

I + 181

# LA MÚSICA

DE LAS

## CANTIGAS DE SANTA MARÍA DEL REY ALFONSO EL SABIO

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO CRÍTICO

POR

HIGINIO ANGLÉS, PBRO.

JEFE DE LA SECCIÓN DE MÚSICA DE LA BIBLIOTECA CENTRAL

III

SEGUNDA PARTE

LAS MELODÍAS HISPANAS Y LA MONODÍA LÍRICA EUROPEA  
DE LOS SIGLOS XII - XIII

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA : BIBLIOTECA CENTRAL  
BARCELONA, 1958

## Capítulo X

### LAS LAUDI ITALIANAS DE LOS SIGLOS XIII Y XIV. SU NOTACIÓN Y SU RITMO

#### I. ESTUDIOS HECHOS

El año 1926, en nuestro estudio *Les Melodies del trobador Guiraut Riquier*, I hablar de los trabajos realizados en el campo de la música monódica melieval, dimos una breve bibliografía sobre la música de las *Laudi* italianas.<sup>1</sup> Allí recordábamos que Ch. Burney († 1814) había sido el primero en publicar a melodía *Alta Trinità beata*, en 1782,<sup>2</sup> melodía que reprodujo más tarde sin transcribir W. Ambros;<sup>3</sup> E. Bernoulli la transcribió<sup>4</sup> valiéndose del facsímil que había visto en Gandolfi.<sup>5</sup> E. Levi editó nuevamente esta melodía en 1908, y añadió las otras dos *Chi vol lo mondo disprezzare*, y otra a la Virgen *Laudata sempre sia*, armonizada a cuatro voces con un facsímil, además, del código Magl. II, I, 122, de Florencia.<sup>6</sup> Es interesante observar cómo el proceso que se siguió en el estudio de las cantigas fué el mismo que en el caso de las laudi: en las cantigas alfonsíes se empezó por publicar la primera, o sea el *Prologo*, y una vez editada ésta en facsímil, se continuó durante muchos años reproduciéndola por doquier, sin que nadie se preocupara de verificar su transcripción. Es lo mismo, pues, que vemos en el caso de las laudi.

G. Ippoliti, en su libro *Dalle Sequenze alle Laudi*, de 1914, sostiene que «fra le Sequenze e le Laudi... corrono rapporti metrici molto stretti», los cuales son más evidentes «nel dominio della musica e del canto». Si bien Ippoliti se limita a estudiar la métrica del texto de las secuencias y de las laudi, habla también sobre la ejecución musical de estas últimas y sin ofrecer ningún ejemplo de tales melodías, concluye : «Sul principio, dunque, le laudi s'attennero al patrimonio musicale delle sequenze; più tardi, con lo svilupparsi delle forme metriche e a contatto della poesia d'amore, prenero spesso di qua i motivi melodici e non ebbero che la solita preoccupazione di adattarsi e di assimilarsi...».<sup>7</sup>

1. *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XI, ya mencionado y en tiraje aparte, pág. 3.

2. *General History of Music* (London, 1782), pág. 328.

3. *Geschichte der Musik*, II (1891), pág. 322.

4. Véase su *Die Choralnotenschrift bey Hymnen und Sequenzen ... im späteren Mittelalter* (Leipzig, 1898), págs. 37 ss., y *Notenbeilage*, págs. 1 ss., donde sigue, en más o en menos, el principio expuesto por H. RIEMANN.

5. *Illustrazione di alcuni Cimelli concernenti l'arte Italiana antica di Firenze* (1892), tabla 5 y 5 bis.

6. Cf. su *Lirica Italiana antica* (Firenze, 1904, 1908), pág. 14, que reprodujo la versión de Burney. F. LIUZZI, *La lauda...*, que mencionamos después, vol. I, pág. 22, cita otras ediciones de la *Alta Trinità beata*.

7. Cf. su *Dalle Sequenze alle Laudi, ragioni di storia e di metrica* (Osimo, 1914), págs. 26 ss.

Primeros tanteos para su transcripción.

La dificultad de la transcripción musical de las laudi venía de su notación.

H. Schneegans, en 1900, al estudiar el caso de los *flagellanti* o *disciplinati* italianos del siglo XIII, habla sobre el texto de las laudi, sin tocar el problema de la música.<sup>1</sup> El primero que estudió científicamente la música de las laudi fué F. Ludwig. Él copió personalmente todas las melodías de las laudi contenidas en el «Laudario» de Cortona y en el de Florencia, melodías que estudió más tarde con mucho interés y detención. Si bien ya en 1902-03 empezó a escribir sobre este tema,<sup>2</sup> el resultado de sus estudios lo expuso principalmente en su trabajo *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, de 1923,<sup>3</sup> y en su *Die geistliche nicht liturgische weltliche Musik des Mittelalters...*, de 1924.<sup>4</sup> Fué en este último estudio donde ofreció la música de : *Gloria in cielo e pace in terra!*, de F y C; *Stella nouva'n fra la gente*, de C, y *Sancto Lorenzo Martyr d'amore*, de F, siguiendo *ad libitum* la teoría rítmica de H. Riemann. Ludwig, para tales transcripciones, siguió siempre las rimas de los versos, los cuales muchas veces señalan cuatro compases, y en este punto coincidía algunas veces con Riemann. Él se daba buena cuenta que sus transcripciones y su teoría en este punto no era ideal ni definitiva; mas a falta de otro principio se veía obligado a establecer un ritmo siguiendo el principio de la *Vierhebigkeit* (cuatro compases), expuesto y seguido por Riemann, si bien entendido un poco libremente. Yo, que fui buen testimonio de cuánto Ludwig había estudiado el problema de las laudi, nunca he llegado a comprender el porqué de la crítica tan severa y tan injusta que Liuzzi hizo de los trabajos de Ludwig en este campo de la monodía medieval italiana. Su desinterés y trabajos realizados en favor de la lírica musical italiana del medioevo bien merecían más reconocimiento.

Fué en 1923 cuando F. Stichtenoth, alumno de Ludwig, y valiéndose de los materiales que le proporcionó su maestro, trabajó en la disertación *Die Melodien der Laudenhandschriften Cortona, Libr. pubbl., 91 und Florenz, Magl. II, I, 122*. Esta tesis, que no llegó a publicarse, pude estudiarla en Göttingen; aparte una bibliografía detallada y de unas tablas comparativas de los textos contenidos en los manuscritos conocidos de las laudi, Florencia, B. N., II, I, 122 (= F), y II, I, 212, Cortona, Libr. pubbl. 91 (= C), París, Ars. 8521; etc., y confrontados con los publicados por A. Bartoli,<sup>5</sup> y G. Mazzoni,<sup>6</sup> musicalmente no señalaba soluciones nuevas para la transcripción musical de las mismas.

Durante mis estudios con el referido Ludwig en la Universidad de Göttingen, en 1924 expuse al maestro mi deseo de trabajar en la música de las laudi con el fin de poder comparar su misticismo musical popular-religioso con el de las cantigas del rey Alfonso el Sabio. En aquella ocasión, gracias a la generosidad de Ludwig, pude copiar todas las melodías de las laudi contenidas en el códice Cortona y en el Magl. II, I, 122, de Florencia, sirviéndome de la copia de las mismas que él había hecho en Italia; asimismo, bajo su dirección, transcribí una gran parte de las mismas siguiendo en más o en menos la teoría de la *Vir-*

1. Cf. su *Die italienischen Geisslerlieder*, en P. RUNGE, *Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349* (Leipzig, 1900), 43-85; D. ALALIBONA, *Le laudi spirituali italiane e il loro rapporto coi canti profani*, en *Revista Mus. Ital.*, XVI (1909), 1-54, se limita al estudio de las laudi de los siglos XVI ss.

2. Cf. *Sammelbände der IMG*, IV (1902-03), 31 s.

3. Cf. *Archiv f. Mw.*, V (1923), 298 ss.

4. *Handbuch der Musikgeschichte*, de GUIDO ADLER (Frankfurt a. M., 1924), páginas 175 siguientes.

5. *I Mss. Italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze* (1879).

6. *Lauda Cortonesi del secolo XIII*, en *Il Propugnatore*, N. S., vols. 2 y 3 (1889 s.).

*hebigkeit* de H. Riemann. En el citado estudio sobre las tonadas de Guiraut Riquier de 1926 expresé mi admiración por el repertorio de las laudi, «las cuales — escribía —, al lado de las Cantigas de Alfonso el Sabio, podrían haber sido el origen de los *goigs* (gozos) de Cataluña». Allí mismo expuse mi criterio de que «así como las canciones religiosas francesas del siglo XIII, muchas de ellas simples contrafacta de otras profanas, en general se presentan con melodía poco atrayente, las *laudi*, en cambio, rezuman una unción religiosa y una fuerza de pueblo arrebatadora». Allí nos lamentábamos que su transcripción, principalmente aquella del ms. F, fuera tan difícil.

Unos años más tarde leí con mucho interés el estudio *Melodie italiane inedite del Duecento*, de F. Liuzzi,<sup>1</sup> y *Profilo musicale de Jacopone y Ballata e Lauda*, del mismo autor.<sup>2</sup> G. Cesari habló, en 1931, brevemente del repertorio italiano de las laudi y ofreció como ejemplo la melodía de *Sancto Lorenzo...*, copiando su versión del estudio de Ludwig publicado en el *Handbuch der Musikgeschichte*, de G. Adler.<sup>3</sup> F. Gennrich, en 1932, habló sobre la forma *ballata* (= *virelai*) de las laudi y reeditó las *Gloria in cielo* y *Stella nouva'n fra la gente*, con la versión rítmica de Ludwig, l. c.<sup>4</sup> O. Ursprung recuerda el caso de la música de las laudi medievales sin entrar en su estudio;<sup>5</sup> H. Besseler, en la misma época, habló más detenidamente sobre la *lauda*, editando *Stella nouva'n fra la gente*, que copia de Ludwig, y *O Cristo, omnipotente*, con la transcripción que le facilitó Liuzzi.<sup>6</sup>

Fué un acontecimiento que forma época para la musicología, la aparición de los dos lujosos volúmenes de Fernando Liuzzi con el facsímil y estudio y transcripción de las melodías de los laudarios de Cortona y de Florencia, editados en 1934.<sup>7</sup> Fué una lástima que su editor no publicara en facsímil las diversas secuencias a una y a dos voces contenidas en los códices de la B. N. de Florencia; B. (anco) R (ari) 18 (olim II I 122) y B. R. 19 (olim II, I 212); la notación, algunas veces perfectamente mensural, podría orientarnos algo sobre la técnica musical de sus amanuenses. J. Handschin, al hacer la revisión crítica de la publicación de Liuzzi en 1938, sale en defensa de lo que había expuesto Ludwig sobre la música de las laudi y observa que para el origen de las mismas : «Pueden servirnos tres repertorios como puntos de partida : los "ritmos" de París, lat. 1154,

1. *Archivum Romanicum*, vol. xiv, n.º iv (1930).

2. En *La Nuova Antologia*, CCCLVII, 16 sett. 1931, y en *Anuario 1930-31* della R. Accademia di S. Cecilia (1931), respectivamente.

3. *Lezioni di Storia della Musica*, I (Milano, 1931), 156 y 229 s.

4. *Formenlehre* citado, págs. 73 ss.

5. *Die haltholische Kirchenmusik* (Postdam, 1931 ss.), pág. 144.

6. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Postdam 1931), págs. 153 s.

7. *La Lauda e i Primordi della Melodia Italiana*, I-II (Roma, 1935).

