, i rapporti tra testo e musica, la varietà di tipi e di adattamenti in seno alla tradizione di ciascuna forma, la prassi esecutiva.

Sono abbastanza note le diverse teorie relative all'origine della lauda-ballata italiana, del virelai francese e del villancico spagnolo. Da una parte la tesi araba, il cui rappresentante più autorevole è senza dubbio Ramón Menéndez-Pidal,² riconduce tutte le forme anzidette allo zagial arabo-andaluso; le si contrappone la tesi mediola-

¹ F. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle, 1932.

² Si veda R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía árabe y poesía europea*, in *Bulletin Hispanique*, XL (1938), pp. 337-423.

tina, facente capo ad Hans Spanke ed a Rodrigues Lapa,³ secondo la quale le forme liriche del mondo romanzo avrebbero i loro antecedenti nella produzione mediolatina.⁴ Entrambe queste tesi sono state riprese nel campo degli studi musicologici, senza però che ne sia emerso alcun elemento sostanzialmente nuovo rispetto alle posizioni già acquisite dalla filologia romanza. I sostenitori della tesi araba, da Ribera a Terni, hanno dichiarato con assoluta convinzione che tra lo zagial e il virelai, tra il villancico e la lauda-ballata esiste una perfetta corrispondenza non solo per quanto concerne la struttura strofica, ma anche riguardo a quella musicale; d'altra parte gli antiarabisti, Anglès, Le Gentil, Isabel Pope, etc., hanno insistito, sulle tracce di Spanke, sul fatto che tale corrispondenza non ha

³ Si veda tra l'altro H. SPANKE, *La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones*, in *Anuario Musical*, I (1946), pp. 5-18; di RODRIGUES LAPA si veda il fondamentale *Das Origen da poesia lírica em Portugal na idade-média*, Lisbona, 1929. Il problema dell'origine del virelai e delle altre forme romanze similari è stato ampiamente trattato anche da PIERRE LE GENTIL, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Parigi, 1954, al quale si rimanda anche per la bibliografia generale. Sempre di P. LE GENTIL si veda anche il recente articolo *La strophe zadjalesque, les khardias et le problème des origines du lyrisme roman*, in *Romania*, LXXXIX (1963), pp. 1-27, 209-250 e 409-411.

⁴ Si tratta della teoria poligenetica: cfr. H. SPANKE, *La teoría árabe* cit., secondo il quale la somiglianza tra forme occitaniche e forme zagialesche è soltanto un « prodotto esterno y casual de dos líneas evolutivas independientes ». Si veda anche P. LE GENTIL, *Le virelai et le villancico*, cit., p. 233, per il quale forme romanze e forme arabe « créées à partir d'éléments différents et pour des fins autres, ont pu aboutir à des schémas très proches, sans qu'il y ait eu pour autant synchronisme ni interdépendance étroite dans leur évolution ». AURELIO RONCAGLIA, *La lírica araborispanica e il sorgere della lírica romanza fuori della penisola iberica*, in Accademia nazionale dei Lincei, Fondazione A. Volta, *Atti dei Convegni*, 12, *Oriente ed Occidente nel Medioevo*, Roma, 1957, pp. 321-343 (la relativa discussione si trova alle pp. 344-360), p. 11, a proposito della teoria poligenetica così si esprime: « Nelle scienze storiche, tra poligenesi e monogenesi, convergenza e irradiazione, la prima ipotesi, come la meno economica, è di norma la meno probabile ». Ben nota è anche la teoria di F. GENRRICH, *Grundriss einer Formenlehre* cit., pp. 61-80, secondo la quale il virelai, la ballade, la lauda, la ballata ed il rondeau apparterebbero al cosiddetto Rondelytypus.

luogo, dal momento che lo zagial consisterebbe in un tristico monorimo più un verso di volta, mentre la stanza del virelai e delle forme ad esso affini sarebbe costituita, sulla base di una struttura musicale che risulta asimmetrica rispetto all'ordine delle rime, da un distico monorimo più una volta di due versi, il primo dei quali rima con l'ultimo verso del distico ed il secondo con l'ultimo della ripresa⁵:

Zagial: Y X (ripresa) a a a (mutazioni) x (volta)
Virelai: Y X (ripresa) a a (piedi) a x (volta)

Allo stato attuale delle nostre conoscenze ambedue le posizioni hanno il valore di veri e propri atti di fede, ai quali toglie un qualsiasi fondamento probante il semplice fatto che la poesia arabo-andalusa a struttura zagialesca è giunta fino a noi senza il suo rivestimento musicale.⁶ Questa circostanza, se mette in forse la tesi

⁵ Si veda tra gli altri HIGINO ANGLÈS, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio*, vol. III, Primera parte, Barcelona, 1958, pp. 393-94: « Sobre este punto cabe recordar que la forma virelai, musicalmente, se separa de la construcción del "zéjel", puesto que éste es una composición con estribillo y con las estrofas formadas de un trístico monorimo y con un cuarto verso de rima igual al estribillo... Ello quiere decir que la construcción del zéjel consiste: AB (estribillo) / c c c (mudanzas) b (vuelta) AB (estribillo); el virelai musicalmente, en cambio, ofrece la forma AB (estribillo) / c c (mudanzas) / a b (coda o vuelta) A B; ello indica que la segunda parte de la estrofa repite comúnmente la misma melodía del R. Esta forma, que figura también muchísimo en las laudi italianas, consta en éstas de *ripresa / piede I, y volta, piede II, ripresa*. Es verdad que las cantigas literariamente ofrecen muchos ejemplos semejantes a la forma del zéjel; precisa, empero, observar que incluso estos ejemplos, musicalmente, se presentan casi siempre en la forma del virelai más o menos regular. No habiendo conservado melodías antiguas del zéjel mozárabe, es muy difícil poder decir si aquella forma musicalmente era o no idéntica a la del virelai medieval francés ».

⁶ CLEMENTE TERNI, *Per una edizione critica del «Laudario di Cortona»*, in *Chigiana*, XXI (1964), pp. 111-129, crede di superare questa difficoltà supponendo, senza peraltro portare nessun elemento a sostegno della sua ipotesi, che alcuni villancicos siano « autentici zéjeles rielaborati in forma polifonica » (p. 124). Così si esprime il Terni a questo riguardo: « Come veniva eseguito e quale schema melodico poteva avere lo zéjel? E' ben difficile saperlo, dal momento che non abbiamo documenti di carattere musicale. Tuttavia si può avanzare l'ipotesi che alcuni vil-

araba — che sul piano musicale è puramente una ipotesi —, non ha minor valore nei riguardi delle obiezioni che vengono mosse da parte degli antiarabisti. Anche la loro osservazione che nel virelai lo schema è asimmetrico rispetto all'ordine delle rime, mentre nello zagial i due schemi coinciderebbero, prende le mosse dall'ipotesi incontrollata che nello zagial lo schema musicale seguisse lo schema delle rime.⁷

Il discorso degli antiarabisti è comunque abbastanza inconsistente, dal momento che, come afferma Aurelio Roncaglia, « non sono possibili deduzioni dall'analisi melodica allo schema delle rime (e viceversa) ». « Che i due schemi potessero non coincidere —

lancicos 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 ». Ora, il villancico *Tres morillas*, citato dal Terni, presenta uno schema strofico e musicale perfettamente normale (cfr. la nostra recensione all'articolo di Terni in *Cultura Neolatina*, XXIV [1964], pp. 125-126).

⁷ Si legga quanto scrive in proposito ISABEL POPE, *Musical and metrical Form of the Villancico*, in *Annales Musicologiques*, II (1954), pp. 189-214: « Ribera assumed, although he does not state any specific grounds for this assumption, that the melodic form of the *zejel* followed the rhyme scheme. Similarly, later critics have followed him in this assumption and have generally concluded that this same identity of rhyme and melodic scheme characterizes the later Spanish lyric of the *Cantigas* and *Cancioneros* which are derivations of the *zejel*. It has been possible, I believe, to show in the preceding pages that this is not normally the case, that instead, in its simplest form, the Spanish lyric of the so-called *zejel* type presents the form: Verse: a a / b b : b a Music: AB / CC : AB. Whether Ribera was mistaken, whether the *zejel* itself showed the asymmetrical musical and metrical *vuelta* which we have presented as the indispensable feature of this and related forms, it is at present impossible to know » (p. 213). Indipendentemente da questo, Gilbert Reaney afferma che, anche accettando l'identità delle due strutture musicali, « the fact that the virelai and the *zéjel* have a form ABA proves little. So have many other types of music » (cfr. G. REANEY, *Concerning the Origins of the Rondeau, Virelai and Ballade forms*, in *Musica Disciplina*, VI [1952], p. 162).

continua ancora Roncaglia — e che anzi in generale non coincidessero, è ben noto ». ⁸ La non coincidenza tra lo schema delle rime e lo schema musicale, o, in altri termini, l'asimmetria tra volta metrica e volta musicale, è un fatto abbastanza comune nei repertori musicali della Romania; essa ha luogo in larga misura nelle laudi, nella ballata italiana, nel virelai, nelle cantigas, nei canti carnascialeschi e nei villancicos.⁹ In questi ultimi l'indipendenza tra i due schemi, quello poetico e quello musicale, è in qualche caso molto rilevante. Si consideri, ad esempio, lo schema del villancico n. 452 del *Cancionero Musical de Palacio*¹⁰:

Versi: XX a a a x XX
Musica: AB CDCDAB

Da esso risulta chiaramente che alla volta letteraria (a x) corrisponde nella musica la seconda mutazione (CD) e che la volta musicale coincide con la ripetizione del ritornello. Si veda inoltre anche il caso del villancico n. 440,¹¹ nel quale lo schema di rime

x X a a a x X

ammette due diverse suddivisioni: la prima in estribillo (x X), due mutazioni (a a), volta (a x) e ripetizione del verso-refrain (X); la seconda in estribillo, tre mutazioni, e volta (x X). Dal punto di vista musicale, però, il detto villancico è scomponibile soltanto in

⁸ Cfr. AU. RONCAGLIA, *Laisat estar lo gazel (contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la rímica romanza)*, in *Cultura Neolatina*, XIX (1949), p. 96, nota 78.

⁹ Per quanto concerne i villancicos si veda I. POPE, *Musical and metrical Form* cit., pp. 195-198; si veda inoltre il recente volume di GERTRAUT HABERKAMP, *Die weltliche Vokalmusik im Spanien um 1500*, Tutzing, 1968.

¹⁰ E' il villancico n. 452 del *Cancionero Musical de Palacio*, a cura di Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, 1892, corrispondente al n. 393 dell'edizione a cura di José Romeu Figueras (cfr. *La Musica en la Corte de los Reyes Catolicos*, IV - 1,2. *Cancionero Musical de Palacio*, volumen 3-A, B, a cura di José Romeu Figueras, Barcelona, 1965).

¹¹ E' il villancico n. 440 dell'edizione di F. A. Barbieri, corrispondente al n. 342 dell'edizione a cura di Romeu Figueras.



estribillo (AB), due mutazioni (CDCD, corrispondenti alle rime a a a x) e una ripetizione del verso-refrain (B). Anche in questo caso alla volta letteraria corrisponde nella musica la seconda mutazione. Un caso simile si incontra anche tra i canti carnascialeschi: si veda infatti la canzone *Donne, coregge forte et naturale*, nella quale lo schema musicale si allontana notevolmente da quello, di tipo zagialesco, delle rime¹²:

Versi: XX a a a x
Musica: AB CDCD'

Se la struttura musicale è abbastanza spesso indipendente da quella poetica, non mancano tuttavia esempi nei quali le due strutture tendono a coincidere. Nel virelai, per esempio, accanto allo schema asimmetrico

Versi: XX a a a x
Musica: AB CCAB

si incontra anche la forma, senza dubbio regolarizzata,

Versi: YX a a y x
Musica: AB CCAB

Anche tra i villancicos si ha qualche caso, invero piuttosto raro, di schema musicale parallelo a quello metrico¹³:

Versi: YXYX a b a b y x y x
Musica: ABCD EFEFABCD

che si contrappone agli schemi più frequenti:

Versi: YX a a a x YXX a b a b b x x
 oppure
Musica: AB CCAB ABC DEDEABC

¹² Cfr. FEDERICO GHISI, *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo*, Firenze, 1937, p. 49.

¹³ Si veda quanto scrive ISABEL POPE, *Musical and metrical Form* cit., p. 200. Cfr. anche la nota 9.

Nel repertorio lirico castigliano del '400 ebbe grande fortuna, come è noto, la forma della canción, la cui struttura comporta una perfetta simmetria tra la volta musicale e la volta metrica. Eccone uno degli schemi più comuni¹⁴:

Versi: XYYX a b a b x y y x
Musica: A B B A

Anche nel repertorio delle laudi e delle ballate italiane, oltre che la forma « asimmetrica » del tipo seguente:

Versi: XYYX a b a b b c c x
Musica: ABCD EFEFABCD

si incontra, per la verità molto raramente, qualche caso in cui si ha uguaglianza di rime tra la volta e la ripresa. Si veda, ad esempio, la lauda *San Domenico beato*, contenuta nel codice magliabechiano II, I, 122, il cui schema rivela appunto la perfetta corrispondenza tra volta musicale e volta metrica¹⁵:

Versi: YZX a a a y z x
Musica: ABC DDE'A'B'C'

Sempre a questo riguardo, non sono meno eloquenti le ballate *Vegna, vegna chi vole giocundare* di Guittone d'Arezzo (schema metrico: YX a b a b y x) e *Babbo meo dolce*, contenuta in un Memoriale bolognese del 1315 (schema metrico: XX a a x x); entrambe sono caratterizzate dall'uguaglianza di rime tra ripresa e volta.¹⁶

Gli esempi sopra riferiti dimostrano che in tutto il territorio

¹⁴ Sulla canción si veda I. POPE, *Musical and metrical Form* cit., pp. 198-199.

¹⁵ Se ne veda testo e musica in FERNANDO LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, 1935, vol. II, pp. 344-347.

¹⁶ Cito dall'edizione di GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, 1960, tomo I, pp. 230-231 (*Vegna, vegna chi vole giocundare*) e p. 784 (*Babbo meo dolce*). Anche in ANTONIO DA TEMPO, *Delle rime volgari*, ed. Grion, Bologna, 1869, figurano alcune ballate con la volta simmetrica alla ripresa per quanto concerne l'ordine delle rime. Comunque su questo problema si veda più avanti.

della Romania, accanto a strutture poetico-musicali per così dire « asimmetriche », esistono strutture nelle quali la volta metrica (presumibilmente in analogia alla volta musicale che ricalca per lo più la musica della ripresa) tende ad adoperare le stesse rime della ripresa. Molto più raro è invece il caso inverso, in cui lo schema musicale si modella su quello poetico, seguendone l'ordine delle rime e l'articolazione strofica. Higinò Anglès sostiene, ad esempio, che le cantigas nn. 8, 86, 88 e 96 presentano quasi sicuramente una struttura musicale di tipo zagialesco, vale a dire una struttura che segue da vicino l'ordine delle rime.¹⁷ In realtà, però (tanto per citare un esempio), lo schema musicale della cantiga n. 96

Versi: XX a a a x
Musica: AB CCC'B'

se da una parte ammette una suddivisione di tipo zagialesco, con tre mutazioni identiche seguite da una volta che riprende la musica dell'ultimo verso dell'estribillo, d'altra parte non esclude una scomposizione in estribillo (AB), due mutazioni (CC) e volta (C'B') in analogia alla struttura che ricorre più frequentemente nel repertorio delle cantigas; in tale scomposizione la volta, identica all'estribillo in quanto all'estensione, risulta costituita da due frasi, la prima delle quali ricalca la musica delle mutazioni, mentre la seconda si rifà all'intonazione dell'ultimo verso dell'estribillo, cioè alla sua cadenza finale.¹⁸ Un esempio consimile è, nel repertorio laudistico, quello offerto dalla lauda n. 26 del codice magliabechiano, *Ave, Maria, gratia plena*¹⁹:

¹⁷ Cfr. H. ANGLÈS, *op. cit.*, vol. III, Primera parte, p. 394.

¹⁸ Sempre H. ANGLÈS, *op. cit.*, p. 394, segnala il villancio n. 94 (Romeu Figueras, corrispondente al n. 406 di A. Barbieri) con il seguente schema musicale di tipo zagialesco: AB CCCB (rime: AA b b b a).

¹⁹ Se ne veda testo e musica in F. LIUZZI, *La lauda e i primordi*, cit., vol. II, pp. 116-119. Un caso simile, nel codice di Cortona, è quello della lauda *Amor dolçe sença pare* (XLIV) il cui schema è AB A'A''B' (cfr. es. 12).

