

TACTUS

LAUDARIO DI CORTONA

Canti devozionali del XIII secolo

Ensemble Vocale "LA DOLCE VISTA" *Direttore* Giovanni Caruso



Tactus Letteralmente “tocco”. Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta battuta.
Literally “stroke” or “touch”. The Renaissance Latin term for what is now called a beat
Buchstäblich “Schlag”. Begriff, mit dem in der Renaissance, ausgehend vom Lateinischen, das bezeichnet wurde, was heute Takt genannt wird.
Littéralement “coup”, “touchement”. Terme provenant du latin, par lequel on indiquait à la Renaissance ce qu'aujourd'hui on appelle la mesure.

© 2005

Tactus s.a.s. di Serafino Rossi & C.

Via Tosarelli, 352 - 40055 Villanova di Castenaso - Bologna - Italy

tel. +39 051 78 19 70 - Fax +39 051 78 19 86

e-mail: info@tactus.it - <http://www.tactus.it>

In copertina: Simone Martini: *Polittico Orsini - Andata al Calvario (particolare)*
Paris, Musée du Louvre

1ª Edizione 2005

Elaborazione degli organici strumentali: Luigi Polsini e Giovanni Caruso

24 bit digital recording

Presa di suono e montaggi digitali: Studio Mobile di Registrazione “I Musicanti” Roma

Assistente di produzione: Matelda Viola

Computer Design: Tactus s.a.s.

Stampa: KDG Italia s.r.l.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto.

Il laudario di Cortona

Sono il *Codice 91* della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona e il *Codice Banco Rari 18* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, le due sole fonti a contenere, insieme ai testi poetici, le trascrizioni melodiche delle laude cantate dalle confraternite di laudesi sorte nei comuni della Toscana e dell'Umbria nella seconda metà del secolo XIII. Dei due il manoscritto di Cortona, appartenuto alla Fraternita di Santa Maria della Laude presso la Chiesa di San Francesco, è il più antico e risale agli anni tra il 1270 e il 1297, in un periodo prossimo alla fondazione di quella che è considerata la prima confraternita, localizzata dagli storici nel 1267 presso la Chiesa di San Domenico in Camporegio di Siena. La lauda a quella data ha già una storia. *Laudes* sono le preghiere dell'alba nell'Ufficio monastico delle Ore e a queste si collega la genesi delle volgari *Laudes creaturarum* di San Francesco (1182-1226), pervenuteci senza notazione sui righi musicali pur predisposti nel *Codice 338* di Assisi. Solo testi poetici sono disponibili per il periodo che precede l'affermarsi dei laudesi; fino a quel momento ad eseguire laude sono soprattutto confraternite mariane. I canti non presentano ancora caratteri formali definiti, come invece sarà all'epoca della fioritura successiva, quando si compilerà anche il codice di Cortona. L'importanza di questo manoscritto va oltre la testimonianza dell'uso musicale laudistico, poiché esso rappresenta la più antica raccolta conosciuta di canti in volgare italiano e l'unica per tutto il secolo XIII. Si tratta quindi di un documento di estremo rilievo per la storia della musica e della cultura italiana ed europea, data l'influenza che la lauda esercitò anche di là dai confini della *koiné* itala.

Il repertorio musicale cortonese consta di 46 brani con trascrizione della melodia e 1 brano con il rigo ma senza notazione; 97 sono quelli del più tardo codice fiorentino, di cui però 8 sono privi della notazione musicale. Le due raccolte presentano ben 20 brani in comune. Anonimi sono quasi tutti i componimenti di Cortona ma quattro - "Altissima luce", "Ave vergene gaudente", "Spiritu Sancto glorioso" e "Amor dolce sença pare" - sembrano attribuibili ad un Garzo, sulla cui identità si sono formulate varie ipotesi. Non sono presenti brani di Jacopone da Todi (1230ca.-1306), di cui pure possediamo ben 92 esempi di composizioni poetiche del genere; screditata dagli studi recenti l'attribuzione, un tempo accolta ampiamente, di "Troppo perde 'l tempo". I 47 componimenti con rigo musicale del manoscritto si susseguono secondo un ordine determinato: i primi 16 sono dedicati alla Madonna, il 17 e il 18 a donne sante, Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena, un cospicuo gruppo centrale dal 19 al 32 riunisce brani per le varie fasi dell'anno liturgico, dal 37 si hanno laude ai santi e in chiusura "Salutium divotamente", ancora rivolto alla *Vergene Beata*.