LIUZZI, vol. I, págs. 223 ss., con muy buen acierto, reproduce en facsímil los incipit de varios fragmentos de laudarios conservados en el extranjero. Son diversos folios que, según Liuzzi, es posible

hubieran formado parte de otro laudario de Florencia. Se trata de los siguientes : a) Cambridge, Fitzwilliam Museum, n.º 194. Cf. M. R. H. JAMES, *A descriptive Catalogue of the Mss. in the F. M.* (1895), facsímil 19 y págs. 401 s. El incipit ofrece la lauda 19 de F con melodía semejante. LUDWIG habla del mismo en el *Archiv f. Mw.* de 1923, citado, págs. 299 s., nota 2.

b) Londres, Brit. Museum, Add. Mss. 35254 B. Incipit semejante a la lauda F 39.

c) New York, *The Pierpont Morgan Library*, n. 742. El incipit recuerda el n.º 3 de F. Es posible fuera el mismo manuscrito que sirvió a Burney para la reproducción que publicó en el año 1782, y que F. J. Pétis, *Histoire de la musique*, v (París, 1876), afirma estar fechado en el 1336.

d) Worcester (Estados Unidos), Colección Mr. Frank C. Smith. Recuerda la n.º 27 de C

la ballata profana y el himno». Handschin ofrece además dos muestras de transcripción de las laudi, editando la música de los n.º 9 y 10 de Florencia siguiendo el criterio de notas largas y breves.<sup>1</sup>

Durante el curso de musicología de 1934 en la Universidad de Barcelona, al hablar sobre la monodía medieval, dediqué unas lecciones al estudio de las laudi, y en 1935, sin haber visto aún la edición de Liuzzi, hablé de nuevo sobre las mismas en nuestro *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, págs. 343 y 362. En 1943, al editar el II tomo de las Cantigas, en la pág. 47, escribí: «Para las laudi italianas, no obstante el esfuerzo de Ludwig y más recientemente de F. Liuzzi, no existe aún un criterio fijo. Sus ricos melismas y su fraseo musical nos recuerdan el tipo melódico de algunas cantigas d'amigo; otras laudi, de tipo silábico, presentan asimismo analogías con algunas de las Cantigas de Santa María. Liuzzi, fijándose demasiado en la métrica del texto poético, no llegó a vislumbrar su belleza melódica, transcribiendo algunas de ellas con un ritmo absurdo, que dificulta más poder cantarlas bien, no sólo a un grupo de cantores, sino también a una voz solista». Durante la preparación del segundo tomo de las cantigas, 1937-1943, iba anotando las que me servían para la mejor comprensión de la notación de las laudi, transcribiendo asimismo muchas de éstas siguiendo el compás binario y ternario de las referidas cantigas.

G. Reese estudia la cuestión de las laudi y edita la lauda *Venite a laudare*, copiando de Liuzzi;<sup>2</sup> A. Salazar se fija también en este repertorio italiano y publica la melodía *Gloria in cielo e pac' en terra!* siguiendo a Ludwig.<sup>3</sup>

A. T. Davison y W. Apel en 1946 editaron tres melodías de las laudi del laudario de Florencia, valiéndose de la edición de Liuzzi: n.º VI *Gloria in cielo*, con el ritmo de Liuzzi; n.º lxxxiiij, *A tutta gente*, y n.º lviij, *Santo Lorenzo*, estas últimas con un ritmo más natural.<sup>4</sup> El referido Apel habla brevemente de la lauda italiana en su *Harvard Dictionary of Music*, diciendo que la transcripción de Liuzzi es en definitiva hipotética y que la notación de las laudi es la gregoriana.<sup>5</sup>

Durante el segundo trimestre del curso 1949-50, al hablar sobre «La canción monódica medieval de carácter sagrado», en el Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma, dediqué unas lecciones al repertorio italiano de las laudi medievales, y en el segundo semestre de 1953-54, al hablar allí mismo sobre el ritmo de los himnos y de las secuencias, dediqué unas lecciones al ritmo de las referidas laudi. Pierre Le Gentil habla incidentalmente sobre estas laudi que considera en general como «des virelais d'un type irrégulière».<sup>6</sup> J. A. Westrup publicó en el año 1954 el n.º XIV de Cortona, *O divina Virgo flore aulorita*, con ritmo modal mixto,<sup>7</sup> melodía que reprodujo después en *The New Oxford History of Music*, donde, además, edita la n.º XXIX, *Spiritu Sancto glorioso*, y la XXI, *Plangiano quel crudel basciare*, del mismo manuscrito, todas con ritmo

1. *Acta Musicologica*, X (1938), págs. 14-31.

2. *Music in the Middle Ages*, págs. 236 ss. Es el n.º 1 de C.

3. *La Música...*, I, pág. 225.

4. Cf. su *Historical Anthology of Music*, vol. I, pág. 19. Resulta interesante observar que APEL, en la lauda *Santo Lorenzo*, sin que conociera mis estudios, sigue un sistema más o menos se-

mejante al que yo presento para transcribirlas.

5. *Harvard University Press* (Cambridge, Mass., 1946), págs. 394 s.

6. Cf. su *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, vol. II. *Les formes* (Rennes, 1953), pág. 216.

7. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. VII (1954), pág. 913.

modal de I y II modos, un poco ad libitum.<sup>1</sup> Que yo sepa, ha sido R. Monterosso el primer musicólogo italiano que con más conocimiento de la materia ha hecho en nuestros días una crítica del sistema de transcripción (seguido por Liuzzi en su edición de la música de las laudi).<sup>2</sup> Recientemente, en el Congreso Internacional de Musicología de Viena de 1956, expuse mi punto de vista sobre este problema, hasta ahora tan difícil, del ritmo de las laudi. W. Wiora ha editado *Spiritu Sancto y Alta Trinità* con la versión de Liuzzi.<sup>3</sup>

Quien quiera tener una idea más aproximada de la cultura musical italiana del siglo XIII y de la monodía practicada en este país en aquella época, además de las obras del malogrado Ugo Sesini<sup>4</sup> hay que tener en cuenta los estudios de Giuseppe Vecchi; entre ellos mencionamos *Poesia latina medievale e Uffici Drammatici Padovani*, del cual hablamos después, y *Tra monodia e polifonia. Appunti da servire alla storia della musica sacra in Italia nel secolo XIII e al principio del XIV*.<sup>5</sup> En este último trabajo se fija Vecchi en el Antifonario de la Bibl. Nazion. de Torino, sign. F.I.4., de principios del siglo XIV, procedente de Bobbio, en el cual figura una serie de secuencias agrupadas con el título «Laudes quedam pulcherrime de nativitate Domini et de Beata Maria».

En la España del siglo XIII la palabra *laude* se usó en el sentido de «canción»; como ejemplos, aducimos los siguientes: Berceo, en su *Vida de Sancto Domingo de Silos*:

«De diversas manera eran las proçesiones,  
Unos cantaban laudes, otros dicten cançiones.

.....  
Todos cantando laudes al Dios omnipotente.»<sup>7</sup>

En el *Libro de Apolonio*, del mismo siglo XIII, se lee:

«Que cantes una laude con rota ho en gigua.»<sup>8</sup>

Con todo intento dejamos de seguir el proceso del estudio literario de las laudi, el cual nos conduciría demasiado lejos, y prescindimos asimismo de anotar la riquísima bibliografía literaria que sobre este tema se ha publicado en Italia y demás partes del mundo. En esta ocasión nos limitamos al estudio de la música de las laudi, y por ello nos interesa mencionar las obras y los

1. Cf. *The New Oxford History of Music*, vol. II (1954), págs. 266 ss.

2. Cf. su *Musica e ritmica dei trovatori* (Milano, A. Giuffrè, 1956), págs. 66 ss. F. ABIATI, *Storia della Musica*, I (Milano, S. A. Fratell Treves Editori, 1939), pág. 199, se limita a editar un facsímil de C, y edita *Venite a laudare*, de LIUZZI; A. DELLA CORTE-G. PANNAIN, *Storia della Musica*, I (Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1944), págs. 109 ss., editan varios facsímiles y diversas transcripciones de Liuzzi; Th. GEROLD, *La musique au moyen-âge* (Paris, Champion, 1932), pág. 234, reproduce la *Gloria in cielo* de LUDWIG.

3. *Europäischer Volksgefang*, en *Das Musikwerk*, editado por K. G. FELLNERER (Köln, s. a.), números 32b y 87.

4. *La «Romana Cantilena». Corso completo ...*

*di Canto Gregoriano* (Roma, Cremonese, 1942); *Le Melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana R. 71 Sup.* (Torino, 1942); *Poesia e Musica nella latinità cristiana dal III al X secolo a cura di Giuseppe Vecchi* (Torino, Società Editrice Internazionale, 1949).

5. Parma, 1952.

6. En *Collectanea Historiae Musicae*, Firenze, (1956), págs. 444-464. Cf., además, su *Pietro Abelardo: I. «Planctus». Introduzione, testo critico, trascrizioni musicali*, en «Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia Romanza di Roma», n.º 35.

7. En la edic. de Colección Austral, n.º 344, pág. 39, por un lapsus se acentúa así la palabra *laudes*.

8. Véase C. CARROL MARDEN, *El Libro de Apolonio, Vocabulary* (Princeton, 1917).

estudios más importantes que hemos visto sobre esta materia. A pesar de todo, no podemos prescindir de indicar algunos nombres y algunas obras, a fin de hacer resaltar mejor la importancia que esta forma poéticomusical tuvo en antiguos tiempos.

Vincenzo de Bartholomaeis, *Le Origini della Poesia drammatica italiana*,<sup>1</sup> al estudiar «La Lauda», nos informa de aquella «Compagnia Fiorentina de l'Ordine dei Serviti», del año 1233, «Confraternite, beninteso di laici, come laici furono, ancora per lungo tempo, i Serviti». Las «Laude in volgare furono certamente cantate per le strade e le piazze d'Italia, tanto nel Norte quanto nel Sud, nell'anno *Alleluia*», fijándose en el testimonio del conocido Salimbene. «Il movimento flagellante del 1260 fu tutto un echeggiare di canti religiosi ... in lingua volgare ..... E questi canti (delle Compagnie stabili) chiamorono *Laude* ... Qualche compagnia di Laudesi si cambiò addirittura in Compagnia di Disciplinati. Senonchè, mentre la Lauda de' Laudesi era rimasta al tipo della Lauda-giaculatoria, i Disciplinati la trasformarono, adottando il tipo della canzone da ballo. ... La innovazione operatosi nella poesia italiana durante la seconda metà del XIII sec., grazie ai Flagellanti, consisti dunque, nella trasformazione della Ballata popolare profana in *Ballata popolare religiosa*. Cambiò il contenuto, restò la forma.»

Las laudi eran cantadas «tra un Solista e il Coro ... Durante la processione, era questo gruppo di voci scelte che regolava la marcia», y copia lo siguiente de los *Statuti della Congregazioni della B. Vergine Maria de' Battuti di Bologna* del año 1260: «...quod nullus de dicta Congregatione debeat canere letanias et laudes, nisi solum electi per Guardianos et Rectorem ..... Et sint de mellioribus cantoribus de dicta Congregatione qui dicere debeant dictas laudes et letanias cum magna reverentia et honestate», y de Bartholomaeis añade: «Esso cantava la stanza e la lunga fila dei Fratelli rispondeva con la ripresa».

