

# MEMORIE

## ✓ Il manoscritto 1947-4 di Trento e la canzone «i'ay prins amours»



Trento è il luogo d'origine e l'attuale ricetto dei *Codices* famosi, ivi ora conservati nelle collezioni di Stato del Castello del Buonconsiglio, i quali rappresentano la più vasta e varia antologia superstita della musica sacra e profana del secolo decimoquinto in Europa (1). Ma nella civica biblioteca di quella città è conservato anche un fascicolo frammentario manoscritto di musica quattrocentesca che presenta qualche punto di contatto coi *Codices* stessi, e per quanto esiguo e di poche pagine, offre sufficiente interesse, per giustificare un accurato studio. Renato Lunelli ha per primo segnalata incidentalmente l'esistenza del fascicolo in un suo articolo apparso nella rivista *Trentino* (I codici musicali tridentini del 400, Maggio 1934, ove trovansi anche da lui pubblicati il facsimile e la trascrizione della canzonetta tedesca *Wenn ich gedennckh*).

Il fascicolo, passato in tempo abbastanza recente alla Biblioteca da una famiglia della città, consta di 5 mezzi fogli per largo, molto oblungi, che ripiegati e cuciti insieme formano un totale di 20 pagine, della misura di cm. 22½ per cm. 16½, rigati a 5 righe di 5 linee ciascuno. Le carte sono tutte d'una qualità, evidentemente d'una stessa risma. Due figure di filigrana, a vicenda visibili or su l'uno or su l'altro dei singoli foglietti, fanno supporre che in origine si trovasero ambedue disposte insieme, a qualche distanza l'una so-

---

(1) Una più diffusa notizia sui *Codices Tridentini*, sul loro contenuto e su quanto di essi è già stato pubblicato, trovasi nel nostro articolo «L'Epistola all'Italia del Petrarca musicata nei *Codices Tridentini*», in *Rivista Musicale Italiana*, anno XLVI (1942), fasc. II.

pra l'altra, su un solo lato dei fogli interi che tagliati in due nel senso della loro maggiore dimensione, hanno generato i foglietti del fascicolo sui quali le due immagini di filigrana si sono trovate divise e distribuite singolarmente da una sola parte, corrispondente a una sola pagina del foglietto. La forma dell'una filigrana è di una iniziale P, posta sotto il contorno d'una specie di berretta o di campana, l'altra suggerisce l'idea di una pera da inaffiatoio. La tabella qui sotto esprime graficamente l'immagine e la disposizione delle filigrane, che potranno fornire un elemento forse utile un giorno all'accertamento del luogo d'origine del fascicolo, che noi crediamo essere Trento stessa, per le ragioni che diremo in seguito.

	pag. 1-2	{Corrispondente a pag. 19-20 } " " " 3-4 } " " " 9-10 }
	pag. 17-18	
	pag. 11-12	
	pag. 7-8	( " " " 13-14 ) ( " " " 5-6 )
	pag. 15-16	

Le pagine 5, 6, 7, 16, 17, 18 sono rigate ma vuote. Su le altre pagine sono scritte nella notazione bianca francese, usuale della seconda metà del quattrocento a quasi tutto il secolo successivo, con qualche raro *color* in nero e con largo uso delle consuete *ligature*, nove composizioni complete a 3 e a 4 voci, senza testo ed evidentemente destinate all'esecuzione strumentale. Le singole musiche sono disposte ognuna in modo da risultare al colpo d'occhio sempre complete in tutte le loro parti or su l'una, or su le due facciate patenti del libro aperto, in modo cioè da essere volta per volta leggibili ed eseguibili senza mai bisogno di voltar pagina. Secondo l'uso quattrocentesco, ognuna delle singole voci, contrassegnata qualche volta (ma non sempre) all'inizio con la denominazione rispettiva di *Discantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*, o con l'abbreviatura, o con l'iniziale di questi vocaboli, è scritta, secondo l'uso corrente, di seguito in maniera affatto indipendente da le altre parti. Le ulteriori diciture sono oltremodo scarse, e tutte

in iscrittura e lingua tedesche, con qualche forma dialettale tirolese.