Le melodie cortonesi sono per lo più composte di brevi frasi su cui i testi si dispongono sillabicamente, secondo uno strofismo riconducibile generalmente alla forma "zagialesca" o alla ballata, che all'e-

poca presenta soluzioni metriche diverse ma con la costante di una divisione tra ripresa e strofe. Il modello formale più rappresentato nel laudario è il tipo “zagialesco” – introdotto nel genere forse dallo stesso Garzo -, come in “O divina Virgo flore”, “Alta trinità beata”, “Salve, salve Virgo pia”, “Ave donna santissima”, “Peccatrice nominata”, “Laudar vollo per amore”; i versi sono ottonari con schema rimico *xx* o *xy* per la ripresa e *aaax*, *bbbx* o *aaay*, *bbby* per le strofe, probabilmente da modelli arabi preislamici mediati dalla latinità. Altri brani hanno la stessa organizzazione formale ma presentano peculiarità per quanto riguarda la versificazione: “De la crudel morte de Cristo”, con versi novenari; “Laude novella”, con la ripresa composta da due decasillabi, “Gloria ‘n cielo”, con ripresa articolata in un decasillabo e un ottonario. La ripresa ha un numero di versi dispari in “Sia laudato San Francesco”, due novenari e un senario rimanti *xyz*. “Altissima luce” è invece una ballata di versi quinari e senari con rime *xyz* nella ripresa e *abababbz* nelle strofe, divise in piedi e volta. La struttura melodica è organizzata sulla ripetizione di poche frasi, eventualmente variate. Un elemento melodico nuovo può intervenire nella strofa, come avviene in “O divina Virgo flore” (AB CBAB), “Laudar vollo per amore” (AB CCA'B) e “De la crudel morte de Cristo” (AB CCA'A). “Gloria ‘n cielo” propone materiali melodici diversi per la ripresa e per la strofa (AA' BCDE). “Altissima luce”, secondo lo schema della ballata, ha la strofa divisa simmetricamente in piedi e volta, in cui ritornano le stesse frasi musicali della ripresa (ABCD EFGFABC'F'). Segue le forme dell'innodia “Madonna Santa Maria”, in cui non si distingue metricamente una ripresa rispetto alle strofe di ottonari rimanti *aaat*, *bbbt* anche se la serie ritmica del primo gruppo strofico, *xyzt*, appare caratterizzata. Clemente Terni (1992) propone di ripetere la ripresa dopo ogni strofa solo per quei brani in cui ripresa e strofa si presentino melodicamente distinte affidando altrimenti al coro le frasi melodiche ripetute; il risultato sembra però alquanto macchinoso e la maggioranza degli interpreti moderni, in linea con quanto già proponeva Fernando Liuzzi (1934), preferisce ripetere generalmente la ripresa dopo ogni strofa ed assegnarne al coro l'esecuzione mentre la strofa è riservata al solista.

Le trascrizioni musicali nel codice di Cortona consistono in una linea melodica riportata con note quadrate su rigo, riconosciute dagli studiosi come prive di valore ritmico mensurale. Le moderne interpretazioni del ritmo di questi canti si basano quindi sull'analisi melodica, sullo studio del ritmo poetico e sul confronto con i repertori coevi. Oggi sono quasi abbandonate quelle teorie che volevano il repertorio della lauda basato interamente su schemi ritmici rigidi, come secondo lo stesso Liuzzi. Terni recentemente propone di guardare alle teorie del ritmo libero di ambito gregoriano, in particolare a quelle di Mocquereau, per ricercare nelle melodie organizzazioni ritmiche basate su irregolari raggruppamenti binari o ternari di una pulsazione indivisibile corrispondente ai singoli suoni, anche al di là di quanto può suggerire l'accento verbale. Indizi illuminanti per la questione sembrano venire dal

confronto tra le diverse versioni delle stesse laude presenti nei codici cortonese e fiorentino; le melodie di quest'ultimo si presentano più ornate che non gli stessi brani nel codice di Cortona e spesso ne divergono per quanto riguarda interi melismi, frasi melodiche o cadenze, lasciando pensare ad un tipo di esecuzione ritmicamente libera e flessibile, legata anche a pratiche improvvisative e al regime di trasmissione orale probabilmente prevalente per questo repertorio. La varietà dei profili, delle movenze melodiche, delle strutture formali, suggerisce un'ampia gamma di tipologie ritmiche, dal ritmo di danza a soluzioni non precisamente misurate e alla libertà declamatoria o recitativa. In seguito a queste osservazioni si possono ipotizzare diverse possibilità esecutive anche per quanto concerne l'uso di strumenti – non attestato che da documenti del secolo XIV inoltrato –, l'improvvisazione melodica – sulla falsariga degli stessi esempi melodicamente più elaborati nel codice fiorentino – e l'improvvisazione polifonica, praticata in tutta Europa ormai da secoli nell'ambito del repertorio liturgico della cristianità occidentale – cui la *lauda* non sembra essere stata estranea, come rivelano alcune evidenti e puntuali corrispondenze melodiche.

