

ANTONIO LOVATO

*Teoria e prassi del canto certosino.
Il ms. E.52 del Civico Museo
Bibliografico Musicale di Bologna*

Il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna conserva il ms. E.52, che nel lato esterno del piatto anteriore, al centro in alto, porta la scritta recenziore a inchiostro: *Anonimo. Regole di canto fermo, e cantilene diverse per uso de' monaci certosini*. Nel margine destro compare il numero d'inventario "2495", cassato, mentre sul dorso la stessa mano ha apposto la scritta ad inchiostro: *Scelta di canti fermi pii e certosini*¹. Il ms. cartaceo ha legatura in cartone ed è composto da due carte di guardia, di cui la prima incollata al lato interno del piatto anteriore, un'antiporta illustrata, sessanta carte distribuite tra un duerno, otto terni e due duerni, numerate come pagine da 1 a 87 a partire da c. 11r, alle quali seguono due carte di guardia, di cui l'ultima incollata al lato interno del piatto posteriore². Misura cm 23,2 × 17, è stato copiato da un'unica mano e non è datato, ma le caratteristiche della carta, dell'inchiostro e della filigrana impressa nei fogli di guardia, la grafia rotonda dei testi, delle rubriche e della notazione quadrata nera, la natura degli argomenti e la tipologia di numerosi canti in volgare rinviano alla fine del sec. XVII o agli inizi del successivo.

L'origine certosina del manoscritto, non documentabile direttamente³, è confermata da una serie di elementi interni, a partire dal disegno di un cartiglio incollato sul verso della prima carta di guardia, che raffigura un vispo "gatto certosino" in posizione d'allerta, con una lucertola tra le fauci, accovacciato a lato di una emerocallide rossa e gialla (fig. 1). Di questo animale le pubblicazioni scientifiche incominciarono a occuparsi nel 1723, spiegando la sua particolare denominazione con la presunta somiglianza del morbido pelo al colore bianco sporco dell'abito dei monaci delle certose o, più verosimilmente, a una pregiata lana spagnola dal nome commerciale "pile de chartreux",

¹ Cfr. *Catalogo della Biblioteca del liceo musicale di Bologna*, a cura di G. Gaspari, U. Sesini, 5 voll., Bologna 1890-1943 (rist., *ivi* 1961), I, p. 184. [<http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/gaspari>]

² Le carte del primo terno sono numerate nel margine inferiore destro del *recto* da A a Aiiij.

³ Il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna non possiede documentazione sulla provenienza del manoscritto.

molto apprezzata nella Francia del sec. XVI⁴. Il disegno del ms. E.52 di Bologna sembra, però, richiamare un'altra tradizione, perché raffigura un gatto dal colore grigio-argento, toccato di bianco sulla pancia, come quello che, nel sec. XVI, a Roma aveva attirato l'attenzione del poeta Joachim Du Bellay, il quale, sorpreso di non vederlo con il grigio uniforme degli esemplari francesi, finì per affezionarsi al carattere mansueto dell'animale, dedicandogli poi l'*Épitaphe d'un chat* (1558)⁵.

A un contesto certosino meno suggestivo ma iconograficamente più certo rinvia l'illustrazione incisa sull'antiporta di E.52, in cui è rappresentato "S.P. BRUNO SACRI INVIOLATI ORD. CARTUS. FUNDATOR" in preghiera estatica tra gli aspri e deserti dirupi di Chartreuse (fig. 2). Egli ha un libro aperto dinanzi a sé e gli altri strumenti della meditazione: il crocefisso al quale rivolge lo sguardo rapito, il teschio sopra il libro, la mitria e il pastorale abbandonati a terra, in ricordo del rifiuto opposto alla nomina arcivescovile che gli era stata offerta da papa Urbano II. Nella parte centrale del margine inferiore del disegno è steso il distico elegiaco "Omnia dum refugit sese dum nescit et odit / Seque Deumque tenens omnia solus habet", che compendia il significato della raffigurazione nello stile proprio del concettismo barocco.

Il soggetto iconografico divenne ricorrente nelle illustrazioni della vita di s. Bruno in seguito al ciclo di venti incisioni eseguite nel 1620-1621 da Theodor Crueger (Dietrich Krüger) su disegni di Giovanni Lanfranco, per iniziativa di Meleagro Pentimalli, autore della *Vita del gran patriarca s. Bruno cartusiano*⁶. A questa serie, reimpressa a Napoli intorno al 1650 e ripresa in seguito da Benedetto Tromby per illustrare i primi due volumi della sua storia dell'ordine certosino⁷, tra il 1645 e il 1648 si aggiunse il racconto della vita di

s. Bruno dipinto da Eustache Le Sueur nelle ventidue tavole centinate per il piccolo chiostro della certosa di Vauvert a Parigi⁸. Il ciclo di Le Suer, che si ispirò principalmente al poema in esametri sull'origine dell'ordine certosino composto da Zaccaria Ferreri nel 1508, ebbe un'ampia notorietà perché intorno al 1680 fu riprodotto da François Chauveau in una serie di acqueforti pubblicate da René Cousinet⁹.

Da un punto di vista tematico e formale, la raffigurazione di s. Bruno presente in E.52 appare lontana dal classicismo accademico e severo che informa le acqueforti Chauveau-Cousinet, mentre è prossima al linguaggio emotivo e coinvolgente delle incisioni Lanfranco-Crueger. Anche lo schema utilizzato è lo stesso ed è ricorrente in altre stampe sciolte dei primi decenni del sec. XVII, dove s. Bruno è ritratto in meditazione secondo le caratteristiche di un collaudato modello controriformista, che si proponeva di "mover l'affetti alla pietà" mettendo in rilievo i momenti di esaltazione mistica del santo¹⁰. Dentro questa concezione estetico-devozionale, che segnò l'arte sacra nei primi decenni del Seicento, si colloca la produzione del bolognese Matteo Borboni (1610-1667), l'artista che "delin[eavit]" l'illustrazione del ms. E.52, mentre D[omenico Maria?] Fontana (1607 c.-post 1667) "scul[psit]" la relativa immagine¹¹. A Bologna o, comunque, alla "provincia Tusciae" dei certosini rinviano anche alcuni particolari dell'incisione, come la tipica architettura della chiesa e, soprattutto, del campanile che si intravedono sullo sfondo.

⁴ Cfr. s.v. in: J.S. DES BRUSLONS, *Dictionnaire universel du commerce, d'histoire naturelle et des arts et métiers*, 2 voll., Paris, Jacques Estienne, 1723; *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17 voll., Paris, Briasson, 1751-1765; G.L. LECLERC DE BUFFON, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roy*, 44 voll., Paris, L'Imprimerie Royale, 1749-1803; F.-A. AUBERT DE LA CHESNAYE-DESBOIS, *Dictionnaire raisonné et universel des animaux ou Le règne animal*, 4 voll., Paris, C.J.B. Bauche, 1759.

⁵ J. DU BELLAY, *Recueils romains*, éd. par D. Aris, F. Joukovsky, Paris 1993 (Oeuvres poétiques, 2), n. XXVIII.

⁶ G. LANFRANCO, TH. KRÜGER, *Vita s. Brunonis cartusianorum patriarchae elegantissimis monocromatis delineata, et iuncto pede simul et soluto, adamussim expressa et ornata* [1620-21]; *Vita del gran patriarca s. Bruno cartusiano, dal Surio et altri autori latini con diligenza descritta, e da Meleagro Pentimalli fedelmente ristretta in lingua italiana*, Roma, Alessandro Zanetti, 1621: nella seconda edizione, del 1622, è aggiunta la cronologia dei generali e il catalogo di tutti gli eremi dell'ordine. Cfr. G. LEONCINI, *Iconografia della vita di san Bruno nelle incisioni del XVI e del XVII secolo*, in *Die Kartäuser und ihre Welt. Kontakte und gegenseitige Einflüsse*, III, Salzburg 1993 (Analecta cartusiana, 62), pp. 42-99: 51-52; *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, catalogo della mostra, a cura di E. Schleier, Firenze 1983.

⁷ Cfr. B. TROMBY, *Storia critico-cronologica diplomatica del patriarca s. Brunone e del suo ordine cartusiano*, 10 voll., Napoli, Vincenzo Orsino, 1773-1779 (rist., Salzburg 1981-1982: Analecta cartusiana, 88).

⁸ Cfr. A. MÉROT, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris 1987, pp. 185-216; *La chartreuse de Paris*, catalogo della mostra (Musée Carnavalet, 12 maggio - 9 agosto 1987), a cura di J.-P. Willemsme, Paris 1987, pp. 98-113.

⁹ Cfr. *Zachariae vicentini subasiensis abbatiss ad invictissimum Caesarem Maximilianum de carthusiae origine heroicum*, in un volume di scritti del Ferreri nel cui colophon si legge: "Mantuae, per Franciscum Leonardi Bruschi filium regiensem, MDIX"; l'edizione successiva *De sanctissima carthusiensis ordinis origine ac successu poemation metro eroico*, in *Brunonis carthusianorum patriarchae sanctissimi... opera et vita*, apud Parrhisios, in Typographia Ascensiana, 1523; *La vie de st. Bruno, fondateur de l'ordre des chartreux, peinte au cloître de la chartreuse de Paris par Eustache Le Sueur, peintre ordinaire du roy, gravée par François Chauveau de l'Académie royale de peinture et sculpture*, Paris, René Cousinet [1680-90]; A. MÉROT, *La renommée d'Eustache Le Sueur et l'estamps*, in "Revue de l'art", 55, 1982, pp. 57-65.

¹⁰ Cfr. le due stampe incluse nelle edizioni della *Vita del gran patriarca s. Bruno cartusiano* cit., il breve di Gregorio XV ai certosini del 1622 e la stampa disegnata da Giovanni Lanfranco e incisa da Francesco Villamena, riprodotta in *Disegni di Giovanni Lanfranco* cit., p. 81.

¹¹ Cfr. E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 8 voll., Paris 1966², II, p. 13, III, pp. 803 e 805; G. MILESI, *Dizionario degli incisori*, Clusone 1982, p. 36. Matteo Borboni, allievo di Giulio Cesare Fellini, lavorò a Bologna, Mirandola e Parma come incisore di acqueforti. Fontana Domenico Maria, nato a Parma e ancora vivente dopo il 1667, apprese l'arte a Bologna e incise disegni propri e dei maestri. Tra il 1620 e il 1660 è testimoniata anche l'attività di Cesare Fontana, il quale incise numerose processioni funebri.

Un esplicito riferimento al canto liturgico praticato dall'ordine religioso di s. Bruno si trova a c. 10v di E.52, là dove alla rubrica "Modo per saper far bene i punti alla certosina" sono descritti i toni di recitazione delle lezioni con un'ampia esemplificazione sull'uso di *flexa*, *mora*, *interrogatio* e *conclusio* in relazione alla diversa natura accentuativa delle parole (fig. 3)¹². Indicativo della liturgia certosina, praticata quantomeno in ambito locale, è anche l'inno *Te sanctum Brunonem laudamus*, cui seguono le due antifone al Magnificat *Salve, carthusianorum lux* e *Iste sanctus digne* (figg. 5-6).

Questi testi, e le relative melodie, risultano importanti al fine di stabilire l'origine e la datazione del manoscritto, perché sono elementi dell'ufficio di s. Bruno, il cui culto fu concesso nel 1514 da Leone X che, "vivae vocis oraculo", autorizzò i certosini a celebrare la festa del fondatore "solemni ritu officioque proprio"¹³. Un anno dopo, l'autorizzazione pontificia fu recepita dal capitolo generale che, però, stabilì di celebrare la Messa e l'Ufficio "sicut unius confessoris non episcopis, exceptis orationibus"¹⁴. Il culto di s. Bruno fu esteso a tutta la Chiesa nel 1623 da Gregorio XV che concesse il rito semi-doppio, elevato a doppio nel 1674 da Clemente X, che stabilì di inserire la festa "in breviario, missali et kalendariis imposterum imprimendis"¹⁵.

1. Il contenuto del ms. E.52

In realtà, rinvia al pieno periodo controriformista il contenuto complessivo del ms. E.52 che, nella distribuzione della materia e nella forma espositiva, segue i criteri in uso nei secoli XVII-XVIII per la compilazione di manuali o libri d'uso destinati all'apprendimento delle regole essenziali del canto piano e all'esercizio della pratica corale. La stessa concezione del canto monodico della liturgia che traspare dalla trattazione corrisponde all'interpretazione e alle trasformazioni che in epoca barocca interessarono il repertorio monodico della tradizione.

La rubrica "Scelta di varie cantilene d'ogni tuono con li principij del canto fermo et altre cose diverse molto utili per chi desidera far profitto nel canto" apre una serie di informazioni che, da c. 5r a c. 28v, presentano gli elementi consueti nei trattati dei secoli XVII-XVIII. Dalla funzione delle chia-

¹² La tradizione attestata nel ms. E.52 comprende "quatuor punctorum genera: circumflexum, elevatum, interrogans, finale" (fig. 3). Come tale, continua in seguito nel "modus cantandi epistolam" del *Missale cartusiansis ordinis ex ordinatione capituli generalis. Anno Domini MDCCVI*, Lugduni, ex Typographia Petri Valfray, 1713, pp. ciiij-civ.

¹³ *Acta sanctorum quotquot toto orbe coluntur, vel a catholicis scriptoribus celebrantur*, 115 voll., Anteverpiae, Parisiis et Romae, 1643-: cfr. rist., Parisiis et Romae 1863-, LI, p. 697.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 698-699.

¹⁵ Cfr. *Bullarium diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum taurinensis editio*, 25 voll., Augustae Taurinorum 1857-1872, XII, pp. 789-790; *Acta sanctorum* cit., LI, pp. 774-775; s.v. in *Bibliotheca sanctorum*, 15 voll., Roma 1961-2000, III, coll. 562-577: 567.

vi di Fa (Ffaut) e di Do (Csofaut), considerate in rapporto all'esacordo naturale, "per bquadro" o "per bmolle", si passa alla forma delle note che sono tre, "differenti di figura, ma di misura eguali... cioè lunga ■, breve ■ e semi-breve ◆. Con particolare riguardo per i "principianti", vengono quindi spiegati il procedimento per evitare il tritono e, attraverso la descrizione della mano guidoniana, l'ordine di successione degli esacordi e il meccanismo delle mutazioni.

L'esposizione dei modi ecclesiastici muove dal presupposto che i certosini utilizzano gli otto toni canonici, mentre rifiutano quelli commisti, irregolari e più che perfetti, ammettendo soltanto la trasposizione una quinta sopra la *finalis*. I quattro modi autentici, "chiamati maestri o principali...", hanno potenza naturale d'ascendere per infino all'ottava voce sopra la sua finale"; i quattro plagali, "detti discepoli degl'autentici...", hanno potenza d'ascendere per infino alla quinta e sesta sopra la sua finale, e di discendere alla quarta e qualche volta fino alla 5. et ancora, ma rare volte, alla sesta". Risponde, invece, agli ideali dell'estetica e della spiritualità barocca il "modo di intonare nelli chori". Infatti, se le antifone devono essere cantate "con la voce suave", i salmi e l'*Alleluia* richiedono una "voce viva e rotonda", che sarà "piena" nei responsori del Mattutino e "preconia" negli introiti, mentre gradualis e tratti "devon esser con morigerata voce intonati", gli offertori e il postcommunio "con quanta più si può moderazione". In ogni caso, i cantori devono procedere "talmente moderati, che gl'ascoltanti non adirino, ma più tosto a divozione induchino".