Por su parte, Menéndez Pidal, al hablar de la «estrofa zejelesca en Italia», escribe: «Se conserva un copioso *Laudario* debido a Jacopone, compuesto de 102 laudes; pues bien, 52 de ellas, que son más de la mitad, están escritas en nuestro trístico con vuelta y estribillo; de modo que este *Laudario* franciscano es, después de las *Cantigas* de Alfonso X, la colección lírica más zejelesca de toda la Romania... Lo mismo otro *Laudario* de Pisa, que nos puede representar el uso de la Toscana en los primeros años del siglo XIV, ofrece igual predominio de nuestra estrofa que el *Laudario* de fra Jacopone».<sup>2</sup>

El lector que se interese por este tema de las laudi encontrará bibliografía suficiente y aclaraciones interesantes sobre este capítulo, entre otros, en E. Monaci, *Crestomatia italiana dei primi secoli* (Città di Castello, 1899-1912); E. De Bartholomaeis, *Rime giuglaresche e popolari d'Italia* (Bologna, 1926); V. de Bartholomaeis, *Intorno alla funzione e all'origine della stornada nella poesia lirica del Medio Evo*, en *Convivium*, XII (1940), págs. 145-58, y en su *Primordi della lirica d'arte in Italia* (Torino, Sei, 1943); F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana con note e appendici di G. Lazzari* (Milano, 1940); Paolo Toschi, *La poesia popolare religiosa in Italia* (Firenze, 1935), en *Biblioteca dell'Archivium Romanicum*, serie I, vol. 23, con ejemplos de melodías religiosas, *Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra* (Firenze, Sansoni, 1940) y *Le origini del teatro italiano* (Torino, 1956); Giulio Bertoni, *Il Duecento*, 4.ª edición (Milano, 1954), *Con supplemento bibliografico (1940-1945)* a cura del Prof. Aldo Vallone, en *Storia Letteraria d'Italia*, y Nataligno Sapigno, *Il Trecento*, 2ª ed. (Milano, 1955), en la misma *Storia*; Angelo Monteverdi, *Mamma di avviamento agli studi romanzi. Le lingue romanze* (Milano, 1952). Hay que

1. Bologna, s. a. (1924), págs. 237 ss.

2. *Poesía árabe y poesía europea*, págs. 45 ss.

tener en cuenta que si atendemos el número imponente de laudarios conocidos —A. Tenneroni, *Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali* (Firenze, Olschki, 1909), ya contaba unos 200—, las laudi conservadas con música son relativamente pocas.

Las notas que ofrecemos a continuación son un humilde ensayo y un resumen de cuanto hemos encontrado hasta ahora sobre este difícil problema de la música de las laudi italianas y de su ritmo.

## 2. LA NOTACIÓN MUSICAL DE LAS LAUDI

Antes de estudiar este problema, cabe advertir que la copia de los textos, como la de las melodías de las laudi, tal como se presenta en los manuscritos conservados, no puede compararse con la pulcritud y esmero con que aparecen copiadas las cantigas. Estas fueron compuestas y copiadas para el servicio de una corte real, en la cual los poetas y los músicos técnicos en la poesía y en el arte se complacían, con el rey y los nobles que le acompañaban, en cantarlas y en oírlas. Las laudi, en cambio, fueron escritas en vistas al pueblo y para crear ambiente oracional y religioso en las funciones sacras de las «confraternita». La copia de las cantigas fué confiada a hombres especialistas, sea para el texto como para la música y la notación mensural de su época; en las laudi, tal como nos llega su texto y su música, es frecuente que algunas veces falten y otras sobren elementos. Ello nos induce a creer que sus copistas no fueron especialistas en la poesía ni en la música, ni siquiera fueron esmerados en copiarlas; mas el lujo y la belleza de miniaturas en el *laudario* de Florencia nos señala cómo el gusto refinado en el arte aparecía por doquier en Italia y no era exclusivo de una corte real o principesca. Nos da la impresión de que tales copias son reflejo de las imperfecciones connaturales a una asociación y a un pueblo que las canta de oída y por tradición oral.

Este punto del carácter popular de las laudi cabe tenerlo muy en cuenta, si queremos comprender bien el valor estético y el espíritu religioso que rezuman muchas de ellas. Como he dicho otras veces, las laudi, además de la forma poéticomusical de las cantigas, nos recuerdan el canto de los *goigs* (*gozos*), tan practicados en los templos de la Tarraconense desde los tiempos medievales hasta nuestros días: en ellos vemos cómo el pueblo alterna con el cantor o con el grupo de cantores solistas encargados de empezar con el estribillo (refrain, *ripresa*) — que el pueblo repite — y de las estrofas, a cada una de las cuales el pueblo contesta repitiendo el *ry*.

De lo expuesto se deduce, que si las melodías — a lo menos aquellas de la «ripresa» destinada al pueblo — tenían que ser sencillas y aptas para el canto de la multitud, también su notación musical sería muy simple y libre de elucubraciones y dificultades. El estudio de la notación musical de las laudi nos pone mejor de manifiesto la verdad de cuanto venimos diciendo.

Hasta aquí se ha venido diciendo que la notación italiana de las laudi es una notación «cuadrada», la cual por sí misma nada puede indicar sobre el ritmo

Las laudi fueron copiadas en vistas a las «confraternitas» con una notación muy simple.

La notación musical de las laudi es mensural.

de las melodías.<sup>1</sup> Después de lo que acabamos de exponer en el capítulo IV, si por notación «gregoriana» como dijeron unos, «romana» como escribió J. Wolf, o «cuadrada» como escribió Ludwig, entendemos aquella que por sí sola no nos da ninguna idea sobre el ritmo propio de una melodía, la notación de las laudi no es una notación cuadrada. Se trata más bien de una notación mensural aparentemente cuadrada, la cual no tiene nada que ver con la notación «mensural-modal». Como ya he dicho, la notación de las cantigas nos ha puesto muy bien de manifiesto que durante el siglo XIII se practicaron simultáneamente dos clases de notación mensural: la mensural-modal — fundada en el ritmo modal de breves y longas combinadas — que generalmente señalan un compás ternario, y la que, prescindiendo de breves y longas, indicaba generalmente un ritmo binario o bien binario-ternario, pero que no tiene nada que ver con el ternario modal. En las cantigas figuran unas sesenta y seis con ritmo no modal, copiadas con notación *ex omnibus longis* o sus equivalentes, en el sentido de que todas las notas simples van copiadas como *virga*, y otras veces *ex omnibus breuibis*, en el sentido de que van copiadas como *punctum*. Además de éstas, hay muchas en las cuales el compás binario combina con el ternario modal, y sólo muy pocas en compás ternario no modal. Estos grupos de cantigas fueron asimismo copiados por un técnico en la notación mensural del siglo XIII. Y lo curioso del caso es que algunas de estas melodías ofrecen una notación similar, si bien más evolucionada, a la de las laudi italianas y nos señalan el ritmo de estas últimas; lo mismo podemos decir de la notación de algunas secuencias del repertorio Huelgas, y de otros manuscritos con monodía medieval.

En el laudario C las notas simples aparecen siempre como una serie de longas seguidas, si bien algunas veces la cauda se presenta actualmente poco visible por el desgaste de la tinta. La plica no es muy frecuente y se presenta en las notas simples y también en las ligaduras. Si bien la notación musical en ambos laudarios C y F es semejante, por no decir idéntica, con el fin de que nuestra exposición sea más clara, ofrecemos a continuación unas tablas resumiendo primero la notación de C y después la de F. Hay que advertir que las rayitas divisorias en ambos manuscritos aparecen escritas sin un criterio lógico y sin significado alguno muchas veces; lo contrario pasa en las cantigas alfonsíes, donde vemos que estas rayitas puestas por el amanuense para indicar los versos, sólo se escriben al fin de un verso o de una frase musical. Las plicas, cuando realmente tienen este significado de plica, cantan algunas veces con intervalos de 3.<sup>a</sup> mejor que en el de 2.<sup>a</sup>, al revés de las cantigas, donde por lo general cantan mejor con intervalo de 2.<sup>a</sup> Las plicas, en el repertorio italiano, equivalen siempre al valor de *plica longa*. La nota simple tiene siempre el mismo valor, tanto si la nota aparece con cauda como si realmente se hubiera

1. LUDWIG sostuvo siempre esta opinión que indica de nuevo en G. ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, pág. 209, cuando hablando sobre la música de las laudi escribe: «Alle drei Handschriften notieren die Laudi in Quadrat-Notation». APEL, *Dictionary* citado, pág. 394, escribe: «The original Mss. are in plainsong notation»; ibídem, pág. 587, hablando de la «Plainsong Notation», en alemán «Choralnotation», afirma que ella fué usa-

da en la monodía profana de los siglos XIII-XV en las melodías de los «troubadours, trovères, Minnesinger, Meistersinger, the Italian laude, the Spanish cantigas, etc.».

Ya primeramente J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, I, págs. 172 ss., habla de la «Choralnotation» como sinónima de la «nota romana» practicada en el repertorio de los trovadores provenzales y troveros franceses.

escrito sin ella. En estos dos laudarios no son raros los casos en los cuales el copista olvidó anotar el cambio de clave.

### 3. TABLA DE CONJUNTO DE LA NOTACIÓN DEL LAUDARIO DE CORTONA

Al publicar por vez primera las siguientes tablas con la notación de las laudi y su significado rítmico, pido al lector no tome mi intento como una osadía faltada de fundamento crítohistórico. Es verdad que los teóricos musicales antiguos no nos dicen nada sobre esta notación; mas, con todo, al señalar yo un significado rítmico para las notas simples y para las ligaduras, no hago otra cosa que seguir la solución que nos ofrece la notación musical alfonsí para casos similares. Además, al presentar estas tablas no tengo otra pretensión que indicar el significado rítmico que he dado a cada grupo y a cada nota de la notación italiana. Estoy convencido que nadie podrá negar que, transcritas así, las tonadas de las laudi ofrecen una musicalidad hasta hoy desconocida para este repertorio. Vale la pena comparar mi versión rítmica con las transcripciones que hasta hoy se habían editado de las mismas. Aun suponiendo que con el tiempo pueda corregirse en algo mi interpretación rítmica, nadie podrá decir que estas melodías transcritas como las presento no canten bien, y que con mi esfuerzo no se haya ganado algo o mucho en la interpretación estética de las mismas.

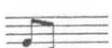
En las tablas siguientes no siempre transcribo las notas en la misma tesitura del original, puesto que lo que interesa es el valor que señalo para las notas simples y para las ligaduras.

#### Ejemplo 130

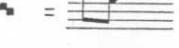
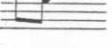
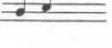
##### A) Notae simplices

1. ¶ ¶ ¶ =  (N.º 1.)
2. ¶ ¶ =  (N.º 6, 22, etc.)
3. ¶¶ =  (N.º 19, etc.)

##### B) Notae simplices plicatae

1. ¶ =  (N.º 4, 32, etc.)
2. ¶ =  (N.º 5, 7, 8, etc.)
3. ¶¶ =  (N.º 43.)

C) *Ligaturae binariae*

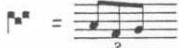
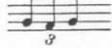
1.  =  (N.º 2.)
2.  =  (N.º 2.)
3.  =  (N.º 14.)
4.  =  (N.º 22, etc.)
5.  =  (N.º 12, etc.)

La segunda nota no es plica, en este caso.

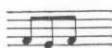
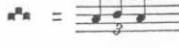
D) *Ligaturae binariae plicatae*

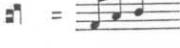
1.  =  (N.º 9.)

E) *Ligaturae ternariae*

1.  =  (N.º 2.) La forma siguiente no aparece ni en C ni en F.  
 = 
2.  =  (N.º 13.)
3.  =  (N.º 5.)

La tercera nota no la consideramos como plicada.

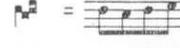
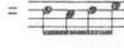
4.  =  (N.º 35; la última nota parece plicada.)
5.  =  (N.º 18.) No significa aquí «cum opposita proprietate».
6.  =  (N.º 2, 6, etc.)

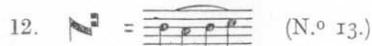
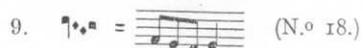
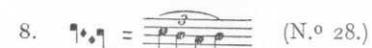
7.  =  (N.º 5.)
8.  =  (N.º 18.)
9.  =  (N.º 43.)  
 La nota tercera no es plicada.
10.  =  (N.º 9.)
11.  =  (N.º 13.)

F) *Ligaturae ternariae plicatae*

1.  =  (N.º 31.)
2.  =  (N.º 20.)
3.  =  (N.º 31.)