Giorgio Monari

Il laudario di Cortona

The *Codice 91* in the Biblioteca Comunale and the Accademia Etrusca of Cortona, together with the *Codice Banco Rari 18* in the Biblioteca Nazionale Centrale of Florence, are the only two sources to contain both the poetic texts and the melodic transcriptions of *laude*. These pieces were sung by the confraternities of *laudesi* which arose in the towns of Tuscany and Umbria in the second half of the 13th century. The Cortona manuscript, which had belonged to Fraternalità di Santa Maria della Laude at the church of San Francesco, is the older of the two and dates back to between 1270 and 1297, a period more or less coinciding with the founding of what is considered to be the first confraternity, which historians place in Siena in 1267 at the church of San Domenico in Camporegio. The *lauda* at that time already had a history. *Laudes* are the prayers sung at dawn during the monastic Office of the Hours and as such are linked to the genesis of the *Laudes creaturarum* of St. Francis (1182-1226), poems which have come down to us without musical notation (despite the presence of musical lines) in the *Codice 338* of Assisi. Only poetic texts are available for the period preceding the establishment of the *laudesi*. Up until that time *laude* were sung primarily by Marian confraternities. The songs do not yet present defined formal characteristics, as they would later when the Cortona codex was compiled.

The importance of this manuscript goes beyond the testimony which it provides concerning the musical practice of *laude*: it is in fact the oldest known collection of songs in the Italian vernacular and the only such source for the entire 13th century. It is thus a document of extreme significance for the his-

tory of music and culture not only in Italy but also in Europe, given the influence exercised by the *lauda* outside Italian-speaking confines.

The musical repertoire of the Cortona manuscript consists of 46 pieces with melodic transcriptions and 1 piece written on lined paper but not notated. 97 pieces are instead found in the Florentine codex of which 8, however, lack musical notation. The two collections share no less than 20 pieces in common. Almost all of the compositions in Cortona are anonymous, but four of them (“Altissima luce”, “Ave vergene gaudente”, “Spiritu Sancto glorioso” and “Amor dolçe sença pare”) seem attributable to a certain Garzo, whose identity is the subject of speculation. There are no pieces by Jacopone da Todi (1230 ca.-1306), although we have 92 examples of his poetic works in the genre. (The attribution to Jacopone of “Troppo perde ‘l tempo”, once widely accepted, has been discredited by recent studies.) The 47 compositions notated on musical lines follow a precise order in the manuscript: the first 16 are dedicated to the Virgin Mary; nos. 17 and 18 to the female saints Catherine of Alexandria and Mary Magdalene; a large central group from nos. 19 to 32 consist of pieces for the various moments in the liturgical year; from no. 37 we have *laude* dedicated to saints; the collection concludes with “Salutiam divotamente”, again dedicated to the *Vergene Beata*.

The Cortona melodies are for the most part composed of brief phrases upon which the texts have been placed syllabically. The strophic form is patterned generally after the “*zagialesca*” or the ballata, which at this time employed diverse metric solutions but maintained the constant of a division between reprise and strophe. The most commonly represented formal model in the *laudario* is the type known as “*zagialesco*”—possibly introduced into the genre by Garzo himself. Examples include “O divina Virgo flore”, “Alta trinità beata”, “Salve, salve Virgo pia”, “Ave donna santissima”, “Peccatrice nominata” and “Laudar vollio per amore”. Here the eight-line verses follow a rhyme scheme of *xx* or *xy* for the reprise and *aaax*, *bbbx* or *aaay*, *bbby* for the strophes, probably based on pre-Islamic Arabic models mediated by Latin influences. Other pieces share the same formal organization but present unique features in terms of versification: “De la crudel morte de Cristo”, with nine-line verses; “Laude novella”, with a reprise consisting of two decasyllables; “Gloria ‘n cielo”, with a reprise divided into lines of ten and eight syllables. The reprise has an uneven number of verses in “Sia laudato San Francesco”—two nine-syllable lines and a six-syllable one with the rhyme scheme *xyz*. “Altissima luce” is instead a ballata with five- and six-line verses and a *xyz* rhyme scheme in the reprise and *abababbz* in the strophes, divided into *piedi* and *volta*. The melodic structure is based on the repetition of a few phrases which are sometimes varied. A new melodic element may appear in the strophe, and this occurs in “O divina Virgo flore” (AB CBAB), “Laudar vollio per amore” (AB CCA’B’) and “De la crudel morte de Cristo” (AB CCA’A’). “Gloria ‘n cielo” presents different melodic material for the reprise and the

strophe (AA' BCDE). The strophe of "Altissima luce", which follows the scheme of the *ballata*, is divided symmetrically into *piedi* and *volta*, where the same musical phrases return in the reprise (ABCD EFGFABC'F'). "Madonna Santa Maria" follows the form of the hymnody, where the reprise cannot be distinguished metrically from the rhyming octameters (*aaat, bbbt*) of the strophes, even if the rhythmic series of the first strophic group (*xyzt*) is distinctive. Clemente Terni (1992) suggests a repetition of the reprise after every strophe only in those pieces in which the reprise and the strophe are melodically different; otherwise, the repeated melodic phrases are to be entrusted to the chorus. The result seems, however, somewhat complicated and most modern performers follow the solution proposed by Fernando Liuzzi (1934), i.e., to repeated the reprise generally after every strophe and to assign it to the chorus, leaving the strophe to be sung by the soloist.