Versi: YX a a a x
Musica: AB CCC'B'

La questione posta da questi esempi non è quella, in verità piuttosto oziosa, di stabilire se la terza frase-verso (C') appartiene alla mutazione o alla volta; il problema più sostanziale è quello di indagare, caso per caso, come si configuri la volta musicale, quale sia la sua funzione e quale il suo significato.

Anche le ricerche svolte in direzione mediolatina, vale a dire sui repertori paraliturgici dei tropi, delle sequenze, dei conductus, etc., non hanno prodotto risultati notevoli dal punto di vista musicale. Higinò Anglès, che è l'unico ad aver lavorato in questa direzione, ha segnalato due conductus latini che hanno una struttura di tipo zagialesco (ai quali aveva già accennato in precedenza anche Hans Spanke).²⁰ Per essi valga come esempio il conductus *Cedit frigus hiemale* del codice latino 5132 della Biblioteca Nazionale di Parigi, riportato anche, testo e musica, dal Terni²¹:

Versi: YYX y y y y x
Musica: ABC DDABC

Le ricerche in direzione mediolatina sono notevolmente complesse e rese più difficili dal fatto che i repertori sono ancora poco noti e scarsamente studiati dal punto di vista musicale.

Molto importanti ci sembrano i contributi recenti di Aurelio Roncaglia e di d'Arco Silvio Avalle.²² Il Roncaglia, sostanzialmente

²⁰ Si tratta dei conductus latini *Salve, virgo, regia* e *Cedit frigus hiemale*; cfr. H. ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, pp. 256-257, 260, 343; cfr. anche H. SPANKE, in *Neuphilologische Mitteilungen*, XXXII (1932), pp. 20 sgg.

²¹ Cfr. CLEMENTE TERNI, *Per una edizione critica del «Laudario di Cortona»*, cit., pp. 126-127.

²² AU. RONCAGLIA, *Laisat estar lo gazel cit.*; ID., *La lirica arabo-ispánica cit.*; ID., *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio* (Perugia - 1260). Convegno internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960, Perugia, 1962, pp. 460-475; d'A. S. AVALLE, *Alcune particolarità metriche e linguistiche della «Vita ritmica di San*

convinto della tesi araba, propone non solo di « retrodatare » i contatti tra la tradizione culturale arabo-ispánica e quella occitanica « ad una fase proto-letteraria », ma anche di considerare « questi contatti come filtrati e diluiti attraverso la doppia mediazione mozarabica e cristiano-spagnola, consumati attraverso una serie d'episodi individuali, occasionali e saltuari, in cui accanto all'attività professionale di cantatrici e giullari sarà da considerare anche l'intervento attivo della cultura clericale e scolastica con la sua rete di circolazione e d'assorbimento, con le sue reazioni assimilative e reinterpretative ».²³ Per quanto concerne l'origine della lauda a schema zagialesco (strofe: a a a x, b b b x, etc.) il Roncaglia ne indica i possibili modelli nelle sequenze latine *Verbum bonum et suave* (in questa, però, osserva lo stesso Roncaglia, la rima finale delle quartine non è costante come nella strofa zagialesca, ma cambia da coppia a coppia²⁴), *Missus Gabriel de coelis*, *Virgo mater Salvatoris* e *Ave Virgo singularis*,²⁵ e così conclude: « Almeno per lo schema "zagialesco" (ma il discorso potrebbe, forse, allungarsi) la applicazione al registro religioso avviene, in ambito mediolatino, prima che la lauda volgare riceva impulso dal movimento dei Disciplinati. Ai laudesi, nel caso specifico, non occorre cercare precedenti volgari e profani: loro modello immediato è un tipo di sequenza che i primi Francescani attingono alla tradizione dei cantimari, orientata in quegli anni dall'officina di Notre-Dame — di cui anche le alfonsine *Cantigas de Santa Maria* sentono l'influsso —; tradizione che, a sua volta, discende da un prototipo addirittura preadamiano »; e più avanti, in nota: « Con ciò non s'esclude insomma che, come era accaduto oltralpe fin da Guglielmo IX, così anche in Italia lo schema "zagialesco" fosse già entrato nell'uso della poesia volgare profana, dove lo vedremo poi vigoreggiare nei

Zeno », in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di Cesare Segre, Milano, 1968, pp. 9-38.

²³ Cfr. AU. RONCAGLIA, *La lirica arabo-ispánica* cit., p. 15 dell'estratto.

²⁴ Cfr. AU. RONCAGLIA, *La lirica arabo-ispánica* cit., p. 13 dell'estratto.

²⁵ Cfr. AU. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda* cit., pp. 472-473.

più tardivi canti carnascialeschi. S'esclude bensì che a quest'epoca — quando anche in canti profani latini vediamo quello schema appoggiarsi a un'esplícita parodia della sequenza religiosa *Verbum bonum*, quale il noto *Vinum bonum et suave* (Walther, n. 20366) — possa ritenersi probabile un influsso dello *zagial* andaluso, indipendente da una già remota mediazione latina. E in particolare s'esclude che Iacopone abbia adottato da non documentati canti volgari profani quello stesso schema che gli era familiare fors'anche già da canti religiosi volgari (Garzo?), ma certo e prima da canti religiosi latini, ben vivi e ben documentati proprio nella tradizione del suo ordine ».²⁶

Le ricerche del Roncaglia, se approfondiscono opportunamente il discorso sul piano filologico e storico-letterario, sono tuttavia difficilmente applicabili al registro musicale, dal momento che lo schema musicale non sempre coincide con quello delle rime e che un testo poetico può essere adattato ad una musica del tutto diversa, quanto alla struttura, da quella che originariamente lo rivestiva (e

²⁶ Cfr. AU. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda* cit., pp. 474-475. Il Roncaglia, inoltre, afferma che « a Iacopone potrebbe assegnarsi l'introduzione dello schema 'zagialesco', assente in Guittone, e a Guittone resterebbe l'adozione dello schema più evoluto di ballata maggiore. Più evoluto, s'intende, se guardiamo alla filogenesi delle forme di ballata, quale è stata più volte tracciata, in ispecie per quanto riguarda la letteratura francese, da Davidson, Ritter, Jeanroy, Gennrich, Spanke, Scheludko, Verrier, Lote, Le Gentil, Suchier, ecc.: non tutti concordi sul punto di partenza e sui singoli passaggi, ma concordi tutti nel porre lo schema 'zagialesco', indipendentemente dal problema della sua provenienza, come più antico della ballata maggiore, sulla linea di sviluppo d'una medesima famiglia di forme. Non è detto però che l'ontogenesi della lauda riproduca fedelmente la filogenesi della ballata. La successione delle forme che s'è riconosciuta per questa, potrebbe essersi invertita in ciò che pertiene all'adozione delle stesse forme da parte della lauda. L'introduzione dello schema 'zagialesco' da parte di Iacopone potrebbe benissimo configurarsi come una reazione al più ambizioso tecnicismo della lauda-ballata guitoniana (che del resto andò presto semplificandosi con la perdita delle rime interne): e sarebbe reazione conforme al suo rifiuto d'ogni superbia, alla sua polemica ostentazione d'atteggiamenti dimessi, così come la scelta d'uno schema strofico più elaborato e complesso appare conforme all'ambiziosa e caricata letterarietà di Guittone » (p. 468).

viceversa). Nel caso specifico della sequenza e della lauda-ballata, ambedue a schema zagialesco (a a a x, b b b x, ecc.), prima di dichiararne la parentela e l'identità dal punto di vista formale, è necessario determinare, caso per caso, il significato che assume il quarto verso, il cosiddetto « verso di volta », in seno alle due strutture; occorre stabilirne la funzione e vedere se e in che misura coincida.

Mentre il Roncaglia indirizza le sue ricerche nel vasto repertorio dei tropi e delle sequenze, con il proposito di rintracciare i modelli zagialeschi della lirica romanza (comunque mutuati dalla poesia arabo-ispánica), d'Arco Silvio Avalle ricerca nella poesia liturgica e paraliturgica medio-latina, nei cosiddetti « versus », i precedenti delle forme romanze a struttura ritornellata. Egli individua nel *Versus Sibyllae de die iudicii* di Sant'Agostino, negli inni, trasformati in versus, *Tellus ac aetbra iubilent* (attribuito a Flavio, IV sec.), *Pange, lingua, gloriosi e Tempora florifero rutilat*, nel « versus » di Teodulfo (c. 760-821) *Gloria laus et honor tibi sit*, e nella stessa *Vita ritmica di San Zeno*, conservata nel cod. XC (85) della Biblioteca Capitolare di Verona, un procedimento esecutivo basato sulla alternanza tra solista e coro (risalente alla pratica sinagogale dell'Hallel), a struttura tripartita, non molto dissimile sostanzialmente da quello della lauda italiana e del virelai francese.²⁷ Molto

²⁷ Cfr. d'A. S. AVALLE, *Alcune particolarità metriche* cit., pp. 17-29. « Quello che però interessa maggiormente, in quanto ancora una volta sottolinea il carattere "rustico", o, se si vuole, popolare del componimento, è l'indubbia somiglianza strutturale fra questi testi e gli altri, più tardi, in lingua volgare, appartenenti al genere della "lauda" (che è in sostanza un canto processionale) e della "ballata" (i canti processionali venivano spesso danzati) in Italia, del "virelai" in Francia e del "villancico" in Spagna. I testi più antichi presentano, come s'è visto, numerose differenze fra di loro. Tuttavia ad una attenta analisi della loro struttura strofica risulta anche l'esistenza di elementi comuni fissi che si possono compendiare in tre punti principali. Primo, quella che abbiamo chiamata la "prefazione", cantata dal o dai solisti ed eventualmente ripresa subito dopo dal coro. Secondo, la strofa a numero fisso di versi, distici elegiaci, terzine di settenari trocaici o tetra-
stici di dimetri giambici, affidata al od ai solisti. Terzo, il ritornello ripreso dalla "prefazione" o da una parte della "prefazione" e cantato dal coro al termine delle

interessanti, a nostro parere, sono i rilievi dell'Avalle circa la presenza, in alcune di queste composizioni, di una rudimentale « volta » musicale che « sembra avere l'ufficio di segnalare al coro il momento esatto per la ripresa della "prefazione" »,²⁸ come, ad esempio, nel *Versus Sibyllae*²⁹:

Alla luce di tali precedenti è possibile, secondo Avalle, determinare il significato e la funzione anche della volta metrica nella quale « la rima finale, nel riprendere l'ultima rima del ritornello,

singole strofe. Ora, questa è in sostanza la struttura dei corrispondenti generi in lingua volgare dal "virelai" alla "lauda" e "ballata"» (p. 28).

²⁸ Cfr. d'A. S. AVALLE, *Alcune particolarità metriche* cit., p. 23. « Tanto nel lat. 1154 quanto negli altri codici più antichi, compreso quello di Cordova, andrà infine osservato che la clausola musicale delle strofe, corrispondente grosso modo alle ultime otto sillabe del testo, è sostanzialmente identica alla clausola della "prefazione": "tellus sudore madescet". La tecnica è molto simile a quella che si ritrova ad esempio in *Aucassin et Nicolette*, nel senso che la clausola, un po' come la "volta" della lauda e della ballata, sembra avere l'ufficio di segnalare al coro il momento esatto per la ripresa della "prefazione" » (pp. 21-22).

²⁹ Il primo rigo dell'esempio si riferisce al ritornello, il secondo alla clausola della prima strofe. La trascrizione, pubblicata da Anglès, è tratta dal ms. 1154 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Per il *Versus Sibyllae* si veda HIGINO ANGLÈS, *La música a Catalunya* cit., pp. 288-302 (cui si deve anche la trascrizione della musica del versus da numerosi codici); SOLANGE CORBIN, *Le « Cantus Sibyllae »: origine et premiers textes*, in *Revue de Musicologie*, luglio 1952, pp. 1-10; JACQUES

non costituisce che l'equivalente metrico della "volta" musicale già osservata in non pochi dei "versus" più antichi». ³⁰

L'importanza dello studio di AValle consiste, a nostro avviso, nell'aver egli posto l'accento, tra le altre cose, sul significato e sulla funzione assegnati alla «volta» musicale prima ancora che al suo riflesso in quella poetica, e nell'aver indicato in essa una delle caratteristiche fondamentali sia delle forme liriche romanze (lauda-ballata, virelai, villancico, etc.) che dei loro precedenti liturgici mediolatini. In questa prospettiva — e quindi indipendentemente dalla derivazione di tali forme dalla strofe zagalesca o da modelli mediolatini mutuati o no da quest'ultima — riteniamo sia necessario, al momento attuale, studiare a fondo la tradizione così come essa ci si presenta, estremamente varia e multiforme. Difatti soltanto dopo

CHAILLEY, *L'école musicale de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, Parigi, 1960, pp. 141-144. J. CHAILLEY, *op. cit.*, pp. 166 sg., pensa, come ricorda anche l'Avalle, che le analogie, limitatamente alla linea melodica, tra la clausola della strofe ed il ritornello dipendono dal fatto che il *Versus Sibyllae* deriva, dal punto di vista musicale, dalla *lectio Audite quid dixerit*. Forse meno convincente è il caso, addotto sempre dall'Avalle, del «versus» *Tellus ac aethra iubilent*. «Anche in questo caso — scrive l'Avalle — infine le ultime due note del ritornello si trovano alla stessa altezza delle ultime tre note delle singole strofe con chiaro invito alla ripresa della melodia cantata dal coro» (cfr. AVALLE, *art. cit.*, p. 23. Per la musica di *Tellus ac aethra iubilent*, contenuta nel Graduale di Saint Yrieix, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. 903, si veda il volume XIII della *Paléographie Musicale*, Tournay, 1925, pp. 134 sg. corrispondenti ai ff. 67 v - 68 r del ms.).

³⁰ Cfr. AVALLE, *art. cit.*, p. 29. Alla nota 68, sempre a p. 29, Avalle ricorda quanto aveva già scritto Le Gentil a proposito di tale sostanziale identità tra volta metrica e volta musicale: «Dans le premier cas [vale a dire nel *canto corale*], il s'agit d'un couplet confié à un soliste et d'un refrain exécuté en chœur; il est naturel que, pour faciliter l'intervention du chœur, le soliste annonce à ce chœur le moment d'entonner le refrain; il le fera par un signal approprié, qui tendra naturellement à prendre un double caractère: étant une *rupture* dans la succession régulière des éléments symétriques du texte et du chant incombant au soliste, ce signal, en effet, pourra consister dans la présence d'un *mètre* ou d'une *rime isolés* à la fin du couplet; en outre, pour plus d'efficacité, cet *élément conclusif* pourra annoncer *musicalelement* la partie chorale qui doit suivre immédiatement, donc être chanté sur tout ou partie de l'air que le chœur aura lui-même à reproduire en entonnant le refrain».

aver valutato attentamente tutti gli aspetti e tutte le caratteristiche di una determinata tradizione sarà possibile indagarne le origini e tracciarne la storia. Questo vale soprattutto per la lauda italiana le cui forme metriche e strofiche, se da una parte ci riportano alla tradizione delle canzoni a ballo e delle ballate profane di stampo popolare, dall'altra sono riconducibili a modelli mediolatini se non addirittura a strutture di tipo zagalesco. ³¹

La struttura musicale e strofica delle laudi rispecchia, e conferma, la natura responsoriale di queste. L'esecuzione difatti era basata molto probabilmente sull'alternanza tra coro e solista: la «ripresa», intonata inizialmente dal solista, veniva subito ripetuta dal coro; al termine di questa ripetizione il solista cantava la stanza, alla quale faceva seguito ancora una volta la ripresa cantata dal coro. ³² Parte finale della stanza è la cosiddetta «volta», la quale, ripetendo parzialmente o interamente le rime e la musica della ripresa, aveva evidentemente la doppia funzione di preparare musicalmente il ritorno della ripresa e di indicare al coro il momento in cui questa doveva essere cantata.

Già nelle pagine precedenti si è avuto modo di accennare alla

³¹ Per quanto concerne la derivazione zagalesca si veda SYLVESTRE FIORE, *Arabic Traditions in the History of the Tuscan Lauda and Ballata*, in *Revue de littérature comparée*, XXXVIII (1964), n. 149, pp. 5-17. L'origine zagalesca delle strutture musicali che si ritrovano nel repertorio laudistico è stata sostenuta recentemente anche da CLEMENTE TERNI, *Per una edizione critica del «Laudario di Cortona»*, già citato. NINO PIRROTTA, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, 1961, vol. III, pur non trattando specificatamente tale argomento, così si esprime nella nota n. 24 (p. 12 dell'estratto): «Mi sia permesso tuttavia di osservare che la duttilità di adattamenti e di trasformazioni che io scorgo nella storia della ballata italiana mi sembra difficile da conciliare con l'idea di una forma ricevuta, qualunque essa sia; e che lo stesso ritengo che si applichi alle forme parallele delle altre letterature romanze».