G) *Ligaturae quaternariae*

1.  =  (N.º 2, 6, 18, etc.)
2.  =  (N.º 2, 3, etc.)
3.  =  (N.º 25.)
4.  =  (N.º 29.)
5.  =  (N.º 20.)
6.  =  (N.º 38.)
7.  =  (N.º 37.)

H) *Ligaturae quinariae*I) *Ligaturae sexenariae*J) *Ligaturae septenariae*K) *Ligaturae octonariae*L) *Ligaturae novenariae*

De los ejemplos señalados se deduce que las notas simples, las ligaduras binarias, ternarias, cuaternarias e incluso quinarias figuran también en la notación de las cantigas del rey sabio; en cambio, las ligaduras de seis y más notas son ya muy raras en la notación alfonsina.

## 4. TABLA DE CONJUNTO DE LA NOTACIÓN DEL LAUDARIO DE FLORENCIA

Todas las notas simples y ligaduras que hemos visto en C figuran también — y con el mismo significado — en F; por lo mismo, dejó de anotarlas en las tablas siguientes. Como verá el lector, el código F es mucho más rico en melismas y en la variedad de ligaduras. A pesar de que durante tantos años me fué siempre imposible hallar una interpretación rítmica de las mismas apta para cantar con gracia tales melismas, la clave que a continuación ofrezco para interpretarlos me ha servido para poder fijar un ritmo que canta con naturalidad insospechada los ricos grupos de ligaduras que figuran en las laudi de este código. Véanse *Facsimiles*, n.º 24 y 25.

## Ejemplo 131

A) *Notae simplices*

1.  (N.º 1.)

Según lo exija el texto cuando es más largo, o lo exijan las palabras que terminan o empiezan con una vocal que hay que elidir.

2.  (N.º 20, 62, etc.)  
Lau Dio, pia, fue noi

Las palabras monosílabas aparecen algunas veces como si fueran de dos sílabas y señaladas con dos longas, mas con el valor de una.

3.  (N.º 20.)

Es similar a la del n.º 2.

C) *Ligaturae binariae*

1.  (N.º 2.)

La segunda nota no la consideramos como plicada.

E) *Ligaturae ternariae*

1.  (N.º 1, 13.)

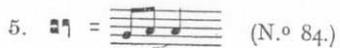
2.  (N.º 19, 20.)

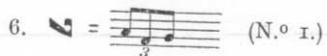
Esta forma, en el n.º 41, en la frase paralela, va copiada como punctum y clivis.

3.  (N.º 9.)

4.  (N.º 3.)

Excepcionalmente adoptamos en este número esta transcripción para evitar pesadez en la melodía.

5.  (N.º 84.)

6.  (N.º 1.)

G) *Ligaturae quaternariae*

1.  (N.º 23.)

2.  (N.º 16, 30.)

3.  (N.º 47.)

G') *Ligaturae quaternariae plicatae*

1.  (N.º 61.)

2.  (N.º 78.)

H) *Ligaturae quinaryae*

1.  (N.º 1, 29.)

2.  (N.º 9.)

3.  (N.º 9, 11, 45.)

4.  (N.º 51.)

5.  (N.º 75.)

6.  (N.º 23.)

7.  (N.º 23, 51.)

I) *Ligaturae sexenariae*

1.  (N.º 21, 45.)

2.  (N.º 22, 52.)

3.  (N.º 22, 42.)

4.  (N.º 40.)

Excepcionalmente así, porque es cadencia y final de verso.

5.  (N.º 1.)

6.  (N.º 73.)

7.  (N.º 24.)

8.  (N.º 30, 71.)

9.  (N.º 67.)

10.  (N.º 75.)

11.  (N.º 11.)

J) *Ligaturae septenariae*

1.  (N.º 47.)

2.  (N.º 57.)

3.  (N.º 21.)

4.  (N.º 8.)

5.  (N.º 24.)

6.  (N.º 70.)

7.  (N.º 52.)

8.  (N.º 73.)

9.  (N.º 11.)

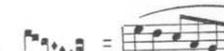
10.  (N.º 23.)

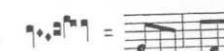
11.  (N.º 77.)

K) *Ligaturae octonariae*

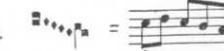
1.  (N.º 42.)

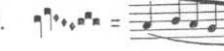
2.  (N.º 80.)

3.  (N.º 61.)

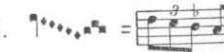
4.  (N.º 79.)

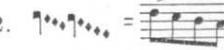
5.  (N.º 26, 66.)

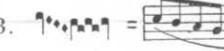
6.  (N.º 24.)

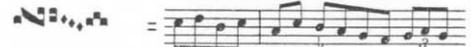
7.  (N.º 1.)

L) *Ligaturae novenariae, denariae, etc.*

1.  (N.º 47.)

2.  (N.º 77.)

3.  (N.º 77.)

4.  (N.º 82.)
5.  (N.º 64, 66.)
6.  (N.º 77.)
7.  (N.º 77.)
8.  (N.º 53.)
9.  (N.º 48.) Por ser cadencia.  
bran - ç a
10.  (N.º 48.) Por ser cadencia.  
g lan - ç a
11.  (N.º 64.)
12.  (N.º 48.)  
a - ma - to
13.  (N.º 79.) Por ser cadencia.
14.  (N.º 1.)

La lauda n.º 89 de F aparece con otra notación y presenta una melodía muy melismática; a pesar de ello, para transcribirla se puede seguir el principio ya adoptado para la notación del cuerpo del manuscrito, y canta muy bien.

Hemos dicho ya que no conocemos teóricos medievales que hablen de esta notación de las laudi y de otras similares de los tiempos antiguos. A falta de ellos nos toca, pues, estudiar a *parte post* las particularidades de esta notación, que, bien mirado, es en sí muy simple. Además, para señalarnos un ritmo determinado, nos sirve mucho más que todas las teorías métricas seguidas por los musicólogos hasta aquí. El lector habrá observado ya que el criterio que

La notación de las laudi señala un compás determinado.

hemos seguido es muy sencillo: cada nota simple, en general, vale un tiempo; las ligaduras binarias un tiempo, o sea, dos corcheas; las ternarias un tiempo, o sea tres corcheas con el tresillo; las cuaternarias equivalen a dos tiempos, o sea a cuatro corcheas; las quinarias equivalen también a dos tiempos, o sea cinco corcheas; el primer tiempo está formado por tres corcheas con tresillo; etc. Si, pues, una ligadura presenta un número par de notas, son todas ellas corcheas; si ofrece un número impar, hay que cantar algunas de ellas con tresillo.

De las tablas expuestas y del significado rítmico que hemos señalado para cada una de las notas simples, notas plicadas y ligaduras se deduce que la notación de las laudi señala lógicamente y siempre muy consecuente un ritmo determinado. Que el significado rítmico de las mismas sea el que acabamos de señalar, se desprende obviamente comparando estas notas simples y ligaduras de las laudi con la notación similar que figura en las cantigas del repertorio hispano. Bien estudiado el caso, nos encontramos que esta notación es también muy semejante a la de algunas de las prosas del Códice Huelgas, como hemos indicado ya anteriormente, y muy semejante a tantas otras de las tonadas de los trovadores y troveros franceses. Una notación que de sí nos señala siempre, y sin forzarla para nada, el significado rítmico apuntado, y que cantadas así tales melodías ofrecen un lirismo encantador, no puede ya ser tenida como una notación «cuadrada», en el sentido de una notación que de sí es incapaz de señalar un ritmo determinado; mucho menos puede considerarse como una notación «gregoriana», en el sentido de la notación usada para el canto litúrgico de ritmo libre.

##### 5. LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL DE LAS LAUDI

Las tablas expuestas nos señalan naturalmente el valor de cada nota simple y de cada grupo sin tener que acudir a sistemas más o menos convencionales e hipotéticos. Es cosa bien sabida que la notación medieval modal, cuando se presenta bien copiada, nos señala exactamente el ritmo y el compás natural de cada pieza; *a pari*, podemos decir que la notación *no modal*, si está bien copiada, nos indica un ritmo bien determinado para poder cantar la polifonía o la monodía antigua. Como hemos indicado, las melodías de las laudi se transcribieron hasta ahora no interpretando en lo posible la notación de las mismas, sino siguiendo en más o en menos dos sistemas: a) el de la *Vierhebigheit* de H. Riemann; b) el del ritmo modal. Ludwig en sus transcripciones seguía libremente la teoría practicada por Riemann, en el sentido de que, atendiendo a las rimas y a los acentos de los versos, muchas veces se adaptan bien a ser cantadas en cuatro compases:

*Spirito | Sancto | da ser | vire*

Si bien generalmente con este sistema sólo entran dos o tres sílabas por compás, algunas veces entran incluso cuatro. En este sentido los octosílabos se prestan bien cuando las melodías son silábicas. Según enseñaba Riemann, la teoría de la *Vierhebigheit* da siempre un compás binario, al revés del ritmo modal, que ofrece siempre un compás ternario.

Liuzzi se equivocó de pleno al pretender aplicar *in totum* la teoría de Riemann a las melodías de las laudi. Como hemos dicho, cuando estas melodías ofrecen una tonada silábica, se prestan muchas veces a que cada una de sus

La teoría de Riemann y la del ritmo modal no son las ideales.

La transcripción de Liuzzi en el aspecto rítmico.

frases pueda ejecutarse en cuatro compases; mas el problema se hace difícil e imposible cuando las tonadas aparecen muy melismáticas. Liuzzi, por lo visto, tuvo la obsesión de conservar en lo posible el hecho de los cuatro compases para cada frase o verso del texto, sin atender para nada a la estética musical de la melodía. Con este sistema se encontró con melodías que cantan algunos compases con notas simples del valor de una negra, y de repente, al venir un melisma, Liuzzi no tiene reparo en transcribirlo con notas semicorcheas y en grupos de cinco, de seis y de siete notas, incluso como fusas, etc. Proceder absurdo que destruye la delicadeza y lirismo de muchas melodías de las laudi.

Y como si ello no fuera de sí ya bastante para desfigurar la belleza de tales melodías, Liuzzi se empeñó en querer incluso salvar los acentos tónicos de las palabras en la primera estrofa, sin darse cuenta que los acentos cambian en cada una de las estrofas. Ello contradecía la práctica de los musicólogos y romanistas, quienes, al transcribir las melodías trovadorescas medievales, procuraban siempre salvar las cesuras, si las había, y la rima de cada verso, rima que coincide con el final de una frase, sin preocuparse del acento de las palabras.

Por ello es por lo que las pocas recensiones críticas que se hicieron sobre la obra de Liuzzi fueron siempre negativas, como hicieron Handschin, loc. cit., y Y. Rokseth.<sup>1</sup> W. Apel, en *Harvard Dictionary of Music*, pág. [792], al hablar de la teoría de la *Vierhebigheit* adoptada y propagada por Riemann, escribe: «este principio de Riemann ha sido adoptado, con el mismo infeliz resultado, por F. Liuzzi en su edición de las laudi del siglo XIV».

Pero hasta aquí las transcripciones de Liuzzi fueron siempre juzgadas y criticadas sólo en el aspecto rítmico. Yo mismo me limité a hablarle sobre este punto, cuando en 1935 escribí directamente a su autor que me había mandado un ejemplar de su edición monumental de las laudi como intercambio por otro de mi edición del Códice Huelgas, que me había pedido unos años antes. Al preparar ahora la publicación del presente capítulo me he pasado muchas semanas transcribiendo de nuevo, y con el sistema expuesto, todas las melodías del laudario C y F. Este trabajo — muchas veces ingrato a causa de la copia que nos llega tan descuidada y muy a menudo tan rutinaria por no escribir bien las claves de cada melodía — me ha ofrecido una ocasión propicia para poder examinar de cerca incluso las faltas de buena lectura melódica de la edición Liuzzi. Se trata de un punto que nadie había tomado en consideración y que tanto podrá contribuir a embellecer aún más las melodías italianas de las laudi.