The musical transcriptions of the Cortona codex consist of a melody notated in square notes on a single line; scholars concur that the notes lack mensural rhythmic values. Modern interpretations of the rhythm of these songs are therefore based on a melodic analysis, on the study of poetic rhythms, and on a comparison with contemporary repertoires. Today the theory that the *lauda* repertoire was entirely based on rigid rhythmic schemes has been practically abandoned, as Liuzzi himself had asserted. Terni recently suggested looking at the theories of free rhythm in Gregorian circles, in particular the school of Mocquereau, in an attempt to find in the melodies rhythmical organizations based on irregular groupings of binary or ternary figures within an indivisible pulsation corresponding to each individual sound, even going beyond mere word accent. Clues shedding light on this question seem to come from the comparison between different versions of the same *laude* found in the Cortona and Florentine codices. The same melodies of the latter collection are more ornate than they are in Cortona, and they often differ in entire melismas, melodic phrases or cadences. This fact suggests an execution with free and flexible rhythms, tied to the improvisatory practices of the time and to the regime of oral transmission which was probably prevalent for this repertoire. The variety of shapes, melodic designs and formal structures all suggest a wide gamma of rhythmic typologies, ranging from dance rhythms to less precisely measured solutions and even to free declaration or recitation. One can thus imagine a variety of possibilities for performance, also in terms of instrumentation (documented only well into the 14th century), melodic improvisation (following the melodically elaborate examples in the Florentine codex), and polyphonic improvisation, practiced throughout Europe for centuries in the liturgical repertoires of Western Christianity. The *lauda* seems to be not unrelated to these practices, as certain obvious and specific melodic relationships reveal.

Giorgio Monari

Le recueil de laudes de Cortona

Le *Codice 91* de la *Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca* de Cortona et le *Codice Banco Rari 18* de la *Biblioteca Nazionale Centrale* de Florence sont les deux sources qui contiennent, avec les textes poétiques, les transcriptions mélodiques des laudes chantées par les confréries de chanteurs de laudes qui virent le jour dans les communes de Toscane et d'Ombrie dans la seconde moitié du XIII^e siècle. De ces deux manuscrits, celui de Cortona, ayant appartenu à la *Fraternita di Santa Maria della Laude* de l'église de *San Francesco*, est le plus ancien et remonte aux années situées entre 1270 et 1297, à une époque proche de la fondation de la confrérie ayant son siège à l'église de *San Domenico in Camporegio* de Sienne qui est considérée comme étant la première et datant, selon les historiens, de 1267. Le genre des laudes a déjà une histoire à cette époque. Les *Laudes* sont les prières de l'aube de l'Office monastique des Heures et c'est à celles-ci qu'est reliée la genèse des *Laudes creaturarum* en langue vulgaire de Saint-François (1182-1226) qui nous sont parvenues sans notation sur des portées bien qu'elles étaient prédisposées dans le *Codice 338* d'Assises. Seuls les textes poétiques sont disponibles pour la période qui précède celle de l'affirmation des chanteurs de laudes; jusqu'à cette époque c'était avant tout des confréries mariales qui exécutaient les laudes. Ces chants ne présentent pas encore de caractère définitif quant à la forme comme ce sera le cas à l'époque d'or successive durant laquelle sera également rédigé le codex de Cortona. L'importance de ce manuscrit va au-delà du témoignage de l'utilisation musicale des laudes car celui-ci représente le plus ancien recueil connu de chants en langue vulgaire italienne et l'unique pour tout le XIII^e siècle. Il s'agit donc d'un document d'une extrême importance pour l'histoire de la musique et de la culture italienne et européenne, vu l'influence que les laudes exercèrent également au-delà des frontières de la *koinè* italique.