³² Tale modulo esecutivo corrisponde sostanzialmente a quello della ballata. Sulla ballata si veda NINO PIRROTTA, *art. cit.*; si consulti inoltre, sempre di Nino Pirrotta, la voce «Ballata» nell'enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. I (1949-1951), coll. 1157-1164 e in *Enciclopedia della musica*, Ricordi, Milano, 1963, vol. I, pp. 171-173.

natura della volta, al suo carattere ed alla funzione che le viene assegnata nella struttura generale della stanza. Si è parlato anche del significato limitativo che la nozione di « asimmetria » viene ad assumere a proposito del rapporto volta metrica-volta musicale, ma non si è detto che il ricorso a tale nozione, almeno nel caso della lauda-ballata, è del tutto improprio se non perfino illegittimo.

Va tenuto presente, infatti, che l'uso del termine « volta » per indicare nominalmente un fatto di natura metrica, ma fatto dipendere in realtà dal mutare della rima ancor più che dalla struttura metrico-sintattica dei testi poetici, è una caratteristica derivata dalla filologia spagnola, nella quale essa è stata determinata da una considerazione unilaterale, puramente letteraria, dei testi.³³ La trattatistica metrica italiana, al contrario, ha sempre più autenticamente basato le proprie distinzioni sulla realtà dell'articolazione metrica, e considerato invece l'elemento « rima » come elemento accessorio e secondario. Nel caso particolare essa ha sempre riconosciuto che l'inizio della volta non dipende dal variare della rima e che difatti nella maggior parte dei testi in forma di ballata un collegamento tra mutazioni e volta è stabilito ripetendo nel primo verso di quest'ultima la rima dell'ultimo verso delle mutazioni. Alla base di questa tradizione sta la coscienza di una corrispondenza (nella quale la rima non ha funzione determinante) tra articolazione metrica e articolazione musicale, per la quale fa autorità un passo ben noto del *De vulgari eloquentia*.

³³ ISABEL POPE, *art. cit.*, pp. 202-203, infatti, partendo da un punto di vista eminentemente musicale, non può non riconoscere i limiti di una tale tradizione metrica che si basa su una considerazione esclusivamente letteraria delle strutture poetico-musicali ricorrenti nel repertorio melico spagnolo: « I suggest therefore that the true "return verse", *verso de vuelta*, is this verse, the *b*, and not the *a*, in the pattern *a a / b b b a* or the *d* in the pattern *a b b / c d c d b b*, etc... Thus, what is ordinarily taken to be the *vuelta* verse turns out to be the verse and music corresponding to the *second* not the *first* verse and melodic phrase of the introduction, and in some cases is actual refrain. On the other hand, as has been said, the last of the independent verses of the stanza by returning to the first melodic phrase of the introduction produces the *vuelta* ».

Iniziando la sua trattazione sulla morfologia della canzone, Dante così scrive tra l'altro: « Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur; quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi — diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam; hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur;... ».³⁴ Benchè il passo si riferisca alla canzone e non alle forme di ballata, non c'è dubbio che anche in queste la volta non potesse essere altro che la « deductionem vergentem de una oda in aliam » alla quale si « armonizzava » la struttura metrica.

Muovendo da una siffatta concezione sostanzialmente musicale della volta, sarà scopo del nostro lavoro illustrare, tra l'altro, in quali forme e in quale misura la volta musicale, nelle laudi del codice 91 dell'Accademia Etrusca di Cortona, attua la funzione che le è propria nell'economia del modulo esecutivo già descritto.

Da quanto si è detto risulta evidente che le varie classificazioni degli schemi metrico-musicali basate o sulla ripresa (Liuzzi), o sulla struttura della stanza (Anglès), o sulla forma delle varie laudi (Terni), pur non essendo prive di utilità, risultano inadeguate e insufficienti a rendere tutte le caratteristiche della tradizione del canto laudistico, se non finiscono addirittura, almeno limitatamente al

³⁴ Si veda DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, II, X, 2; ed. a cura di Aristide Marigo, Firenze, 1957 [terza ed. a cura di Pier Giorgio Ricci], p. 244. Sulla nozione di « diesi » si veda RAFFAELLO MONTEROSSO, *Musica e poesia nel « De vulgari eloquentia »*, in Società di Studi Romagnoli: *Dante - Atti della giornata internazionale di studio per il VII centenario*, Faenza, 1965, pp. 83-100. Anche ANTONIO DA TEMPO (*Delle rime volgari*, ed. a cura di G. Grion, Bologna, 1869, p. 117) attribuisce alla volta della ballata un significato esclusivamente musicale: « Quarta et ultima pars appellatur volta, quae habet eandem sonoritatem in cantu, quam habet repilogatio sive represa ». Si veda anche quanto scrive, sempre a proposito della ballata, Francesco Da Barberino: « ... factis pedibus fac voltam ut fecisti responsum cuius volte initium concordet cum fine ultimi pedis et finis volte cum fine responsi, et sic de singulis ». (cfr. *I Documenti d'Amore*, ed. a cura di Francesco Egidi, Roma, Società Filologica Romana, 1912, vol. III, p. 145).

repertorio del codice di Cortona, col falsare del tutto la realtà.³⁵ Gli schemi che seguono si propongono di rendere il più fedelmente possibile la realtà strofica e musicale della tradizione laudistica, tradizione così varia, così ricca di possibilità, di adattamenti e di combinazioni che difficilmente si presta ad essere ridotta entro limiti ben precisi, secondo strutture e classi chiaramente definite.³⁶

³⁵ F. LIUZZI, *op. cit.*, vol. I, pp. 226-233, a proposito della lauda, parla di « tipo litaniale », « tipo innico », « tracce di tipo sequenziale » e di « lauda classica »; quest'ultima avrebbe sostanzialmente la stessa struttura della ballata. Così si esprime il Liuzzi a proposito dei rapporti che intercorrono tra la lauda e la ballata: « ... come propagazione apparente di schema è la ballata che s'insinua nella lauda, antecedentemente già apparsa in forme rozze di monorimo e di intonazione litaniale. In realtà è un medesimo dato spirituale che prende forma nell'una e nell'altra quale manifestazione d'un ritmo interiore, cioè quale pura proporzione » (cfr. LIUZZI, *op. cit.*, vol. I, p. 19). Anche la derivazione della lauda dal virelai, proposta da Friedrich Ludwig e dal Gennrich, è decisamente rifiutata dal Liuzzi il quale definisce la coincidenza di schema melodico tra virelai e lauda come « semplicemente occasionale » (*op. cit.*, vol. I, p. 236). A tale proposito Liuzzi fa osservare che l'uguaglianza melodica nei piedi è una caratteristica del virelai; « ora — continua Liuzzi — tale uguaglianza... non comparisce, come s'è veduto, neppure nella metà delle intonazioni di laude; e unita alla replica della melodia del *refrain* (o rispettivamente della ripresa) sulla volta strofica, che nel *virelai* è di rigore, nella laude è ancor meno frequente. Ciò a tacere dell'uguaglianza di rime, la quale nel *virelai* si manifesta non solo tra l'uno e l'altro piede ma anche tra l'intera volta e il *refrain* » (*op. cit.*, vol. I, p. 236). HIGINO ANGLÈS pubblica gli schemi musicali, sia del codice cortonese che del magliabechiano, nel vol. già citato *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. III, Segunda parte: *Las melodias hispanas y la monodia lirica europea de lo siglos XII-XIII*, Barcelona, 1958, pp. 513-514. CLEMENTE TERNI, *art. cit.*, pp. 119-120, pubblica gli schemi melodici del laudario di Cortona, suddividendoli in cinque classi: a forma innodica; a forma ritornellata; a forma responsoriale semplice o litanica; a forma responsoriale; a forma zejelesca. Terzi pubblica anche gli schemi strofici.

³⁶ I numeri arabi posti accanto ai vari schemi rimandano alle laudi corrispondenti, secondo la numerazione che esse portano nell'edizione di LIUZZI (*La lauda e i primordi*, già cit., nella quale però tale numerazione è fatta in numeri romani). Si tenga presente che nel corso della trattazione le varie laudi saranno citate riportando il primo verso di ciascuna ed accanto a questo il numero romano corrispondente dell'edizione Liuzzi. Le lettere maiuscole si riferiscono allo schema melodico, mentre quelle minuscole allo schema delle rime. L'apostrofo posto accanto alle lettere maiuscole indica che la linea melodica in questione presenta alcune varianti rispetto all'esposizione precedente.

SCHEMA N. 1

AB AA'A'B (44)
xx a a a x

AB AACB' (6)
xx a a a x

AB ACDB' (2)
xx a a a x

AB CCDB (31)
xx a a a x

AB CCDB' (7, 10, 11)
yx a a a x

AB C'CDB' (40)
xx a a a x

AB CDEA (13)
xx a a a x

AB CDEB (39)
xx a a a x

AB CDEB' (3, 21, 25)
xx a a a x

AB CDEF (19, 43)
yx a a a x

AB C'B'C'DEB' (32)
yx a b a b a b x

ABCD EFGDHIGD' (18)
yx yx a b a b c d d x

Laudi con volta più piccola

ABC AABC (34)
yx yx a a a x

ABC ABAC' (37)
yx yx a a a x

ABC DEB'C' (1)
yx yx a a a x

ABAC DBDBDBAC (41)
yx yx a b a b a b b x

ABCD ABABCD (46)
yx z x a b a b b x

SCHEMA N. 2

a) con mutazioni uguali

AB CCAB (9, 17, 23, 28, 36, 42)
xx' a a a x

yx a a a x
xx a a b x

ABAB CDCDABAB (22)
xyyx a b a b b c c x

ABC DEDEDEABC (38)
yx yx a b a b a b c c x

ABCB DEDE' ABCB (45)
xyyx a b a b b c c x

ABCD EFEF ABCD' (26)
xyyx a b a b b c c x

b) con mutazioni diverse

ABCD EFGHABCD (33)
xyyx a b a b b c c x

AB CDA'B (12)
yx a a a x

AB CBAB (5, 14)
yx a a a x
xx a a a x

AB ACA'B (35)
xx a a a x

SCHEMA N. 3

AB ABAB (8, 20, 24, 30)
 x x a a a x
 y x a a a x

Dagli schemi suesposti risulta che tutte le quarantacinque laudi³⁷ del codice cortonese tendono, con diverse sfumature, verso una struttura fondamentale, struttura che, come si è già detto, ricalca il modulo esecutivo basato sull'alternanza tra coro e solista. Delle quarantacinque laudi, diciassette hanno la volta solo parzialmente uguale alla ripresa (ventidue se consideriamo anche quelle laudi che hanno la volta più piccola della ripresa) in quanto ne ricalca soltanto la musica corrispondente all'ultimo verso (o agli ultimi due versi, se la ripresa è di più di due versi), se non addirittura, in alcuni casi, soltanto la cadenza finale (schema n. 1). Altre quindici laudi presentano un vero e proprio schema di ballata, sia dal

³⁷ Le laudi con musica sono, in realtà, quarantasei. Non prendiamo in esame la lauda n. 4 (*Madonna, santa Maria*) in quanto probabilmente incompleta. Difatti la rigatura preparata per la notazione in corrispondenza della stanza è rimasta in bianco. Il caso però si presta a discussione in quanto, se da una parte è probabile che la stessa musica fosse ripetuta identica per ogni strofa (Anglès la considera come una « canción sin reprise »; Terni la pone tra le laudi a forma innodica), dall'altra non si può non riconoscere che dal punto di vista morfologico ci troviamo di fronte ad una lauda formata da una ripresa (rime: KYZX) e da una serie di stanze (rime: a a a x, b b b x, etc.). Si tratterebbe comunque di una lauda con la volta più piccola della ripresa (la ripresa presenta una successione di rime alquanto inconsueta). Sempre in tema di supposizioni, non è forse da escludere che la musica situata nel codice sui versi della ripresa possa appartenere in realtà alla stanza e che l'amanuense si sia lasciato ingannare dal fatto che sia la ripresa che la stanza iniziano con la stessa parola (« Madonna »).

SCHEMA N. 4

AB CDCD (27)
 x x a a a x
 AB CDCE (15)
 x x a a a x
 AB CDEF (16, 29)
 x x a a a x

punto di vista strofico che musicale, in quanto la volta ripete integralmente, o con minime varianti, l'intonazione della ripresa; di esse cinque hanno lo schema della ballata grande, mentre tutte le altre sono assimilabili al tipo del virelai o della ballata minore (schema n. 2). Quattro altre laudi presentano una struttura ripetitiva riconducibile ad uno schema di ballata nel quale sia i piedi che la volta utilizzano il materiale melodico della ripresa (schema n. 3). Quattro laudi hanno una struttura « aperta », nella quale nè la volta nè le mutazioni ricalcano la musica della ripresa (schema n. 4); tra queste ultime, se la lauda *Salve, salve, virgo pia* (XV) utilizza nella volta soltanto una parte del materiale melodico appartenente alle mutazioni, la lauda *Laudamo la resurrexione* (XXVII) lo ripete integralmente, senza neanche una variante, secondo lo schema:

Musica: AB CDCD
 Versi: YX a a a x

assimilabile sostanzialmente ad una stanza di canzone munita di fronte e di due versi (secondo la terminologia dantesca).³⁸

La prima cosa che colpisce nel repertorio cortonese è l'alta percentuale di laudi che hanno la volta soltanto parzialmente identica alla ripresa. Questo fatto è di notevolissimo interesse, se si considera che nel repertorio, più recente, del codice magliabechiano II, I, 122 la stragrande maggioranza delle laudi segue lo schema regolarizzato con la volta uguale alla ripresa,³⁹ e che lo stesso av-

³⁸ ROBERT H. PERRIN, *Some Notes on Troubadour Melodic Types*, in *Journal of the American Musicological Society*, 1956, pp. 12-18, ha tentato una classificazione delle melodie trobadoriche basandosi sulla terminologia dantesca e sulle varie classificazioni illustrate nel *De vulgari eloquentia*.

³⁹ Da uno spoglio molto approssimativo degli schemi musicali del codice magliabechiano condotto sulla base di quelli pubblicati da Liuzzi (collazionati con quelli pubblicati da Anglès) risulta che le laudi che hanno uno schema « regolare », vale a dire con la volta che ripete senza alcuna variante l'intonazione della ripresa, sono all'incirca la metà, mentre quelle che presentano uno schema in cui la volta ricalca la melodia della ripresa solo parzialmente sono poco più di un quarto. Il *Capitulum de vocibus applicatis verbis* pubblicato dal DeBenedetti (cfr. S. DEBE-

viene nel repertorio dei virelais e in quello delle cantigas di Alfonso X.⁴⁰ Del resto una gamma altrettanto ricca di possibilità e una simile varietà di combinazioni strofiche caratterizza, come è noto, anche il repertorio coevo delle ballate più antiche e prestilnovistiche, e delle canzoni a ballo di tipo popolareggiante, gli schemi strofici del quale, e presumibilmente anche quelli musicali, passarono nel repertorio laudistico dei Disciplinati. Si veda, ad esempio, il caso in cui la volta è più breve della ripresa (il che si verifica di solito quando la ripresa è di quattro, o almeno tre versi). Nel codice di Cortona questo fenomeno si verifica, sia dal punto di vista musicale che metrico, in cinque laudi: *Venite a laudare* (I), *Oimè, lasso e freddo lo mio core* (XXXIV), *Sia laudato San Francesco* (XXXVII), *Faciam laude a tutt'i sancti* (XLI) e *Salutiam divotamen-*

NEDETTI, *Un trattato del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in *Studi medievali*, II (1906-07), pp. 59-82) prescrive l'identità assoluta, per quanto concerne la musica, tra volta e ripresa solo per i « soni », vale a dire per le ballate letterarie, mentre non sembra così rigido riferendosi alle « ballade », vale a dire alle ballate di tipo più popolareggiante. Così scrive, infatti, l'anonimo compilatore del trattato a proposito delle « ballade »: « ... et postmodum unam voltam totam similem responsive », mentre per i « soni » così si esprime: « Et postea habent unam voltam proportionatam ad modum responsive, et sic cantus responsive et volte de puncto ad punctum debent esse similes » (cito da NINO PIRROTTA, *Ballate e « soni »* cit., p. 17 dell'estratto). NINO PIRROTTA, *Ballate e « soni »*, cit., così commenta questi due passi: « L'esempio della canzone poté anche influire a rendere obbligatoria la "puntuale" corrispondenza melodica fra ripresa e volta e fra il primo e il secondo piede, richiesta dal *Capitulum* per i *soni* mentre non è menzionata per le *ballade* » (p. 14 dell'estratto). Per quanto concerne l'identità melodica tra le due mutazioni, noteremo che nel laudario di Cortona essa ha luogo soltanto in pochi casi (come osserva anche Liuzzi).