Sabido es que los amanuenses de estos laudarios descuidaron muchas veces el notar el cambio de clave en una misma pieza; es una cosa que puede observarse también en algunas colecciones de los trovadores provenzales, principalmente en el fr. 22543 (= R) de París, pero nunca en la escala que encontramos en los códices musicales de las laudi. Liuzzi se dió cuenta de la falta del cambio de clave en algunas laudi, principalmente a medida que iba adelantando en el estudio de las mismas; pero otras veces le pasó por alto el examinar bien caso por caso; y, a pesar de tantas incongruencias melódicas, de intervalos con ámbito enorme nunca practicados en la monodía medieval, a pesar de que la «volta» muchas veces canta idénticamente la melodía de la «ripresa», se dejó llevar por

la notación escrita sin comprobar bien las claves en cada pautado musical, y por esta causa cometió faltas increíbles de buena lectura melódica. El día que me sea posible publicar el repertorio de las melodías de las laudi que, como he dicho, tengo ya preparado para la imprenta, podré señalar casos muy singulares de distracción incomprensible por parte del mentado editor de *La Lauda e i primordi della melodia italiana*. En esta ocasión me limito a señalar algunos casos:

Laudario de Cortona: N.º 1. Liuzzi lee mal las frases de los piedi, porque no se dió cuenta del cambio de clave.

N.º 9. Las frases  $\alpha \beta$  del  $\mathfrak{R}$  (ripresa) hay que leerlas en clave de *do* en 3.<sup>a</sup> como en  $\alpha \beta$  de la «volta»; por esta causa Liuzzi canta allí un intervalo de 10.<sup>a</sup> entre el refrán y la estrofa — cosa no vista en las melodías medievales — en lugar del intervalo de 6.<sup>a</sup>.

N.º 10. Puesto que la tonada es igual a la de F 36, se ve en seguida que C copia bien el refrán; pero en cambio, copia la estrofa a una 3.<sup>a</sup> baja porque falta el cambio de clave; ello es por lo que la versión C canta sin ninguna lógica.

N.º 15. Liuzzi prescinde de la plica *re do* en la frase  $\delta$  y *la fa* en la frase  $\epsilon$ .

N.º 17. Liuzzi no advierte que las frases  $\alpha \beta$  de la «volta» hay que transcribirlas cambiando la clave de *do* en 2.<sup>a</sup>, en *do* en 3.<sup>a</sup>; pues se trata simplemente de las frases  $\alpha \beta'$  idénticas a las  $\alpha \beta$  del  $\mathfrak{R}$ .

N.º 23. En la frase  $\gamma$  y en toda la estrofa Liuzzi no se da cuenta que falta el cambio de clave: tiene que cantar en clave de *do* en 3.<sup>a</sup> (o de *fa* en 1.<sup>a</sup>), en lugar de *fa* en 2.<sup>a</sup> Vale la pena de confrontar nuestra versión con la suya.

N.º 25. La melodía es semejante a la 14 de F. En C, a la mitad del tercer pautado (final de la frase  $\gamma$  de la estrofa) hay que añadir una clave de *fa* en 3.<sup>a</sup>; en los pautados cuarto y quinto hay que suplir una clave de *fa* en 1.<sup>a</sup>.

N.º 30. Liuzzi escribe dos sostenidos en la clave, no sabemos por qué; canta muy bien sólo con el *si b*.

N.º 33. A pesar de que en esta lauda todas las frases melódicas constan de cuatro compases de 2/2 (o de dos de 4/4), Liuzzi, sin criterio fijo, canta dos sílabas (dos corcheas) en el tiempo de una negra y deshace, sin necesidad alguna, la clivis y el podatus para poder aplicarles dos sílabas.

Para no cansar, dejo de anotar otras inconveniencias que aparecen en las transcripciones del Laudario F; anoto sólo algunas.

N.º 1. Esta lauda copia música también en la segunda estrofa. Liuzzi no advierte que las frases  $\gamma \delta$  de los «piedi», en esta segunda estrofa, falte un cambio de clave en el manuscrito. La melodía es propiamente — si bien con muchas variantes, como es corriente en este repertorio — la misma de la primera estrofa; a pesar de ello, Liuzzi ofrece esta parte a la 3.<sup>a</sup> baja, resultando que la melodía pierde toda su gracia.

N.º 8. El final de la frase  $\beta$  del  $\mathfrak{R}$  tiene que ser *fa fa*, como demuestran las dos notas finales de la «volta» en la estrofa 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> El copista había escrito el custos *fa*, mas al volver la hoja, escribió *mi re*, que no cuajan con la melodía anterior. Liuzzi se equivoca, pues, al escribir: «La spia *fa* dopo la sillaba *pie di pietanza* é errata».

N.º 11. Liuzzi no se da cuenta que en los *Piedi* I y II de la estrofa, frases  $\epsilon \zeta$ , hay que cambiar la clave: en lugar de clave de *do* en 3.<sup>a</sup>, hay que

La transcripción de Liuzzi en el aspecto melódico.

1. Cf. *Romania*, LXV (1939), pp. 383 ss. Transcribe algunas melodías y afirma que «sont notées selon la manière 'premensurale' où les valeurs rythmiques ne ressortent pas des figures employées».

escribir *do* en 2.<sup>a</sup>, como demuestra la música de la segunda estrofa y el carácter general de la melodía. Tampoco corrige la primera parte de la segunda frase  $\epsilon$  de la estrofa, que, como puede adivinarse a simple vista, repite igual la línea musical de la primera frase  $\epsilon$ .

N.º 16. En el manuscrito falta el principio de la frase  $\alpha$  de la estrofa; Liuzzi la suple sirviéndose de la frase  $\gamma$ , en lugar de la frase  $\alpha$ , puesto que evidentemente canta la misma melodía  $\alpha = \alpha$  del 17.

N.º 23. Frases  $\alpha \beta$ : en el manuscrito aparecen copiadas en clave de *fa* en 3.<sup>a</sup>, en lugar de *do* en 3.<sup>a</sup>; Liuzzi no se da cuenta y ofrece una versión a la 5.<sup>a</sup> inferior, que contrasta mucho con la melodía de la estrofa.

Así podríamos continuar indicando diversas faltas por el estilo que comete en la versión melódica de los números 28, 38, 44, 50, 52, 54, 58, 78, 80, 86, etc., cosa que dejamos para otra ocasión.

El hecho de que entre las melodías de las laudi figuren tantas melismáticas, nos señala *a priori* que estas tonadas no se prestan a ser cantadas con ritmo modal. Es un punto que he probado muchas veces desde mi juventud, y siempre con resultado negativo. Liuzzi, al hablar de la 18 de F propone también una versión con ritmo modal de I modo combinando con el de VI, pero él mismo ya lo indica como una mera hipótesis. Que yo sepa, ha sido Westrup el primero, y acaso el único, que hasta aquí ha publicado tres melodías de laudi con ritmo modal, como hemos indicado en la pág. 486. A pesar de su esfuerzo y perspicacia y de haber escogido tonadas no ricas de neumas, basta estudiar un poco el carácter y la construcción melódica de estas laudi italianas para convencerse de que ellas no se prestan a ser cantadas con el ritmo modal. Como hemos visto, la n.º 18 de F acaso se prestaría a ser cantada con ritmo de I y VI modos; mas es interesante el observar que con el ritmo binario la melodía es mucho más airosa y decidida.

La notación musical italiana es de sí suficientemente clara para podernos indicar un ritmo apto para ejecutarlas. Si la notación nos da de sí elementos suficientes para hallar una versión rítmica apropiada, es inútil el obstinarse en buscar otros sistemas para cantarlas. Si bien es verdad que los amanuenses de estos códices no eran técnicos en la notación musical, ni menos en la notación mensural de su época, ella se presenta en general con lógica y muy uniforme para que sin dificultad podamos encontrar un ritmo que seguramente se acerca más al auténtico que cuantas versiones se hicieron hasta aquí.

Los ejemplos siguientes servirán para aclarar mejor nuestro pensamiento:

N.º 1. *Alta Trinità beata*, n.º 3 del ms. F.

Ejemplo 132

Al-ta Tri-ni-tà be-a-ta, da-nu-i-si-a sem-pre a-do-ra-ta. Tri-ni-tà.

Algunas transcripciones comparadas de las laudi.

- a) Versión de Bernoulli, en *Die Choralnotenschrift* (1898), *Notenbeilage*, 1.
- b) Versión de Liuzzi, en *La Lauða* (1934).
- c) Versión de Anglés (1940 ss.)

N.º 2. *Sancto Lorenzo, martyr d'amore*, n.º 57 del ms. F.

Ejemplo 133

San-cto Lo-ren-ço, mar-tyr d'a-mo-re, a Cristo fo-sti,

gran-de ser-vi-to-re. Con hu-mil-ta-de al Sancto Pa-dre

- a) Versión de Ludwig, en *Handbuch der MG de G. Adler* (1930), pág. 211.
- b) Versión de Liuzzi, l. c. (1934).
- c) Versión de W. Apel, en *Historical Anthology of Music* (1946), pág. 19.
- d) Versión de Anglés (1940 ss.)

N.º 3. *Tutor diciendo*, n.º 10 del ms. F.

Ejemplo 134

Tu-tor di-cen-do, di-lu-i-non ta-cen-do.

- a) Versión de Liuzzi, l. c. (1934).  
 b) Versión de Handschin, en *Acta Musicologica*, x (1938), pág. 24.  
 c) Versión de Anglés (1940 ss.).

N.º 4. [S]pirito Sancto glorioso, n.º 1 del ms. F.

Ejemplo 135

a) b)

[S]pi-ri-to San-cto glo-ri-o-so, so-vra no-i si-e gra-ti-o-so.

- a) Versión de Liuzzi, l. c. (1934).  
 b) Versión de Anglés (1940 ss.).

N.º 5. Spirito Sancto da servire, n.º 2 del ms. F.

Ejemplo 136

a) b)

Spi-ri-to San-cto da ser-vi-re,

- a) Versión de Liuzzi, l. c. (1934).  
 b) Versión de Anglés (1940 ss.).

N.º 6. Plangiamo quel crudel basciare, n.º 21 del ms. C.

Ejemplo 137

a) b) c)

Plangia-mo quel cru-del ba-scia-re ke fe' per noi De-o cru-cia-re.

- a) Versión de Liuzzi, l. c. (1934).  
 b) Versión de Westrup, *New Oxford History of Music* (1954), 269.  
 c) Versión de Anglés (1940 ss.).

6. LA MÚSICA DE LAS LAUDI. SEIS MELODÍAS DEL LAUDARIO C Y SIETE DEL F.

De todo cuanto hemos visto y estudiaremos después se deduce que la canción popular religiosa medieval conservada con música proviene de los monasterios o bien de las cortes reales y principescas. Esto indica que para la composición de estos fondos intervinieron hombres de gran cultura, además de los trovadores, valiéndose también de los juglares. Al estudiar, en cambio, el repertorio italiano de las laudi medievales, nos encontramos en un campo muy diverso del repertorio provenzal, francés, español y del de los Minnesänger alemanes. En Italia se nos presenta un repertorio de canciones religiosas en vulgar, por lo común todo anónimo y compuesto directamente en vista a los fieles de las confraternita, para cantar en el templo y en las calles durante las procesiones y actos de penitencia.

No sería, pues, posible comprender bien el caso de Italia sin tener en cuenta cuanto exponemos en este libro. Esta poesía de las laudi conservadas con música, no siempre es tan pulida como la de los diversos repertorios europeos; su construcción musical se presenta algunas veces faltada de aquella bondad de forma y de aquellos esquemas musicales fijos que encontramos en otros fondos de la lírica medieval. Faltándonos la música de tantísimos laudarios cuyo texto se ha conservado, no podemos decir si los laudarios de Cortona y de Florencia contienen toda la gama de las melodías cantadas en las referidas confraternita, o si sólo nos han conservado una pequeña parte y no siempre la más selecta.