Le répertoire musical de Cortona comporte 46 pièces avec transcription de la mélodie et 1 pièce avec la portée mais sans notation; celles du codex florentin, plus tardives, sont au nombre de 97 dont 8 sont toutefois privées de notation musicale. Les deux recueils présentent jusqu'à 20 pièces communes. Les compositions sont quasi toutes anonymes mais quatre – "*Altissima luce*", "*Ave vergene gaudente*", "*Spiritu Sancto glorioso*" et "*Amor dolce sença pare*" – semblent pouvoir être attribuées à un *Garzo* sur l'identité duquel ont été formulées diverses hypothèses. Il n'y a aucune pièce de Jacopone da Todi (1230ca.-1306) dont nous possédons jusqu'à 92 exemples de compositions poétiques dans ce genre; l'attribution à celui-ci de "*Troppo perde 'l tempo*", qui était autrefois amplement acceptée, est actuellement rejetée par les études récentes. Les 47 compositions avec portée de ce manuscrit se succèdent suivant un ordre déterminé: les 16 premières sont dédiées à la Madone, les compositions 17 et 18 à de saintes femmes, Catherine d'Alexandrie et Marie Madeleine, un groupe central considérable de la composition 19 à 32 réunit des pièces pour les diverses époques de l'année liturgique, à partir de la

composition 37 on trouve des laudes dédiées à des saints et pour finir “*Salutiam divotamente*”, elle-aussi dédiée à la *Vergene Beata*.

Les mélodies de Cortona sont en majeure partie composées de brèves phrases sur lesquelles les textes sont disposés de manière syllabique suivant une structure en strophes, généralement reconductible à la forme “*zagialesca*” ou à la *ballata* qui, à l’époque, présente des solutions métriques diverses avec toutefois la constante d’une division entre reprise et strophe. Le modèle formel le plus représenté dans ce recueil de laudes est du type “*zagialesco*” – peut-être introduit dans ce genre par le *Garzo* déjà cité – comme dans “*O divina Virgo flore*”, “*Alta trinità beata*”, “*Salve, salve Virgo pia*”, “*Ave donna santissima*”, “*Peccatrice nominata*”, “*Laudar vollo per amore*”; les vers sont des octosyllabes avec un schéma rythmique *xx* ou *xy* pour la reprise et *aaax*, *bbbx* ou *aaay*, *bbby* pour les strophes, provenant probablement de modèles arabes préislamiques et repris par la latinité. D’autres pièces ont la même organisation formelle mais présentent certaines caractéristiques quant à la versification: “*De la crudel morte de Cristo*” en vers de neuf syllabes, “*Laudé novella*” avec la reprise composée de deux décasyllabes, “*Gloria’n cielo*” avec une reprise articulée en un décasyllabe et un octosyllabe. La reprise a un nombre de vers impairs dans “*Sia laudato San Francesco*”: deux vers de neuf syllabes et un sénair en rimes *xyz*. “*Altissima luce*” est au contraire une *ballata* en pentasyllabes et en vers sénaires avec des rimes *xyz* dans la reprise et *abababz* dans les strophes, divisées en pieds et *volta*. La structure mélodique est organisée sur la répétition de quelques phrases, éventuellement variées. Un nouvel élément mélodique peut intervenir dans la strophe comme cela se passe dans “*O divina Virgo flore*” (AB CBAB), “*Laudar vollo per amore*” (AB CCA’B’) et “*De la crudel morte de Cristo*” (AB CCA’A’). “*Gloria’n cielo*” propose des matériels mélodiques différents pour la reprise et pour la strophe (AA’ BCDE). “*Altissima luce*”, suivant le schéma de la *ballata*, a la strophe divisée de manière symétrique en pieds et *volta* dans laquelle se représentent les mêmes phrases musicales de la reprise (ABCD EFG-FABC’F’). Il s’ensuit les formes de l’hymne “*Madonna Santa Maria*” dans lequel on ne distingue pas de reprise du point de vue rythmique par rapport aux strophes d’octosyllabes en rimes *aaat*, *bbbt* même si la série rythmique du premier groupe en strophe, *xyzt*, apparaît comme étant caractéristique. Clemente Terni (1992) propose de répéter la reprise après chaque strophe seulement pour les pièces dans lesquelles la reprise et les strophes se présentent de manière distincte quant à la mélodie en confiant diversement au chœur les phrases mélodiques répétées; le résultat semble toutefois quelque peu compliqué et la majorité des interprètes modernes, en suivant ce qu’avait déjà proposé Fernando Liuzzi (1934), préfère répéter en général la reprise après chaque strophe et en confier l’exécution au chœur alors que la strophe est réservée au soliste.