Segue la classificazione dei toni di recita delle lezioni, delle letture, del vangelo e l'intonazione delle orazioni per la Messa, le Lodi e i Vespri. Sono formule costruite sulle corde di Do e di La in terza linea, sillabiche e prive di abbellimenti melismatici in fase cadenzale, nel rispetto della consuetudine di un ordine monastico che, nelle celebrazioni comunitarie, si è sempre ritenuto fosse stato legato fin dalle origini ad una prassi esecutiva sobria ed essenziale del canto piano¹⁶. Un meccanismo analogo è riproposto nell'esemplificazione delle cadenze mediane e finali degli otto modi e in alcune intonazioni del salmo 113, del *Benedictus* e del *Magnificat*.

Tutte queste regole sono riassunte in un'ampia formula di recitazione riepilogativa, il cui apprendimento è associato alla memorizzazione di alcune regole utili all'esecuzione:

¹⁶ Cfr. A. DEGAN, *Chartreux (Liturgies des)*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 15 voll., Paris 1907-1953, III, coll. 1045-1071; Y. GOURDEL, *Chartreux*, in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, 17 voll., Paris 1937-1994, II, coll. 705-776: 715-718. Per una rassegna bibliografica sul canto liturgico dei certosini e relativi testimoni, da aggiornare soprattutto con gli studi successivi apparsi specialmente nella collana *Analecta cartusiana*, cfr. B. BAROFFIO, *Recenti studi sulla storia della liturgia e della spiritualità nell'ordine certosino*, in "Rivista liturgica", LXIII, 1976, pp. 399-410.

Psalmodia non multum protrahamus, sed rotunda et viva voce cantemus. Principium, medium ac finem versus simul intonemus ac simul dimittamus. Ultimam syllabam, sed notam medietatis et finis nullus teneat, sed cito dimittat. Post medium versus bonam pausam faciamus. Nullus ante alios incipere et nimis currere presumat, aut post alios nimium trahere vel punctum tenere, sed simul cantemus et simul pausemus, semper ad voces aliorum auscultantes.¹⁷

La parte conclusiva della sezione teorica del manoscritto presenta l'elenco degli intervalli melodici, comprese terze e seste maggiori e minori. Segue, infine, una serie di esercizi vocali finalizzati all'apprendimento delle caratteristiche proprie di ciascuno degli otto modi, alla pratica degli intervalli melodici, all'uso delle mutazioni e delle tre specie di esacordo.

Da c. 28v a c. 53v si sviluppa una seconda sezione che è del tutto indipendente dalla prima perché, invece delle intonazioni tipiche della monodia liturgica, come ci si poteva aspettare in un manuale di canto piano, contiene quaranta composizioni da una a quattro voci così suddivise: venti laude e canzonette devote in volgare italiano e venti canti liturgici e paraliturgici in latino, tra i quali quattro composizioni ritmiche. Mentre per quasi tutti i testi è stato possibile individuare concordanze nelle fonti e nei repertori laudistici e liturgici, le intonazioni musicali si presentano prevalentemente come degli *unica*. Inconsuete sono anche le composizioni ritmiche, per le quali allo stato attuale sono state individuate concordanze soltanto con fonti di particolari ambienti religiosi.

2. Il repertorio laudistico-devozionale¹⁸

Il gruppo di canti più significativo, e decisamente singolare in ambito certosino, è costituito dalle venti laude e canzonette devote in volgare, adespote e anepigrafe. Dato il taglio manualistico del ms. E.52 e la sua funzione didattica, si tratta di canti che probabilmente erano destinati all'educazione musicale dei novizi, quelli che nella parte teorica sono definiti "principianti", anche perché riguardano pratiche devozionali che le *Consuetudines Carthusiae* non prevedevano affatto per i monaci professori¹⁹.

¹⁷ Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. E.52, cc. 18v-19r.

¹⁸ Desidero ringraziare la dott. Lucia Boscolo per la collaborazione prestata nell'identificazione delle fonti.

¹⁹ Cfr. I. LE MASSON, *Disciplina ordinis cartusienis tribus libris distributa*, Monstrolii 1894⁹; Guigues I^{er} prieur de Chartreuse. *Coutumes de Chartreuse. Introduction, texte critique, traduction et notes par un chartreux*, Paris 1984 (Sources chrétiennes, 313); M. LAPORTE, *Édition critique des Consuetudines Cartusiae*, datt., in domo Cartusiae 1962 (Aux sources de la vie cartusienne, 4: copia della Biblioteca monumentale di Praglia); ID., *Sources des Consuetudines Cartusiae*, datt., in domo Cartusiae, 1965-1971 (Aux sources de la vie cartusienne, 5-8: copia della Biblioteca monumentale di Praglia); J. HOGG, *The Evolution of the Carthusian Statutes from the Consuetudines Guigonis to the*

Alcuni di questi testi, ad esempio *Gioia et amore / sent' il mio core* e *Quando rimir' il ciel cinto di lume* appartengono ad una tradizione nota e consolidata, che ha avuto origine con le raccolte di laude a stampa promosse dalla Congregazione dell'Oratorio alla fine del sec. XVI e, quindi, con quelle edite a Napoli dalla stamperia Stigliola (1594) e, soprattutto, da Tarquinio Longo (1603 e 1608) e da Lazaro Scoriggio (1614)²⁰. Ebbero la stessa origine *Madre divina / del ciel regina* e *O dolcezza de gl'angeli e de' santi*, poi confluite in diverse antologie fiorentine del sec. XVII, comprese quelle (1675-1710) di Matteo Coferati²¹. Per questa via ha trovato modo di sopravvivere anche *Anima benedetta / da l'alto creatore*, un testo anteriore al sec. XV entrato nella tradizione laudistica che fa capo a Leonardo Giustinian e poi ripreso dalle antologie di Animuccia (1563), Soto (1588) e Longo, ma già accolto nel Quattrocento anche nelle sillogi jacononiche di origine toscana²².

Dagli ambienti oratoriani sono passati alle stampe fiorentine altre laude di larga e duratura diffusione, come *Giunto che fu quel giorno, / nel qual nostro Signore* (fig. 4), *Come ti vegg' obimè di sangue asperso e Anim' affaticat' e sitibonde* (fig. 8), che però fin dal 1584 ricorrono stabilmente anche nelle sillogi confezionate nell'Italia settentrionale ad uso delle scuole della dottrina cristiana, ad esempio nell'antologia promossa dal vescovo di Como Filippo Archinto nel 1596, ristampata con le intonazioni musicali fino al 1758 e, provvista dei soli testi, anche oltre²³. Mentre il canto natalizio *Su, levatevi pastori* passa direttamente dalle stampe napoletane di Tarquinio Longo e Lazaro Scoriggio a quelle fiorentine, dove compare ancora nel 1728, c'è invece un gruppo di canti che sembra avere trovato diffusione a mezzo stampa soltanto attraverso raccolte pubblicate a Firenze o comunque rivolte ad ambienti devozionali toscani: *Giesù lodiamo, / Giesù cantiamo* (con due differenti intonazioni), *Hor ch'ogni peccator riposa e dorme, O Vergine, / div' habitacolo* compaiono nelle antologie pubblicate da Alessandro Guiducci (1614-1645) e, quindi, in quelle edite da Gio. Francesco Barbetti (1657) o curate da Noferi

Tertia compilatio. *Documents 5-7: Nova collectio statutorum ordinis cartusienis: editio secunda* 1681, Salzburg 1992 (Analecta cartusiana, 99).

²⁰ Cfr. appendice I, nn. 5, 32.

Tutti i testi laudistici del ms. E.52 di Bologna sono ordinati progressivamente nell'appendice I, che per ogni brano riporta la trascrizione dell'incipit musicale e l'indicazione delle fonti, dei repertori e della relativa bibliografia. Sigle e abbreviazioni sono invece sciolte nell'appendice II, che si articola nelle sezioni: fonti manoscritte, fonti a stampa, repertori e bibliografia.

²¹ Cfr. appendice I, nn. 1, 3.

²² *Ibid.*, n. 11: per le numerose fonti che testimoniano questa laude si rinvia ai vari repertori, mentre in appendice vengono indicate quelle più prossime al testo di E.52, dalla tradizione giustiniana alle edizioni a stampa de secoli XVI-XVII.

²³ *Ibid.*, nn. 6, 16, 35. Cfr. O. TAJETTI, *Introduzione alla ristampa anastatica di "Lodi devote per uso della dottrina cristiana"* (Como, 1621), Como 1984.

Monti (1670) e da Matteo Coferati (1675)²⁴. Anche *Mercé, mercé, mercé / angioli di Giesù* sembra un prodotto di origine fiorentina, tramandato ininterrottamente dalle stampe di Alessandro Guiducci, Ignatio de' Lazzeri (1654), Gio. Francesco Barbetti, Matteo Coferati e Presepio Presepi (1724)²⁵.

Invece è finora confermata solamente dalle stampe napoletane di Tarquinio Longo (1608) e di Lazaro Scoriggio (1614) la lauda *Vien' a brugiarmi' il core, / viva fiamma d'amore*²⁶, mentre *Felici gl'animi / che gregge guidano* è un travestimento spirituale dell'omonima villanella a due voci del *Libro quarto di villanelle a una e più voci* di Johannes Hieronymus Kapsberger, pubblicato a Roma nell'anno 1623, che diventa, così, il termine a quo più sicuro per fissare la redazione del manoscritto certosino conservato a Bologna²⁷. Va quindi segnalata la canzonetta *Salve, regina, / rosa senza spina*, un testo assente dalle antologie e dai repertori consultati ma che trova conferma in diverse testimonianze di tradizione orale, per esempio in alcune varianti raccolte nel Trentino, nel Piemonte, nella montagna lucchese e nella zona di Siena (fig. 7)²⁸. *Vergine santa / di gratia piena* attesta invece la costante attualità in ambito laudistico della canzone *Vergine bella che di sol vestita*, posta da Francesco Petrarca a conclusione dei *Rerum vulgarium fragmenta*, di cui è qui ripreso l'incipit della quarta stanza, "Vergine santa d'ogni gratia piena", trasformato in doppio quinario²⁹. Nessuna concordanza, infine, è stata al momento accertata per i testi *O Maria, dolce Maria* e *Giesù mio dal ciel venite* che, pertanto, potrebbero rappresentare degli *unica* proposti da E.52³⁰.

Per quanto riguarda le melodie, le laude 5, 6, 16, 32, 33 e 35 ripropongono quelle già utilizzate nell'antologia di Tarquinio Longo (1608) per i testi corrispondenti; *O Vergine, / div'habituolo* ha un'intonazione alla quale è prossima quella che comparirà nella prima edizione di Matteo Coferati (1675)³¹; tutte le altre sono, per ora, uniche. È possibile, dunque, che questo *corpus* di canti rifletta la prassi di qualche comunità certosina della "provincia Tusciae" (se non di Bologna), sebbene il trattamento stilistico e formale dei vari brani e delle rispettive intonazioni musicali segua i criteri compositivi comunemente in uso per il genere laudistico in Italia durante i secoli XVII-XVIII. Nella stessa notazione quadrata nera, che impiega la breve, la semibreve e, soltanto in rari passaggi, la minima, sono copiate indistintamente cinque laude a voce sola, tredici a tre voci e due a quattro.

²⁴ *Ibid.*, nn. 12, 14, 28, 29.

²⁵ *Ibid.*, n. 2.

²⁶ *Ibid.*, n. 33.

²⁷ *Ibid.*, n. 34.

²⁸ *Ibid.*, n. 31.

²⁹ *Ibid.*, n. 10.

³⁰ *Ibid.*, nn. 17, 27.

³¹ *Ibid.*, n. 14.

Sono canti sillabici e, nei casi di trattamento polifonico, strettamente omoritmici, per cui le voci aggiunte alla linea del canto procedono nota contro nota con funzione di *amplificatio* nei confronti della melodia condotta dalla voce superiore. Le indicazioni di *tactus* sono segnalate, ma non sempre, per le melodie in *tempus perfectum*, dove è comune il ricorso alle figure della "tripola" e della "emiolia", così come risultano teorizzate nei trattati di canto fratto del sec. XVII³², e al ritmo caratteristico della Siciliana. Tra i testi intonati in *tempus imperfectum*, la misura ritmica risulta esplicitamente espressa, ma nemmeno in tutte le voci, solo in corrispondenza delle laude *Come ti vegg'ohimè di sangue asperso* e *Giesù mio dal ciel venite*, dove è posto il *tactus* del "tempo ordinario o alla semibreve", da intendersi come "tempo imperfetto minore". Negli altri casi l'esecuzione è in "tempo imperfetto maggiore", cioè "alla breve con le figure nere", che comporta l'impiego esclusivo di brevi, semibreve e minime³³. Sanno di sapore arcaico, invece, le intonazioni delle laude *O Maria, dolce Maria* (ATB: fig. 5), *Giesù lodiamo, / Giesù cantiamo* (CATB) e *Hor ch'ogni peccator riposa e dorme* (CATB), perché propongono strutture ereditate dalle polifonie semplici di ascendenza medievale, evidenziate dall'uniformità amensurale delle note, dalle voci che procedono *punctum contra punctum*, preferendo ancora il moto retto e contrario a quello parallelo, mentre gli intervalli di quarta, quinta e ottava prevalgono su quelli di terza e sesta³⁴.

3. I canti liturgici e paraliturgici

Procedimenti ritmici amensurali ritornano in alcune polifonie semplici del ms. E.52 applicate a testi liturgici: ad esempio, l'inno *Ut queant laxis resonare fibris* (CATB), la cui melodia ha le caratteristiche di un *cantus prius factus* che non trova però concordanze nei repertori liturgici del canto piano

³² Cfr., ad esempio, A. DA MODENA, *Canto harmonico in cinque parti diviso, col quale si può arrivare alla perfetta cognitione del canto fermo*, Modena, eredi Cassiani, 1690 (rist., Bologna 1971), parte V, pp. 15-26; G. FREZZA DALLE GROTTI, *Il cantore ecclesiastico. Breve, facile, ed essatta notizia del canto fermo*, Padova, Stamperia del Seminario, 1698, pp. 117-121.

³³ A. DA MODENA, *Canto harmonico* cit., parte V, p. 5.

³⁴ Sulle caratteristiche ritmiche, i sistemi di notazione e la loro evoluzione nel tempo per questa tipologia di repertori, cfr. i vari contributi apparsi in *Polifonie primitive in Friuli e in Europa*, atti del congresso internazionale (Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980), a cura di C. Corsi, P. Petrobelli, Roma 1989; *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, a cura di G. Cattin, F.A. Gallo, Venezia 2002 (Quaderni di "Musica e storia - 3"); *Polifonie semplici*, atti del convegno internazionale di studi (Arezzo 28-30 dicembre 2001), a cura di F. Facchin, Arezzo 2003 (Quaderni di polifonie, 1). Cfr. anche A. LOVATO, *Cantus binatim e canto fratto*, in *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia, D. Restani, Roma 1966, pp. 73-95. Esempi di intonazioni dal sapore "arcaico" sono proposti ancora alla fine del sec. XVII da G. FREZZA DALLE GROTTI, *Il cantore ecclesiastico* cit., pp. 100, 102; cfr. A. LOVATO, "Disciplina musicae" nel Seminario di Padova (1822-1882). *Statuti e pratica del canto fratto, repertorio locale e polifonie popolari*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di G. Cattin, A. Lovato, Padova 1993 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXIV), pp. 299-335: 324-325.

e neppure nei testimoni noti della tradizione certosina³⁵; oppure l'intonazione rigorosamente sillabica delle litanie lauretane (ATB), dove il procedimento per moto contrario del basso si contrappone al prevalente moto parallelo con cui il *tenor* biscanta l'*altus* (fig. 5)³⁶. Su un *cantus prius factus* è costruita anche l'intonazione amensurale della sequenza *Stabat mater dolorosa* (CATB); un testo che, offrendo l'opportunità di sfruttare la regolare successione di lunghe e brevi imposta dal ritmo trocaico, nei secoli XVI-XVIII ha dato vita a una ricca e variegata produzione di tradizione orale, soltanto in parte confluita nei manuali di coro e nei trattati di canto piano (fig. 4)³⁷.