⁴⁰ La stragrande maggioranza delle cantigas segue lo schema « regolare », assai simile a quello dei virelais, con la volta identica, dal punto di vista musicale, alla ripresa. Le cantigas con la volta solo parzialmente uguale alla ripresa sono in una percentuale del tutto irrilevante. Lo spoglio degli schemi musicali delle cantigas è stato condotto sulla base dell'edizione a cura di H. Anglès contenente, oltre alle trascrizioni musicali, anche gli schemi metrici delle rime e quelli melodici (cfr. H. ANGLÈS, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. II, *Transcripción musical*, Barcelona, 1943).

te. Ne troviamo ancora altri esempi nel codice magliabechiano con la lauda *O Cristo 'nipotente*⁴¹:

Musica: A B C B D E D E F B

Versi: Y X Y X a b a b x

e nel laudario di Jacopone da Todì con la lauda *Donna de Paradiso*.⁴² Il fenomeno comunque si riscontra anche nella poesia lirica anteriore allo Stil novo: si vedano le ballate *Un arbore fogliato* di Bonagiunta monaco (schema: Y Z Z X a b (c) c a b (c) c d d x),⁴³ *Mamma, lo temp'è venuto* dei Memoriali bolognesi (schema: Y X Y X a b a b a b b x, che però si presta anche ad altra interpretazione) ed *O la Zerbitana retica*.⁴⁴ Qualche caso si incontra anche nel repertorio delle cantigas.⁴⁵

Il fatto che la volta non sempre abbia la stessa estensione della ripresa trova spiegazione e giustificazione nella natura di questa e nella funzione di ordine eminentemente musicale che le era assegnata, e si ricollega pertanto al problema generale della simmetria anche nel ricalco, da parte della volta, della musica che serviva ad intonare la ripresa.

L'unico esempio di lauda con volta più estesa della ripresa è la lauda cortonese *Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama* (XXXII); in essa lo schema di rime

Y X a b a b a b x

⁴¹ Se ne veda testo e musica in F. LIUZZI, *La lauda e i primordi*, cit., vol. II, pp. 96-99.

⁴² Mi servo dell'edizione curata da GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, 1960, tomo II, pp. 119-124.

⁴³ Ho sotto gli occhi il *Repertorio metrico di Guittone d'Arezzo e dei poeti siculo-toscani del Duecento* della dott.ssa ADRIANA SOLIMENA, Tesi di laurea (dattiloscritta), Roma, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia Romanza, anno accademico 1967-68.

⁴⁴ Sia per *Mamma, lo temp'è venuto* che per *O la Zerbitana retica* ho consultato l'edizione di GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, vol. I, pp. 770-72, e p. 921.

⁴⁵ Si vedano, ad esempio, le cantigas nn. 37, 144, 150, 261, 279.

sembra suggerire una suddivisione in ripresa (x y), tre mutazioni (a b a b a b) ed un verso di volta (x); ma lo schema musicale ammette una sola possibile scomposizione in ripresa, due mutazioni simmetriche ed una volta di tre versi (es. 3):

AB CDCDEA'B'

Qualche esempio di ballata con la volta più estesa della ripresa figura anche nella lirica ducentesca anteriore allo Stil novo: si vedano le laudi-ballate di Guittone d'Arezzo *Meraviglioso beato* (schema: Y(Y)X a (a)b a (a)b b c (c)x) e *O bon Gesù, ov'è core* (schema: XYYX a b a b a b b x c c x) e inoltre la ballata *S'eo sono innamorato e duro pene* di Bonagiunta Orbicciani (schema: Y(Y)X a b a b a b x).⁴⁶ D'altra parte non mancano nel codice cortonese esempi di laudi con tre mutazioni: si vedano al riguardo le laudi *Ciascun ke fede sente* (XXXVIII) e *Faciam laude a tutt'i sancti* (XLI). Lo schema con tre mutazioni, frequente nel codice magliabechiano,⁴⁷ è rintracciabile anche nella lirica precedente: ad esempio, nei Memoriali bolognesi, in Guittone d'Arezzo (*O bon Gesù, ov'è core* e *Beato Francesco, in te laudare*), in Bonagiunta Orbicciani (*Feramente intenza*) ed in Ser Monaldo da Soffena (*Amor, s'eo t'ho gabbato*).⁴⁸

⁴⁶ Per il testo di *Meraviglioso beato* mi sono servito di GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, tomo I, pp. 227-229; per gli schemi di *O bon Gesù, ov'è core* e *S'eo sono innamorato e duro pene* ho consultato il *Repertorio metrico*, già citato, di ADRIANA SOLIMENA.

⁴⁷ Si vedano, ad esempio, le laudi nn. 34, 47, 48, 51, 65, 67, 69, 82, in LIUZZI, *La lauda e i primordi* cit., vol. II.

⁴⁸ Per quanto concerne i Memoriali bolognesi si rimanda alla già citata antologia di Contini contenente, oltre che alcuni testi, anche la bibliografia precedente. Per quanto concerne gli altri testi citati si rimanda al *Repertorio metrico* di ADRIANA SOLIMENA. Il *Capitulum de vocibus applicatis verbis* ammette la pluralità dei piedi soltanto per le «ballade» («Habent etiam plures pedes»; cito da NINO PIROTTA, *Ballate e «soni»* cit., p. 17; il Debenediti aveva corretto in modo del tutto ingiustificato il «plures» in «duos»). La pluralità dei piedi è ammessa, in via del tutto eccezionale, anche da Francesco Da Barberino («Quod si tres pedes velis facere fac tertium concordans ad primum et secundum. hoc tamen non est in usu nisi cum forte tibi occurrerint pedes breves in longa materia»; cfr. *I Documenti d'Amore*, a cura di F. Egidi, Roma, 1912, vol. III, p. 145).

Abbiamo detto precedentemente che la volta musicale, anticipando la musica della ripresa, aveva il compito di indicare al coro il momento esatto in cui, terminata la stanza intonata dal solista, doveva essere cantata coralmente la ripresa. L'anticipazione della melodia della ripresa nella volta può avvenire in molti modi, che vanno dalla sola ripetizione (e quindi anticipazione) della cadenza finale al ricalco dell'intera ripresa senza alcuna variante. Tale libertà di adattamenti e ricchezza di combinazioni dipende essenzialmente dal gioco di due fattori opposti e contrastanti: da una parte la spinta a sviluppare la linea espressiva configurata nelle mutazioni, dall'altra la tendenza a richiamare nella volta, quanto più è possibile, il materiale melodico della ripresa. A questo si aggiunge in alcuni casi la difficoltà, tonale o espressiva, del collegamento diretto tra la conclusione dell'ultimo piede e l'inizio della volta-ripresa, collegamento che spesso comporta una serie di modifiche e di adattamenti nelle sezioni della ripresa che vengono riutilizzate anche nella volta. Ma la ragione principale della varietà di combinazioni morfologiche e strutturali è da rintracciare, come si è detto, in un processo di natura essenzialmente musicale che consiste nel costruire la stanza con una melodia che si svolge continua e ininterrotta fino a fondersi ad un dato momento con una sezione della volta-ripresa, o almeno con la sua cadenza finale. Non sono pochi, infatti, i casi nei quali non si registra la minima frattura tra piedi e volta, in cui cioè le mutazioni formano un blocco unico con la volta e la stanza risulta essere un tutto indivisibile. In questi casi la melodia della prima parte della volta si snoda direttamente e senza soluzioni di continuità dalle cellule melodiche che costituiscono le mutazioni — siano esse simmetriche o no — fino ad incontrarsi con la ripetizione di una parte della ripresa — generalmente la cadenza finale, l'ultima frase-verso e talvolta anche parte di quella precedente —,⁴⁹ ripetizione che, come si è visto, serviva da segnale o

⁴⁹ Partendo da siffatte considerazioni è chiaro che la lauda n. 26 del codice magliabechiano II, I, 122 (cfr. nota 19) può essere suddivisa in ripresa, due mu-

da campanello d'allarme per indicare il momento nel quale il coro doveva cominciare a cantare il ritornello, vale a dire la ripetizione corale della ripresa, testo e musica.

Mentre da una parte la spinta, più o meno forte, a proseguire nella volta l'andamento melodico delle mutazioni conduce ad una struttura della stanza quanto più possibile unitaria ed indivisibile,⁵⁰ dall'altra non è meno accentuata nella storia della lauda-ballata la tendenza opposta a ricalcare nella volta in misura sempre crescente l'intonazione della ripresa, fino a giungere a forme del tutto simmetriche del tipo AB CCAB nelle quali la volta abbraccia tutta la ripresa, integralmente o con varianti (non sempre, però, di lieve entità).

Parallela e complementare a questa è la spinta, pure caratteristica del codice di Cortona, ad utilizzare quanto più possibile lo stesso materiale melodico (sia pure variamente elaborato) per la ripresa, le mutazioni e la volta, fino a raggiungere forme musicali di tipo ripetitivo come la seguente: AB ABAB.

Nella storia della lauda-ballata e della stessa ballata lirica la tendenza verso forme simmetriche e regolari, già fortemente sentita nel codice cortonese e nel repertorio di ballate prestilnovistiche, finì con l'aver il predominio; lo dimostrano appunto il repertorio del codice magliabechiano II, I, 122 per le laudi, buona parte del repertorio stilnovistico per la ballata d'arte, e per la parte musicale la produzione dell'Ars nova. Non per questo le strutture variamente elaborate che si incontrano nel repertorio cortonese accanto alle forme decisamente simmetriche e « regolari » dovranno essere considerate o come eccezioni, dato che non esistevano ancora schemi

tazioni uguali e simmetriche e due frasi-verso di volta delle quali la prima ricalca e prosegue la musica delle mutazioni, sia pure con qualche variante, e la seconda si rifà all'intonazione dell'ultimo verso della ripresa. Lo stesso dicasi per la lauda n. 44 del laudario di Cortona.

⁵⁰ Casi limite di questa tendenza a proseguire ed a sviluppare senza soluzioni di continuità l'andamento melodico determinatosi nelle mutazioni sono le quattro laudi a schema « aperto ».

ESEMPIO 1

A - ve don - na santis - si - ma

re - gi - na po - ten - tissi - ma

La vertù ce - le - sti - a - le

colla grati - a su - pernale

en te virgo vir - gi - na - le

di - sce - se be - ni - gnis - si - ma

normativi, o come stadi geneticamente imperfetti o intermedi rispetto alle forme « regolari ».

Gli schemi suesposti, come si è detto, sono assolutamente insufficienti a rendere la realtà strofica e melodica delle laudi cortonesi; essi servono unicamente a dare un'idea, anche se approssimativa, della loro struttura base e di come si articolano le varie parti — ripresa, piedi e volta — che caratterizzano la forma della laudaballata. Quello che una tale schematica, astratta e classificatoria, non può in alcun modo illustrare è la varietà delle combinazioni e degli adattamenti che ha luogo quasi in ogni lauda, varietà che, come si è già accennato, trova la sua origine nella tendenza a riutilizzare quanto più è possibile il materiale musicale esposto precedentemente, un semplice inciso melodico oppure anche una sola cadenza ben caratterizzata dal punto di vista tonale. Un esempio chiarissimo di ripetizione di una cadenza interna ci viene offerto dalla lauda *Ave, donna santissima* (III); il suo schema strofico-musicale

AB CDEB'

però, se da una parte è in grado di indicarci che si tratta di una lauda la cui volta ricalca solo parzialmente la musica della ripresa — nel caso specifico soltanto l'ultima frase-verso⁵¹ — dall'altra non ci dice che l'inizio della volta, ovvero la sua prima frase-verso, ripete la cadenza dell'ultima mutazione e ricorda nell'andamento melodico, sia pure molto vagamente, la parte iniziale della ripresa (si osservi in ambedue le frasi la salita fino al *re*; es. 1). Ora, quasi tutte le laudi appartenenti allo schema n. 1 — ma non soltanto queste, come si avrà modo di vedere in seguito — presentano in maggiore o minore misura una serie di problemi riguardanti l'articolazione interna ed i processi di elaborazione melodica, che sarà utile analizzare ed illustrare molto più da vicino di quanto non lo

⁵¹ Nell'ultimo sistema del manoscritto il Liuzzi propone di sostituire la chiave di *do* con una di *fa*. Nella nostra trascrizione non abbiamo tenuto conto delle note plicate. Parimenti, non abbiamo preso in considerazione neanche il problema della trascrizione ritmica.

ESEMPIO 2

Plangia-mo quel cru-del ba-scia - re

Ke fa' per noi De-o crucia - re

Ven-ne Ju - da tra-di-to - re

ba - scio li die-d'e gran do - lo - re

lo qual fa - ciam noi per a - mo - re

a lui fo si-gno di pe-na - re

si possa fare basandosi sugli schemi riportati precedentemente.

Tra le laudi dello schema n. 1 quella che senza dubbio più si avvicina al tipo di struttura che abbiamo definito « aperta » è la lauda *Gloria 'n cielo e pace 'n terra* (XIX; schema A B C D E F), la cui stanza è formata sostanzialmente da un'unica melodia ininterrotta. Il solo elemento che potrebbe servire da segnale per il coro indicandogli la fine della stanza è, alla fine della cadenza, una discesa di quarta che sembrerebbe ricalcare una più o meno simile discesa di quarta al termine della ripresa. E' anche da notare il fatto che l'intonazione della stanza termina sul *do*, nota con la quale inizia la ripresa. Sempre per quanto concerne il rapporto ripresa-volta si osserverà che il primo verso della volta, ovvero il penultimo della stanza, sulle parole « *fact'è hom desideroso* » presenta in parte le stesse note che figurano sulle parole « *cielo e pace 'n terra* » del primo verso della ripresa.

Più puntuale è il ricalco della cadenza finale della ripresa al termine della stanza nella lauda *Plangiamo quel crudel basciare* (XXI): anche in questo caso la melodia posta sul primo verso della volta, perfettamente fusa con quella dell'ultima mutazione della quale prosegue lo slancio melodico, si conclude con una cadenza sul *re* non molto dissimile da quella situata sull'ultima mutazione (che è pure in *re*).⁵² L'intonazione del secondo ed ultimo verso della volta presenta un caso interessante di fusione tra due melodie diverse: mentre l'inizio si rifà esplicitamente alle prime note della ripresa, la cadenza finale — come si è detto — ricalca da vicino la cadenza corrispondente posta sull'ultimo verso di quest'ultima; il raccordo tra le due parti si riduce a due sole note (es. 2).

Anche la lauda *Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama* (XXXII) utilizza alla fine della stanza soltanto la cadenza terminale della ripresa (es. 3). La cadenza sul penultimo verso della volta ri-

⁵² Il Liuzzi su « amore » colloca un *re*, presumibilmente mancante nel manoscritto.

ESEMPIO 3

The musical score consists of seven staves of music in a single system, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a treble clef and a B-flat key signature. The lyrics are: "Troppo perdelltempo Ki ben non t'a - ma". The second staff continues: "dolç'amor Je-sù so - vr'ogn'a - mo - re". The third staff continues: "A - mor Ki t'ama non sta o - ti - o - so". The fourth staff continues: "tanto li pardolçe de te gu - sta - ve". The fifth staff continues: "ma tutta sor vi - ve de - si - de - ro - so". The sixth staff continues: "come te possa strecto più a - ma - re". The seventh staff is empty.

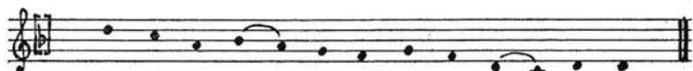
ESEMPIO 3 (continuaz.)



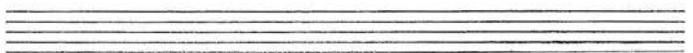
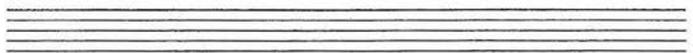
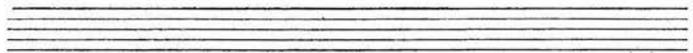
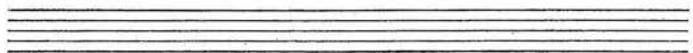
Ke tan-to sta per te lo cor gio-jo - so



Ki nol sentisse nol saprie parlare



quant'è dolça - gu-star lo tuosa - vo-re



chiama invece quella appartenente al primo verso della ripresa. Questa lauda, come risulta già dallo schema melodico,

Musica: A B C B' C B D E B'

Versi: Y X a b a b a b x

è costruita interamente sul principio della ripetizione melodica; al riguardo si osserverà che anche la prima frase-verso di ambedue le mutazioni adopera la cadenza posta sul primo verso della ripresa.