Il repertorio del Manoscritto che, come già dicemmo, consta di 9 musiche strumentali dell'ultimo terzo del Quattrocento, può essere idealmente diviso in due gruppi di composizioni, prescindendo dall'ordine fortuito in cui queste si susseguono nelle pagine: da una parte tre canzonette tedesche, con titolo in lingua tedesca (*Wenn ich gedennck, Ia frylich halt wie pald, Freundlich hort*), composte a tre voci in una tecnica semplice e tendente all'omofonia, anzi in qualche caso francamente omofona, alla quale sono estranei il tematismo e il principio dell'imitazione delle voci; dall'altra sette composizioni burgundo-fiamminghe di fattura polifonica più complessa e talvolta sapientissima, che possono in parte annoverarsi fra quanto di più bello ed artisticamente maturo il tardo quattrocento abbia prodotto nel campo della *musica civilis*, cioè della musica domestica ad uso della società colta. Due di queste composizioni, malgrado il titolo tedesco che portano («*Fraw Bruat e Ein frolich wesen*») sono evidente frutto di compositori burgundo-fiamminghi anch'esse: la seconda delle due (*Ein frolich wesen*), tramandata anonima a tre voci nel Manoscritto, è opera certa di Pierre de la Rue, anche se il suo immediato riconoscimento possa essere meno agevole per la seguente ragione: nel nostro Manoscritto essa trovasi trasportata alla quinta superiore e vi appare arbitrariamente e deliberatamente priva del suo discanto, che nella composizione originale e completa a 4 voci (tramandataci dal Ms. 18810 della biblioteca nazionale di Vienna) reca come canto fermo la melodia tradizionale della nota canzone, più d'una volta elaborata dai musicisti dell'epoca.

Per il resto, tutte le altre composizioni del fascicolo sono prive di titolo ed anonime, un'altra sola eccettuata, che porta come unica indicazione il nome del musico Caron, compositore non ignoto, anzi di primo piano. Di costui figurano nei *Codices Tridentini* una messa a 4 voci (*Missa clemens et benigna*) e due canzoni francesi *Helas que pourra devenir* e *Accueilli m'a la belle*, quest'ultima in travestimento religioso, ottenuto con la sostituzione di un testo latino «*da pacem domine populo tuo*» al testo della canzone profana. Questa can-

zone si ritrova anche nel Canzoniere 517 della biblioteca civica di Digione con la variante nel testo *Saoulé m'a la belle*. È dessa appunto la canzone medesima che figura nel nostro Manoscritto 1947-4 sotto il nome del Caron: e vi compare arricchita da una voce contrappuntata in più, e perciò a quattro voci invece che a tre. In questo senso la versione a 4 voci del

*Pierre de la Rue. Ain frölich wesen. Vienna, Biblioteca Nazionale Ms. 18810.*

*Carmen idem in epidiapente, amisso discantu.*

*Anonymus (Pierre de la Rue). Ein frölich wesen. Trento, Bibliot. Com. Ms. 1947-4.*

N<sup>o</sup> 5. Firmin, Caron. Saoulé m'a; la belle. Tiento, Bill. Cir. Ms. 1947-4.

Dijon 517.

*(Allegro)*  
Saoulé m'a la belle au gent a... jour  
Concordat tantum cum tenore et cantu.

Tour...nant mon bien en dou...lu

reux des...tour Destourne m'a son amour reux re...cueil

Coul...lant re...lus quant ou che...

min de duel Deuil, de cuer et de l'a...tour

manoscritto rappresenta un inèdito, chè per il resto, ambedue le canzoni del Caron *Hélas* e *Accueilli m'a la belle* a tre voci sono consultabili in notazione moderna nelle annate rispettivamente VII (1900) e IX (1904) dei *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, recanti una prima e una seconda scelta di composizione sacre e profane dei *Codices Tridentini*. Nell'ampia nota introduttiva alla scelta prima, redatta da Guido Adler, si fa menzione del Caron come d'un musico pertinente alla Cattedrale di Cambrai, ove egli sarebbe stato *maître des enfants*, cioè *magister chori* nell'anno 1472 assieme al grande caposcuola Giovanni Okeghem: notizie tuttavia confutata da Wolfgang Stephan nel suo libro *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Okeghems*. Il nome del Caron è compreso anche nel gruppo di cantori sui quali Loyset Compère invoca la benedizione e la protezione della Vergine nella sua famosa *Preghiera per i cantori*, composta sul tenore *omnium bonorum plena*, che è poi la melodia della notissima canzone borgognona *de tous biens pleine est ma mestresse*. In questa preghiera, che esiste anch'essa in uno dei *Codices Tridentini*, e precisamente nel Cod. 91, e ch'è pubblicata in notazione moderna a pag. 111 della Scelta prima (*Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, Vol. VII, anno 1900, facsimile n. 8), il Caron è ricordato subito dopo Guillermo Dufay, in gruppo con DUSART e Antonio Busnois come *magister cantilenarum*, cioè come maestro della *chanson*, giusta la definizione che di *cantilena* dà Giovanni Tinctoris nel suo *Diffinitorium Terminorum Musicalium* (Coussemaker, *Scriptores de Musica Medii Aevi*, Tom. VI, pag. 179): *cantilena est cantus parvus cui verba cujuslibet materiae sed frequentius amatoriae supponuntur*. Ma il Caron si ritrova citato particolarmente spesso nei trattati che il Tinctoris compose fra gli anni 1475 e 1487 mentre soggiornava a Napoli in qualità di maestro di cappella del re Ferdinando d'Aragona. Questi trattati sono di agevole consultazione nel Vol. IV degli *Scriptores* pubblicati dal Coussemaker nel 1876, e recentemente rièditi in riproduzione anastatica dal Da Nova in Milano. Il Tinctoris, figlio d'un'època di splendida produttività nel corso di sviluppo della polifonia, ma sprovvisto di senso storico, e senza il minimo culto per le antichità musicali, ritiene per fermo che la mu-