Le stesse osservazioni valgono per la sequenza *Dies irae, dies illa* che nel ms. E.52 è intonata due volte, ad una sola voce e a tre (CTB), ma in entrambi i casi ricorre il "tempo imperfetto maggiore", che corrisponde al "tempo alla breve" (fig. 4)³⁸. Tale è anche il *tactus* che regola il ritmo a note ribattute di una *Salve, regina, mater misericordiae* a tre voci (TTB)³⁹ e quello più ampio e aperto, con passaggi in contrappunto al basso, del salmo 150, *Laudate Dominum in sanctis eius*, sempre a tre voci (ATB) come l'intonazione dell'antifona *Regina caeli laetare* che, però, è in ritmo ternario⁴⁰.

In E.52 sono quindi copiate in canto piano le quattro antifone mariane maggiori, ma soltanto le intonazioni di *Salve, regina, mater misericordiae* e *Regina caeli laetare* sembrano rispettare quelle della liturgia ufficiale, sebbene le melodie originarie siano qui suddivise in una serie di incisi, ognuno dei quali viene sottoposto a trattamento melismatico⁴¹. *Alma Redemptoris mater* e *Ave, regina caelorum*, invece, pur sviluppando le intonazioni solenni delle "antiphonae finales B.M.V." seguono i procedimenti tipici di tante composizioni in stile neogregoriano. Nei secoli XVII e XVIII era consuetudine confezionare simili prodotti attraverso operazioni di semplificazione, adattamento e centonizzazione del repertorio classico in canto piano⁴².

In questa logica si spiega perché alla melodia tradizionale del *Te Deum laudamus* nel ms. E.52 sia sottoposto il testo dell'inno *Te sanctum Brunonem laudamus* (fig. 5). Secondo una pratica collaudata nei secoli XV e XVI, il cosiddetto inno ambrosiano veniva spesso parafrasato, ad esempio, con il *Te*

³⁵ Cfr. appendice I, n. 4.

³⁶ *Ibid.*, n. 18.

³⁷ *Ibid.*, n. 7. Cfr., ad esempio, M. ERCULEO, *Il canto ecclesiastico*, Modena, eredi Cassiani, 1686, pp. [22-24]; F.M. VALLARA, *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessari alla vera cognizione del canto gregoriano*, Modena, Antonio Capponi, 1707, pp. 182-183.

³⁸ Cfr. appendice I, n. 8, 37.

³⁹ *Ibid.*, n. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, nn. 39, 40.

⁴¹ *Ibid.*, nn. 25, 26.

⁴² *Ibid.*, nn. 23, 24.

Deum marianum ("Te matrem Dei laudamus")⁴³, entrato anche nel repertorio laudistico in volgare come testimonia l'intonazione a quattro voci *O madre del Signore laudiamo* della raccolta curata da Innocentius Dammonis e stampata da Ottaviano Petrucci nel 1508⁴⁴.

Neogregoriana è pure l'intonazione dell'antifona al Magnificat *Salve, carthusianorum lux* (fig. 6), probabilmente composta nel sec. XVII dopo che la Chiesa rese ufficiale il culto in onore di s. Bruno⁴⁵. Essa, infatti, riflette una sensibilità moderna e, per quanto scritta nella consueta notazione amensurale del canto piano, si sviluppa nell'ambito tonale di Fa. Così non è per l'antifona al Magnificat *Iste sanctus digne* (fig. 6), che i repertori assegnano alla liturgia tradizionale diversamente dalla relativa intonazione melodica in *protus authenticus*, allo stato attuale delle ricerche testimoniata soltanto dal ms. E.52 di Bologna⁴⁶.

Nel primo modo autentico è intonato anche l'inno trinitario *Te decet laus* (fig. 6), uno dei più antichi della cristianità, che le comunità monastiche cantavano dopo il vangelo del Mattutino con una melodia molto diffusa, ma tramandata in differenti versioni⁴⁷. Solamente in ambito certosino sono note almeno cinque varianti, testimoniate in fonti manoscritte dal XII al XVI secolo. Quella copiata in E.52 ripropone la versione presente in due codici liturgici ora alla Grey Collection di Cape Town: un antifonario-innario-kyriale del sec. XIV proveniente dalla certosa di Champmol (Digione), dedicata alla SS. Trinità, e un evangelario del 1520 originario di una certosa della diocesi di Liegi⁴⁸. La stessa intonazione ricompare in seguito negli antifonari e nei messali certosini a stampa, dall'*Antifonario* di Pavia (1612) al *Messale* di Parigi (1713)⁴⁹, e verrà ripresa nelle edizioni moderne dei libri corali della Congregazione cassinese⁵⁰.

⁴³ *Ivi*, n. 19. Cfr., B.J. BLACKBURN, 'Te matrem dei laudamus'. *A Study in the Musical Veneration of Mary*, in "Musical Quarterly", LIII, 1967, pp. 53-76; I. DE LOOS, *Liturgy and Chant in the Northern Low Countries*, in "Tijdschrift v.d. Kon. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis", LIII, 2003, pp. 9-47. Un adattamento analogo è segnalato in un antifonario del 1470, che costituisce la parte principale di un codice liturgico copiato per i serviti di Bergamo, ora ms. 7 della Biblioteca del Seminario vescovile della città: cfr. A. RUSCONI, *Polifonia semplice in codici liturgici: due nuove fonti*, in "Polifonie semplici" cit., pp. 39-63: 45.

⁴⁴ *Laude libro primo. In Dammonis. Curarum dulce lenimen*, Venetiis, per Octavianum Petruccium Forosemproniensem, 1508, cc. 26v-28 (= RISM B I, 1508³; rist., Venezia 2001).

⁴⁵ Cfr. appendice I, n. 20.

⁴⁶ *Ibid.*, n. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, n. 22.

⁴⁸ Cfr. appendice II, fonti manoscritte: ZA-CTgr 4c7 e 6b3; bibliografia: STEYN, pp. 60-61, 87-93. Alle fonti considerate dalla Steyn occorre aggiungere ora anche l'antifonario certosino del sec. XV, di probabile origine inglese, conservato nella Biblioteca L. Feininger: cfr. appendice II, fonti manoscritte, FC 110, f. 391.

⁴⁹ *Ibid.*, fonti a stampa (canti liturgici): AC; MC, p. XCIX.

⁵⁰ *Ibid.*, repertori: CF, pp. 22-23; LCH, p. XIX.

E.52 contiene inoltre tre canti su testo ritmico in latino apparentemente estranei alla pratica liturgica dell'ordine certosino e che, dunque, dovrebbero essere stati mutuati da altri ambienti. Il primo testo, *Ave, regina caelorum, / mater regis angelorum*, è intonato due volte, a una voce sola e poi a tre (CTB) nello stile rigorosamente omoritmico degli altri canti polifonici copiati nello stesso manoscritto (fig. 4)⁵¹. Le due melodie, in notazione mensurale, non trovano concordanze in altre fonti liturgiche, ma il testo è presente come antifona alla comunione per il Proprio delle feste comuni della Madonna in un graduale del capitolo di S. Maria di Utrecht (sec. XVIⁱⁿ)⁵², in un graduale coevo appartenuto al convento dei francescani di Hoorn, presso Alkmar⁵³, e nel graduale-kyriale-sequenziario copiato nel 1538 per il capitolo della Dimpnakerk di Geel (Anversa), ora nel Gasthuismuseum della città⁵⁴, che rappresenta una delle fonti cronologicamente meno lontane dal manoscritto di Bologna. Con la stessa funzione, e sempre all'interno del Proprio della messa *Salve, sancta parens*, l'antifona è intonata in un graduale del sec. XV² dell'abbazia benedettina femminile di Rijnsburg nei pressi di Leida, ora alla Biblioteca reale di Bruxelles⁵⁵, e in un graduale-kyriale-sequenziario del sec. XVI (1559?) attualmente nell'Archivio dell'abbazia premonstratense di Tongerlo (Anversa), ma proveniente da quella femminile di Het Besloten Hof (1410) della non lontana cittadina di Herentals⁵⁶. Il medesimo testo compare agli inizi del Cinquecento nel cosiddetto *Cantionale Franus*, un kyriale-graduale-sequenziario-antifonario-canzonale del 1505 compilato per la cattedrale di Hradec Králové (= Königgrätz)⁵⁷, e nel *Vesperale D-4* dell'Archivio diocesano di Vienna (sec. XV-XVI), ma copiato per la collegiata di St. Pancras a Kirnberg, dove è indicato come canto di suffragio⁵⁸.

L'origine di questa antifona mariana è, però, più antica perché, ad esempio, risulta praticata dagli agostiniani già nel sec. XIII, secondo quanto stabilito nell'*Ordinario* del beato Clemente da Osimo (†1291), per essere quindi riproposta nelle costituzioni dell'ordine dal 1551 fino al 1895⁵⁹. Come *versus* al graduale per la festa dell'Immacolata il medesimo testo compare anche nel ms. 406 della Biblioteca universitaria di Utrecht, un antifonario del sec. XII

⁵¹ Cfr. appendice I, nn. 9, 38.

⁵² Cfr. appendice II, fonti manoscritte: NL-Uu 413, c. 141r.

⁵³ *Ibid.*, NL-Uc BMH 21, c. 152r.

⁵⁴ *Ibid.*, B-GEELdgm.

⁵⁵ *Ibid.*, B-Br II 3825, c. 90r.

⁵⁶ *Ibid.*, B-TONGLna IV-326, c. 179v.

⁵⁷ *Ibid.*, CZ-HKm 6, cc. 112v-113r.

⁵⁸ *Ibid.*, A-Wda D-4, c. 323v.

⁵⁹ Cfr. A.M. GIACOMINI, *L'ordine agostiniano e la devozione alla Madonna*, in *Sanctus Augustinus vitae spiritualis magister*, settimana internazionale di spiritualità agostiniana (Roma 1956), II, Roma 1959, pp. 77-124: 116.

con aggiunte dei secoli XIII-XV⁶⁰. In altri due antifonari gemelli, compilati alla fine del sec. XIV per la collegiata di Notre-Dame a Tongeren, tra Maastricht e Aachen, la stessa antifona è impiegata invece ai primi Vespri dopo la Purificazione⁶¹. Al termine del sec. XIX, infine, il testo dell'antifona entrerà nel *Processionale monasticum* dei benedettini e nel 1928 nel *Graduale* dei domenicani⁶², ai quali tuttavia era già familiare come dimostrano alcuni libri graduali dei secoli XV-XVII recuperati da L. Feininger, dove il testo è intonato come antifona anche all'offertorio⁶³.

Se poi la ricerca viene estesa oltre l'ambito strettamente liturgico, si potrà osservare che il "planus cantus" *Ave, regina caelorum, / mater regis angelorum* fu utilizzato dal teorico e umanista franco-fiammingo Johannes Legrense, "dictus Carthusiensis, seu de Mantua" (1415c.-1473), per spiegare la risoluzione delle dissonanze nel suo *Liber tertius de contrapuncto praefationcula*⁶⁴. A sua volta, il musicista inglese Walter Frye, attivo in Borgogna tra il 1450 e il 1475, contribuì a diffondere la conoscenza del testo di cui si servì per un mottetto a tre voci in forma di *chanson*, tramandato da numerose fonti manoscritte (tra le quali il *Codex Speciálnik* di Hradec Králové), intavolato ripetutamente nel *Buxheimer Orgelbuch* e raffigurato in alcuni dipinti⁶⁵. La composizione fu rielaborata polifonicamente da altri autori, mentre il *tenor* utilizzato dal Frye, che non ha corrispondenza nel repertorio noto in canto piano, è stato preso a prestito sia dal musicista olandese Jacob Obrecht (1457/8-1505), che l'ha impiegato come *cantus firmus* per una messa e un mottetto a quattro voci dallo stesso titolo⁶⁶, sia dall'anonimo autore del mottetto a quattro voci *Ave, regina caelorum - O decus innocentiae* incluso da Ottaviano Petrucci nei *Motetti C* del 1504⁶⁷.

⁶⁰ Cfr. appendice II, fonti manoscritte: NL-Uu 406, c. 151r.

⁶¹ *Ibid.*, B-TONc 63, c. 257v, e B-TONc 64, c. 241v.

⁶² Cfr. appendice II, repertori: GOP, 77*, 79*; PM, pp. 270-271.

⁶³ *Ibid.*, fonti manoscritte: I-TRf 46, 72, 78; repertori: FEININGER, II, pp. 198, 301, 378.

⁶⁴ *Ibid.*, repertori: COUSSEMAKER, IV, pp. 383-396.

⁶⁵ Cfr. appendice II, repertori: CENSUS, I, p. 272; S.W. KENNEY, *Walter Frye and the Contenance Angloise*, New Haven-London, 1965; L.Y. KOZACHEK, *Musical and Liturgical Practice in Renaissance Bohemia: The Repertory of the Speciálnik Codex (Hradec Králové, Krajske Muzeum, Knibovna, ms II A 7)*, Ph.D., Harvard University 1998. Il *tenor* del mottetto di Walter Frye è riprodotto nel trittico di scuola fiamminga della chiesa madre di Polizzi Generosa (Palermo), mentre il *superius* e il *tenor* sono raffigurati in una tavola della fine del sec. XV (Parigi, Louvre, collezione R.G. Grog), del gruppo fiammingo "Maître au feuillage brodé": cfr. P.E. CARAPEZZA, *Regina angelorum in musica picta: Walter Frye e il "Maître au feuillage brodé"*, in "Rivista italiana di musicologia", X, 1975, pp. 134-154. Alcuni versetti dell'antifona compaiono nella Madonna in maestà della cappella di Santa Maria a Cadesino di Oggebbio (Verbania).

⁶⁶ Cfr. *New Obrecht Edition*, ed. by C. Maas, 18 voll., Utrecht 1983-1999, I/31, XV/11.

⁶⁷ *Motetti C*, Venetiis, per Octavianum Petrutium Forosempronensem, 1504, c. 18r-v; cfr. RISM B I, 1504¹; *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, ed. by H.B. Lincoln, Ottawa 1993, p. 398 (l'indice delle fonti dà il mottetto *Ave regina caelorum - Mater egregia*, attribuendolo a J. Obrecht); *Sixteenth-Century Motet. Previously Unpublished Full Scores of Major Works from the Renaissance*, ed. by R. Sherr, 30 voll., New York-London, 1991-, II, pp. 109-117; Venezia

Ancora più particolare risulta la presenza in E.52 di un testo paraliturgico come *Salve, salus mea, Deus* (ATB), intonato in una notazione quadrata nera amensurale, che procede *punctum contra punctum* nello stile accordale consueto delle polifonie semplici (fig. 7)⁶⁸. Si tratta di una sezione della composizione poetica in onore delle membra di Cristo *Salve, mundi salutare*, comunemente attribuito a s. Bernardo ma che già il Mabillon aveva classificato tra le sue opere spurie e che, in ogni caso, non è testimoniato da fonti anteriori al sec. XIV⁶⁹. Il componimento si suddivide in sette parti e, ad eccezione della sesta (*Ad cor Ihesu*) che ne ha quattordici, ogni sezione è costituita da dieci strofe di cinque versi ad imitazione del dimetro trocaico (4 x 8p) e del dimetro giambico (8pp), legate due a due dalla rima dell'ultimo verso. Secondo alcuni studiosi risulterebbe originale soltanto qualche sezione di questa composizione poetica, che sarebbe stata sottoposta a ripetute aggiunte e modifiche dopo che nel sec. XIV la devozione al cuore trafitto di Gesù incominciò a diffondersi dalle Fiandre alla Germania e all'Italia⁷⁰. Un esempio di questi successivi adattamenti ed elaborazioni si può osservare ancora una volta nella raccolta laudistica curata dal Dammonis e stampata da Ottaviano Petrucci nel 1508, dove sull'incipit del testo "Salve, mundi salutare, / salve, salve Iesu care" è sviluppata la laude a quattro voci *Ad crucifixum*⁷¹.