Se ha repetido que la lauda monódica italiana del siglo XIII demuestra cierta influencia de la música trovadoresca francesa; si con ello quiere significarse que la forma musical de *ballata* italiana fué practicada primeramente en el *virelai* francés —procedente del *virelai* latino más antiguo—, pase; si quiere significarse que en el repertorio italiano de las laudi figuran melodías de los troveros franceses, ello no parece que responda a la realidad. Para convencerse de tal aserto basta comparar las tonadas de las laudi con las de los troveros franceses y trovadores provenzales.

Ya he expuesto que si me fué posible adivinar el secreto de la notación de las laudi ha sido gracias al grupo de las cantigas de Santa María que aparecen copiadas con una notación similar a aquella otra italiana; a pesar de todo, basta comparar, aunque sea brevemente, las tonadas de las cantigas con las italianas para comprender cuánta diferencia de estilo existe entre el repertorio hispano y el italiano; el hispano aventaja sin duda por su riqueza y variedad melódica, por sus ritmos tan vivos y contrapuestos, por la pulcritud de su estilo, de su construcción y de su copia, por la exactitud de sus esquemas literarios y melódicos. En el fondo italiano figuran tonadas muy simples y otras muy melismáticas; unas pecan de pobreza, por no decir de monotonía; otras rezuman un lirismo popular arrebatador. Así como en las tonadas de las cantigas figuran tipos melódicos que parecen haber sido preexistentes y otros de carácter internacional, las tonadas de las laudi se presentan siempre con un tipismo italiano connatural al alma popular de aquel país al cual se destinaban para ser cantadas. Se trataba, pues, de melodías para ser ejecutadas no en las

Se trata de un repertorio escrito en vistas al pueblo y no en vistas a una corte real o principesca.

Tipismo musical de las laudi.

cortes principescas de Italia, sino que eran destinadas al canto del pueblo, y siempre en funciones religiosas de devoción, de plegaria o de penitencia.

Un país musicalmente tan rico como Italia, aparte el tesoro medieval de tropus, secuencias, etc., con texto en latín, que sepamos ha conservado pocas melodías de carácter popular sagrado o profano con texto en vulgar. En el repertorio literario de las laudi algunas veces se consigna el incipit de otras canciones anteriores cuya tonada sirvió más tarde para cantar textos nuevos de laudi recién compuestas.

En el cap. II he estudiado el caso de la poesía religiosa castellana y catalana tardía y conservada sin música, en la que se anota con mucha frecuencia la tonada con la cual tenía que cantarse; comúnmente se trata de melodías de canciones populares, algunas veces profanas, que *de lo humano* se convertían a *lo divino*. Esto mismo vemos que fué practicado en Italia para el repertorio de las laudi sagradas. A manera de ejemplo, anoto algunas del cód. Biblioteca Vaticana, Chigi L, VII, 266, que contiene el texto de una rica colección de las referidas laudi,<sup>1</sup> copiando el incipit de cada poesía, e indicando la tonada con la cual debía cantarse.

1. Fol. 30, n.º 31 : «Amor Jesu, perchè'l sangue spandesti. Cantasi in su : *Madre Jhesuchristis.*»
2. Fol. 30, n.º 32 : «Eterno Dio | conducimi a pporto. Cantasi in sul modo: *Ventura Dio | chi mi chonduc'a pporto.*»
3. Fol. 30º, n.º 34 : «O peccator, che fai? Cantasi in su : *Che de sacro amore.*»
4. Fol. 31, n.º 36 : «Tutta smarrita si va amirando. Cantasi insu : *Tutta soletta si sia mormorando.*»
5. Fol. 31, n.º 37 : «O regina del ciel dell'alme pia. Cantasi in su : *O vaschor(?) damisiella onesta et pya.*»
6. Fol. 31º, n.º 38 : «Salviti Dio, Maria Vergine pura. Cantasi (in su) : *I vedo ven ch'al bon servir è vano.*»
7. Fol. 31º, n.º 39 : «Guardami anima un poco. Cantasi in su : *Guardami donna un poco.*»
8. Fol. 32 : n.º 40 : «Lauda quando si leva il Signore : Ave corpo di Xsto consecretato. Cantasi in su : *Madre che fusti colui...*»
9. Fol. 32, n.º 41 : «Spirito Santo pio. Cantasi in su : *O donna del mio core.*»
10. Fol. 32º, n.º 42 : «O pace benedetta. Cantasi in su : *Piangol tempo perduto.*»
11. Fol. 32º, n.º 43 : «Nostra avvocata se' et sempre fosti. Cantasi in su : *De dutto se aquel che mai non fusti.*»
12. Fol. 39º, n.º 69 : «O che fa' tu, peccatore. Cantasi come : *Che chredi tu sanz amore.*»
13. Fol. 39º, n.º 70 : «Madonna, il vostre chore. Cantasi in su : *Madonna, il vostro core piacham a umiliare.*»

1. F. LUDWIG ha sido el primer musicólogo que habló del cód. Vaticana, Chigi L, VII, 266, en este sentido, si bien no tuvo ocasión de poderlo estudiar directamente (Cf. su *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, en *Archiv f. Mw.*, v (1924), 299 s., nota. Véase TENNERONI, *Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali*, citado, donde transcribe sólo el incipit del texto de al-

gunas laudi de esta colección que confronta con la versión de otros laudarios, mas no se fija en estos títulos de tonadas preexistentes. Un estudio sobre los títulos de canciones populares religiosas o profanas que figuran en los *Laudarios* italianos, conservados sin música, sería en extremo interesante para el buen conocimiento de la canción popular medieval en Italia.

14. Fol. 44, n.º 80 : «Como il figliuolo di Dio si lamenta in chrocce del peccatore : Tanta pietà mi tira e tanto amore. Cantasi come : *Si fortemente son tratto d'amore.*»

15. Fol. 46, n.º 82 : «Lettera mandata a uno che ssi voleva fare religioso. O anima che'l mondo vuo' fuggire. Cantasi come : *Si fortemente son tratto d'amore.*»

16. Fol. 46<sup>1</sup>, n.º 85 : «Lauda di Santo Sebastiano bella. Con ogni reverentia | noi ti preghiamo, santo Sebastiano. Cantasi come....»

17. Fol. 47, n.º 86 : «Salve regina di misericordia. Cantasi come : *I veddo ben che bon servire è vano.*»

Obsérvase como se trata de la misma tonada del n.º 38.

18. Fol. 47, n.º 87 : «Come il peccatore conforta se medesimo a pensare all'altra vita : S'i' pensassi a' piacer all paradiso. Cantasi come : *Rose, gigli et viole esconde'l viso.*»

19. Fol. 49, n.º 92 : «Lauda della natività de Xristo nostro Signore. Faccian festa et giulleria | che ch'è nato il buon messia. Cantasi come : *Senno mi pare e cortesia.*»

20. Fol. 50, n.º 98 : «Dell'amor divino. Chi non cercha Jesu con mente pia. Cantasi come : *Chi chuasta l'altrui rose | fa villania.*»

21. Fol. 50, n.º 99 : «Laude de nostra Donna. Genitrice di Dio | che con buon cor t'adora. E cantasi come : *Regina del cor mio.*»

22. Fol. 50º, n.º 100 : «Lauda del dolce amore divino. Cantar vo [del] dolz'amore | ... Cantasi come : *Chi vedesse el carmignola cavalcar per lo brestiamo.*»

23. Fol. 50º, n.º 101 : «Lauda della santa stoltizia. Mosso da sancta pazzia, | vo narrar la vita mia. Cantasi come : *Senno mi pare e chortesia*, e como «*Verbum caro factum est.*»

24. Fol. 196º, n.º 397 : «Come il peccatore ringrazia la vergine Maria di benefici qu'ella gli fa. Virgo Maria beata | de' peccator conforto. Cantasi in su : *O morte dispiatata.*»

25. Fol. 197, n.º 399 : «Beato al peccatore, ch'a Giesu chrede. Cantasi come : *Provar lo possa chi vol chrede...*»

26. Fol. 197º, n.º 401 : «Salve virgo pretiosa | madre di pietanza | Audite gente, un dolce canto | che fece san Bernardo santo. In su : *Senno mi pare e cortesia.*»

Es la misma tonada del n.º 92.

27. Fol. 300º, n.º 689 : «Se tu pensassi bene, anima mia. Cantasi come : *Anima ingrata.*»

28. Fol. 301, n.º 691 : «Regina del cor mio, | noi ti preghiamo ognora. Cantasi come : *Regina del cor mio, | non ti par tempo anchora.*»

En la *Parte musical*, sección VI, ofrecemos las melodías del ms. C, n.º II, 13, 23, 29, 34 y 43; y las del ms. F, n.º 3, 8, 33, 53, 57, 64 y 77. El lector podrá observar cómo en nuestras transcripciones nos hemos esforzado en presentar el ritmo de las melodías lo más claro posible siguiendo la notación original que imprimimos sobre nuestra transcripción. Para ello, con todo intento, algunas veces hemos preferido sacrificar la matemática y la exactitud del número de compases en las diversas frases, en bien de la gracia y del buen cantar de su curva melódica. Ello quiere decir que al presentarse melismas en frases determinadas, hemos procurado que su ejecución pudiera ser siempre natural, sin forzarlos para nada y evitando que la rapidez de su ejecución destruyera

Las transcripciones que hoy ofrecemos.

la tranquilidad natural de la misma melodía. Es el mismo sistema que aprendimos al transcribir las tonadas similares de las cantigas, donde nos limitamos siempre, para transcribirlas, a seguir el significado normal de su notación musical; es lo mismo que hacemos para las tonadas trovadoras (cf. págs. 529 ss. y 563 ss.)

Teniendo en cuenta la alternancia de ritmo binario con el ternario, por principio hemos preferido ofrecer tales melodías en compás de 2/2 que en el de 4/4. El lector podrá escoger en este punto como mejor le plazca. Con el fin de que nuestra versión rítmicomelódica pueda orientar mejor al estudioso y aclarar mejor nuestro sistema de transcripción hemos procurado que cada melodía vaya acompañada de la notación musical correspondiente.

Para aclarar aun más nuestro punto de vista y las transcripciones que hoy ofrecemos nos complacemos en observar lo siguiente :

1. En los versos largos con o sin rima interior musicalmente podrían hacerse dos frases de cada uno (cf. F n.º 32, 34, etc.); a pesar de todo, en mi transcripción he seguido el texto poético tal como lo ofrece Liuzzi.

2. Con frecuencia el texto figura aplicado muy incorrectamente debajo de las notas respectivas que cabe conservarlas, como en el n.º 35 de F.

3. Los intervalos de las laudi en general, no son tan finos ni tan delicados como los que aparecen en las cantigas; en las laudi aparecen mucho los intervalos de 6.<sup>a</sup> y de 7.<sup>a</sup> en la misma frase.

4. Cuando una misma lauda se presenta con música en C y en F su confrontación sirve a maravilla para cerciorarnos de que las claves van bien escritas; así, por ejemplo, la 36 de F me ha servido para corregir la estrofa de C, n.º 10, que aparece copiada a una 3.<sup>a</sup> baja, y C me ha servido para poder corregir las notas de la palabra *madre* en F, donde la clave aparece mal escrita.