Les transcriptions musicales du codex de Cortona consistent en une mélodie faite de notes carrées sur

une seule ligne et reconnue par les chercheurs comme étant privée de valeurs rythmiques mesurées. Les interprétations modernes du rythme de ces chants se basent ainsi sur l'analyse mélodique, sur l'étude du rythme poétique et sur la confrontation avec le répertoire de l'époque. Les théories qui voulaient que le répertoire des laudes soit basé entièrement sur des schémas rythmiques rigides, comme le soutenait Liuzzi lui-même, sont pratiquement abandonnées aujourd'hui. Terni a proposé récemment de prendre en considération les théories du rythme libre se référant au grégorien, et en particulier à celles de Mocquereau, pour rechercher dans les mélodies certaines organisations rythmiques basées sur des regroupements irréguliers, binaires ou ternaires, d'une pulsation indivisible correspondant aux simples sons, également au-delà de ce que peut suggérer l'accent des mots. Des indices de solutions concernant cette question semblent venir de la confrontation entre les diverses versions des mêmes laudes présentes dans les codex de Cortona et de Florence; les mélodies de ce dernier se présentent de manière plus ornée par rapport aux mêmes pièces du codex de Cortona et sont souvent divergentes par rapport à des mélismes entiers, à des phrases mélodiques ou des cadences en permettant de penser à un type d'exécution libre et flexible du point de vue rythmique, liée aussi à des pratiques d'improvisation et aux traditions de transmission orale, probablement prédominante pour ce répertoire. La variété des profils, des mouvements mélodiques, des structures formelles suggère une ample gamme de typologies rythmiques depuis un rythme de danse jusqu'à des solutions pas spécialement mesurées et à la liberté liée à la déclamation ou au récit. Suite à ces observations, on peut supposer différentes possibilités d'exécution, également en ce qui concerne l'utilisation des instruments – attestée seulement par des documents remontant au XIV^e siècle, déjà bien entamé –, l'improvisation mélodique – en se référant aux mêmes exemples plus élaborés du point de vue mélodique – et l'improvisation polyphonique, pratiquée désormais dans toute l'Europe depuis des siècles dans le domaine du répertoire liturgique de la chrétienté occidentale – à laquelle la *lauda* ne semble pas être étrangère comme le révèlent certaines correspondances mélodiques évidentes et ponctuelles.

Giorgio Monari

Traduction: Michel van Goethem

Salve salve

Salve, salve, virgo pia
Gema splendida, Maria

Or cantiam cum gran diletto
de l'amor nostro perfetto
ke preki pro nobis Cristo
ke sia nostra lux et via

Or cantiam con alegranza
della bella nostra amanza
k'ell'e' nostra consolanza
sempre beneditta sia

Alta donna gloriosa
madre de Jesu' pietosa
del paradiso tu se' rosa
la più bella ke vi sia

Engraziata fosti in tutto
de te nacque el dolce frutto
k'espugnò ne l'amar lutto
de la infernal tenebria

El cor nostro fa pensare
di te dolce sospirare
fatte tanto te amare
nul'altra cosa al cor sia

A te amor avem cantato
bella col santo portato
facci star dal destro lato
possiam farte compagnia

De la crudel morte de Cristo

De la crudel morte de Cristo
on'hom pianga amaramente!

Quando 'Iuderi Cristo pilliaro
d'ogne parte lo circondaro;
le sue mane stretto legaro
como ladro, villanamente.

Trenta denar fo lo mercato
ke fece Juda, et fo pagato.
Mellio li fora non esser nato
k'aver peccato sì duramente!

A la colonna fo, spoliato,
per tutto l'corpo flagellato,
d'ogne parte fo 'nsanguinato
commo falso, amaramente.

Poi ke 'n croce fo kiavellato,
da li Iuderi fo designato:
"Se tu se' Cristo da Dio mandato,
descende giù sicuramente!"

Li soi compagni l'abandonaro
tutti fugiero e lui lasciaro,
stando tormento forte et amaro
de lo suo corpo, per la gente

Molt'era trista sancta Maria
quando'l suo figlio en croce vedea,
cum gran dolore forte piangeva,
dicendo "Trista, lassa, dolente!"

Laudar vollo per amore

Laudar vollo per amore
lo primer frate minore.

San Francisco, amor dilecto,
Cristo t' à nel suo cospecto,
perhò ke fosti ben perfectò
e suo diricto servidore.

Tutto el mondo abandonasti,
novell' ordine plantasti,
pace in terra annuntiaesti
como fece el salvatore.

Tanto fosti amico a Deo
ke le bestie t' ubidièno;
l' ucielli in mano a te venièno
a udir lo tuo sermone.

O divina virgo, flore

O divina virgo, flore
aulorita d' ogne aulore.

Tu se' fior ke sempre grane
molta gratia in te permane:
tu portasti 'l vino e pane,
ciòè 'l nostro redemptore

Tu es sacra virgo pia,
tu, dulcissima Maria
tu ke se' la dricta via
per venir ad salvatione.

De quel canto glorioso
fanno coro delectoso:

ciascun rendi gaudioso,
speranç' à de lo tuo amore.