Il brano intonato in E.52 corrisponde alla prima strofa della quinta parte (*Ad pectus Ihesu*) della composizione già attribuita a s. Bernardo e, sul piano testuale, concorda con la versione del ms. HM 1249 della Huntington Library and Art Gallery di San Marino (California), una fonte della seconda metà del sec. XV di origine olandese, probabilmente copiata in un monastero agostiniano femminile, che contiene una raccolta di meditazioni sulla passione di Cristo, compreso il testo del componimento ritmico *Salve, mundi salutare*⁷². Come testimonia anche il ciclo di cantate in sette parti *Membra Iesu nostri*, di Dietrich Buxtehude (BuxWV 75), questo componimento ritornò attuale in epoca barocca in seguito alla ripresa di precise istanze della *devotio moderna*, alimentate sia dal pietismo protestante sia, in ambito cattolico, dai gesuiti e dagli oratoriani francesi, oltre che dalle ripetute pubblicazioni degli *Opera omnia* di s. Bernardo agli inizi del sec. XVII e dalla diffusione del manuale di

1501. *Petrucci e la stampa musicale*, catalogo della mostra a cura di I. Fenlon, P. Dalla Vecchia, Venezia 2001, p. 76.

⁶⁸ Cfr. appendice I, n. 30.

⁶⁹ Cfr. appendice II, repertori: PL CLXXXIV, coll. 1319-1324; 1322; RH 18164.

⁷⁰ Cfr. M. RIGHETTI, *Storia liturgica*, 4 voll., Milano 1959-1969²⁻³ (rist., *ivi*, 1998), II, pp. 339-343; A.G. MARTIMORTI, *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*. IV: *La liturgie et le temps*, Paris 1983 (trad. it., Brescia 1984), pp. 130-131; *Anàmnese. Introduzione storico-teologica alla liturgia*. 6: *L'anno liturgico: storia, teologia e celebrazione*, Genova 1992³, pp. 226-227.

⁷¹ *Laude libro primo cit.*, cc.10v-11.

⁷² Cfr. appendice II, fonti manoscritte: US-SMh 1249, ff. 28-35.

preghiere popolari *Paradisus animae christianae* (1630) di Jacobus Merlo Horstius, il quale curò anche un'edizione del celebre libro di pietà *De imitatione Christi*⁷³.

Al medesimo clima devozionale ci riporta, infine, l'ultima composizione presente in E.52, l'inno alle Lodi *Amor, Iesu dulcissime, / quando cor nostrum visitas* (CATB: cfr. fig. 8)⁷⁴. Nato in relazione alla festa della Trasfigurazione, che fu accolta nell'ufficio dei certosini soltanto nel 1582, l'inno incomincia ad apparire nei libri liturgici dell'ordine dal 1587⁷⁵, ma la sua presenza è diffusa in tutta la tradizione monastica e rimane costante fino alle più recenti edizioni dell'*Antiphonale*⁷⁶. È un testo che, proprio per il suo intenso contenuto spirituale, risultava particolarmente adatto alle esigenze espressive dei compositori del sec. XVII, come dimostra, ad esempio, il mottetto a quattro voci di Angelo (?) Antonelli incluso nel *Floridus modulorum hortus* di A. Fei (1647)⁷⁷, copiato anche in due antologie manoscritte della seconda metà del sec. XVII, ora al Museo della cattedrale di Malta, assieme ad altri testi di tenore analogo intonati da autori come Paolo Agostini, Antonio Cifra, Orazio Tarditi, Silvestro Durante e Tarquinio Merula⁷⁸.

4. Osservazioni

L'importanza della compilazione offerta dal ms. E.52 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna deriva innanzi tutto dalla stratificazione del repertorio, nel quale convivono canti della monodia liturgica e *modus cantandi* in polifonia semplice ripresi dalla tradizione medievale e tardo-medievale con intonazioni in stile gregoriano e in canto fratto confezionate in

⁷³ *Sancti Bernardi claraevallensis abbatis primi... opera omnia*, Parisiis 1609, coll. 1655-1656 (cfr. anche le edizioni del 1610, 1615, 1623, 1632 e 1642); *Paradisus animae christianae... studio et opere Jacobi Merlo Horstii... manuale pietatis*, Coloniae Agrippinae, sumpt. Ioannis Kinchii et sociorum, 1630 (e 1644); *Thomae a Kempis canonici regularis ordin. S. Augustini De imitatione Christi libri quatuor. Ex nova recensione Jacobi Merlo Horstii*, Coloniae, apud Corn. ab Egmond, 1644.

⁷⁴ Cfr. appendice I, n. 36.

⁷⁵ Cfr. appendice II, bibliografia: POLLICE, p. 296.

⁷⁶ *Ibid.*, repertori: AM, p. 1000.

⁷⁷ *Floridus modulorum hortus ab excellentissimis musicis auctoribus, binis, ternis, quaternisque vocibus modulatus*, Roma, A. Fei, 1647 (= RISM B II: 1647²).

⁷⁸ Cfr. i mss. 111 e 114 in *Catalogue of Music Manuscripts – Cathedral Museum, Mdina-Malta (M-Mdca Mus. Ms. 1-584)*, a cura di F. Bruni, web site in "Hill Monastic Manuscript Library" of St. John's University, Collegeville (Minn.). L'intestazione dei due mss. recita "Del Sig. Antonelli, M. di cap. in S. Lorenzo e Damaso, Roma", che i compilatori del catalogo identificano con Angelo Antonelli, rimettendo così in discussione l'indicazione che si trattasse di Antonello Filitrani, condivisa dagli studiosi sulla base delle conclusioni raggiunte da R. CASIMIRI, "Disciplina musicae" e "Maestri di cappella" dopo il concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma. Seminario romano – Collegio germanico – Collegio inglese (sec. XVI-XVII), in "Note d'archivio per la storia musicale", XII, 1935, pp. 80-81.

epoca barocca, assieme a un ampio repertorio laudistico funzionale alla devozione post-tridentina degli ambienti oratoriani e all'azione educativa promossa dai gesuiti. In quanto tale, E.52 è un esempio significativo dei metodi e degli strumenti posti in essere dalla cosiddetta "controriforma" per rendere vivi testi e musiche ereditati dal passato attraverso processi di adattamento e amplificazione melodica, commistione stilistica e trasformazioni ritmiche, allo scopo di confermare le posizioni della fede cattolica sulle basi di una riconosciuta identità culturale e religiosa.

È anche significativo che una simile testimonianza provenga da un ambiente eremo-cenobitico, perché indica quanto esteso e capillare sia stato l'impegno postconciliare per garantire la continuità della tradizione nella pur inevitabile trasformazione di modelli e abitudini secolari. Le intonazioni del ms. E.52, infatti, non soltanto erano destinate ad affiancare la preghiera dei certosini, educati al silenzio e alla sobrietà del canto liturgico, ma con molta probabilità furono utilizzate anche come strumento didattico e formativo. Evidentemente, la pratica di quei canti non si esauriva in un atto puramente formale, in quanto il loro esercizio doveva risultare di valido complemento espressivo alla contemplazione interiore di monaci dediti alla vita solitaria.

Diventa allora interessante, anche da un punto di vista musicologico, seguire i percorsi spazio-temporali attraverso i quali determinate composizioni hanno affrontato i mutamenti di stile e di linguaggio, per riproporsi come attuali ancora nei secoli XVII-XVIII, nel contesto di una spiritualità che riusciva a mettere in relazione diretta alcune regioni dell'Europa centrosettentrionale con altre dell'Italia. In particolare, sono due le tradizioni culturali e religiose che confluiscono in questo repertorio prevalentemente devozionale. Da un lato ci sono le intonazioni laudistiche in volgare, che portano soprattutto a Firenze e che inducono a fissare in quella precisa provincia religiosa dei monaci certosini l'origine di E.52; dall'altro, invece, le intonazioni liturgiche e ritmiche in latino rinviano direttamente all'area franco-fiamminga, richiamando specifiche tradizioni devozionali elaborate all'interno dell'ordine fondato da s. Bruno.

Si può notare che la tematica principale delle composizioni raccolte in E.52 è di natura mariana e si sa che la devozione alla Madonna fu particolarmente cara ai certosini. Ad esempio, sulla spinta della riforma religiosa legata al concilio di Costanza, agli inizi del sec. XV il culto di Maria aveva ricevuto nuovo impulso, soprattutto nelle certose renane, ad opera di Adolfo di Essen e Domenico di Prussia, i due monaci che in misura diversa diedero vita e diffusione alla pratica meditativo-contemplativa del rosario⁷⁹. E.52 evidenzia un aspetto molto particolare della più generale devozione dei certosini a Ma-

⁷⁹ Cfr. K.J. KLINKHAMMER, *Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in der geschichtlichen Situation seiner Entstehung und in seinem bleibenden Anliegen*, Frankfurt/M. 1972 (Frankfurter theologische Studien, 13).

ria, quello del lamento per la passione e la morte del figlio. Quasi a dimostrare che, dopo tanti secoli, la pratica del *planctus* medievale sta ancora lì ad alimentare la "devotio moderna", il tema del compianto ritorna nel testo universalmente diffuso della sequenza *Stabat mater dolorosa* come nel nuovo genere laudistico (si veda, ad esempio, *Giunto che fu quel giorno, / nel qual nostro Signore, oppure Anima benedetta da l'alto creatore*), ma anche, e soprattutto, nel cosiddetto "planctus beati Bernardi" *Salve, mundi salutare*.

Sarà forse una coincidenza, ma mi preme rilevare che, per certi aspetti, è pervenuto a considerazioni analoghe anche Giulio Cattin nel suo ultimo contributo sui compianti mariani⁸⁰. Tracciando un bilancio degli esiti raggiunti dagli studi dedicati a questo argomento lungo il secolo scorso, egli mette in rilievo come l'opera esercitata da s. Bernardo nell'orientare la devozione verso l'umanità del Redentore abbia influito sulla composizione dei compianti almeno fino alla metà del Quattrocento. Poi, nel sec. XVI, la piena affermazione del volgare e della polifonia sembra abbia segnato il distacco definitivo da quelle parole "antichissime" che, invece, ricompaiono in piena epoca barocca con i caratteri tipici delle polifonie semplici, proprio nel mezzo di una silloge di canti laudistici, per ribadire una continuità che, almeno in certe comunità religiose, non è venuta meno nel tempo, riuscendo a convivere con le trasformazioni del linguaggio musicale⁸¹.

⁸⁰ G. CATTIN, *Testi e musiche dei compianti mariani fino al XV secolo nell'Italia del Nord, in Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, atti del convegno (Milano, 15-16 maggio 2003), a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2005, pp. 87-109.

⁸¹ Per ognuno dei canti del ms. E.52 del Civico Museo Bibliografico di Bologna seguono, in appendice, le seguenti informazioni: incipit musicale e testuale, fonti letterarie e musicali, repertori, bibliografia ed eventuale corrispondenza melodica rispetto ad altri testimoni. Nei casi in cui non sia stato possibile stabilire concordanze, il testo è stato trascritto integralmente. Delle fonti utilizzate è indicata la collocazione e, quando stabilita, la relativa segnatura. I rinvii alle indicizzazioni operate da Giancarlo Rostirolla (cfr. appendice II, repertori) sono segnalati dalla lettera R apposta dopo il numero di serie che segue la relativa fonte.

APPENDICE I

1 (c. 28v)

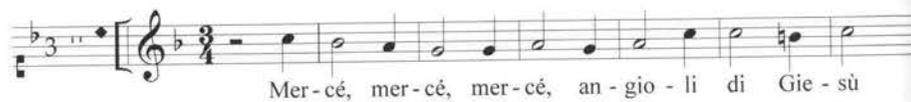
Madre divina, / del ciel regina

– ANCINA 1599, p. 64 (“A. S. Maria del refugio”; 3 voci: musica di Paolo Quagliati); LAUDI 1614 I, pp. 110-111 (“Della medesima” [“Alla Santissima Vergine Madre di Dio”]); LAUDI 1621-22R; LAUDI 1634, pp. 96-97 (“Della medesima” [“Lodi alla gloriosa Vergine”]); LAUDI 1654, p. 280 (“Alla gloriosa Vergine”); LAUDI 1657, p. 88 (“A. S. Maria del refugio”); LAUDI 1670, pp. 88-89 (“Della medesima” [“Alla gloriosa Vergine Maria”]); COFERATI 1675, pp. 260-261 (“Alla gloriosa Vergine Maria”); COFERATI 1689, pp. 272-273 (“Alla gloriosa Vergine Maria”); COFERATI 1689², pp. 272-273 (“Alla gloriosa Vergine Maria”; 1 voce); LAUDI 1726, p. 112.

– FABIANO, pp. 28 (n. 183), 183 (n. 152), 186 (n. 174), 190 (n. 175); RISM A I: C 3263, C 3264; RISM B I: 1599⁶, 1657², 1675⁴, 1689²; VOGEL-EINSTEIN: 1599², 1657².

– DAMILANO¹, p. 31; DAMILANO², pp. 62-63; ROSTIROLLA, pp. 157, 651.

2 (c. 28v)

Mercé, mercé, mercé, / angeli di Giesù

– LAUDI 1614 I, pp. 25-27 (“Invocazione de gli angeli”); LAUDI 1621-22R; LAUDI 1634, pp. 19-21 (“Invocazione degli angeli”); LAUDI 1654, pp. 258-260 (“Invocazione degl’angeli”); LAUDI 1657, pp. 24-26 (“Invocazione degl’angeli”); LAUDI 1670, pp. 24-26 (“Invocazione degl’angeli”); COFERATI 1675, pp. 277-279 (“Invocazione degli angeli”); COFERATI 1689, pp. 291-293 (“Invocazione degli angeli”; 1 voce); COFERATI 1689², pp. 291-293 (“Invocazione degli angeli”; 1 voce); COFERATI 1710, pp. 363-365 (“Invocazione degli angeli”); PRESEPI 1724, pp. 79-82 (“Sopra la Madonna delle mercede”).

– FABIANO, pp. 20 (n. 218), 27 (n. 170), 183 (n. 162), 186 (n. 186), 190 (n. 187); RISM A I: C 3263, C 3264, C 3265, P 1035; RISM B I: 1654³, 1657², 1675⁴, 1689²; VOGEL-EINSTEIN: 1657².

– MISCHIATI, pp. 206-223; ROSTIROLLA, p. 652.

3 (c. 28v)

O dolcezza de gl’angeli e de’ santi

– PP. ORATORIO / SOTO IV 1591, cc. 17v-18r (3 voci), 95v; LONGO 1608, pp. 377-378 (“Lode III. Della dolcezza dell’amor di Giesu”); SCORIGGIO 1614, p. 72 (“Della dolcezza dell’amor di Giesù”); LAUDI 1614 I, p. 90 (“Del medesimo a Giesu dolcezza” [“De l’amor di Giesu”]); LAUDI 1621-22R; LAUDI 1634, p. 80 (“Del medesimo a Giesu dolcezza [Dell’amor di Giesù]).

– FABIANO, p. 33 (n. 291); RISM B I: 1591³, 1608⁴; VOGEL-EINSTEIN: 1591¹⁰, 1608².

– ALALEONA, p. 92; MISCHIATI, pp. 206-223; ROSTIROLLA, pp. 167, 257, 652.