Più intricato è il caso della lauda *Ave, Dei genitrix* (XI) in quanto l'adattamento dell'intonazione della ripresa nella volta è complicato tra l'altro dal fatto che i due versi della volta sono più lunghi di quelli della ripresa (es. 4). La volta, comunque, si richiama alla ripresa certamente nella cadenza finale; nella prima parte sembra riecheggiare invece l'intonazione del primo verso (la stessa sequenza melodica ricompare anche nella sezione iniziale dell'ultimo verso della volta). Anche la musica relativa alle due mutazioni, simmetriche, ricalca, almeno nella parte iniziale, l'incipit melodico della ripresa.

L'utilizzazione parziale dello stesso materiale melodico caratterizza anche la lauda *Da ciel venne messo novello* (VI); difatti, mentre le due mutazioni, simmetriche, ripetono esattamente l'intonazione iniziale della ripresa, la volta ricalca di questa soltanto la cadenza finale, collegandola alle mutazioni per mezzo di una nuova frase musicale.

Un altro caso interessante di struttura quasi ripetitiva è offerto dalla lauda *Cristo è nato et humanato* (XVIII) in cui lo stesso materiale melodico, variamente elaborato, si presenta prima sugli ultimi due versi della ripresa, poi sulla seconda mutazione ed infine sugli ultimi due versi della volta.

La lauda *Ogn'om canti novel canto* (XLIII) si ricollega ai casi discussi precedentemente in cui la volta ha in comune con la ripresa soltanto la cadenza finale. La penultima frase-verso, pur ricordando l'inizio della ripresa sia nella cadenza che nel movimento ascendente — qualche parentela ha pure con l'inizio della prima mutazione —, in realtà non è altro che un proseguimento della seconda

ESEMPIO 4



A - ve De - i ge - ni - trix



fon-ta-na d'a-le-gran - ça



A - ve fon-te con - si-gna - - ta



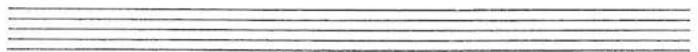
de la stirpe Da - vid na - - ta



più de nul - l'al - tra sè bea - ta



A - ve - sti'n De - o ve - ra - cea - man - - ça



ESEMPIO 5



Ogn' om can-ti no - vel can - to



a san Jo - van - ni au - len - te fio - ra



O Jo - van - ni fresc' au - ro - ra



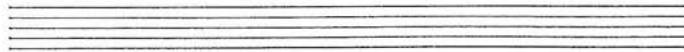
molt' e - ri gar - ço - ne a - lo - ra



quan - do Cri - sto cum gran cu - ra



a - po - sto - lo te fa - ce a pa - sto - re



mutazione, mutazione alla quale si richiama quasi puntualmente lo inizio dell'ultima frase-verso (lo schema potrebbe essere quindi: AB CDC'D'; es. 5).

Nella lauda *L'alto prence archangelo lucente* (XL) non soltanto l'ultima frase-verso della volta è uguale, almeno nella prima parte, alla musica dell'ultimo verso della ripresa (di questa, però, non conserva gli abbellimenti); anche la penultima, da parte sua, ricorda l'incipit melodico della ripresa, almeno in alcuni tratti (la salita fino al *fa*).

Fino a questo momento si è parlato di quelle laudi la cui volta prende in prestito dalla ripresa soltanto la cadenza finale. Passiamo ora a considerare quel gruppo di laudi nelle quali l'ultima frase-verso della volta collima perfettamente con l'intonazione dell'ultimo verso della ripresa.

Appartiene a questo gruppo la lauda *Magdalena degna da laudare* (XXXIX). In questo caso, mentre l'ultima frase-verso della stanza si ricollega a quella parallela della ripresa, la penultima si presenta come una vera e propria frase di raccordo, nuova anche dal punto di vista melodico (la cadenza, per la verità, è molto simile a quella della prima frase-verso della ripresa). La tendenza ad utilizzare quanto più è possibile gli stessi materiali melodici si riscontra anche nella prima mutazione, la cui cadenza ricorda molto da vicino quella della ripresa, e nella seconda mutazione, che ricalca quasi puntualmente la cadenza della prima frase-verso della ripresa (es. 6).

Un altro caso molto interessante è quello offerto dalla lauda *Ave, vergene gaudente* (XIII) in cui, se è vero da una parte che l'ultima frase-verso della stanza ripete, senza la minima variante, l'intonazione del primo verso della ripresa, dall'altra non è senza significato il fatto che la cadenza di detto primo verso si ritrovi identica alla fine della ripresa stessa.

Anche nella lauda *Laude novella sia cantata* (II) l'ultima frase-verso della volta, accettando l'emendamento del Liuzzi, risulta i-

ESEMPIO 6

Magda - le-na de-gna da lauda - ra

sempre deg-ge Di-o per noi pre-ga - ra

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

Kè fo-e pec - ca - tri-ca no - mi - na - ta

per ser-vi - ra fo ben me-ri - ta - ta

Je - su Cri-sto vol se se qui ta ra

dentica all'ultima della ripresa.⁵³ In modo alquanto insolito si presenta invece, sempre nella stessa lauda, l'inizio della volta, vale a dire la frase di raccordo tra la seconda mutazione e la ripetizione, alla fine della stanza, dell'ultima frase-verso della ripresa: difatti, lungi dal rifarsi all'inizio della ripresa o dall'adottare un nuovo nucleo melodico, essa non è altro che un ricalco parziale, una terza sotto e variamente elaborato, della intonazione finale della ripresa (es. 7).

Anche nelle laudi *Altissima luce* (VII) e *Regina sovrana* (X) — ambedue adoperano fundamentalmente la stessa melodia — l'ultima parte della volta corrisponde sostanzialmente, dal punto di vista musicale, al secondo verso della ripresa, pur presentandosi una terza sotto (ess. 8 e 9). In *Altissima luce* l'ultima mutazione si raccorda alla ripetizione della ripresa, che ha luogo alla fine della stanza, tramite un inciso melodico il quale, svolgendosi senza soluzione di continuità dalla clausola finale di detta mutazione, sembra ricalcare, una terza sotto, la parte iniziale della ripresa. Il raccordo tra le mutazioni e la melodia della ripresa ripetuta nella volta subisce invece un accorciamento nella lauda *Regina sovrana*, accorciamento che ha la sua origine nel fatto che, mentre in *Altissima luce* l'ultimo verso è un dodecasillabo, in *Regina sovrana* è un senario. Questa circostanza avrebbe dovuto comportare l'accorciamento della linea melodica corrispondente all'ultimo verso che, come si è visto, è un senario; l'anonimo musicista che ha adattato la musica di *Altissima luce* alla lauda *Regina sovrana* ha preferito non alterare la melodia assegnata, nel modello, all'ultimo verso — la quale viene in tal modo ad abbracciare l'ultimo verso (« *reserviam leança* ») ed il secondo emistichio di quello precedente (« *reggi la vita sì ch'a tutte l'ore* ») —, accorciando invece la melodia assegnata al verso precedente, di cui intona soltanto le prime cinque sillabe (« *reggi la vita sì ch'a tutte l'ore* »). Nonostante questa

ESEMPIO 7

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

a l'al-ta don-na en-co-ro-na-ta

Fre-sca ver-ge-ne don-çel-la

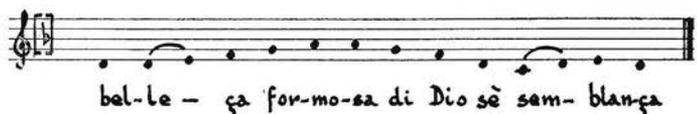
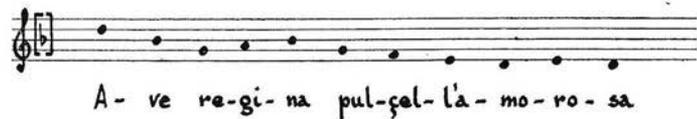
pri-mo fior ro-sa no-vel-la

tut-to'l mon-do a te s'a-pel-la

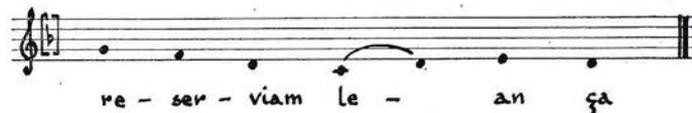
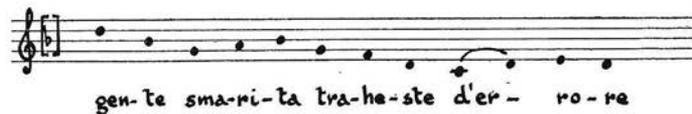
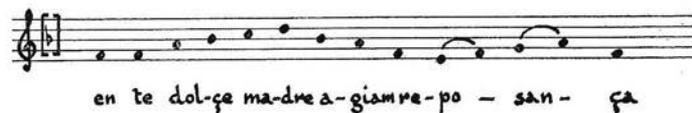
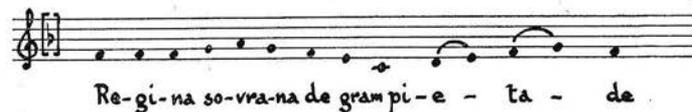
nel-la bo-nor fo-sti na-ta

⁵³ Nell'ultimo sistema, a partire dalle parole « nella bonor », il Liuzzi propone di spostare la chiave di *fa* una terza sotto.

ESEMPIO 8



ESEMPIO 9



piccola operazione le due melodie si fondono perfettamente dando luogo ad una linea omogenea ed unitaria.

La tendenza a ricalcare nella volta, in misura sempre crescente, la musica della ripresa conduce, come si è detto, a strutture nelle quali, integralmente o con varianti, anche il primo verso della volta ripete l'intonazione del primo verso della ripresa (sempre nel caso in cui questa sia di due versi). Un esempio al riguardo è la lauda *Alta trinità beata* (XXXI) nella quale, mentre l'ultimo verso della volta ripete puntualmente, quanto alla musica, l'ultimo della ripresa, il primo si ricollega all'intonazione iniziale della ripresa solo parzialmente e con qualche variante di carattere tonale (es. 10).

Nella lauda *Onne homo ad alta voce* (XXV) l'inizio della volta ricorda nei suoi tratti essenziali la prima frase-verso della ripresa, ma ad una diversa altezza tonale (es. 11). Nell'ultima frase-verso, però, il ricalco della corrispondente musica della ripresa — anche non accettando l'emendamento proposto dal Liuzzi — è senza dubbio più puntuale.⁵⁴

Nel caso della lauda *Amor dolce sença pare* (XLIV), invece, l'intonazione del primo verso della volta, pur ricalcando sostanzialmente quella della prima frase-verso della ripresa, si ricollega in parte — limitatamente alle prime tre note — anche alla musica del secondo verso di questa (es. 12).

Come esempio di lauda in cui l'intonazione della volta è identica a quella della ripresa si veda la lauda *O divina virgo flore* (XIV, es. 13). La simmetria tra ripresa e volta, però, non è sempre assoluta. In alcuni casi, infatti, quando l'inizio della volta non si raccorda con la cadenza finale delle mutazioni, è necessario, da parte dell'anonomo compositore, modificare l'altezza tonale dell'intonazione della volta (cioè della ripresa), adattandola a quella delle mutazioni. Questo si verifica, ad esempio, nella lauda *O Maria d'ome-lia se' fontana* (IX) in cui la volta si presenta una quinta sopra ri-

⁵⁴ Nell'ultimo sistema, a partire dalle parole « la verace », il Liuzzi propone di spostare la chiave di *do* una terza sopra.

ESEMPIO 10

Al-ta Tri-ni-tà be-a-ta

da noi sempre si' a-do-ra-ta

Tri-ni-ta-de glo-ri-o-sa

u-ni-tà ma-ra-villio-sa

tu se' manna sa-vo-ro-sa

a tut'or de-si-de-ra-ta

ESEMPIO 11

Onne homo ad al-ta vo - ce
 laudi la ve - ra - ce cro - ce
 Quanto e di - gna da laudare
 co - re no lo po pensare
 lengua no lo po conta - re
 la ve - ra - ce san - cta cro - ce

ESEMPIO 12

A - mor dolce sença pare
 se tu Cristo per a - ma - re
 A - mor sença comin - ciança
 se tu pa - dre in sembiança
 in tri - ni - ta per a - mança
 fillio et Spi - ri - tu re - gna - re

ESEMPIO 13

O di - vi - na virgo flo - re
 au - lo - ri - ta d'ogne au - lo - re
 Tu se' flor ke sempre gra - ne
 molta gra - tia in te per ma ne
 tu por - tati' l vi - noe pa - ne
 ciò e' l no - stro re - dempto - re

ESEMPIO 14

Chi vol lo mondo desprezza - re
 sempre la morte dea pensa - re
 La morte è fe - ra du - ra e for - te
 rumpe mu - re e passa por - te
 ell'en si co - mu - ne sor - te
 ke na - un[o] ne pò cam - pa - re

spetto alla ripresa. Lo stesso dicasi per la lauda *Peccatrice nominata* (XVII) in cui l'intonazione della ripresa viene utilizzata anche nella volta, ma una terza sopra e con qualche leggera variante, specialmente nella cadenza finale. Qualche variante nella volta, ma di piccola entità, si riscontra nelle laudi *Chi vol lo mondo desprecçare* (XXXV; es. 14) e *San Jovanni al mond' è nato* (XLII); questa ultima ha tra l'altro anche la cadenza finale aperta in modo da rientrare immediatamente nel tono della ripresa.

In alcune laudi, peraltro, la linea melodica della prima parte della volta, rispetto alla corrispondente esposizione nella ripresa, si presenta alquanto semplificata e spogliata di tutti gli abbellimenti. Si vedano le laudi *Ave regina gloriosa* (V; es. 15) e *Spiritu sancto, dolçe amore* (XXVIII).

La tendenza ad utilizzare quanto più possibile gli stessi materiali musicali caratterizza, come si è potuto osservare, buona parte del repertorio cortonese. Difatti l'intonazione della ripresa può essere « ripresa » oltre che nella volta anche nelle mutazioni, integralmente o parzialmente. Non occorre, giunti a questo punto, ricordare tutti i casi, alcuni dei quali già visti precedentemente, in cui la melodia della ripresa, sia limitatamente alla prima frase-verso che per intero, ritorna nelle mutazioni; ci limiteremo a presentare ancora qualche esempio caratteristico di ogni tipo.⁵⁵

Nella lauda *Oimè lasso, e freddo lo mio core* (XXXIV) le due mutazioni, uguali e simmetriche, ricalcano soltanto la prima frase-verso della ripresa (es. 16). Più complesso, invero, è il caso della

⁵⁵ NINO PIRROTTA, *Ballate e «soni»*, cit., p. 11, nota 21, fa notare che nelle laudi nelle quali vengono utilizzati quanto più è possibile gli stessi materiali melodici ha luogo anche, molto spesso, somiglianza, se non addirittura uguaglianza, di testo tra il primo verso della ripresa ed il primo verso della prima mutazione. Pirrotta segnala anche qualche lauda in cui questo fatto si verifica (*Stella nuova, Dami conforto, Dio, et alegança, Spirito sancto da servire, Amor dolçe sença pare, Salutiam divotamente*). Tale fenomeno ha luogo — come rileva Pirrotta — anche nelle ballate più antiche, quali *Tanto di fino amore* attribuita a Bonagiunta Urbicani, *Dentro dal cor m'è nato* di Ser Monaldo da Soffena, *La partenza che fo dolorosa* di Onesto bolognese, *Messer, lo nostro amore* di Saladino da Pavia.