Ave, virgo incoronata,
ave, Dio obumbrata,
ke 'n ciel se' encoronata,
madre d'ogne peccatore.

Altissima luce

Altissima luce col grande splendore
in voi, dolçe amore, agiam consolança.

Ave, regina, pulçell' amorosa,
stella marina ke non stai nascosa,
luce divina, virtù gratiosa,
belleça formosa: di Dio se' sembrança!

Templo sacrato, ornato vasello
annuntiato da San Gabriello,
Cristo <è> incarnato nel tuo ventre bello,
fructo novello cum gran delectança.

Verginitade a Dio prometteste,
umanidade co' llui coniungeste,
cum puridade tu sì 'l partoristi,
non cognoscendo carnal delectança.

Fresca rivera ornata di fiori,
tu se' la spera di tutti i colori:
guida la skiera di noi peccatori,
si c' asavori de tua beninança.

Ave regina gloriosa

Ave, regina gloriosa,
plena d' ogne consolança.

Ave, pulcra margarita,
splendida luce clarita;
fresca rosa et aulorita,
nostro gaudio et alegrança

Ave, regina adorata,
virgene madre beata;
poi ke fosti salutata,
madre se' de gran pietança.

Ave, porto de salute;
ki ben t'ama tu l'aiute;
guardane di far cadute,
traïci for de dubitança.

Alta Trinità beata

Alta Trinità beata,
da noi sempre si' adorata!

Trinitade gloriosa,
unità maravilliosa,
tu se' manna savorosa
a tut'or desiderata.

Noi credem sença fallança,
fermamente, cum sperança,
tre persone, una sustantia,
da li sancti venerata.

O verace Trinitade,
fà per la tûa pietade,
ke nostra humilitade
en vita eterna si' exaltata.

Peccatrice nominata

Peccatrice, nominata

Madalena, da Dio amata!

Magdalena decta stesti
dal castel nel qual nascesti:
Marta per sorore avesti,
nel Vangelo asai lodata.

Laççaro fo tuo fratello,
santo iusto buono e bello,
Cristo amò sença ribello,
poi k'a lui fosti tornata.

Fosti piena de peccato,
gisti a Cristo re beato:
nel convito l'ài trovato
de Symon, ke t'ài spresciata.

Andasti dentro cum timore,
plangesti cum gram dolore,
basciast' i piei cum grand'amore
per la gratia k'ài trovata.

Linte' e flume diventato
per lavar lo tuo peccato,
scudo saldo l'ài trovato
de tutto ciò ke se' acusata:

Fonte a te per ben lavare,
padre sancto a perdonare,
amico saldo a dispensare,
ne la vita k'ài trovata.

Magdalena degna da laudare

Magdalena degna da laudare
sempre degge Dio per noi pregare!

Ben è degna d'essare laudata,

kè fœ peccatrice nominata:
per servire fo ben meritata,
Iesù Cristo volse sequitare.

Quando Cristo fo passionato,
co' li discipoli era raunata:
Maria Magdalena, in quello stato,
Iesù Cristo andò a visitare.

Puoi ke Cristo fùe sepolito,
Magdalena, c'avea 'l cor ferito
del dolore ke Cristo avea patito,
unqua non potèa requiare.

Colle Marie andò a lo sepulcro
ove Iesù Cristo era sepulto,
con unguento pretioso molto
per le sue piaghe ugnare et curare.

Madonna santa Maria

Madonna santa Maria,
mercé de noi peccatori!
Faite prego al dolçe Cristo
ke ne degia perdonare!

Madonna sancta Maria,
che n'ài mostrata la via,
or escacia ogne resia,
receve ki vol tornare.

Misericordia, patre Deo,
de tutto 'l peccato meo:
e' so' quel malvascio reo
ke sempre volsi mal fare.

Peccatori abbinati,
pensiam li nostri peccati:

taupinelli, andate al padre,
mettèteve 'n suo iudicare!

Penitentia, penentia!
domandâla con reverentia:
omgn'om pensi la sententia
ke non se dia mai revocare.

Iesù Cristo, manda pace:
scâmpane da la fornace
la qual gemai altro non face
che i peccatori a tormentare.

Omne homo

Omne homo ad alta voce
laudi la verace croce!

Quanto è digna da laudare
core no lo pò pensare,
lengua non lo pò contare,
la verace sancta croce!

Poi ke Cristo fo pillato,
strictamente fo ligato,
d'ogne parte fo tormentato
e donato a la croce.

Iesù Cristo redemptore
come falso bufadore,
come latro e traditore,
fo donato a la croce.

Le sue membra delicate
fuoro stese e tirate,
tutti quante insanguinate
e kiavato in su la croce.

Iesù Cristo, la fraterna,
tu la cresce e la governa:
de' la gloria sempiterna
per la virtù de la croce.