4 (c. 29r)

Ut queant laxis resonare fibris

– AH 2, pp. 50-51; 50, pp. 120-121; AM, pp. 922-923; CANTUS, A-VOR 287, D-Ma 12° Cmm 1, D-Mbs Clm 4304, F-AS 465, F-CA Impr. XVI C 4, F-Pn lat. 12601,

F-Pn lat. 15182, F-VAL 114, GB-AB 20541 E, I-BV 20, I-Nn vi.E.20, NL-Uu 406, NL-Zua 6, US-Cn 24; CAO 8406; CAO-ECE III/B, 5.0624.0080, 5.0624.0115, 5.0624.0620, 5.0829.0115; MMMA I, mel. 72, 151, 258, 422, 532, 640, 951, 953; RH 21039.

5 (c. 29v)

Gioia et amore / sent' il mio core

Musical score for 'Gioia et amore / sent' il mio core'. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The lyrics are: Gio-ia et a-mo-re sen-t'il mio co-re, Gie-sù di-let-to nel va-go a-spet-to.

– PP. ORATORIO / SOTO V 1598, cc. 36v-37r (“A Giesù bambino”; 3 voci); LONGO 1608, pp. 26-28 (“Aria I per le lodi della I maniera. Lode I. Nella natività del Signore”; 3 voci); SCORIGGIO 1614, pp. 126-127 (“Aria 4. A Giesù bambino”).

– FABIANO, pp. 26 (n. 35), 30 (n. 1); RISM B I: 1598⁴, 1608⁴, 1614⁶; VOGEL-EINSTEIN: 1598⁶.

– ALALEONA, p. 89; MISCHIATI, pp. 206-223; ROSTIROLLA, pp. 142, 270.

– Stessa intonazione di LONGO 1608 (cfr. ROSTIROLLA, pp. 270, 274).

6 (c. 30r)

Giunto che fu quel giorno, l nel qual nostro Signore

Musical score for 'Giunto che fu quel giorno, l nel qual nostro Signore'. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: Giun - to che fu quel gior - no, nel qual no-stro Si - gno - re.

– LODI 1584, n. 14R (“Della partenza di Cristo dalla sua benedetta madre alla passione”; due intonazioni a 4 voci); LODI 1586, n. 14R (“Della partenza di Christo dalla sua benedetta madre alla passione”); PP. ORATORIO / SOTO III 1588, c. 22r-v

(3 voci); PP. ORATORIO I-III 1589, c. 50r (cantasi come “Vergine se ti calse”); LODI 1589, n. 9R (due intonazioni a 4 voci: “Nella partenza di Christo N.S. dalla sua santissima madre”); ARCHINTO 1596, pp. 26-31 (“Lode XI. Nella partenza di Christo dalla sua santissima madre”; due intonazioni a 4 voci); ARCHINTO 1600, pp. 28-31 (“Lode XI. Nella partenza di Christo dalla sua santissima madre”; 4 voci); ARCHINTO 1605, n. 14; LONGO 1603, n. 11R; LONGO 1608, pp. 146-147 (“Lode XX. Christo dovendo ire a morir si licentia dalla madre: et li risponde”), appendice “Arie antiche”, pp. 6-7 (a 3 voci); LAUDI 1614 I, p. 150 (“Della passione del Signore”); ARCHINTO 1621, pp. 14-15 (4 voci), 16-17 (“Lode IV. Nella partenza di Christo dalla sua santissima madre”); LAUDI 1621-22R; LAUDI 1634, pp. 133-134 (“Della passion del Signore”); LAUDI 1654, p. 308 LAUDI 1657, pp. 123-124 (“Della passione del Sign.”); ARCHINTO 1661, n. 11 (4 voci); LAUDI 1670, pp. 123-124 (“Della Passione del Sign.”); COFERATI 1675, pp. 253-254 (“Della passione del Sign.”); LODI 1686, pp. 158-160 (“Lode nella partenza di Christo nostro Signore dalla sua santissima madre”); COFERATI 1689, pp. 268-269 (“Della passione del Signore”), COFERATI 1689², pp. 268-269 (“Della passione del Signore”); LODI 1696, pp. 157-158 (“Lode nella partenza di Christo nostro Signore della sua santissima madre”); COFERATI 1710, pp. 341-342 (“Della partenza del Signore”).

– FABIANO, p. 31 (n. 97); IUPI, I, p. 667; RISM A I: C 3263, C 3264, C 3265; RISM B I: 1584², 1588¹¹, 1589², 1589³, 1608⁴, 1657², 1675⁴, 1689²; VOGEL-EINSTEIN: 1588¹⁰, 1657².

– FEIST, p. 142, n. 482; MISCHIATI, pp. 206-223; PASQUETTI, p. 140; ROSTIROLLA, pp. 255, 272, 385, 403, 447, 579, 649.

– Stessa intonazione di ARCHINTO 1596 e LONGO 1608 (cfr. ROSTIROLLA, pp. 272, 403).

7 (c. 30r-v)

Stabat mater dolorosa

Musical score for 'Stabat mater dolorosa'. It consists of four staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and two bass lines (bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: Sta-bat ma-ter do-lo-ro-sa, iux-ta cru-cem la-cri-mo-sa.

– AH 54, pp. 312-313; MMMA I, mel. 78, 608, 611, 755; RH 19416.

8 (c. 30v)

Dies iræ, dies illa

- AH 54, pp. 269-275; RH 4626.

9 (cc. 30v-31r)

Ave, regina calorum, / mater regis angelorum

- A-Wda 4, c. 323v (Commemoratio); B-Br II 3825, c. 90r (Communio); B-GEELdgm, c. 229r (Communio); B-TONc 63, c. 257v (ant. ad Vesperas); B-TONc 64, c. 241v (ant. ad Vesperas); B-TONGLna IV-326, c. 179v; CZ-HKm 6, cc. 112v-113r; I-TRf 46, f. 96 (Offertorium); I-TRf 72, f. 23 (Communio); I-TRf 78, f. 347 (Communio); NL-Uc BMH 21, c. 152r (Communio); NL-Uu 406, c. 151r (versus ad Graduale); NL-Uu 413, c. 141r (Communio).

- FEININGER II, p. 198 n. 138, p. 301 n. 22, p. 378 n. 296; CENSUS IV, p. 405; GEELC, p. 7; GOP 77*, 79*; MONE II, p. 202; PM, pp. 270-271 (testo e intonazione monodica gregoriana: "Antiphonae de B.M.V. per annum"); RH, 2072; RISM B IV/3, pp. 141-163.

- CORSWAREM, pp. 55-59; CORTHOUTS, pp. 27-28; JONGH-VAUPEL, pp. 182-183; KENNEY, pp. 182-202; LOOS, pp. 36-38; OREL, facs.; PLAMENAC, pp. 515 sg; REESE, pp. 97-98; UTRECHT facs.; WEISSENSTEINER, pp. 121-123.

10 (c. 31r-v)

Vergine santa, / di gratia piena

Ver-gi-ne san-ta, di gra-tia pie-na, hor sen-ti quan-ta è la mia pe-na

Vergine santa,
di gratia piena,
hor senti quanta
è la mia pena.

Mentre io narrando,
ma sospirando,
del mondo canto
le fraudi e 'l vanto.

11 (cc. 32r-35r)

Anima benedetta / da l'alto creatore

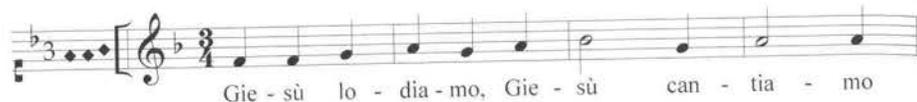
A - ni - ma be - ne - det - ta da l' al - to cre - a - to - re

- D-Bds 348, cc. 12v-13 (attr. a Jacopone); GB-Ob 193, cc. 70v-71; I-Bu 157, cc. 144v-145; I-Bu 2845, pp. 357-358; I-Fn 4, c. 18; I-Fn 18, c. 90r-v; I-Fn 27, cc. 59v-61; I-Fn 30, cc. 20v-21v; I-Fn 172, cc. 9-10; I-Fn 472, c. 22r; I-Fr 1666, cc. 2v-3; I-Fr 2929, cc. 62v-63; I-Mtr 913, c. 99r; I-Nn 38, cc. 5v-6v; I-PEa 78, cc. 75v-76; I-Rvat 266, c. 52; I-RAt 424, c. 190v; I-Sc 13, cc. 3v-4; I-Vg-r, cc. 11-12; I-Vnm 61, c. 82r-v; I-Vnm 80, cc. 24v-24bisv; I-Vnm 145, c. 137r-v, 164r; I-Vnm 182, c. 106; I-VEc 1212, p. 261. GIUSTINIAN 1475, cc. 55v-56v; GIUSTINIAN 1483, 41; ANIMUCCIA 1563, 8 (n. 27R: musica di Giovanni Animuccia; 4 voci); GIUNTI 1578, c. 29v; PP. ORATORIO I-III 1589, cc. 48v-49r (cantasi come "Giesù nostro riscatto"); LONGO 1608, pp. 185-186 ("Lode XXV. S'invita l'anima a contemplar Christo croceffisso per lei").

- FABIANO, p. 31 (n. 125); FEIST, p. 122, n. 76; FRATI, pp. 457-458; GALLETTI², n. 239 (cantasi come "O Vergine Maria" e come "Donna questi lamenti"); IUPI, III, p. 16; NVOGEL: 83; RISM A I: A 1235; RISM B I: 1589², 1608⁴; TENNERONI, p. 57; VOGEL-EINSTEIN: 1589⁸, 1608².

- BECHERINI, p. 107; CARBONI¹, n. 285, 286; CARBONI², n. 263; CARBONI-ZIINO, p. 292; CATTIN, pp. 14, 82, 86, 160, 344, 347; DAMILANO³, p. 64; JEPPESEN, p. XX, nota 4; LUISI, I, p. 259-260, tav. 37; II, pp. 145-149 (cantasi come "L'amor a mi venendo", "Giesù nostro riscatto", "Ahi, con piagata mano", "Stava a pie' della croce"); MISCHIATI, pp. 206-223; MOSCHETTI, pp. 14, 24, 95; ROSTIROLLA, pp. 118, 205, 255.

12 (c. 35r)

Giesù lodiamo, / Giesù cantiamo

– LAUDI 1614 I, pp. 87-88 (“Dell’istesso” [“Dell’amor di Giesù”]); LAUDI 1621-22R; LAUDI 1634, pp. 76-78 (“Dell’istesso” [“Dell’amor di Giesù”]).

– ROSTIROLLA, p. 649.

13 (c. 35v)

Su, levatevi pastori, / con ardenti e puri cuori

A.
Su, le - va - te - vi pa - sto - ri, con ar - den - ti e pu - ri cuo - ri

T.
Su, le - va - te - vi pa - sto - ri, con ar - den - ti e pu - ri cuo - ri

B.
Su, le - va - te - vi pa - sto - ri, con ar - den - ti e pu - ri cuo - ri

– LONGO 1603R; LONGO 1608, p. 236 (“Lode XIII. A’ santi pastori nel Natale”); SCORIGGIO 1614, pp. 118-119 (“Arie 5 e 10. L’angelo annuncia à i pastori la natività del Signore”); LAUDI 1614 I, pp. 125-126 (“Dell’istesso” [“Pastori nella natività del Signore”]); LAUDI 1621-22R; LAUDI 1634, pp. 111-112 (“Dell’istesso” [Pastori nella natività del Signore]); LAUDI 1654, pp. 291-293 (“Nella natività del Signore”); LAUDI 1657, p. 102 (“Della natività del Signore”); LAUDI 1670, p. 102 (“Dell’istesso” [“Pastori nella natività del Signore”]); LODI 1728, pp. 16-17 (“Aria IV. Della natività del Signore”).

– FABIANO, p. 28 (n. 190); RISM B I: 1608⁴, 1654⁵, 1657²; VOGEL-EINSTEIN: 1608², 1657².

– MISCHIATI, pp. 206-223; ROSTIROLLA, pp. 255, 655.

14 (cc. 35v-36r)

O Vergine, / div’habitacolo

O Ver-gi-ne, di - v’ha - bi - ta - co - lo e ta - ber - na - co - lo del Re de’ re

– LAUDI 1621-22R, [1634]; LAUDI 1645, pp. 60-61 (“O Clorida, or che s’adornano. Alla Vergine”); LAUDI 1654, pp. 80-81 (“Alla Vergine. O Clorida, già che s’adornano”); LAUDI 1657, pp. 228-229 (“O Clorida, hor che s’adornano”); LAUDI 1670, pp. 228-229 (“O Clorida, hor che s’adornano”); COFERATI 1675, pp. 333-334 (“Lodi a Maria Vergine”); COFERATI 1689, pp. 379-380 (“Lodi a Maria Vergine”; 1 voce); COFERATI 1689², pp. 491-492 (“Lodi a Maria Vergine”; 1 voce); COFERATI 1710, pp. 491-493 (“Lodi a Maria Vergine”).

– FABIANO, pp. 21 (n. 291), 27 (n. 54), 183 (n. 192), 187 (n. 241), 191 (n. 242); RISM A I: C 3263, C 3264, C 3265; RISM B I: 1654⁵, 1657², 1675⁴, 1689²; VOGEL-EINSTEIN: 1657².

– MISCHIATI, pp. 206-223; ROSTIROLLA, p. 687.

– Stessa intonazione, trasportata, di COFERATI 1689 (cfr. ROSTIROLLA, p. 687, n. 91).

15 (cc. 36r-37r)

Salve, regina, mater misericordie

P.
Sal - ve, re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - æ

S.
Sal - ve, re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - æ

T.
Sal - ve, re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - æ

– AH 50, p. 318; AM, pp. 176-177; CANTUS, A-KN 589, 1012 e 1018, A-Wn 1799, B-TO 63 e 64, D-Mbs Clm 4306, F-AS 465, F-CA Impr. XVI c 4, F-Pn lat. 15182, F-Pn n.a.lat. 1412, e 1535, F-VAL 114, GB-WO F. 160, NL-Uu 406; RH 18147.

16 (cc. 37v-39r)

Come ti vegg’ohimè di sangue asperso

P.
Co - me ti veg - g’ohi - mè di san - gue a - sper - so

S.
Co - me ti veg - g’ohi - mè di san - gue a - sper - so

T.
Co - me ti veg - g’ohi - mè di san - gue a - sper - so

– PP. ORATORIO III 1577, pp. 65-66 (3 voci); PP. Oratorio I 1583, cc. 28v-29r (3 voci); LODI 1584, pp. 27-28 (“Lode duodecima. Dialogo dell’Anima, et Christo crucifisso”); PP. ORATORIO I 1585, n. 79R (2 voci); PP. ORATORIO / SOTO III 1588, c. 25r-v (4 voci); PP. Oratorio I-III 1589, c. 45v (cantasi come “Se questa valle di miserie piena”); LODI 1589, n. 38R (“Dialogo dell’Anima, e Christo crucifisso”); ARCHINTO 1596, pp. 84-85 (“Lode XLV. Dialogo fra Anima, e Christo crucifisso”); ARCHINTO 1600, pp. 84-85 (“Lode XLV. Dialogo fra l’Anima e Christo crucifisso”); ARCHINTO 1605, n. 45; LONGO 1608, pp. 296-297 (“Lode II. Dialogo. L’Anima ragiona a Christo in croce”), appendice “Arie antiche”, pp. 13-15 (a 3 voci); LAUDI 1614 I, pp. 143-144 (“Dialogo. Christo, e l’anima”); SCORIGGIO 1614, p. 173 (“Aria 4. Dialogo di Christo in Croce. Interlocutori: Anima e Christo”); ARCHINTO 1621, p. 74 (“Lode XL. Dialogo fra l’Anima e Christo crucifisso”); LAUDI 1621-22R; LAUDI 1634, pp. 127-128 (“Dialogo. Christo e l’Anima”); LAUDI 1657, pp. 117-118 (“Dialogo Cristo e l’Anima”); LAUDI 1660; LAUDI 1670, p. 17 (“Dialogo. Cristo, e l’Anima”); COFERATI 1675, pp. 397-398 (“Dialogo, Cristo e l’Anima”); COFERATI 1689, pp. 454-455 (“Dialogo tra Cristo e l’Anima”); COFERATI 1689², pp. 454-455 (“Dialogo tra Cristo e l’Anima”); COFERATI 1710, pp. 627-628 (“Dialogo tra Cristo e l’Anima”); LODI 1728, pp. 24-25 (“Aria III. Della passione del Signore”).