ESEMPIO 15

A - ve re - gi - na glo - ri - o - sa

ple - na d' o - gne con - so - lan - ça

A - ve pul - cra mar - ga - ri - ta.

splen - di - da lu - ce cla - ri - ta

fre - sca ro - sa et aulo - ri - ta

no - stro gaudi - o et a - le - gre - ça

ESEMPIO 16

Oi me las - so e freddo lo mio co - re

Ke non sospi - ri tanto per amo - ra

Ke tu mo - ris - se

Mo - ri - re do va re - sti falso sconoscente

villano cieco pi - gro e negli - gente

Kè per amor non vi - vi fer ven - te

si Ke langui - se

lauda *Salutiam divotamente* (XLVI) in cui, se da un lato le due mutazioni, musicalmente identiche, ripetono la musica della prima parte della ripresa, dall'altro anche la seconda parte della ripresa utilizza, con qualche variante, lo stesso materiale melodico della prima (es. 17). Nella lauda *Iesu Cristo glorioso* (XXVI) prevale la tendenza a ripetere sempre, sia nella ripresa che nelle mutazioni, la medesima cadenza (es. 18). La stessa tendenza si riscontra anche nelle laudi *Stomme allegro et latioso* (XXXIII) e *Benedicti et laudati* (XLV). Per quelle laudi nelle quali la tendenza a sfruttare quanto più possibile gli stessi materiali melodici conduce a strutture di tipo ripetitivo (A B A B A B) rimandiamo direttamente agli schemi esposti precedentemente.

Già da questa breve disamina risulta quanto sia difficile e complesso, per non dire impossibile, formulare degli schemi stroficomusicali atti a rappresentare adeguatamente una realtà così varia e ricca di adattamenti, combinazioni e tipi diversi quale è quella confluita nel repertorio cortonese. Del resto, con gli schemi qui proposti non si è preteso, nè si poteva pretendere, di rendere in ogni particolare tutte le sfumature riscontrate nel repertorio cortonese, sfumature che, come si è detto, hanno la loro origine in quell'estrema duttilità che caratterizza le laudi del codice di Cortona sul piano strettamente formale, strofico e su quello dell'articolazione melodica. Quello che emerge dal modo con cui abbiamo suddiviso gli schemi è principalmente la strutturazione musicale della volta, esemplata quasi sempre, interamente o parzialmente, su quella della ripresa. Nel caso in cui la volta ricalchi la musica della ripresa soltanto nella parte terminale, la ripetizione dell'ultimo membro melodico della ripresa nella volta è collegata con la fine delle mutazioni tramite una frase di raccordo che può essere ottenuta, come si è visto, o ripetendo con qualche variante la musica dell'ultima mutazione, o mediante l'utilizzazione, anche in questo caso molto variata, della prima parte della ripresa, oppure proseguendo, tramite una melodia del tutto nuova e senza soluzioni di continuità, la linea melodica che ha avuto inizio con le mutazioni.

ESEMPIO 17

Sa - lu-ti-am di-vo - ta-men - te

l'alta ver - ge-na ba-a - ta

et di-ci-mo a - ve Ma-ri-a

sempre sia da nu - i lauda-ta

Sa - lu-ti-alla dul - ce-men - te

et cum gra-m so - len - ni - ta - te

ESEMPIO 17 (continuaz.)

Ki sapem ve-ra-ce-men - te

Ka per la sua u - mi - li - ta - te

La di - vi - na ma - ie - sta - de

fo di [lei] i - na - mo - ra - ta

ESEMPIO 18

Je - su Cri - sto glo - ri - o - so
 a te sia laude e çe - chi - mento
 Ke per no - i surre - xi - mento
 fa - sti vi - cto - ri - o - so
 Vi - cto - ri - o - so el ter - ço di - - - e
 fa - ce - sti sur re - xi - mento

ESEMPIO 18 (continua.)

per unger le tre Mari - - - e
 lo tu - o cor - po al mo - ni - mento
 andar cum preti - o - s' un - gnan - to
 l'angel disse non n'è qui - e
 in Ga - li - le - a Ke sur - re - xi - o
 Vo - i pre - ce - denã gra - ti - o - so

Per quanto concerne l'origine delle varie strutture strofiche e musicali che si incontrano nel repertorio cortonese è estremamente difficile, allo stato attuale degli studi, formulare delle ipotesi che abbiano un minimo di concretezza e di probabilità. Tutto quello che al momento si può dire è che nella maggior parte dei casi le strutture musicali ci riconducono, in linea di massima, ad un unico modulo esecutivo, modulo che è sostanzialmente identico a quello, sempre di tipo responsoriale, delle canzoni a ballo e delle ballate di stampo più popolare, dominio quasi esclusivo della tradizione orale, ma delle quali possiamo farci un'idea, anche se molto pallida, ricorrendo al *Capitulum de vocibus applicatis verbis*. Questo distingue nettamente le « ballade » popolareggianti composte o addirittura improvvisate per essere danzate (« et dicuntur ballade quia ballantur ») dai più dotti e levigati « soni » o « sonetti », vale a dire dalle ballate letterarie. Anche le strutture metriche e strofiche ci riportano decisamente, come si è visto, a quelle delle ballate più antiche. Ora, allo stato attuale degli studi non è facile accertare se le laudi sacre di Guittone d'Arezzo si siano modellate, quanto alla struttura, sulle contemporanee ballate profane ed in quale misura le laudi iacoponiche, e in parte anche quelle cortonesi, abbiano assunto i loro schemi metrici, come propone il Roncaglia, dagli schemi zagialeschi di alcune sequenze latine, mutuati o no, questi ultimi, dalla vera e propria strofe zagialesca. Comunque, il fatto che la medesima struttura musicale si applichi, come si è potuto constatare, sia a laudi di tipo guittoniano, vale a dire a quelle laudi che seguono lo schema della ballata maggiore, sia a laudi di tipo iacoponico, ovvero a schema zagialesco, lascia supporre che il modello musicale e presumibilmente anche quello metrico sia stato in ambedue i casi il medesimo.



AGOSTINO ZIINO



**STRUTTURE STROFICHE
NEL LAUDARIO DI CORTONA**

APPENDICE

Editore LO MONACO Palermo

cue	1d1L
ly	D2dH
1d1H	7H
18/2	2

Le ricerche in direzione mediolatina, intese a rintracciare i precedenti del virelai, della lauda e della ballata nei repertori paraliturgici dei tropi, delle sequenze e dei conductus, sono lungi dall'essere esaurite e necessitano ancora, come si è più volte rilevato, di ulteriori approfondimenti, specialmente per quanto concerne l'aspetto musicale.¹ In questa sede non sarà del tutto inutile, allo stato attuale degli studi, concentrare la nostra attenzione su quella ricca produzione di rondeaux, virelais e ballate latine, in parte coeva al repertorio confluito nel laudario di Cortona, non tanto per ricavarne elementi utili a risolvere il già accennato problema delle « origini », quanto per illustrarne alcune caratteristiche, in taluni casi analoghe o assimilabili a quelle già riscontrate nelle laudi cortonesi, particolarmente per quanto concerne la varietà e la duttilità delle strutture strofiche.²

¹ Si veda quanto abbiamo scritto a proposito della teoria mediolatina, particolarmente alle pp. 15-21. Sempre in tema di origini e derivazioni mediolatine (dalle sequenze), si veda anche quanto osserva d'Arco Silvio Avalle nella recensione ad AU. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda*, cit., pubblicata in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXLI (1964), pp. 292-295.

² Rilievi paralleli sono stati eseguiti da GIUSEPPE VECCHI, *Tra monodia e polifonia*, in *Collectanea Historiae Musicae*, II (1957), pp. 447-464, sui repertori degli inni, dei tropi e delle sequenze; cfr. pp. 449-450: « Il Liuzzi è convinto che fra la produzione melica latina e la volgare laudistica ci siano legami; però, per quanto riguarda la sequenza, essi gli sembrano resi incerti dal fatto che l'organismo musicale di questa (col parallelismo delle copule e il variare dei motivi da una ad altra coppia di strofe) non trova riscontro esatto tra gli schemi musicali della lauda. Qui sta il punto debole. Il tropo in genere e la sequenza sono così ricchi di possibilità, così suscettibili di evoluzione, che è un errore considerarli immobili in strutture acquisite; essi camminano coi tempi, e non avendo legami canonici a cui ubbidire, progrediscono con libertà ossequienti al desiderio di

Un « corpus » di circa sessanta rondeaux latini si trova nella sezione finale del manoscritto Plut. XXIX, 1 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, a partire dal f. 463r.³ La maggior parte di questi componimenti — tutti, tranne cinque, senza refrain iniziale —⁴

nuovo dei chierici e del popolo. Essi, pertanto, assumono forme strofiche ritornellate, senza che ciò indichi dipendenza integrale dalle esperienze profane; perché avevano davanti a loro una tradizione secolare innodica di componimenti, soprattutto processionali, con i *repetenda*; tradizione remota di cui il *Cantemus cuncti* di Sedulio, il *Salve, festa dies* di Venanzio Fortunato, il *Rex sanctorum angelorum* di Ratperto, ecc., rappresentano i primi esempi. Inni, tropi e sequenze a ritornello, con più complesse strutture metriche e musicali, coi ritornanti temi melodici, si fanno ognora più frequenti nel repertorio lirico latino; ce ne può persuadere una ricerca condotta cronologicamente nel campo dell'innografia. Non si esclude che tale evoluzione sia maturata in clima romanzo, col procedere contemporaneo di forme ritmiche volgari; ma si sottolineano le ragioni di un processo parallelo, non già subordinato, della melica sacra latina. Non entriamo di proposito nella questione dei rapporti formali fra la produzione lirica di chiesa e quella profana...; ci basta soltanto conferire al filone mediolatino la funzione di un più attivo intervento nella storia della poesia sacra dell'età che stiamo considerando. (...) Orbene, per tornare al problema della struttura a "ripresa" della lauda, si possono portare esempi latini che attestino tali schemi nell'innodia; come il seguente *Laudismus* di S. Bonaventura, della metà del secolo XIII, componimento che ha tutte le caratteristiche di ispirazione religiosa... di struttura ritmica e melodia propria delle laudi...». Sull'origine della struttura « a ripresa », tipica della lauda, ha svolto preziose indagini, come si è visto precedentemente (cfr. pp. 18-20), d'Arco Silvio Avalle, indicando i precedenti di tale struttura, tra l'altro, nel *Versus Sibyllae* e nel « *versus* » *Tellus ac aethra iubilent*, conservati il primo nel ms. Paris, B.N., lat. 1154, ed il secondo nel Graduale di Saint Yrieix (Paris, B.N., lat. 903). Ad alcuni componimenti latini a struttura ritornellata contenuti nel ms. Paris, B.N., lat. 1154 aveva già rivolto l'attenzione Jacques Handschin nella recensione a F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, pubblicata in *Acta Musicologica*, X (1938), pp. 14-31, ed intitolata *Ueber die Laude*.

³ I testi sono stati quasi tutti pubblicati da Guido Maria Dreves (al quale si deve anche una sommaria descrizione del ms.) in *Analecta Hymnica medii aevi*, voll. XX e XXI, Leipzig, 1895. Sul manoscritto laurenziano, plut. XXIX, 1, si veda anche FRIEDRICH LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Band I, Catalogue raisonné der Quellen, Halle, 1910, pp. 124-125. Sui rondeaux latini contenuti nel ms. laurenziano si veda il fondamentale lavoro di HANS SPANKE, *Das lateinische Rondeau*, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LIII, Heft 1, 2, 3 (1929), pp. 113-148; cfr., sempre di H. SPANKE, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin, 1936, particolarmente alle pp. 104-141. Contrario alle teorie di H. Spanke, per quanto concerne i rondeaux latini, è FR. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre*, cit., pp. 62-63. Nel corso del presente lavoro i componimenti pubblicati in *Analecta Hymnica* saranno indicati con il numero che portano nella suddetta raccolta, preceduti dalla sigla AH (= *Analecta Hymnica*) e dall'indicazione, in numeri arabi, del volume corrispondente.

⁴ Il refrain, normalmente, è situato alla fine di ciascuna stanza, anzi è quasi incorporato ad essa. Soltanto in cinque casi il refrain precede la stanza: questo avviene nelle composizioni *Ave, Maria* (AH, 20:291), *Salve, virgo virginum* (AH,

è riconducibile, dal punto di vista musicale, o al tipo del rondeau:

Versi: y Y y x Y X
Musica: A A A B A B

o a quello del virelai:⁵

Versi: y Y y x Y X
Musica: C C A B A B

Dal punto di vista testuale, invece, i componimenti del codice laurenziano — diversamente da quanto si è osservato per la parte musicale — presentano nella maggioranza dei casi⁶ una struttura molto simile a quella del rondeau antico-francese.⁷ La possibilità, comunque, di adattare strutture musicali di virelais a testi poetici in for-

20:292), *Salva nos, stella maris* (AH, 20:293), *O quanto consilio e Leto leta concio* (cfr. AH, 20, p. 210). Il problema della posizione del ritornello, iniziale o finale, non è stato ancora indagato esaurientemente: M. Stengel, ad esempio, analizzando i refrains del canzoniere di Oxford, Douce 308 (M. STENDEL, *Die Refrains in der Oxforder Balletten*, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XXVIII [1905], pp. 72 sgg.), era giunto alla conclusione che la posizione del refrain non è assoluta e che quei componimenti il cui ritornello è scritto nei codici soltanto alla fine, in realtà, nella prassi, potevano essere eseguiti con il ritornello anche all'inizio. ERNEST HOEPPFNER (*Virelais et ballades dans le Chansonnier d'Oxford* [Douce 308], in *Archivum Romanicum*, IV [1920], pp. 20-40) osserva invece che « la différence entre refrain initial et refrain final a ses raisons d'être et que le copiste de notre recueil mérite plus de confiance... » (p. 35).

⁵ Anche HANS SPANKE, *Das lateinische Rondeau*, p. 192, propone all'incirca una simile bipartizione: « I. Rondeaux, bei denen der Schlussrefrain eine musikalische Erweiterung des Binnenrefrains darstellt, und zwar a) bei auch textlicher Verwendung des letzteren im ersteren... b) bei textlicher Verschiedenheit... II. Stücke, bei denen di beiden Refrains musikalisch verschieden sind: a) bei auch textlicher Verschiedenheit... b) bei textlicher Verwendung des Binnenrefrains im Schlussrefrain... ». E più avanti: « Da haben wir zunächst das Wiederholungsprinzip, das, dargestellt durch die Formel A A B B, auf dem hier behandelten Gebiete eine allgemeine Anwendung findet » (pp. 129-130).

⁶ Il componimento *Ecce mundi gaudium* (AH, 20:105), ad esempio, dal punto di vista letterario, come si vedrà più avanti, è un virelai.

⁷ Non mancano tuttavia differenze di carattere strutturale tra i rondeaux latini del codice laurenziano e quelli del repertorio antico-francese. Si veda quanto scrive al proposito H. SPANKE, *Das lateinische Rondeau*, p. 145: « Sowohl aus der Formenvergleichung als aus der Vorgeschichte ergaben sich für das lateinische Rondeau folgende Merkmale, durch die es sich von der klassischen Form des altfranzösischen Rondeaus scharf abhebt. Das lateinische Rondeau ist mehrstrophig; die Grundform der Strophe ist vierzeilig; Binnen- und Schlussrefrain sind oft voneinander unabhängig; die Strophe beginnt nicht mit dem Refrain, sondern der Textzeile. Für die Geschichte der Gattung ergaben sich Fäden, die sowohl zum Hymnus als zur Sequenz hinführen ».

ma di rondeau, e viceversa, non caratterizza soltanto il repertorio latino, dal momento che una simile varietà di combinazioni e di soluzioni strofiche e musicali si riscontra in larga misura, come è noto, anche nel repertorio lirico antico-francese.⁸

Appartengono sostanzialmente al tipo del rondeau, sempre per quanto concerne la struttura musicale, i componimenti *Offerat ecclesia* (AH, 21:69) con il seguente schema musicale: B'B'A B A B; *Processit in capite* (AH, 21:61) con schema musicale: A'A'A A' A A'; e *Salva nos, stella maris* (AH, 20:293), *Annus renascitur* (AH, 20:95), *In agni convivio* (AH, 21:66), *A solis ortus cardine* (AH, 21:48), *Mors vitae propitia* (AH, 21:49) con schema musicale: A'A'A B A B.