5. En el n.º 37 de F, Liuzzi escribe : «La poesía ha forma di *cobla capfinida*, quindi la ripresa sarebbe da ripetersi soltanto alla fine». Esta observación que Liuzzi hace en varias laudi no creemos pueda responder a la realidad: por una parte, sabemos que la construcción del virelai (ballata) indica siempre de por sí un diálogo entre el solista que canta las estrofas y el coro o pueblo que responde a cada estrofa con el *ry*. Como hemos dicho, las laudi ofrecen analogías muy estrechas con la forma musical de las cantigas y de los *goigs* (gozos) conservados por tradición oral desde la Edad Media hasta nuestros días; sería un absurdo el cantar la serie de estrofas de las cantigas o de los gozos sin que se intercalara el *ry* después de cada una de ellas. Nos corrobora nuestra convicción el hecho de que las cantigas que son de carácter histórico o legendario se presten algunas veces a que los oyentes puedan escuchar la narración de cada estrofa cantada sólo por un solista y sin intercalar para nada un *ry* después de cada una, como tantas veces pasa en la canción tradicional del folklore; pero en las laudi, donde generalmente se trata de poesía lírica, de alabanza, de súplica o de penitencia, con estrofas muy largas, sería insoportable el tener que escucharlas sin que se pudiera tomar parte en la ejecución de las mismas.

6. Cuando en las cantigas los códices copian dos o más estrofas con su música, ésta aparece siempre idéntica en todas ellas; en las laudi, en cambio, muchas veces no guarda relación ninguna la música de la primera con la de la segunda estrofa. ¿Acaso demuestra ello que tal música diversa serviría

Observaciones generales sobre la música conservada de las laudi

de recambio? ¿Podiera ser que nos encontráramos en que la melodía señalada para la segunda estrofa no fuera más que una tonada improvisada por el copista o por otro cantor de las confraternita? Véase, por ejemplo, la 17 de F.<sup>1</sup>

7. En el n.º 30 de C, entre la frase  $\gamma$  y  $\alpha$  de la estrofa aparece un salto de 7.<sup>a</sup>, lo cual no acontece nunca en el repertorio de las cantigas; en éstas se da alguna vez un intervalo de 7.<sup>a</sup> entre el fin del *ry* y el principio de la estrofa, pero nunca en las frases intermedias. En el n.º 33 de C figura un ambitus de 12.<sup>a</sup> : de *do* inferior a *sol* superior, lo cual no se halla nunca o rarísimamente, que yo sepa, en los repertorios de la lírica medieval.

8. Se ha repetido que estas laudi se cantaban por las calles y en funciones públicas de gran penitencia, en las cuales figuraban los *flagellanti*, que con sus azotes, en vez de devoción y temor divino, comunicaban a los fieles espanto y terror inconciliables con la unción y misticismo de la plegaria cristiana. Ante el lirismo profundamente religioso que respira el n.º 32 de C, por ejemplo, nos convencemos aun más de que este repertorio se había creado pensando en los actos religiosos internos de las confraternita, más que en los externos.

#### 7. LOS ESQUEMAS MUSICALES DE LAS LAUDI

Liuzzi, I, págs. 226 ss., al estudiar los tipos melódicos de las laudi, encuentra a) *Tipo litaniare*, b) *Tipo innico*, c) *Tracce di tipo sequenziale*, d) *Lauda classica*, o sea aquella que ofrece la forma de *ballata*.

En presencia de las tonadas de estas laudi podríamos discutir mucho sobre la clasificación que de las mismas hizo su editor; en gracia a la brevedad lo dejamos para otra ocasión. Al estudiar Liuzzi los esquemas melódicos de C, I, págs. 42 s., los clasifica estudiando sólo la «ripresa». Lo mismo hace al estudiar los del código F.

En este repertorio de las laudi figuran melodías cuyas frases musicales se tambalean tanto y ofrecen tan poca seguridad, que si queremos anotar todas sus variantes, resulta un esquema melódico con  $a'' b'' : a'' b''' | a' b''''$ , cosa muy rara en los repertorios similares de antiguos tiempos. Ello quiere decir cuán difícil es, algunas veces, el poder establecer un esquema musical fijo y seguro, como veremos a continuación.

La construcción musical de la lauda consta en general de la *ripresa* (= refrain, ritornello, estribillo) piede I | piede II | volta | ripresa, que equivale al Refrain || Stollen | Gegenstollen | Abgesang | Refrain de los alemanes. A pesar de que ésta sea en general la construcción musical de la lauda, los esquemas musicales que ofrecemos a continuación demuestran una variedad sorprendente de matices.

1. Este caso de las laudi nos recuerda aquel otro de algún drama religioso de la Italia medieval; ejemplo, GIUSEPPE VECCHI, *Uffici Drammatici Padovani*, en *Archivium Romanicum*, serie I, vol. 41 (Firenze, L. Olschki, 1954). Vecchi estudia tres manuscritos : a) *Liber Processionalis* (Padova, Biblioteca Capitolare, C. 56, siglo XIV, con adiciones del XV; b) *Liber Processionalis*, ibid., C. 55, siglo XIV; c) *Liber Ordinarius*, ibid., C. 152, siglo XIII.

La música aparece copiada con notación gregoriana; las transcripciones que ofrece nuestro distinguido amigo Vecchi acaso no responden bien ni a la notación ni al carácter de estas melodías. Es curioso el hecho que tratándose de cantos con la forma secuencial 1 a, 1 b, 2 a, 2 b, etc., las melodías — si bien conservando el tipismo de la misma tonada a cada dos estrofas — cambian tanto, cosa que nos recuerda el caso de muchas laudi.

La irregularidad métrica-musical de las laudi.

Siguiendo nosotros el sistema que hemos presentado al hablar de los esquemas melódicos de las cantigas, clasificaremos los de las laudi, *estudiando los esquemas de las estrofas y no los de los estribillos o ripresa*. Hay que advertir que en presencia de versos tan desiguales y de melodías que cambian tanto — incluso tratándose de una misma frase — los esquemas no pueden ser tan fijos como en otros repertorios medievales. Así nos encontramos, por ejemplo, que una misma frase musical tiene un compás más o menos que su frase paralela: en la 47 de F, por ejemplo, la frase ζ en los «piedi» de la estrofa, la primera vez tiene siete compases, mientras que en la segunda sólo seis. Lo mismo acontece en la 62 de F: la frase β del ηγ tiene seis compases, pero sólo cinco en la β' de la «volta»; todo ello es debido al hecho de que en la frase β figura una ligadura de cuatro notas sin texto, mientras que en la frase β' esta ligadura canta una sílaba y en consecuencia se une con el compás anterior.

Otras veces acontece que una misma melodía aparece en dos manuscritos; por ejemplo, C n.º 38 es igual a F n.º 65. A pesar de tratarse de una misma melodía, la frase α del ηγ, correspondiente a la de la estrofa es diversa en ambos manuscritos: C la copia en *re*, F en *fa*. Éste aparece, además, con clave equivocada en cinco (!) pautados. La melodía del n.º 71 de F es igual a la del n.º 44 del mismo códice. En la 71, a pesar de que las notas de los melismas son iguales en *dilectoso* y *predicatore*, el copista cambia el ritmo y la distribución de las notas. Nada decimos ya del caso de la «volta», que, a pesar de ser la melodía originariamente idéntica, las mismas frases aparecen muy cambiadas en la «volta» respecto a las mismas de la «ripresa». En este sentido es muy significativa la confrontación de las laudi 54 y 72 de F: todo demuestra que muchas laudi al principio eran un verdadero virelai o ballata y que debido al canto del pueblo, o acaso al poco esmero de los copistas, o a otras causas, la forma de virelai aparece actualmente muy irregular, por no decir corrompida. El n.º 41 de C, por su texto y por su música, es igual al 87 de F; aquí, empero, va copiado a la 5.ª inferior; para encontrar la versión auténtica hay que confrontar bien ambas melodías: el esquema melódico es idéntico en ambos, si bien con muchas variantes, menos en la «volta», donde vemos que C hace δ β' α' γ, mientras que F canta α'' β'' α' γ'. Todo nos indica una falta de pulcritud y de exactitud que no es posible atribuir a los autores poetas ni al músico de las mismas.

Puestos estos antecedentes, ofrecemos a continuación unas tablas con los esquemas musicales aproximativos de cada una de las laudi, empezando, como hemos hecho con las cantigas, por las estrofas de cuatro frases musicales y siguiendo por otras de seis, etc. Puesto que en esta parte nos limitamos escuetamente al hecho musical, presentamos las frases simbolizadas por las letras del alfabeto griego. Las letras primeras se refieren al refrán o «ripresa»; las que siguen a las dos líneas verticales se refieren a las frases de la estrofa: piedi y volta. El lector podrá observar que en el repertorio de las laudi no figuran tanta variedad de matices melódicos como en el de las cantigas. Es poco frecuente la práctica de estrofas de dos o de tres frases; estas estrofas de dos o de tres frases figuran mucho más en la «ripresa».

## LAUDARIO DE CORTONA

## A) LAUDI CON RIPRESA

## 1. Estrofas de cuatro frases musicales con el ηγ de dos

1. α β || α' | α'' β' | (44)
2. α β || α' α | γ β' | (6)
3. α β || α β | α β | (8)
4. α β || α β | α' β' | (20)
5. α β || α' β' | α' β' | (24)
6. α β || α γ | α β' | (30)
7. α β || α' γ | α'' β' | (35)
8. α β || α' γ | δ β' | (2)
9. α β || γ β' | α' β' | (5)
10. α β || γ β' | α' β' | (14)
11. α β || γ γ | α β | (9, 23)
12. α β || γ γ | α β' | (17, 36)
13. α β || γ γ' | α' β' | (28)
14. α β || γ γ' | α' γ'' | (42)
15. α β || γ γ' | δ β | (31)
16. α β || γ γ | δ ε | (11)
17. α β || γ γ' | δ ε | (7, 10)
18. α β || γ δ | α' β' | (3, 12)
19. α β || γ δ | α' ε | (40)
20. α β || γ δ | γ β' | (27)
21. α β || γ δ | γ' ε | (15)
22. α' || β γ | δ α | (13)
23. α β || γ δ | ε β' | (21, 25)
24. α β || γ δ | ε γ' | (39)
25. α β || γ δ | ε ζ | (16, 19, 29, 43)

## 2. Estrofas de cuatro frases musicales y el ηγ de tres.

26. α β γ || α' α'' | β γ | (34)
27. α β γ || α β | α' γ | (37)
28. α β γ || δ ε | ζ γ' | (1)

## 3. Estrofas de cuatro frases y el ηγ de cuatro

29. α β α' β' || γ β'' | δ β''' | (45)

## 4. Estrofas de seis frases musicales y el ηγ de cuatro

30. α β α' β' || α'' β'' | α''' β'''' α' β'''' | (46)

## 5. Estrofas de siete frases musicales y el ηγ de dos o de tres

31. α β || γ δ | γ' δ' | ε ζ β | (32)
32. α β γ || ε δ | ε δ | α β' γ | (38)

## 6. Estrofas de ocho frases musicales y el ηγ de cuatro

33. α β α' β' || γ δ | γ δ | α β α' β' | (22)
34. α β α' γ || δ β | δ β | δ β' α' γ | (41)
35. α β γ δ || ε ζ | ε' ζ' | α' β' γ' δ' | (26)
36. α β γ δ || ε ζ | η θ | α' β' γ' δ' | (33)
37. α β γ δ || ε ζ | η θ | θ ι η κ | (18)

## B) CANCIÓN SIN RIPRESA

38. α β α' γ (4)

## LAUDARIO DE FLORENCIA

## A) LAUDI CON RIPRESA

## 1. Estrofas de dos frases musicales con el ηγ de una (al final) o de dos

1. α β || γ | (10) el ηγ incompleto va al final.
2. α β || α β' | (18)
3. α β || α' α'' | γ δ | (25)
4. α β || α' β | α'' β' | (70)
5. α β || α' β' | α' β'' | (9)
6. α β || α' γ | α'' β' | (41)
7. α β || α γ | α β | (19)