Gloria n'cielo

Gloria 'n cielo e pace 'n terra:
nat'è 'l nostro salvatore!

Nat'è Cristo glorioso,
l'alto Dio maraviglioso:
fact'è hom desideroso
lo benigno creatore!

De la vergene sovrana,
lucente stella d'iana,
de li erranti tramontana,
puer nato de la fiore.

Nel presepe era beato
quei ke in celo è contemplato,
dai santi desiderato
reguardando el suo splendore.

Parturito l'à cum canto,
pieno de lo Spiritu santo:
de li bracia li fe' manto
cum grandissimo fervore.

Poi la madre gloriosa,
stella clara e luminosa,
l'alto sol, desiderosa,
lactava cum gram dolçore.



Giovanni Caruso

LAUDARIO DI CORTONA

Canti devozionali del XIII secolo

① Salve, salve, virgo pia	2:55	⑨ Alta trinità beata	3:45
② De la crudel morte de Cristo	3:22	⑩ Peccatrice nominata	3:46
③ Ave donna santissima	2:18	⑪ Ciascun ke fede sente	2:56
④ Laudar volloio per amore	3:11	⑫ Magdalena degna da laudare	3:37
⑤ O divina virgo, flore	2:18	⑬ Sia laudato san Francesco	2:33
⑥ Altissima luce	2:22	⑭ Madonna santa Maria	4:10
⑦ Laude novella	3:17	⑮ Omne homo	4:34
⑧ Ave regina gloriosa	3:30	⑯ Gloria n' cielo	2:24

TOTAL TIME 00:50:58

Ensemble vocale La Dolce Vista

Giulia Galasso, Raffaella Siniscalchi, Daniela Troilo, Christine Streubühr
(1,2,5,6,9,10,12,14,15,16)

Solisti:

Dario Paolini (tenore) (1,5,12,14,15,16), Angela Bucci (soprano) (4,8)

Giulia Galasso (soprano) (9,10,16), Raffaella Siniscalchi (mezzo soprano) (6,12,14,15) Daniela Troilo (contralto) (2), Christine Streubühr (contralto) (2)

Strumenti:

Luigi Polsini (vielle 1,3,5,9,11,13,14,16 - liuto 7,12,15)

Antonio Addamiano (flauti dritti 1,3,5,9,11,12,14,15,16 - arpa 12,13)

Sandro Pippa (percussioni 3,5,9,11,12,14,15 - cialamello 1 tambourin de Béarn 16)

Giovanni Caruso (liuto 3,4,5,7,8,11,13,15 percussione 1)

Direttore: Giovanni Caruso

TACTUS

DDD 24 bit
TC 270001

© 2005

Made in Italy

Text in:

Italiano

English

Français

by

Giorgio Monari

Registrazione

11-13 Giugno 2004

Chiesa dei SS. Pietro e Paolo

Salisano

Rieti - Italia



8 007194 103472

LAUDARIO DI CORTONA

Canti devozionali del XIII secolo

① Salve, salve, virgo pia	2:55	⑨ Alta trinità beata	3:45
② De la crudel morte de Cristo	3:22	⑩ Peccatrice nominata	3:46
③ Ave donna santissima	2:18	⑪ Ciascun ke fede sente	2:56
④ Laudar volloio per amore	3:11	⑫ Magdalena degna da laudare	3:37
⑤ O divina virgo, flore	2:18	⑬ Sia laudato san Francesco	2:33
⑥ Altissima luce	2:22	⑭ Madonna santa Maria	4:10
⑦ Laude novella	3:17	⑮ Omne homo	4:34
⑧ Ave regina gloriosa	3:30	⑯ Gloria n° cielo	2:24

TOTAL TIME 00:50:58

Ensemble vocale *La Dolce Vista*

Giulia Galasso, Raffaella Siniscalchi, Daniela Troilo, Christine Streubühr
(1,2,5,6,9,10,12,14,15,16)

Solisti:

Dario Paolini (tenore) (1,5,12,14,15,16), Angela Bucci (soprano) (4,8)
Giulia Galasso (soprano) (9,10,16), Raffaella Siniscalchi (mezzo soprano) (6,12,14,15)
Daniela Troilo (contralto) (2), Christine Streubühr (contralto) (2)

Strumenti:

Luigi Polsini (vielle 1,3,5,9,11,13,14,16 - liuto 7,12,15)
Antonio Addamiano (flauti dritti 1,3,5,9,11,12,14,15,16 - arpa 12,13)
Sandro Pippa (percussioni 3,5,9,11,12,14,15 - cialamello 1 tambourin de Béarn 16)
Giovanni Caruso (liuto 3,4,5,7,8,11,13,15 percussione 1)

Direttore: Giovanni Caruso