Non mancano, però, — se è lecito estendere la terminologia propria della ballata italiana anche ai rondeaux francesi e latini — casi di rondeaux in cui la volta musicale è, come si è osservato precedentemente per molte laudi cortonesi, solo in parte uguale al re-

⁸ Sul repertorio antico-francese, E. HOEPPFNER, *art. cit.*, pp. 34-35, aveva affermato che « sous la même forme strophique on découvre trois formes musicales différentes et que ces trois formes musicales elles-mêmes ne sont, somme toute, que des variantes d'un même type fondamental ». Oppure: « (...) Trois de ces virelais sont musicalement de véritables rondeaux... On saisit bien comment un pièce, musicalement encore un rondeau, peut par son texte déjà avoir passé à la forme du virelai » (p.34). E relativamente alla libertà strofica, sempre per quanto si riferisce al ms. Douce 308: « On voit seulement que le genre jouissait alors d'une assez grande liberté et n'était pas encore soumis à la réglementation sévère qui y fut introduite dans le cours du XIV^e siècle » (p. 27). GILBERT REANEY, *Concerning the Origins*, cit., p. 162, a proposito del Rondeau-artiges Virelai e del Virelai-artiges Rondeau di marca genrichiana, afferma che queste due forme potrebbero essere considerate « as one and the same form. Indeed, the clever interaction of musical and poetic forms sometimes creates hybrids which are difficult to classify ». Del resto: « Fixed forms were not defined till the fourteenth century » (p. 160). Sempre G. REANEY, *The Development of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut*, in *Festschrift Karl Gustav Fellerer*, herausgegeben von Heinrich Hüschen, Regensburg, 1962, pp. 421-427, a proposito del ms. Douce 308, afferma che: « The Rondeau and Virelai forms in particular are inextricably mixed, and variety of form is extreme » (p. 422). Oppure, parlando del componimento *Onques an amceir lealment* (Raynaud 702): « The musical form is that of the Rondeau, but the poetry becomes more like a Virelai, especially in the case just mentioned, where there are three strophes. It would seem that this is a transition form, half Rondeau and half Virelai, but this example is just another instance of the fluidity of poetic and musical form in the 13th century » (p. 422). P.L.E. GENTIL, *La strophe zadialesque*, cit., p. 241, nota 3, parlando dei rondeaux inseriti nel *Guillaume de Dole*, afferma tra l'altro: « On y voit comment il était possible de passer du rondeau au virelai ou inversement... ».

frain. Si veda, ad esempio, il caso del componimento *Ecce mundi gaudium* (AH, 20:105) — assimilabile al virelai anche per quanto concerne l'aspetto letterario e l'ordine delle rime, mancando il Binnenrefrain, caratteristico del rondeau, ed essendo formato da un tristico monorimo più un verso di volta che rima in tutte le stanze con l'ultimo verso del refrain (un distico monorimo) — in cui la volta risulta formata da una prima frase-verso che continua, con qualche variante, la musica delle mutazioni, uguali e simmetriche, e da una seconda frase-verso che riprende, del refrain, solo la cadenza finale (es. 1). Eccone lo schema.

Versi: a a a xXX
Musica: CCC'DAB

Strutture di questo tipo ricorrono frequentemente nel repertorio laudistico e segnatamente, per quanto concerne la continuazione della musica delle mutazioni nella prima parte della volta, nelle laudi *Ave, Maria, gratia plena* del codice magliabechiano e *Amor dolce sença pare* del cortonese.⁹

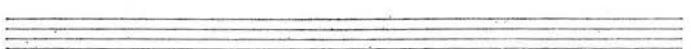
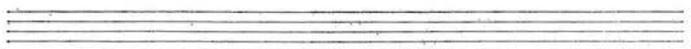
Non meno interessante, sempre a questo riguardo, è lo schema musicale del rondeau *Gaudeat ecclesia* (AH, 21:131):

Versi: a a a XXX
Musica: A'A'A'B'A'B [cadenza A' = cadenza B]

⁹ Se ne vedano gli schemi alle pp. 14-15. Sempre a p. 14 cfr. quanto abbiamo scritto sulla cantiga n. 96. Anche tra i virelais è possibile riscontrare strutture di questo tipo; si veda ad esempio il virelai n. 312 dell'ed. Genrich, *Li solans qui en moi luist est mes deduis* (Rayn. 2076), contenuto nel ms. Paris, B.N., fr. 12483, che presenta il seguente schema: Versi: XX aaaa; Musica: A'B' CC'DB' (cfr. Fr. GENRICH, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien*, Band I, Dresden, 1921, pp. 259-261. Purtroppo non è possibile eseguire una ricerca sistematica tra i rondeaux ed i virelais antico-francesi in quanto mancano repertori musicali condotti con serietà scientifica. A ciò si aggiunga che la storia di queste due forme (ma anche di tante altre) è ancora tutta da fare. Per quanto concerne la raccolta di Genrich, ora citata, tutti gli studiosi, da Hoepfner a Spanke, a Le Gentil, ne hanno messo in evidenza la scarsissima attendibilità; cfr. H. SPANKE, *Zum Thema «Mittelalterliche Tanzlieder»*, in *Neuphilologische Mitteilungen*, XXXIII (1932), pp. 1-22: «Die älteren Aelst-Rondeaux (im G. de Dole) sind ohne Noten erhalten, und die mit Melodie versehenen Stücke der betr. Abteilung in Genrich's *Rondeaux I* sind ausnahmslos Rekonstruktionen nach anderswo erhaltenen Refrainmelodien und beruhen mit ihrem Bau A A A B A B auf der Annahme des Verfassers, dass dieser Bau im französischen Rondeau von jeher Gesetz war. Sollte das



ESEMPIO 1



Anche in questo caso (es. 2) la volta, nonostante abbia una articolazione musicale a specchio rispetto a quella del refrain, non manca di ricollegarsi nella sua sezione terminale alla musica del refrain, e segnatamente alla cadenza.¹⁰

Nel rondeau *Tempus adest gratiae* (AH, 21:70) il legame tra la volta ed il refrain non si limita alla sola clausola finale, ma si estende a tutta l'ultima frase-verso. In questo caso, infatti, delle due frasi-verso che costituiscono la volta, soltanto la seconda riprende la corrispondente intonazione del refrain, senza neanche una variante (es. 3), secondo lo schema che segue:

Versi: y Y y X Y X
Musica: A'A'A'B A B

Come nel laudario di Cortona, anche nel codice Laurenziano Plut. XXIX, 1 figurano, accanto ai rondeaux ed ai virelais, strutture di tipo ripetitivo. Si vedano, ad esempio, i componimenti *In rerum principio* (AH, 21:88) e *Salve, virgo virginum* (AH, 20:292), ai quali si può assimilare il virelai *Nicolae praesulum* (AH, 21:132), data la stretta affinità melodica tra la seconda mutazione (C) e la seconda frase-verso della volta-ripresa (B). Eccone lo schema:

Versi: y y X Y X X
Musica: A C A B A B

Anche quest'ultimo caso è abbastanza simile, sempre per quanto concerne l'articolazione interna tra i vari segmenti melodici, a quel-

zutreffend sein, -oder sollten nicht vielleicht den *metrisch* freieren Formen dieser Rondeaux (Gennrich zwängte sie durch Korrekturen in die klassische Form) auch im *Musikalischen* Freiheit und Mannigfaltigkeit entsprochen haben?» (pp. 18-19).

¹⁰ Si noti come la volta musicale, in questo caso, viene a comprendere anche il primo verso del refrain. Non mancano altri casi in cui il testo del refrain si estende tanto da coinvolgere ed abbracciare parte della volta musicale; si vedano, ad esempio, i componimenti *Tempus adest gratiae* (AH, 21:70), versi: y Y y X Y X, musica: A'A'C B A B; *Nicolae praesulum* (AH, 21:132), versi: y y X Y X X, musica: A B A B A B; *Ecce tempus gaudii* (AH, 20:101), versi: a A a X X X, musica: C C A B A B; *Novum per oritur* (AH, 20:102), versi: a A a X X X, musica: A A B A B; *Jam per aperit terrae gremium* (AH, 20:103), versi: a A a X X X, musica: A A A B A B; *Procedenti puero* (AH, 20:93), versi: a Y a X Y X, musica: C C A B A B.

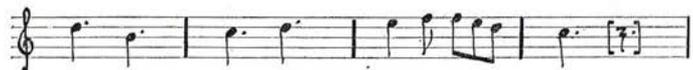
ESEMPIO 2



Gau - de - at ec - cle - si - a



pre - su - lis sol - lamp - ni - a



co - lens et pre - co - ni - a



ni - cho - la - e pro - pe - ra



nos fo - ve nos li - be - ra



pur - ga cor - dis sce - la - ra



ESEMPIO 3



Tem - pus a - dest gra - ti - e



Gra - tu - len - tur sy - on fi - li - e



Re - sur - git rex glo - ri - e



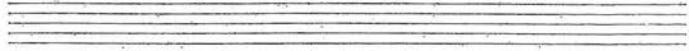
psal - lat ec - cle - si - a



Gra - tu - len - tur sy - on fi - li - e



pa - ri con - cor - di - a.



lo della lauda cortonese *Chi vol lo mondo despreçzare* (XXXV).¹¹

Ma il componimento forse più interessante fra quelli inseriti nella sezione finale del codice Laurenziano è *O quanto consilio*, il quale, oltre a confermare ancora una volta la tendenza ad esemplare la cadenza musicale della volta su quella del refrain, testimonia una particolare prassi esecutiva, ancora scarsamente documentata, ma che dovette avere una notevole diffusione nel '200, consistente nel trasformare in strutture ritornellate composizioni originariamente scritte ed intonate senza il refrain. Si tratta di un componimento di tipo sequenziale, composto di due sole strofe parallele e perfettamente simmetriche:

I. O quanto consilio	II. Nobis ab initio
Dei miseratio	Providit in filio
Gratiae	Salutis
Veniae	Virtutis
Gloriae dans ortum.	Et pacis dans portum.

La simmetria tra le due strofe si riscontra sostanzialmente anche nell'ordine delle rime. Nell'esecuzione ritornellata — indicata nel codice Laurenziano attraverso la ripetizione, parole e musica, dell'incipit (*O quanto*) al termine della seconda strofa — la prima strofa funge da ripresa, ovvero da refrain, mentre la seconda assume all'incirca la stessa funzione che ha la stanza nella lauda, nella ballata o nel virelai, con mutazioni e volta. Eccone lo schema:¹²

[1ª strofa = ripresa]	[2ª strofa = stanza]
Versi: y y a a (a)x	y y b b (b)x
Musica: A B C C D	E D' F F D'

Tuttavia il tratto più interessante e caratterizzante ai fini di un accostamento a strutture di tipo laudistico è rappresentato, a nostro parere, dalla presenza, nella stanza, di una rudimentale volta musicale nella quale viene ripreso il frammento melodico (D) che

¹¹ Si veda quanto abbiamo scritto su questa lauda a p. 54; la musica è a p. 53 e lo schema a p. 25.

¹² La lettera tra parentesi tonda indica, come in altri casi visti precedentemente (cfr. ad es. pp. 29-30), la rima interna.

chiudeva la prima strofe, cioè la « ripresa », ma una quinta sotto rispetto all'esposizione precedente (es. 4).

Di sequenze « in forma di ballata », allo stato attuale degli studi, se ne conoscono ben poche; tuttavia non è improbabile che se ne possano trovare altre. Difatti la pratica di « contraffare », di trasformare ed eseguire le sequenze alla maniera delle ballate, o almeno in forma ritornellata, dovette essere abbastanza diffusa durante tutto il medioevo. Valgono come esempi la sequenza *Hec medela corporalis*, composta da Bonaiutus de Casentino tra il 1294 ed il 1303, e tramandata dal codice vaticano lat. 285 della Biblioteca Apostolica Vaticana,¹³ e la sequenza *Vernans rosa* conservata nel codice magliabechiano II, I, 212 della Biblioteca Nazionale di Firenze e nel codice bobbiese F.I. 4 della Biblioteca Nazionale di Torino.¹⁴

La sequenza *Hec medela corporalis* è formata da quattro terzine, ciascuna di due ottonari trocaici rimati più un senario sdruciolato, delle quali la prima funge da « ripresa », la seconda e la terza fungono da mutazioni, uguali anche dal punto di vista musicale, e l'ultima da « volta », intonata sulla stessa musica della ripresa. La uguaglianza e la simmetria perfetta delle varie parti indicano trattarsi di una « ballata » del tutto regolare.

Più interessante per quanto concerne l' analogia con la struttura delle laudi cortonesi è invece la sequenza *Vernans rosa* in cui l'intonazione della « volta » ricalca quella della ripresa solo nella cadenza finale (es. 5). Eccone il testo:¹⁵

¹³ Cfr. J. WOLF, *Bonaiutus de Casentino, ein Dichter Komponist um 1300*, in *Acta Musicologica*, IX (1937), pp. 1-5. Se ne vedano testo e musica anche in NINO PIRROTTA, *Per l'origine e la storia della « caccia » e del « madrigale » trecentesco*, in *Rivista Musicale Italiana*, XLIX (1947), p. 130.

¹⁴ La sequenza *Vernans rosa* è stata pubblicata, parzialmente, anche da G. VECCHI, *Tra monodia e polifonia*, cit., pp. 433-435 (testo e musica) e da Don PIERO DAMILANO, *Laudi latine in un Antifonario bobbiese del Trecento*, in *Collectanea Historiae Musicae*, III (1963), pp. 36 e 57 (tutto l'art. è a pp. 15-57). La nostra trascrizione segue da vicino quella di G. Vecchi.

¹⁵ Cfr. G. VECCHI, *art. cit.*, p. 454: « Come si può vedere dalla distribuzione strometrica che abbiamo dato al componimento, il parallelismo delle copule, peculiare della sequenza, è tuttora presente, ma si organizza in modo insolito; il primo accoppiamento, infatti, assume la funzione di ripresa, mentre i due accoppiamenti successivi costituiscono la stanza (in due sezioni: minore e maggiore), ripetendosi poi il ciclo melico per uguali raggruppamenti successivi. Per di più, le cadenze ri-

ESEMPIO 4

O quan - to con - si - li - o.
de - i mi - se - ra - ti - o
gra - ti - e ve - ni - e glo - ri - e dans or - tum
No - bis ab i - ni - ti - o
pro - vi - dit in fi - li - o
sa - lu - tis vir - tu - tis et pa - cis dans por - tum

ESEMPIO 5

Ver - nans ro - sa, spes hu - mi - li - um, pro - pi - ti - a;
Spe - ci - o - sa su - mens cor - di - um pre - co - ni - a;
Iu - gi vo - ce cum iu - bi - lo clan - gat ce - tus,
Ac mo - du - lo cum iu - bi - lo sem - per le - tus.
Nunc lau - dum me - los al - mi - pho - nan - do
Con - scen - dit ce - los ma - trem lau - dan - do
tri - pu - di - an - do sim - pho - ni - a
et ve - ne - ran - do ma - lo - di - a.
Ver - nans ro - sa, ecc.

[Ritornello]

- 1a) Vernans rosa
spes humilium
propicia;
1b) speciosa
sumens cordium
preconia.

[Stanza]

- 2a) Iugi voce [mutazioni]
cum iubilo clangat cetus,
2b) hoc modulo
cum iubilo semper letus
3a) Nunc laudum melos [volta]
almiphonando
tripudiando
symphonia
3b) Conscondit celos
matrem laudando
ac venerando
melodia
.....

La sequenza *Vernans rosa* ha portato il discorso su un codice molto interessante per quanto concerne la storia della « lauda » latina: il codice bobbiese F.I. 4 della Biblioteca Nazionale di Torino. Esso contiene da f. 334r a f. 336v una serie di composizioni latine — dodici, escludendo la sequenza *Vernans rosa* — molto vicine, dal punto di vista strutturale, alle laudi del repertorio cortonese.¹⁶

mali della ripresa (*propitia - preconia*) ritornano alla fine di ogni maggiore di stanza (*sinphonia - melodia; solempnia - gaudia; eya - primitia*, ecc.), non limitandosi alla rima poetica ma convogliando anche i temi musicali ».

¹⁶ I testi poetici delle « laudi » bobbiesi sono stati pubblicati, quasi tutti, da G. M. DREVES in *Analecta Hymnica mediæ ævi*, vol. XX. Su questi componimenti si veda H. SPANKE, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, in *Neuphilologische Mitteilungen*, XXXI (1930), pp. 143-170 (in particolare le pp. 162-166 dove figurano tutti gli schemi melodici, unitamente a quelli delle rime); Id., *Zum Thema « Mittelalterliche Tanzlieder »*, già cit.; G. VECCHI, *Tra monodia e polifonia*, cit.,

La somiglianza con la struttura strofica della lauda-ballata è confermata tra l'altro dalla presenza di un ritornello iniziale — che va da un minimo di due versi ad un massimo di cinque — nonché dalla suddivisione della stanza, tipica della ballata e di altre forme similari, in mutazioni simmetriche e volta. Ma l'elemento più caratteristico a questo riguardo è l'ultimo verso della volta che, in tutte le strofe, rima sempre con l'ultimo verso del ritornello.¹⁷ Inoltre, a differenza dei rondeaux latini nei quali le rime della stanza ricalcano puntualmente quelle del refrain,¹⁸ le rime all'interno della stanza si distinguono da quelle del ritornello e si dispongono generalmente secondo un ordine progressivo, come nelle laudi italiane e nei virelais antico-francesi. Il fenomeno, comunque, non è nuovo neanche in ambito mediolatino, riscontrandosi nei due conductus in forma di virelai *Cedit frigus hiemale* (AH, 45b:39) e *Salve, virgo regia* (AH, 45b:62), risalenti al XII secolo e conservati nel codice latino 5132 della Biblioteca Nazionale di Parigi, proveniente dal monastero di Ripoll.¹⁹

pp. 451-454; Don PIERO DAMILANO, *Laudi latine in un Antifonario bobbiese del Trecento*, già cit. (testi, trascrizioni musicali e facsimili del codice), il quale stranamente non ricorda né i due articoli di Spanke né quanto lo stesso Spanke scrive, a proposito del codice bobbiese e delle strutture in esso contenute, nei suoi *Beziehungen*, già cit., p. 135. Le trascrizioni pubblicate nella presente *Appendice* sono tratte dal citato articolo di Don Piero Damilano.