– FABIANO, pp. 22 (n. 361), 29 (n. 50/25; 51/45), 32 (n. 199), 184 (n. 228), 187 (n. 286), 191 (n. 288); FEIST, n. 251; IUPI I, p. 299; RISM A I: A 1239, C 3263, C 3264, C 3265; RISM B I: 1577^a, 1583³, 1584², 1585⁹, 1588¹¹, 1589², 1589³, 1608⁴, 1614⁶, 1657², 1675⁴, 1689²; VOGEL-EINSTEIN: 1577³, 1583⁸, 1588¹⁰, 1589⁸, 1600⁴, 1608², 1657², 1675⁴, 1689².

– MISCHIATI, pp. 206-223; ROSTIROLA, pp. 47, 128, 206, 261, 272, 385, 397, 409, 486, 506, 513-514, 648.

– Stessa intonazione di LONGO 1608 (cfr. ROSTIROLA, p. 272).

17 (cc. 39r-40r)

O Maria, dolce Maria

Musical score for 'O Maria, dolce Maria' in G major, 8/8 time. It features three staves: A (Soprano), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: O Ma - ri - a, dol - ce Ma - ri - a, tu sei o - gni ben mi - o.

O Maria, dolce Maria,
tu sei ogni ben mio,
per te vivu e non mo[r]’io
e se morò, viverò per te ancora.

Cara madr’amorosa,
dhe porg’aita alle mie avare voglie;
vorrei, se puro amor desiar mi lice,
starmen’in ciel con te sempre felice.

18 (c. 40r)

Sancta Maria, ora pro nobis

Musical score for 'Sancta Maria, ora pro nobis' in G major, 8/8 time. It features three staves: A (Soprano), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: San - cta Ma - ri - a, o - ra pro no - bis. San - cta Ma - ri - a, o - ra pro no - bis.

19 (cc. 40v- 42r)

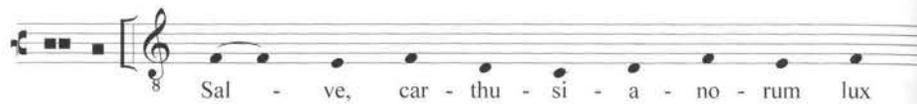
Te sanctum Brunonem laudamus

Musical score for 'Te sanctum Brunonem laudamus' in G major, 8/8 time. It features one staff with the lyrics: Te san - ctum Bru - no - nem lau - da - mus.

Te sanctum Brunonem laudamus, te patronum piissimum confitemur.
Te amabilem patrem omnis chartusia veneratur.
Tibi omnes cellae et universae solitudines,
Tibi omnes filii chartusiani incessabili voce proclamant:
Pater, pater, pater ora pro nobis.
Plena est omnis terra boni odoris sanctitatis tuae.
Te devotus carthusianorum chorus,
Te eremitarum laudabilis numerus,
Te anachoretarum candidatus laudat exerxitus.
Te per orbem terrarum sancta laudat Ecclesia.
Patrem eximiae pietatis,
Laudandum tuum magnum et sanctissimum propositum.
Sancta quoque perpetua carniū abstinentia.

Tu exemplum poenitentiae.
 Tu ad relinquendum saeculum, non horruisti solitudinis umbraculum.
 Tu devicto mundi aculeo, invenisti sequentibus te viam caelorum.
 Tu in regno Dei sedes.
 Te ergo quaesumus famulis tuis subveni, quos ad sodalitiū tuum elegisti.
 Aeterna fac precibus tuis gloria munerari.
 Salvos fac filios tuos oratione iugi, et benedic posteritati tuae.
 Et rege eos, et conserva eos usque in aeternum.
 Per singulos dies, deprecamur te.
 Et in te laudamus nomen Dei in saeculum, et in saeculum saeculi.
 Dignare Domine die isto, precibus tuis nos custodire.
 Fiat salutifera protectio super nos, quemadmodum nos amasti.
 In tuis ergo precibus speramus, ne confundamur in aeternum. Amen.

20 (c. 42r)

Salve, carthusianorum lux

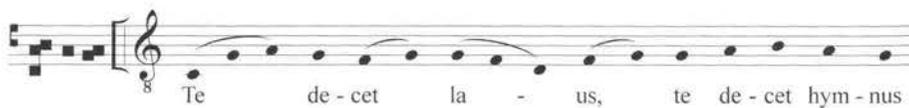
Salve, carthusianorum lux et forma oliva fructifera in rupium praeruptis erumpens, odoriferum lilium in solitudine germinans, florens ac spargens vivificum suavitatis odorem; fac ut in eius semper exultemus misericordia, in quo tu laetaris in gloria.

21 (c. 42v)

Iste sanctus digne

– CAO 3432, 7009 (resp.); CAO-ECE III/B, 5.11016.0400 (resp.).

22 (c. 42v)

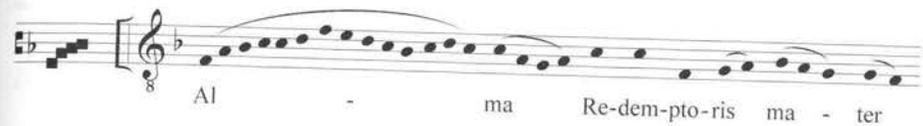
Te decet laus, te decet hymnus

– I-TRf 98, c. 226; I-TRf 110, c. 391; ZA-CTgr 4c7, c. 319v (“Post evangelium hymnus ad matutinum”: intonazione); ZA-CTgr 6b3, cc. 1v-2r (stessa intonazione di ZA-CTs 4c7); AC (stessa intonazione di ZA-CTgr 4c79); MC, p. XCIX (“Post benedictiones”: stessa intonazione di ZA-CTs 4c7).

– AH 43, p. 10; AM, pp. 1260-1261 (“Post benedictionem hymnus”: due intonazioni); CANTUS, A-Wn 1799, F-AS 465, F-Pn n. a. lat. 1411 e 1412, F-Pn lat. 12601, GB-WO F. 160; CF, pp. 22-23 (“Post cantum evangelii hymnus”: stessa intonazione di ZA-CTgr 4c7); LCH, p. XIX (“Ad matutinum, post evangelium”: stessa intonazione di ZA-CTgr 4c7); RH 20075 (“Dominica hiemalis post evangelium matutinum”).

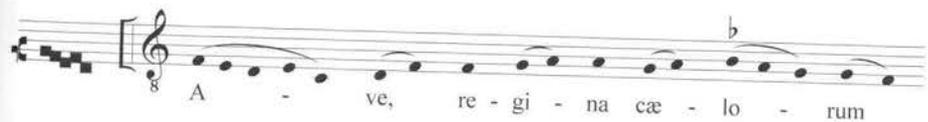
– FEININGER II, pp. 485 n. 624, 541 n. 1611; HUGLO, pp. 111-116; STEYN, pp. 60-61, 87-93.

23 (c. 43r)

Alma Redemptoris mater

– AH 50, p. 317; AM, pp. 173-174; CANTUS, A-Gu 29, A-KN 589, 1012, 1013 e 1018, A-VOR 287, A-Wda D-4, B-TO 63 e 64, D-KA Aug. LX, F-CA 38, F-CA Impr. XVI C 4, F-Pn lat. 12044 e 15181, F-Pn n.a.lat. 1535, F-R 248, F-VAL 114, GB-AB 20541 E, GB-Cu Mm.ii.9, GB-WO F.160, I-AO 6, NL-Zua 6, SI-Lna 18; CAO 1356; CAO-ECE III/B, 5.0325.0107, *5.0815.0107, *5.0815.0641; RH 861.

24 (c. 43r-v)

Ave, regina caelorum

– AM, p. 175; CANTUS, AA Impr. 1495, A-VOR 287, A-Wda D-4, B-TO 63 e 64, D-KA Aug. LX, D-MZB E, F-AS 465, F-CA Impr. XVI C 4, F-Pn lat. 12044, F-Pn n.a.lat. 1535, F-VAL 114, GB-AB 20541 E, GB-Cu Mm.ii.9, GB-WO F.160, I-AO 6, NL-Uu 406, SI-Lna 18; CAO 1542.

25 (c. 43v)

Regina celi letare, alleluia

Re-gi-na cæ - li læ-ta - re, al - le - lu - ia

– AM, p. 176; CANTUS, A-Gu 30, A-VOR 287, A-Wda D-4, A-Wn 1799, CH-Fco 2, D-Ma 12o Cmm 1, E-Tc 44.2, F-CA Impr. XVI C 4, F-Pn n.a.lat. 1412, I-Ac 693 e 694, I-Lc 601, I-Nn vi.E.20, I-Rv C.5, I-Rvat lat. 8737, e SP B.79, NL-Zua 6, US-CN 24; CAO 4597; RH 17170.

26 (cc. 43v-44r)

Salve, regina, mater misericordie

Sal - ve, re - gi - na, ma-ter mi-se-ri-cor - di-æ

– Cfr. n. 15.

27 (c. 44v)

Giesù mio dal ciel venite

P.
S.
T.
Gie-sù mio dal ciel ve - ni - te den-tro l'al-ma mia ch'a-spet - ta

Giesù mio dal ciel venite
dentro l'alma mia ch'aspetta,
nelle vostr'alme ferite,
ritrovar ciò che diletta.

28 (c. 45r)

Giesù lodiamo, / Giesù cantiamo

C.
A.
T.
B.
Gie-sù lo-dia-mo, Gie-sù can-tia-mo con pu-ro co-re, con cal-do a-mo-re

– Cfr. n. 12.

29 (cc. 45v-46r)

Hor ch'ogni peccator riposa e dorme

C.
A.
T.
B.
Hor ch'o - gni pec - ca - tor ri - po - sa e dor - me

– LAUDI 1614 I, pp. 61-62 (“Del medesimo” [Il peccatore torna a Dio]); LAUDI 1621-22R; LAUDI 1634, p. 51 (“Del medesimo” [“Il peccatore torna a Dio”]); LAUDI 1657, p. 51 (“Il peccator torna a Dio”); LAUDI 1670, p. 51 (“Del medesimo” [“Il peccatore torna a Dio”])).

– RISM B I: 1657²; VOGEL-EINSTEIN: 1657².

– MISCHIATI, p. 217; ROSTIROLLA, p. 650.

30 (c. 46r-v)

Salve, salus mea, Deus, / Iesu dulcis amor meus

A.
T.
B.

Sal-ve, sa-lus me-a, De-us, le-su dul-cis a-mor me-us

– US-SMh 1249, ff. 28-35.

– DANIEL IV, pp. 224-231; MONE I, pp. 162-174; PL CLXXXIV, coll. 1319-1324: 1322; RH 18073, 18164.

31 (cc. 46v-47r)

Salve, regina, / rosa senza spina

Sal-ve, re-gi-na, ro-sa sen-za spi-ne,
fio-re d'a-mo-re, ma-dre del Si-gno-re

Salve, regina,
rosa senza spina,
fiore d'amore,
madre del Signore,
non mi far morire peccatore.

– GIANNINI, p. 53; NIGRA, II, p. 665, PASETTI, p. 124.

32 (c. 47r-v)

Quando rimir' il ciel cinto di lume

Quan-do ri-mi-r' il ciel cin-to di lu-me

– LAUDI 1594, cc. 31v-32r (3 voci); ANCINA 1599, c. 89 (“D’incerto”, 3 voci); LONGO 1608, pp. 54-57 (“Lode II. Al ciel s’arriva per preghi di Maria”, a 3 voci).

– FABIANO, p. 30 (n. 19); RISM B I: 1594⁴, 1599⁶, 1608⁴; VOGEL-EINSTEIN: 1599², 1608².– ALALEONA, pp. 102-103; DAMILANO¹, pp. 34, 37; DAMILANO², p. 73; MISCHIATI, pp. 206-223; ROSTIROLLA, pp. 181, 270.

– Stessa melodia di LONGO 1608 (cfr. ROSTIROLLA, p. 270).

33 (cc. 47v-48r)

Vien' a brugiarm' il core / viva fiamma d'amore

Vie-ni, vie-n'a bru-giar-m' il co-re

– LONGO 1608, p. 312 (“Lode I. Invito allo Spirito santo”); SCORIGGIO 1614, p. 200 (“Aria 9. Invito allo Spirito santo”).

– FABIANO, p. 32 (n. 212); RISM B I: 1608⁴, 1614⁶; VOGEL-EINSTEIN: 1608².

– MISCHIATI, pp. 214-215; ROSTIROLLA, p. 257.

– Stessa melodia di LONGO 1608 (cfr. ROSTIROLLA, p. 270).

34 (c. 48r-v)

Felici gl'animi / che gregge guidano

– KAPSBERGER 1623, p. 12 (2 voci e b).

– IUPI, I, p. 588; NVOGEL: 1364.

35 (c. 49r)

Anim'affaticat'e sitibonde

– PP. ORATORIO III 1577, p. 67 (cantasi come “Se questa valle di miseria piena”); PP. ORATORIO I 1583, cc. 21v-22r (3 voci); PP. ORATORIO I 1585, cc. 21v-22r (3 voci); PP. ORATORIO I-III 1589, c. 44r-v (cantasi come “Se questa valle”); ARCHINTO 1596, p. 89 (“Lode XLIX. Della divina gratia”; cantasi come “Se questa valle di miseria piena”; 4 voci); ARCHINTO 1600, p. 89 (“Lode XLIX. Della divina gratia”); LONGO 1603R; ARCHINTO 1605, n. 49; LONGO 1608, pp. 296-297 (“Lode I. S'invitano l'anime a bere il chiaro fonte dell'acqua viva della divina gratia”); LAUDI 1614 I, pp. 47-48 (“Invito a bere al fonte d'acqua viva”); SCORIGGIO 1614, p. 159 (Arie 6 e 12. Invito à bere al fonte d'acqua viva”); ARCHINTO 1621, pp. 78-79 (“Lode XLVII. Della divina gratia”); LAUDI 1621-22R; LAUDI 1634, pp. 41-42 (“Invito a bere al fonte d'acqua viva”); LAUDI 1657, p. 42 (“Invito a bere al fonte d'acqua viva”); LAUDI 1670, p. 42 (“Invito a bere al fonte d'acqua viva”); ARCHINTO 1661, n. 42R; COFERATI 1675, p. 396 (“Invito a bere al fonte d'acqua viva”).

– FABIANO, pp. 29 (n. 18), 29 (n. 49), 2 (n. 198), 184 (n. 226); FEIST, p. 124, n. 102; IUPI, I, p. 107; NVOGEL 83; RISM A I: A 1235, C 3263; RISM B I: 1577^{3a}, 1583³, 1585⁹,

1589², 1608⁴, 1614⁶, 1657², 1675⁴; VOGEL-EINSTEIN: 1577³, 1583⁸, 1585⁷, 1589⁸, 1608², 1657².

– ALALEONA, pp. 118-119; DAMILANO⁴, p. 79; MISCHIATI, pp. 206-223; ROSTIROLLA, pp. 41, 119, 255, 271, 410, 440, 481, 486, 505, 513, 647.

– Stessa melodia di LONGO 1608 (cfr. ROSTIROLLA, p. 271).

36 (c. 49v)

Amor, Iesu dulcissime, / quando cor nostrum visitas

– *Breviarium carthusiense*, 1587.

– AH 23, p. 21; AM, p. 1000.

– POLLICE, p. 296.

37 (c. 50r-v)

Dies iræ, dies illa

– Cfr. n. 8.