## 2. Estrofas de cuatro frases musicales con el ηγ de dos

8. α β || α' γ | δ β' | (71, 81, 88)
9. α β || α' γ | δ ε | (44)
10. α β || β' γ | α' β | (15)
11. α β || γ α' | α'' β | (75)
12. α β || γ β' | γ' β' | (29)
13. α β || γ β' | δ β'' | (5, 14)
14. α β || γ γ' | α β' | (27)
15. α β || γ γ' | α' β' | (28, 32, 85)
16. α β || γ γ' | δ β' | (6, 38, 59)
17. α β || γ γ' | γ'' δ | (26)
18. α β || γ γ | δ ε | (36)
19. α β || γ γ' | δ ε | (40, 73, 74)
20. α β || γ δ | α β | (8)
21. α β || γ δ | α' β' | (12, 53, 62)
22. α β || γ δ | α ε | (58)

23.  $\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid \gamma' \delta' \mid$  (I, 13)  
 24.  $\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid \gamma' \delta' \mid$  (34)  
 25.  $\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid e \beta' \mid$  (31, 56)  
 26.  $\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid e \zeta \mid$  (2, 3, 22, 23, 84)
3. *Estrofas de cuatro frases con el  $\Re$  de tres*  
 27.  $\alpha \beta \gamma \parallel \alpha \beta' \mid \delta \gamma' \mid$  (78)  
 28.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta e \mid \zeta \eta \mid$  (37)
4. *Estrofas de seis frases con el  $\Re$  de dos*  
 29.  $\alpha \beta \parallel \beta' \gamma \mid \beta'' \gamma' \mid \alpha' \beta''' \mid$  (57)  
 30.  $\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid \gamma' \delta' \mid \alpha \beta' \mid$  (16)  
 31.  $\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid \gamma' \delta' \mid \alpha' \beta' \mid$  (43)  
 32.  $\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid \gamma' \delta' \mid \alpha' \beta' \mid$  (50)  
 33.  $\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid \gamma' \delta' \mid \alpha \beta' \mid$  (83)
5. *Estrofas de seis frases con el  $\Re$  de tres*  
 34.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta \gamma' \mid \delta' e \mid \delta'' \gamma'' \mid$  (49)  
 35.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta \delta' \delta'' \mid \alpha' \beta' \gamma' \mid$  (82)  
 36.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta \delta' e \mid \alpha' \beta' \gamma' \mid$  (76)
6. *Estrofas de seis frases con el  $\Re$  de cuatro*  
 37.  $\alpha \beta \gamma \delta \parallel e \zeta \mid e' \zeta' \mid \alpha' \delta \mid$  (21)
7. *Estrofas de siete frases con el  $\Re$  de tres*  
 38.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta e \mid \delta' e' \mid \alpha' \beta' \gamma' \mid$  (33, 60, 64)  
 39.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta e \mid \delta' e' \mid \zeta \beta' \gamma' \mid$  (63)  
 40.  $\alpha \beta \gamma \parallel \gamma' \delta \mid e \delta' \mid \zeta \beta' \eta \mid$  (30)
8. *Estrofas de ocho frases con el  $\Re$  de dos*  
 41.  $\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid \gamma' \delta' \mid \gamma'' \delta'' \mid \alpha \beta \mid$  (67)  
 42.  $\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid e \delta' \mid \gamma' \delta'' \mid \alpha \beta' \mid$  (51)  
 43.  $\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid e \zeta \mid \gamma \delta \mid \eta \beta' \mid$  (48)
9. *Estrofas de ocho frases con el  $\Re$  de cuatro*  
 44.  $\alpha \beta \alpha' \gamma \parallel \alpha'' \beta' \mid \alpha'' \beta'' \mid \alpha'' \beta'' \alpha' \gamma' \mid$  (87)  
 45.  $\alpha \beta \alpha' \gamma \parallel \delta e \mid \delta' e' \mid \alpha' \beta \alpha'' \zeta \mid$  (66)
46.  $\alpha \beta \gamma \delta \parallel e \beta' \mid \zeta \beta' \mid \alpha' \beta'' \gamma' \delta' \mid$  (52)  
 47.  $\alpha \beta \gamma \delta \parallel e \zeta \mid e' \zeta' \mid \alpha' \beta' \gamma' \delta' \mid$  (42, 72, 89)  
 48.  $\alpha \beta \gamma \delta \parallel e \zeta \mid e' \zeta' \mid \alpha' \beta' \gamma' \eta \mid$  (45, 46, 54)  
 49.  $\alpha \beta \gamma \delta \parallel e \zeta \mid e' \zeta' \mid \alpha' \eta \theta \mid$  (II) Incompleta y poco fija.  
 50.  $\alpha \beta \gamma \delta \parallel e \zeta \mid e' \zeta' \mid \eta \beta' \gamma' \delta' \mid$  (47, 68)  
 51.  $\alpha \beta \gamma \delta \parallel e \zeta \mid \eta \zeta' \mid \alpha' \beta' \gamma' \delta' \mid$  (61, 79)  
 52.  $\alpha \beta \gamma \delta \parallel e \zeta \mid \eta \theta \mid \alpha' \beta' \gamma' \delta' \mid$  (20)  
 53. Incompleta; texto igual a C 18 (7).
10. *Estrofas de nueve frases musicales con el  $\Re$  de tres.*  
 54.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta e \mid \delta' e' \mid \delta'' e'' \mid \zeta \beta' \gamma' \mid$  (65)  
 55.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta e \mid \zeta \delta' \mid e \zeta' \mid \alpha' \beta' \gamma' \mid$  (35)  
 56.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta e \mid \zeta \delta' \mid e \zeta' \mid \alpha' \beta' \eta \mid$  (86)  
 57.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta e \mid \zeta e' \mid \zeta' e' \mid \eta \beta' \gamma' \mid$  (69)  
 58.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta e \mid \zeta \eta \mid e \zeta' \mid \alpha' \beta' \gamma' \mid$  (77)  
 59. Incompleta, con el  $\Re$  de cinco frases (17)
11. *Estrofas de diez frases musicales con el  $\Re$  de cuatro*  
 60.  $\alpha \beta \gamma \delta \parallel e \zeta \mid \eta e' \mid \zeta \theta \mid \alpha' \beta' \gamma' \delta \mid$  (80)
12. *Estrofas de once frases musicales con el  $\Re$  de tres*  
 61.  $\alpha \beta \gamma \parallel \delta e \delta' e' \mid e'' \zeta \eta \theta \mid \alpha' \beta' \gamma' \mid$  (55)
13. *Estrofas de doce frases musicales con el  $\Re$  de cuatro*  
 62.  $\alpha \beta \gamma \delta \parallel e \zeta \eta \theta \mid e \zeta' \eta' \theta' \mid \alpha \beta \gamma' \delta' \mid$  (24)

B) FORMA DE CANCIÓN SIN  $\Re$ 63.  $\alpha \beta \gamma \delta e \zeta \mid$  (4)

Las tablas expuestas nos demuestran cómo *melódicamente* la forma de *ballata* o *virelai* escueto, no irregular — a lo menos en la *volta* y *ripresa* —, aparece en las laudi que anotamos siguiendo el orden que hemos visto en los esquemas: C 44, 8, 20, 24, 30, 35, 5, 14, 9, 23, 17, 36, 28, 3, 12, 46, 38, 22, 26, 33; F 18, 70, 9, 41, 19, 15, 75, 27, 28, 32, 85, 8, 12, 53, 62, 57, 16, 43, 50, 83, 82, 76, 33, 60, 64, 67, 51, 87, 52, 42, 72, 89, 61, 79, 20, 35, 77, 80, 55, 24.

En total unas 20 laudi en el repertorio C y 40 en el de F. Spanke (véase más abajo, pág. 231), al hablar del *virelai* «ensanchado» del repertorio hispano, afirma que el hecho de que esta forma aparezca sólo raramente antes del rey Alfonso, se deberá al real trovador la difusión de la misma en España. Por lo que se refiere al origen de la forma de *virelai* dicho parcialmente ensanchado

(algunas veces por simple error o mala inteligencia) en las laudi debe atribuirse, según Spanke, quizás a una imitación de piezas latinas de estilo y de forma parecidos preexistentes.

De los esquemas musicales expuestos se deduce claramente que los italianos muchas veces escribían — acaso para distinguir su «ballata» de la forma *virelai* de Francia — melodía diversa en el piede I y piede II; en cambio, los franceses y los españoles, por lo común, escribían las mudanzas (= piedi) con igual melodía.

## 8. a) LAUDI COMUNES (TEXTO) EN F Y C

1. F 1. *Spirito Sancto glorioso*, es igual a C 29.
2. F 2. *Spirito Sancto da seuire*, es igual a C 30.
3. F 3. *Alta Trinità beata*, es igual a C 31.
4. F 7. *Cristo è nato*, es igual a C 18.
5. F 14. *Ogne homo ad alta voce*, es igual a C 25.
6. F 20. *Jesu Cristo glorioso*, es igual a C 26.
7. F 25. *Da ciel venne messo novello*, es igual a C 6.
8. F 26. *Ave Maria, gratia plena*, el  $\Re$  del texto es igual a C 4bis conservada sin música.
9. F 27. *Altissima luce*, es igual, pero con muchas variantes, a C 7.
10. F 31. *Ave, donna santissima*, es igual a C 3.
11. F 36. *Regina sovrana*, es igual a C 10.
12. F 39. *Exultando in Iesu Cristo*, con música igual, pero con texto diverso, a C 41.
13. F 65. *Sancto Agostino doctor[e]*, melodía en parte igual a C 38; el texto de esta canta *Ciaskun che fede sente*.
14. F 69. *Ciaskun che fede sente*, sólo melodía en parte igual a C 38.
15. F 73. *Ogn' omo canti novel canto*, sólo texto igual a C 43; su melodía es otra.
16. F 78. *Sia laudato San Francesco*, es igual a C 37.
17. F 81. *Peccatrice nominata, Magdalena*, texto igual a C 17; melodía diversa.
18. F 87. *Facciam laude a tucti i Sancti*, es igual a C 41.
19. F 88. *Chi vol lo mondo dispregare*, es igual a C 35.

Estas laudi comunes en F y C por parte del texto, unas veces se presentan con melodía igual — o a lo menos fundamentalmente igual —, otras veces con tantas variantes que casi no puede ya decirse que se trate de una misma tonada; mientras que en otros casos la melodía es completamente diversa.

## b) MELODÍAS REPETIDAS EN F

1. F 39. *Exultando in Iesu Cristo*, con melodía semejante a la 87, si bien copiada a la 5.<sup>a</sup> superior.
2. F 44. *San Giovanni amoroso*, con melodía casi igual a F 71, que canta el texto *Sancto Bernardo amoroso*.

3. F 54. *Sancto Marco glorioso*, con melodía casi igual a F 72, que canta el texto *Novel Sancto tucta gente*.
4. F 87. *Facciam laude a tucti i Sancti*, música semejante a F 39, aquí copiada a la 5.<sup>a</sup> superior, y con el texto *Exultando in Iesu Cristo*.

La lista que ofrecemos de melodías en más o en menos semejantes o repetidas en F y C, acaso podrá ampliarse con el estudio detenido de la música de cada una de las laudi. Esta lista será preciosa para la confrontación de las tonadas igual o semejantes de F y de C, y dicha confrontación nos podrá servir para poder establecer con el tiempo la versión auténtica de la melodía primitiva de las mismas. Es curioso el caso de melodías transportadas que, como hemos visto, figuran también en el repertorio de las cantigas. Cuando en el repertorio hispano se repite una melodía con diverso o con igual texto, la versión musical, como su notación, presenta rarísimas variantes; en el repertorio italiano, en cambio, las tonadas repetidas aparecen con variantes tan diversas, que es difícil hoy por hoy adivinar si fué ello obra de la tradición oral de las mismas confraternita a las cuales pertenecían, o bien si realmente fué obra de los diversos copistas.