¹⁷ Tranne che nel componimento *Felix est egressio* (AH, 20:128), il cui schema di rime è il seguente: XX a b a b. Damilano parla esplicitamente di ballate « mezzane » (ripresa di due versi) e di ballate « maggiori » (ripresa di quattro versi).

¹⁸ Si veda anche il componimento *Eccē letantur omnia*, conservato nel codice — proveniente dall'abbazia di San Marziale di Limoges — Paris, B.N., lat. 3719, f. 40v, che presenta il seguente schema di rime: yyyxyx; zzzxzx (cfr. PETER DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 1966, vol. II, pp. 380-382).

¹⁹ Cfr. H. ANGLÈS, *El codex musical de Las Huelgas*, I, Barcelona, 1931, pp. 55-56; H. SPANKE, *Zum Thema « Mittelalterliche Tanzlieder »*, cit., pp. 7-8 (testi) e 19-22 (trascrizioni musicali); H. ANGLÈS, *La música a Catalunya*, già cit., pp. 256-257: « El manuscrit de Ripoll, avui a Paris, B.N., lat. 5132, f. 108v, duu un conductus pasqual a dues veus, *Cedit frigus hiemale*, model de virolai. Como es veus, Catalunya, ligada íntimament amb els monestirs de França, conegué de bona hora la forma poètica i musical del virolai; fins ara no coneixem cap exemple a Castella d'un virolai que pugui datar-se com del segle XII com el nostre; encara que la còpia dels dos virolais llatins que presenta el citat manuscrit sigui ja de començament del segle XIII, la composició puja certament al XII. (...) la melodia del *Salve, virgo regia* és un altre exemple de virolai llatí compost pot ser també a Ripoll en ple segle XII ». Per la bibliografia generale su questi due conductus si rimanda alla p. 15



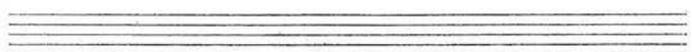
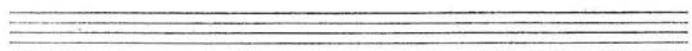
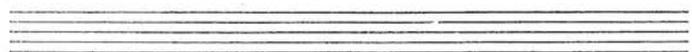
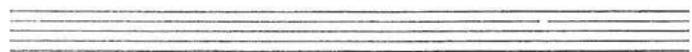
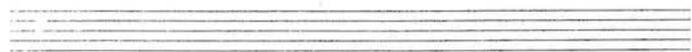
ESEMPIO 6 (continuaz.)



a - va Ma - ri - a Vir - gi - ni - ta - tis vi -



- - a be - a - ta es - Ma - ri - a -



i quattro versi che formano le mutazioni non hanno nessuna rima in comune.²⁴

Abbastanza interessante è pure il componimento *Natus est nobis parvulus* (AH, 20:111) che presenta una doppia volta, confermata anche dalla struttura musicale, perfettamente simmetrica alla ripresa (es. 7):

Versi: XX a a x x x x
Musica: A A' B B C A' A A'

La doppia volta, se da una parte abbraccia complessivamente quattro versi, dall'altra, come si può desumere proprio dall'articolazione musicale, è divisibile in due sezioni di due versi ciascuna, di cui la prima (C A') utilizza, della ripresa, soltanto l'ultima frase-verso (nella sua parte terminale), mentre la seconda (A A') ne ricalca puntualmente tutta l'intonazione.

Per quanto concerne l'aspetto musicale, diremo subito che il codice bobbiese presenta una gamma di soluzioni strofiche ed una varietà di adattamenti riscontrabili in larga misura soltanto, o quasi, nel repertorio cortonese. Le laudi bobbiesi, come quelle del codice di Cortona, si dividono sostanzialmente in due categorie: laudi in cui la volta ricalca puntualmente tutta l'intonazione del ritornello, e laudi nelle quali tale ricalco è soltanto parziale. Tra queste ultime i casi più tipici sono rappresentati senza dubbio dalle laudi *Felix est egressio* (AH, 20:128) e *Regina justitiae* (AH, 20:254) che utilizzano, del ritornello iniziale, soltanto le ultime note. In *Felix est egressio* l'intonazione della volta, come risulta anche dallo schema:²⁵

Versi: XX a b a b a b
Musica: A B C D C E F B'

si presenta del tutto indipendente da quella delle mutazioni, parzialmente simmetriche, ma non da quella della ripresa, di cui ricalca le ultime quattro note cadenzali (es. 8). In *Regina justitiae* il

²⁴ Stando, almeno, alla seconda e quinta strofe. La quarta e la sesta, difatti, sono sostanzialmente monorime — sempre per quanto concerne le mutazioni —, mentre nella prima e nella terza il secondo verso rima sempre con il quarto.

²⁵ Diverso è lo schema musicale proposto da Don PIERO DAMILANO, *art. cit.*, p. 27: A B C D C D' B' D'.

ESEMPIO 7

Na-tus est no-bis par-vu-lus
 Je-sus Ma-ri-e fi-li-us,
 Pu-er na-tus in Be-eth-le-em in-da-
 gan-det Je-su-sa-lem, as-sum-psit
 car-nem fi-li-us ver-bum Pa-tris
 al-tis-si-mus co-gno-vit
 bos et a-si-nus quod pu-er
 e-rat Do-mi-nus,

legame tra volta e ripresa è rappresentato dalla parola-refrain « *hodie* », che figura come ultima parola del secondo ed ultimo verso della ripresa, e che ritorna con funzione di parola-refrain alla fine di ciascuna stanza (formata da un tristico monorimo). La volta, quindi, risulta formata da una frase-verso, del tutto indipendente sia dalle mutazioni (simmetriche) che dalla ripresa, cui fa seguito l'inciso musicale relativo alla parola « *hodie* » — mutuato ovviamente dall'ultima frase-verso della ripresa — che funge da cadenza-refrain (es. 9). Eccone lo schema: ²⁶

Versi: XX a a a x
 7 8 3
 Musica: AB C C D B

Più articolata, sempre per quanto concerne la struttura musicale, si presenta invece la volta nella lauda *Tu nobis da hodie gaudium* (AH, 20:186). Difatti mentre la prima frase-verso ricalca puntualmente, o quasi, l'intonazione relativa al primo verso della ripresa, la seconda presenta una linea melodica che ha in comune con la seconda frase-verso della ripresa solo le ultime due note (es. 10). Eccone lo schema:

Versi: XX a a a x
 Musica: AB C C A B'

Un'altra struttura che si incontra anche nel laudario di Cortona è quella della lauda *Maria, quae Deum parit* (AH, 20:284): ²⁷

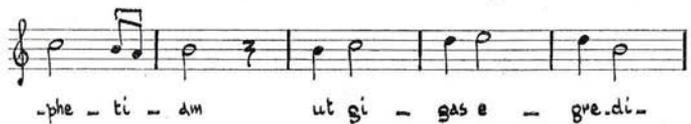
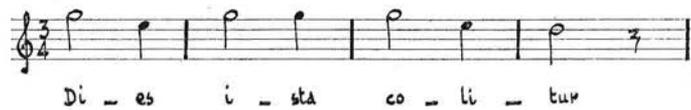
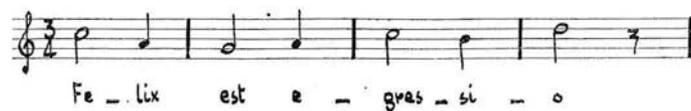
Versi: Y X a a a x
 Musica: AB A'A'A'B'

In questo caso l'intonazione della volta coincide con quella della

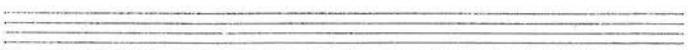
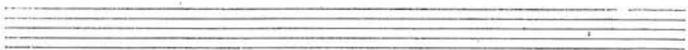
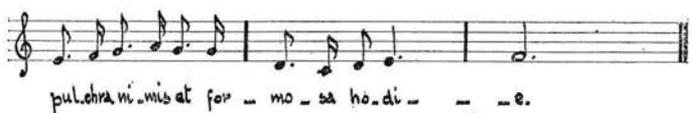
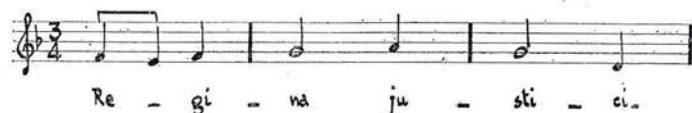
²⁶ Lo schema proposto da Don PIERO DAMILANO, *art. cit.*, p. 35, è il seguente: A B C C D A. Molte altre laudi, nel manoscritto bobbiese, hanno alla fine di ogni stanza un verso-refrain; si vedano le laudi *Hodie fit regressus* (AH, 20:158; verso-refrain: *per gratiam*), *Beata es, Maria* (AH, 20:239; verso-refrain: *beata es, Maria*), *Tu nobis da hodie gaudium* (AH, 20:186; verso-refrain: *per filium*). Lo stesso fenomeno si verifica anche tra le laudi cortonesi; si veda, ad esempio, la lauda *Omne homo ad alta voce* (XXV) che ha alla fine di ogni stanza la parola-rima « *croce* ».

²⁷ Cfr. la lauda *Amor dolce senza pare* (XLIV). Se ne veda la musica a p. 51 del presente volume (cfr. anche p. 49). Don PIERO DAMILANO, *art. cit.*, p. 32, dà il seguente schema: A B C C A'B'.

ESEMPIO 8



ESEMPIO 9



ESEMPIO 10

Tu no-bis des ho-di - e gaudi - um

que su-pe - ras cando - re li - li - um.

A - ve ma - ris stel - la ce - li re - gi - -

- na at - que sa - lus no - stra et me -

- di - ci - - - na pre - ci - bus no -

- stis au - res in - cli - na - - - mundum

re - de - mi - sti per fi - li - um.

ripresa a partire dalla metà, circa, della prima frase-verso, e segnatamente dalla nota *la* su «*designaris*». Questo fatto rende necessaria l'introduzione di un segmento musicale di raccordo che abbraccia le prime cinque sillabe della prima frase-verso della volta (*que per rubrum designaris*) e che sostituisce le prime cinque note della melodia (fino al *la* escluso) così come essa si presenta sul primo verso della ripresa (es. 11).

Queste poche osservazioni sulla struttura di alcuni componimenti latini, tramandati dal codice laurenziano, Plut. XXIX, 1 e dal codice bobbiese F.I. 4 della Biblioteca Nazionale di Torino, non hanno certamente la pretesa di indicare nella molteplicità e nella varietà di soluzioni strofiche-musicali la caratteristica della tradizione melica mediolatina; difatti la stragrande maggioranza di questi componimenti latini presenta schemi musicali di rondeau, virelai o ballata del tutto regolari. Esse hanno come unico fine quello di richiamare l'attenzione sulla duttilità e sulla libertà che talvolta si riscontrano nella strutturazione strofica e musicale di questi componimenti, illustrandone nel contempo le modalità, gli aspetti e le varie caratteristiche. Ma la cosa forse più interessante è che soluzioni strofiche analoghe si riscontrano anche nel repertorio delle laudi cortonesi, in una percentuale, però, molto più rilevante, con sfumature più sottili ed un gioco di articolazione melodica molto più complesso. Tale coincidenza di comportamenti non soltanto testimonia una contemporaneità di fatti e di fenomeni senza dubbio in relazione tra loro, ma può anche indicare, a nostro parere, uno sviluppo parallelo, anche se intessuto di rapporti e scambi reciproci tra i due repertori. Questo fatto, quindi, se da una parte ci presenta in un nuovo e diverso contesto ed in una prospettiva più ampia e complessa alcune caratteristiche e taluni aspetti fino a poco tempo fa considerati tipici ed esclusivi del repertorio cortonese,²⁸ dal-

²⁸ Difatti Liuzzi aveva sostenuto l'indipendenza della lauda italiana dai virelai basandosi sul fatto che, mentre nei virelai le due mutazioni sono musicalmente uguali e simmetriche e la volta ripete puntualmente l'intonazione della ripresa, nella lauda, invece, le due mutazioni sono spesso musicalmente differenti e la volta solo in alcuni casi ripete al completo la musica della ripresa (cfr. anche il presente vol., p. 24, nota 35). In realtà già J. Handschin nella citata recensione ai due volumi di Liuzzi aveva sottolineato il fatto che nelle laudi la disuguaglianza melodica tra le due mutazioni e tra la volta e la ripresa era dovuta al fatto che «*der kunstfertige*

ESEMPIO 11

Ma-ria que De-um pa-ris-
 a-ve ple- - -na gra- - -ci - - -a.
 A-ve Vir - go stel - la ma -
 - ris di - gni - ta - tis sin -
 - gu - - la - - ris que per
 ru - bum de - si - - gna - - ris
 non passum in - can - di - - a.

l'altra non significa, com'è ovvio, dipendenza dell'uno dall'altro e non comporta in alcun modo un rapporto di derivazione — sempre per quanto si riferisce alle strutture strofiche e musicali — del repertorio cortonese, o più generalmente laudistico, da quello mediolantino, e viceversa.²⁹ Se poi consideriamo che fenomeni più o meno analoghi ricorrono in maggiore o minore misura anche nei repertori dei rondeaux e dei virelais antico-francesi, nel repertorio delle ballate italiane ed in quello delle cantigas di Santa Maria, non possiamo non sospettare un complesso nodo di rapporti e di relazioni che intercorrono tra un repertorio e l'altro, rapporti e relazioni che attendono ancora di essere indagati adeguatamente, sia dal punto di vista musicale che da quello filologico-letterario, al fine non solo di ritessere tutti i fili che costituiscono la trama complessa di quella che è la realtà musicale tra il 1100 ed il 1200, ma anche di inserire ciascun elemento nel suo esatto contesto storico e culturale. Si tratta, come si è visto, di una realtà ricca di sfumature, estremamente varia, articolata e suscettibile di adattamenti e modificazioni, della quale, però, è necessario approfondire i vari aspetti, aspetti che si presentano a volte così contrastanti da fare del Duecento — periodo di transizione ed insieme di consolidamento —, anche sotto l'angolazione probabilmente ristretta e settoriale qual è quella delle strutture strofiche, uno dei periodi più interessanti della storia della musica.

Sänger naturgemäß darauf aus war, Wiederholungen abzuändern» (cfr. J. HANDSCHIN, *art. cit.*, p. 15). Anche nel codice magliabechiano le mutazioni, spesso, ma in percentuale molto meno elevata rispetto al codice cortonese, sono musicalmente diverse. Questo avviene più che altro nelle laudi che hanno le mutazioni di due versi. Le mutazioni sono solitamente simmetriche invece, anche dal punto di vista musicale, quando sono formate da più di due versi (quattro o sei). Per quanto concerne il rapporto riprese-volta, crediamo di aver ampiamente dimostrato nel corso di tutto il lavoro che l'utilizzazione parziale della musica della ripresa nella volta non è una caratteristica esclusiva della lauda italiana, ma si riscontra anche in altri repertori ed in altre forme similari, in misura, però, senza dubbio meno rilevante.

²⁹ H. Spanke sosteneva ad esempio che il rondeau antico-francese derivava da quello liturgico mediolantino; cfr. tra l'altro H. SPANKE, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, cit., p. 167: «Die musikalische Rondeauforn, innerhalb bzw. als Teil der gleichfalls (tanzartige?) Marschbewegungen begleitenden Conductusmusik entstanden, ist eine Schöpfung der freien lateinischen Klerikermusik des frühen 12. Jahrhunderts. Sie wurde dann, im 12. u. 13. Jh., in der volkssprachlichen Tanzpoesie so beliebt, dass man gelegentlich später (umgekehrt) lateinischen Stücke romanischen nachformte».