38 (cc. 50v-51r)

Ave, regina caelorum, / mater regis angelorum

A three-part musical score in 2/4 time. The top staff is the vocal line with lyrics: A - ve, re - gi - na cae - lo - rum, ma - ter Re - gis an - ge - lo - rum. The middle staff is a treble clef accompaniment, and the bottom staff is a bass clef accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

- Cfr. n. 9

39 (c. 51r-v)

Regina caeli letare, alleluia

A three-part musical score in 3/4 time. The top staff is the vocal line with lyrics: Re - gi - na cae - li lae - ta - re, al - le - lu - ia. The middle staff is a treble clef accompaniment, and the bottom staff is a bass clef accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

- Cfr. n. 25.

40 (cc. 52r-53v)

Laudate Dominum in sanctis eius

A three-part musical score in common time (C). The top staff is the vocal line with lyrics: La - u - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius. The middle staff is a treble clef accompaniment, and the bottom staff is a bass clef accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

- AM, p. 32 (testo); BIBLIA SACRA, p. 954 (ps. 150).

FONTI MANOSCRITTE

A-Wda 4

Wien, Diözesanarchiv, D-4

B-Br II 3825

Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. II 3825

B-GEELdgm

Geel, Dimpna- en Gasthuismuseum, *Graduale*, anno 1538

B-TONc 63

Tongeren (Tongres), Collegiata, ms. 63

B-TONc 64

Tongeren (Tongres), Collegiata, ms. 64

B-TONGLna IV-326

Tongerloo, Archivio dell'abbazia, ms. IV-326

CZ-HK m 6

Hradec Králové (Königgrätz), Museum, ms. Muz. II A 6 (*Cantionale Franus*)

D-Bds 348

Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Hamilton 348

GB-Ob 193

Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. Ital. 193

I-Bu 157

Bologna, Biblioteca universitaria, ms. 157

I-Bu 1845

Bologna, Biblioteca universitaria, ms. 2845

I-Fn 4

Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms. Magl. II.VII.4

I-Fn 18

Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms. Magl. II.XI.18

I-Fn 27

Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms. Magl. VII.27

- I-Fn 30
Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms. Magl. VII.30
- I-Fn 172
Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms. Pal. 172
- I-Fn 472
Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms. Pal. 472
- I-Fr 1666
Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1666
- I-Fr 2929
Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 2929
- I-Mtr 913
Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 913
- I-Nn 38
Napoli, Biblioteca nazionale, ms. XIV.C. 38
- I-PEa 78
Perugia, Biblioteca Augusta, ms. G. 78 (489)
- I-Rvat 266
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chig. L.VII.266
- I-Rvat 424
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ross. 424 (IX.114)
- I-Sc 13
Siena, Biblioteca comunale, ms. I.VIII.13
- I-TRf 46
Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca L. Feininger, ms. FC 46
- I-TRf 72
Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca L. Feininger, ms. FC 72
- I-TRf 78
Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca L. Feininger, ms. FC 78
- I-TRf 98
Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca L. Feininger, ms. FC 98
- I-TRf 110
Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca L. Feininger, ms. FC 110
- I-Vg-r
Venezia, Biblioteca Giustinian-Recanati (ms. 40, ex Biblioteca dei padri somaschi della Salute di Venezia)

- I-Vnm 61
Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, ms. Ital. Cl. I, 61 (= 4973)
- I-Vnm 80
Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, ms. Ital. Cl. IX, 80 (= 357)
- I-Vnm 145
Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, ms. Ital. Cl. IX, 145 (= 7554)
- I-Vnm 182
Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, ms. Ital. Cl. IX, 182 (= 6284: ex Biblioteca S. Maria di Murano, n. 40)
- I-VEc 1212
Verona, Biblioteca civica, ms. 1212 (Cl. B. Lett., 84.4)
- NL-Uc BMH 21
Utrecht, Museum Catharijne-Couvent, ms. BMH 21
- NL-Uu 406
Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, ms. 406 (3.J.7)
- NL-Uu 413
Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, ms. 413
- US-SMh 1249
San Marino (California), Huntington Library and Art Gallery, ms. HM 1249
- ZA-CTgr 4c7
Cape Town, South African Library, Grey Collection, ms. 4c7
- ZA-CTgr 6b3
Cape Town, South African Library, Grey Collection, ms. 6b3
- FONTI A STAMPA (LAUDE)
- ANCINA 1599
Tempio armonico della beatissima Vergine N.S. fabbricatoli per opera del r.p. Giovenale A[ncina] p[rete] della Congreg. dell'Oratorio. Prima parte a tre voci, Roma, Nicolò Mutij, 1599
[I-Bc, R 275]
- ANIMUCCIA 1563
Iesus.Maria. Il primo libro delle laudi di Gio. Animuccia composte per consolatione et a requisitione di molte persone spirituali et devote, tanto religiosi quanto secolari, Roma, Valerio Dorico, 1563
[GB-Lcm, I.E.16 (6)]

ARCHINTO 1596

Lodi devote per uso della dottrina christiana stampate d'ordine et commissione del molto illust. et reverendiss. monsig. Filippo Archinto vescovo di Como et conte etc. per uso della sua città et diocese, Como, Hieronimo Frova, 1596
[I-Mb, Musica B. 29/2]

ARCHINTO 1600

Lodi devote per uso della dottrina christiana stampate d'ordine et commissione del molto ill. et reverendiss. monsignor Filippo Archinto vescovo di Como et conte etc. per uso della sua città et diocese, Como, Hieronimomo Frova, 1600
[I-Vc, Torr. St. Ant. n. 695]

ARCHINTO 1605

Lodi devote per uso della dottrina christiana stampate d'ordine et commissione del molto ill. et reverendiss. monsignor Filippo Archinto vescovo di Como et conte etc. per uso della sua città et diocese, Como, Hieronimo Frova, 1605
[I-Mb, Musica B.34]

ARCHINTO 1621

Lodi devote per uso della dottrina christiana stampate d'ordine et commissione del molto illustre et reverendiss. monsignor Filippo Archinto vescovo di Como et conte etc. per uso della sua città et diocese, Como, Gio. Angelo Turato, 1621
[rist., Como 1984]

ARCHINTO 1661

Lodi devote per uso della dottrina christiana stampate d'ordine et commissione dell'illustriss. et reverendiss. monsig. Filippo Archinto vescovo di Como et conte etc. per uso della sua città et diocese, Como, Nicolò Caprani, s.d. [ma 1661]
[I-Mb, Musica B.43.3]

COFERATI 1675

Corona di sacre canzoni o laude spirituali di più devoti autori, di nuovo date in luce, corrette et accresciute da Matteo Coferati sacerdote fiorentino. Con l'aggiunta delle loro arie in musica per renderne più facile il canto, Firenze, [Giovanni Francesco Barbetti], all'insegna della Stella, 1675
[I-Vc, Torr. St. Ant. n. 707a]

COFERATI 1689

Corona di sacre canzoni o laude spirituali di più devoti autori, nuovamente corrette ed accresciute in questa seconda impressione per opera di Matteo Coferati sacerdote fiorentino. In ossequio della venerabile Congregazione di Giesù Salvatore, Firenze, eredi di Francesco Onofri, per Iacopo Carlieri, all'insegna di S. Luigi, 1689
[I-Vc, Torr. St. Ant. n. 697]

COFERATI 1689²

Corona di sacre canzoni o laude spirituali di più devoti autori, nuovamente corrette ed accresciute in questa seconda impressione per opera di Matteo Coferati sacerdote fio-

rentino. In ossequio della venerabile Congregazione di Giesù Salvatore, Firenze, eredi di Francesco Onofri, per Iacopo Carlieri, all'insegna di S. Luigi, 1689
[I-Vc, Torr. St. Ant. n. 702]

COFERATI 1710

Corona di sacre canzoni o laude spirituali di più devoti autori in questa terza impressione notabilmente accresciute di materie et arie nuove, ad uso de pii trattenimenti delle conferenze, Firenze, Cesare Bindi, 1710
[I-Vc, Torr. St. Ant. n. 696]

GIUSTINIAN 1475

Laude del eccellentissimo misier Lunardo Iustiniano patricio venetian e de altri sapientissimi homini. Colophon: Vincencie, [Lunardo Basilea], 1475
[I-Vib, coll. I.V.137]

GIUSTINIAN 1483

Laude del eccellentissimo misier Lunardo Iustiniano patricio venetian e d'altri sapientissimi homini. Colophon: Venetia, per Bernardin de Celleri da Lovere, 1483
[I-Vm, coll. Incunaboli Veneti 654]

KAPSBERGER 1623

Libro quarto di villanelle a una e più voci con l'alfabeto per la chitarra spagnola. Del signor Gio. Girolamo Kapsperger nobile alemanno. Raccolte dal signor Marcello Pannocchieschi de conti d'Elci, Roma, Luca Antonio Soldi, 1623
[I-Bc, AA.137]

LAUDI 1578

Scelta di laudi spirituali di diversi eccellentiss. e devoti autori antichi e moderni; nuovamente ricorrette e messe insieme, Firenze, Stamperia de' Giunti, 1578
[I-Vnm, Rari 502.28; I-Fn, Palat. 12.3.4.25]

LAUDI 1594

Nuove laudi spirituali raccolte da diversi autori moderni et più eccellenti musici del nostro secolo per opra di Francesco Antonio detto l'Abbate Romano, Napoli, Stigliola, 1594
[I-Rv, I.V.343]

LAUDI 1614

Scelta di laudi spirituali, raccolte a compiacenza di virtuose, e diuote persone, di nuovo ricorrette con nuova aggiunta e figure. Parte prima. Con grazia di S.A.S. et priuilegio, Firenze, Alessandro Guiducci, 1614
[I-Fn, Palat. 12.2.2.71]

LAUDI 1621-1622

Scelta di laudi spirituali raccolte a compiacenza di virtuose e diuote persone, di nuovo ricorrette con nuoua aggiunta e figure. Parte prima. Con grazia di S.A.S. et priuilegio, Firenze, Alessandro Guiducci, 1621
[I-Rn, 6.41.F.58]

LAUDI 1634

Scelta di laudi spirituali raccolte a compiacenza di virtuose e diuote persone. Di nuouo ricorrette con nuoua aggiunta e figure. Parte prima [-seconda]. Con grazia di S.A.S. et priuilegio, Firenze, Alessandro Guiducci, 1634
[I-Vnm, C 095C 273]

LAUDI 1645

Scelta di laudi spirituali raccolte a compiacenza di virtuose e diuote persone. Di nuouo ricorrette con nuoua aggiunta. Parte prima, seconda, Firenze, Alessandro Guiducci, 1634
[I-Vm, C 095C 273]

LAUDI 1654

Laudi e canzoni spirituali. Con ariette facili e dilettevoli in Fiorenza, e con nuoua scelta e musica, Roma, Ignatio de' Lazzeri, 1654
[I-Vc, Torr. St. Ant. n. 700]

LAUDI 1657

Scelta di laudi spirituali raccolte da più diuote e virtuose persone. Di nuouo stampate e ricorrette con l'aggiunta della terza parte e con privilegio di S.A.S. Parte prima [-seconda; -terza]. Ad istanza di Noferi Monti, Firenze, Gio. Francesco Barbetti, 1657
[I-Bc, D 88]

LAUDI 1660

Laudi spirituali composte da diversi autori e nuouamente raccolte da r.d. Pier Marco Italeoni da Fossombrone, con l'arie a più voci di alcune di esse, alle quali facilmente si possono ridurre molte delle altre, Roma, Moneta, 1660
[I-Rvat, Chigi V.927 int.3]

LAUDI 1670

Scelta di laude spirituali raccolte da più diuote, e virtuose persone. Di nuouo stampate e ricorrette con l'aggiunta della terza parte. Dedicata al molt'illust. sig. e pad. osser. il Signor Filippo Baldinucci, e con privilegio di S.A.S. Parte prima [-seconda; -terza], Firenze, all'insegna della Stella ad istanza di Noferi Monti, 1670
[I-Fn, Magl.3.6.388/1a-c]

LAUDI 1726

Laudi devote per uso della dottrina cristiana, Genova, per il Francheli, 1726
[I-Ps, s.s.]

LODI 1584

Lodi devote per cantarsi ne le scole de la dottrina christiana, raccolte per ordine de' superiori, Torino, Gio. Battista Ratteri, 1584
[I-Mb, Musica B.32]

LODI 1586

Lodi devote per cantarsi nelle scole della dottrina christiana raccolte nuouamente, Milano, Pacifico Pontio, 1586
[I-Mb, Z.Y.1.41]

LODI 1589

Lodi devote per uso della dottrina christiana, Genova, G. Bartoli, 1589
[GB-Lbm, 1354.a.35]

LODI 1686

Lodi spirituali da cantarsi nelle scuole della dottrina christiana, Venezia, Gio. Battista Scalvinoni, 1686
[I-Ps, s.s.]

LODI 1696

Lodi spirituali da cantarsi nelle scuole della dottrina christiana, Venezia, Sebastiano Menegatti, 1696
[I-Ps, s.s.]

LODI 1728

Lodi spirituali composte da diversi autori, e di nuouo raccolte insieme, e divise in tre libri dal reverendo d. Pier Marco Italeoni da Fossombrone. Coll'arie di più voci di alcune di esse alle quali si possono ridurre l'altre, Lucca, Salv. e Gian Dom. Marescandoli, [1728]
[I-Ps, s.s.]

LONGO 1603

Dottrina christiana composta per il r.p. Ledesma della Compagnia di Giesù. Alla quale nuouamente vi sono aggiunte molt'altre lodi spirituali, che nell'altre non erano, divise in tre parti, con l'aria che si cantano. Con le litanie che si cantano nella santissima casa di Loreto et quelle de' santi, Napoli, Gio. Iacomo Carlino e Antonio Pace, 1598, rist., Napoli, Tarquinio Longo, 1603
[I-Rn, 8.45.A.9]

LONGO 1608

Lodi et canzoni spirituali raccolte da diuersi autori et ordinate secondo le varie maniere de' versi, aggiuntevi a ciascuna maniera le loro arie nuoue di musica a tre voci assai dilettevoli. Per poter non solo leggersi ad onesto diporto [dell'] anima, ma ancora cantarsi o pr[ivat]amente da ciascuno o in publico nelle chiese, oratorii... dottrine, Napoli, Tarquinio Longo, 1608
[I-Bc, D 96]

PP. ORATORIO III 1577

Il terzo libro delle laudi spirituali stampate ad instantia delli reverendi padri della Congregazione dell'Oratorio, con una instruttione per promuovere e conservare il peccatore convertito, Roma, eredi di Antonio Blado, 1577
[I-Bc, R 262]

PP. ORATORIO I 1583

Il primo libro delle laude spirituali a tre voci stampata ad istanza delli reuerendi padri della Congregazione dello Oratorio, Roma, Alessandro Gardano, 1583
[I-Bc, S 346]

PP. ORATORIO I 1585

Il primo libro delle laudi spirituali a tre voci stampate ad istanza delli reuerendi padri della Congregatione del Oratorio, Roma, Alessandro Gardano, 1585
[I-Mb, B.91.1]

PP. ORATORIO I-III 1589

Libro delle laudi spirituali dove in uno sono compresi i tre libri già stampati e ridutta la musica a più breuità e facilità, con l'accrescimento delle parole e con l'aggiunta di molte laudi nuoue che si canteranno nel modo che dentro si mostra, Roma, Alessandro Gardano, 1589
[I-Rsc, G.CS.4.A]

PP. ORATORIO / SOTO III 1588

Il terzo libro delle laudi spirituali a tre e a quattro voci stampate ad istanza delli reuerendi padri della Congregatione dell'Oratorio, Roma, Alessandro Gardano, 1588
[I-Bc, S 350]

PP. ORATORIO / SOTO IV 1591

Il quarto libro delle laudi a tre et quatro voci stampate ad instantia delli reuerendi padri della Congregatione dell'Oratorio, Roma, Alessandro Gardano, 1591
[I-Bc, R 2632]

PP. ORATORIO / SOTO V 1598

Il quinto libro delle laudi spirituali a tre et quattro voci del reuerendo p. Francesco Soto, sacerdote della Congregatione dell'Oratorio, Ferrara, Vittorio Baldini, 1598
[I-Rv, S.Borr. Q.V.249]

PRESEPI 1724

Sacri trattenimenti di canto e suono di Presepio Presepi sopra le feste di Maria vergine, sopra alcune antifone che recita la s. Chiesa tra l'anno a onore di lei e sopra alcuni divoti argomenti per ogni tempo. Ad uso delle dottrine cristiane e conferenze spirituali, Firenze, Stamperia di Michele Nestenus, 1724
[I-Vc, Torr. St. Ant. n. 680]

SCORIGGIO 1614

Laudi spirituali raccolte da diversi autori. Stampate ad istanzza de' fratelli delle Congregationi de i padri dell'Oratorio di Napoli. Di nouo in questa settima impressione aggiuntovi la musica, e molt'altre non più stampate, Napoli, Lazaro Scoriggio, 1614
[I-PAc, Sez. Mus.]

FONTI A STAMPA (CANTI LITURGICI)

AC

Antiphonarii ordinis cartusiensis pars hyemalis [-aestiva], cura et expensis monachorum cartusiae papiensis, Pavia 1612

BC

Breviarium charthusiense, 1575

BC²

Breviarium sacri ordinis cartusiensis a Sixto PP. V confirmatum et ex decreto S. Rituum Congregationis die 14 martii iterum approbatum, typis Cartusiae S. Mariae de Pratis, 1879 (rist., Salzburg 1993; *Analecta cartusiana*, 99/21-25)

MC

Missale cartusiensis ordinis ex ordinatione capituli generalis. Anno Domini MDCCVI, Lugduni, ex Typographia Petri Valfray, 1713

OC

Ordinarium cartusiense pro divinis officii in ordine cartusiensi uniformiter celebrandis (1932), in *The Evolution of the Carthusian Statutes from the Consuetudines Guigonis to the Tertia Compilatio*, 10-11 (su 25), ed. by J. Hogg, Salzburg 1992 (*Analecta cartusiana*, 99)

REPERTORI

AH

Analecta hymnica medii aevi, a cura di G.M. Dreves, F.A.C. Blume, H.M. Bannister, 55 voll., Leipzig 1866-1922 (rist., Frankfurt am Main-New York-London 1961), + *Register*, 2 voll., hrsg. von M. Lütolf, Bern-München 1978

AM

Antiphonale monasticum pro diurnis horis, Parisiis-Tornaci-Romae 1934

BS

Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, Stuttgart 1994⁴

CANTUS

CANTUS. A Database for Latin Ecclesiastical Chant Indices of Chants in Selected Manuscripts and Early Printed Sources of the Liturgical Office (<http://publish.uwo.ca/~cantus/>)

CAO

Corpus antiphonalium officii, ed. R.J. Hesbert, 6 voll., Roma 1963-1979

CAO-ECE

Corpus antiphonalium officii ecclesiarum centralis Europae, 5 voll., Budapest 1988-

CENSUS

Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550, 5 voll., American Institute of Musicology - Hänssler-Verlag, 1979-1988

CF

Cantus monastici formula ex antiquo praesertim cantorino congregationis casinensis alias S. Justinae deprompta, Tornaci Nerviorum 1889

COUSSEMAKER

Scriptorium de musica medii aevi nova series a gerbertina altera, ed. E. Coussemaker, 4 voll., Paris 1864-1876 (rist., Hildesheim, 1963; Thesaurus Musicarum Latinarum, mathiese@indiana.edu)

DANIEL

Thesaurus hymnologicus sive hymnorum, canticorum, sequentiarum circa annum MD usitarum collectio amplissima. Carmina collegit, apparatu critico ornavit, veterum interpretum notas selectas suasque adiecit Herm. Adalbert Daniel, ph. dr., 5 voll., Lipsiae 1841-1856

FABIANO

A. FABIANO, *Le stampe musicali antiche del Fondo Torre Franca del Conservatorio Benedetto Marcello*, Firenze 1992 ("Historiae Musicae Cultores" Biblioteca, LXV)

FEININGER

I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento, catalogo a cura di C. Ruini, 2 voll., Trento 1998-2002 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 21 e 25)

FEIST

A. FEIST, *Mitteilungen aus älteren Sammlungen italienischer geistlicher Lieder*, "Zeitschrift für romanische Philologie", XIII, 1890, pp. 115-185

FRATI

L. FRATI, *Giunte agli "Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali" a cura di Annibale Tenneroni*, "Archivum romanicum", I, 1917, pp. 441-480, II, 1918, pp. 185-207, 324-343, III, 1919, pp. 62-94

GALLETTI¹⁻⁴

Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo, di Castellano Castellani e di altri comprese nelle quattro più antiche raccolte con alcune inedite e con nuove illustrazioni, a cura di G. Galletti, Firenze 1863

GEELC

H. VANHULST, PH.J. VAN TIGGELEN, L. VERDEBOUT, *De muziek in het leven*, Brussel 1985

GIANNINI

G. GIANNINI, *Canti popolari della montagna lucchese*, Torino, Loescher 1889

GP

Graduale juxta ritum sacri ordinis praedicatorum auctoritate apostolica approbatum, 2 voll., Roma 1928

IUPI

IUPI. *Incipitario unificato della poesia italiana*, a cura di M. Santagata, B. Ventivogli e P. Vecchi Galli, S. Bigi e M.G. Miggiani, 4 voll., Modena 1988-1996

LCH

Liber choralis cantorum usui accomodatus ad divinum officium peragendum in cathedrali ecclesia s. archicoenobii casinensis, Typis eiusdem archicoenobii, 1933

MMA I

Monumenta monodica medii aevi. I: Hymnen, 1: die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes, hrsg. von B. Stäblein, Basel 1956

MONE

Lateinische Hymnen des Mittelalters aus Handschriften, herausgegeben und erklärt von F.J. Mone, 3 voll., Freiburg im Breisgau 1853-1855 (rist., Aalen 1964)

NIGRA

C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, 2 voll., Torino 1974

NVOGEL

E. VOGEL, A. EINSTEIN, F. LESURE, C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Genève-Pomezia 1977

PASETTI

Canti popolari trentini raccolti dal prof. Albino Zenotti, editi e illustrati da A. Pasetti, Lanciano 1923 (rist., Bologna 1977)

PL

Patrologiae cursus completus. Series latina, ed. I.P. Migne, 221 voll., Paris 1857-1866

PM

Processionale monasticum ad usum congregationis gallicae ordinis Sancti Benedicti, Solesmes 1893

RH

C.U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, 6 voll., Louvain 1892-1921 (Subsidia hagiographica, 4)

RISM A I

Répertoire international des sources musicales. Einzeldrucke vor 1800, hrsg. von di K. Schlager, O.E. Albrecht, G. Haberkam, H. Rosing, I. und J. Kindermann, 15 voll., Kassel 1971-2003

RISM B I

Répertoire international des sources musicales. Recueils imprimés XVI^e-XVII^e siècles, éd. par F. Lesure, München-Duisburg 1960

RISM B IV/3-4

Répertoire international des sources musicales. Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, hrsg. von K. von Fischer, M. Lütolf, 2 voll., München-Duisburg 1972

TENNERONI

Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali, con prospetto dei codici che le contengono e introduzione alle laudi spirituali, a cura di A. Tenneroni, Firenze 1909

VOGEL-EINSTEIN

E. VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700: enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc.*, 2 voll., Berlin 1892, + A. EINSTEIN, *Printed Collections in Chronological Order*, "Notes of the American Music Library Association", II-V, 1945-1948 (rist., Hildesheim 1962)

BIBLIOGRAFIA

ALALEONA

D. ALALEONA, *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia*, Torino 1908

BECHERINI

B. BECHERINI, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca nazionale di Firenze*, Kassel-Basel-London 1959

CARBONI¹

F. CARBONI, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XIII e XIV. I: Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondi Archivio di S. Pietro - Urbinato Latino*, Città del Vaticano 1977 (Studi e testi, 277)

CARBONI²

F. CARBONI, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XIII e XIV. II: Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Vaticano Latino*, Città del Vaticano 1980 (Studi e testi, 288)

CARBONI-ZIINO

F. CARBONI - A. ZIINO, *Laudi musicali del XVI secolo: il ms Ferrajoli 84 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, "Cultura neolatina", XXXIII, 1973, pp. 273-329

CATTIN

G. CATTIN, *Studi sulla lauda offerti all'autore da F.A. Gallo e F. Luisi*, a cura di P. Dalla Vecchia, Roma 2003 (Istituto di Paleografia musicale, III/3)

CORSWAREM

P. DE CORSWAREM, *De liturgische boeken der kollegiale kerk van O.L.Vr. van Tongeren voor het Concilie van Trente*, Gent 1923

CORTHOUTS

J. CORTHOUTS, *Inventaris van de handschriften in het abdijarchief te Tongerlo*, Tongerlo 1987 (Bibliotheca analectorum praemonstratensium, 17)

DAMILANO¹

P. DAMILANO, *G. Giovenale Ancina e la lauda cinquecentesca*, Milano 1953

DAMILANO²

P. DAMILANO, *Giovenale Ancina musicista filippino (1545-1604)*, Firenze 1956

DAMILANO³

P. DAMILANO, *Fonti musicali della lauda polifonica intorno alla metà del sec. XV*, "Collectanea historiae musicae", III, 1963, pp. 59-90

DAMILANO⁴

P. DAMILANO, *La lauda filippina, espressione religiosa popolare del Rinascimento*, "Musica sacra", I, 1956, pp. 13-16, 74-84, 112-120

GHISI

F. GHISI, *Strambotti e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del Quattrocento*, in "Collectanea historiae musicae", I, 1953, pp. 45-78

HUGLO

M. HUGLO, *Le diverses mélodies du "Te decet laus", à propos du Vieux-romain*, "Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie", XII, 1967, pp. 111-116

JEPPESEN

K. JEPPESEN, *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500: das 2. Laudenbuch des Ottaviano dei Petrucci (1507) in Verbindung mit einer Auswahl mehrstimmiger Lauden aus dem 1. Laudenbuch Petrucci's (1508) und aus verschiedenen gleichzeitigen Manuskripten*, Leipzig-Kopenhagen 1935 (rist., Bologna 1971)

JONGH-VAUPEL

Handschrift Parijs, Bibliothèque de l' Arsenal 8228. Een premostratenzerinnen-ordinarius van rond 1500, eds. F. de Jongh, L. von Vaupel-Klein, Utrecht 2002

KENNEY

S.M. KENNEY, *Contrafacta in the Works of Walter Frye*, "Journal of the American Musicological Society", VIII/3, 1955, pp. 182-202

LOOS

I. LOOS, *O florens rosa: chants pour la Vierge Marie dans les manuscrits liturgiques médiévaux néerlandais*, in "Mélanges de science religieuse", LXI/1, 2004, pp. 25-42

LUI SI

F. LUISI, *Laudario giustiniano. Edizione comparata con note critiche del ritrovato laudario ms 40 (ex Biblioteca dei padri somaschi della Salute di Venezia) attribuito a Leonardo Giustinian*, 2 voll., Venezia 1983

MISCHIATI

O. MISCHIATI, *Per una bibliografia delle fonti stampate della lauda (1563-1746)*, "Note d'archivio per la storia musicale", n.s. IV, 1986, pp. 203-226

MOSCHETTI

A. MOSCHETTI, *I codici marciiani contenenti laude di Jacopone da Todi*, Venezia 1888

OREL

D. OREL, *Kancional Franušiv z roku 1505*, Praga 1922

PASQUETTI

G. PASQUETTI, *L'oratorio musicale in Italia*, Firenze 1906

PLAMENAC

D. PLAMENAC, *A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville*, "The Musical Quarterly", XXXVII, 1951, pp. 501-542: 515 ss.

POLLICE

F. POLLICE, *L'innario certosino*, in "Rivista internazionale di musica sacra", 17/2, 1996, pp. 289-300, apparso anche in *Scala Dei. Primera cartoixa de la península ibèrica i l'orde cartoixà*, atti del congresso internazionale (21-23 settembre 1996), La Morera de Montsant, Scala Dei 1999 (Analecta cartusiana, 139), pp. 587-599

REESE

G. REESE, *Music in the Renaissance*, New York, 1959 (trad. it., Firenze 1990)

ROSTIROLLA

La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della controriforma. Studi di Giancarlo Rostirolla, Danilo Zardin e Oscar Mischiati. Volume offerto a Giancarlo Rostirolla nel suo sessantesimo compleanno, Roma 2001

STEYN

F.C. STEYN, *Three Unknown Carthusian Liturgical Manuscripts with Music of the 14th to the 16th Centuries in the Grey Collection, Sout African Library, Cape Town*, 2 voll., Salzburg 2000 (Analecta cartusiana, 167)

UTRECHT

Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, ms 406 (3.J.7), facsimile reproduction, Ottawa, 1997

WEISSENSTEINER

J. WEISSENSTEINER, *Wien 50: Kirnberger Bibliothek der Wiener Dompropstei*, in *Handbuch der historischen Buchbestände in Österreich*, 2 voll., Hildesheim 1995, II, pp. 121-123

SERGIO DURANTE

Una melodia 'popolare' settecentesca

L'esplorazione scientifica del patrimonio etnomusicale ha tratto impulso dalla possibilità tecnica di fissare su un supporto le testimonianze sonore a partire dalla fine dell'Ottocento. In precedenza, la trasmissione delle melodie era basata sull'oralità e la longevità dei repertori sulla consuetudine, sicché la trascrizione in grafia musicale era rara e legata a circostanze eccezionali. Disponiamo di un certo numero di melodie popolari 'antiche' di ambito italiano trasmesse appunto eccezionalmente, ma si tratta di poca cosa rispetto all'incidenza sociale inferibile dei relativi repertori. Roberto Leydi riporta per il periodo dal 1643 al 1787 tredici melodie in tutto; per di più, undici fra esse devono la loro trasmissione scritta alla fascinazione per il fenomeno del tarantismo e relativa terapia musicale, quindi ad un interesse liminale rispetto alla musica. Athanasius Kircher ne aveva trattato estensivamente nel trattato *Magnes sive De arte magnetica*¹ trascrivendo (o piuttosto facendo trascrivere) sette melodie, tre delle quali strumentali. Ad esse vanno aggiunte tre tarantelle raccolte da Francesco Saverio Cid ed una da Stephen Storace a proposito dello stesso fenomeno². In pratica, l'unico a trascrivere melodie popolari indipendenti dal tarantismo è l'Eximeno con due melodie (un "Tamburro trasteverino" strumentale ed una "Veneziana"). A queste melodie si potrebbero aggiungere, per formare un *corpus* di frammenti della cultura musicale popolare remota in Italia, quelle più numerose che hanno lasciato tracce in quanto assunte nei repertori scritti; si tratta però di un tipo di fonti distinto, delle quali è ben difficile stabilire il grado di attendibilità in quanto verosimilmente adattate alle necessità del linguaggio e delle tecniche compositive colte.

In ogni caso, pare strano che Roberto Leydi non abbia incluso nella sua lista anche l'aria detta "del Tasso" 'per cantare ottave', nota non solo ai sette-

¹ Roma 1641-1643, pp. 872-876, cit. in *Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture*, a cura di R. Leydi, Lucca 1990, Appendice 1, pp. 41-50.

² Le prime si trovano in F.X. CID, *Tarantismo observado en España*, Madrid 1787, l'altra in *Gentlemen's Magazine*, London 1753, il tutto cit. in *Guida alla musica popolare in Italia* cit., p. 48.