sica e la storia della musica comincino nel secolo ove egli vive ed opera, e precisamente con Guillermo Dufay, e in ogni modo non prima dell'anno 1440, com'egli precisa esplicitamente. Prima di quel termine non esiste a suo avviso nulla di degno d'essere ascoltato: nulla esiste per lui del Trecento musicale e dell'*Ars nova* italiana e francese, e tanto meno dell'*Ars antiqua*. I nomi stessi di un Landino, di un Machaut, di uno Zaccaria, di un Ciconia, di un Feragù, dei due Lantins, degli stessi napoletani Filippotto, Antonello Marot da Caserta e Niccolò da Capua gli sono evidentemente ignoti. Le musiche non moderne venutegli alle mani, senza nomi d'autore, sono da lui chiamate *carmina apocrypha*, e giudicate tanto insulse ed inette da offendere piuttosto che dilettere le orecchie di chi le ascolta (Coussemaker, loc. cit., p. 77). Tanto maggiore ammirazione egli esprime per la generazione a lui contigua dei musicisti quali Dunstable, Binchois e Dufay, ai nomi dei quali va sempre accompagnato quello del nostro Firmin Caron. Egli attribuisce la loro fioritura, oltre che alla veemente assiduità dell'esercizio, a non so che felice influsso degli astri, e giudica le opere loro tanto soavi e redolenti da esser degne non solo degli uomini ma degli dei stessi. Egli adduce queste opere come pietra di paragone su cui provare gli argomenti discussi, non però sempre con pronò consenso: anzi, ove occorra, malgrado l'ammirazione che professa profonda, da loro liberamente dissente. Del Caron egli cita le canzoni *Hélas* (p. 146) e la *Tridaine à deux* (p. 152).

Ma è tempo ormai di limitare la scelta e lo studio ad una particolarmente delle composizioni contenute nel Manoscritto tridentino 1947-4, per meglio discorrerne nei limiti d'ampiezza consentiti al presente capitolo. Essa ci servirà di punto di partenza e di pretesto per aprire al nostro lettore uno spiraglio sul laboratorio delle tecniche usate dai maestri della *chanson* burgundo-fiamminga in sul declinare del secolo decimoquinto. E non perchè essa sia reputata da noi la sola interessante o superiore alle composizioni circvicine del manoscritto, ma piuttosto perchè più atta, con i propri elementi e connessi, ad una trattazione organica ed istruttiva, sceglieremo la quinta, che si trova a pagg. 10-11. Questa, quantunque riportata nel fascicolo senza titolo nè nome d'autore, to-

talmente nuda d'ogni testo e d'ogni soprascritta, si fa subito riconoscere quale una inèdita elaborazione solistico-strumentale della nota canzone borgognona *j'ai pris amours à ma devise*, e potrebbe definirsi una forma primitiva di *recercar* avanti lettera per istrumento melodico d'ambito grave, tessuto sul contrappunto di 2 canti fermi preesistenti. Il pezzo è uno dei tanti esempi di composizione per istrumenti derivata dal repertorio vocale. Il Canzoniere 517 della *Bibliothèque de la Ville* di Digione contiene la versione più antica di *j'ai prins amours*, a tre voci, su la quale è stato evidentemente elaborato il *recercar* del manoscritto tridentino. Il testo della canzone, pertinente alle due voci superiori, identiche nei due manoscritti di Digione e di Trento, manca nel nostro di Trento, mentre ci è tramandato completo da quello di Digione in questa forma:

J'ay prins amours à ma devise  
 Pour conquérir joyeuseté.  
 Heureux seray en cest esté  
 Se puis venir à mon emprise.  
 S'il est aulcun qui m'en desprise  
 Il me doit estre pardonné.  
 J'ay prins amours à ma devise...  
 Il me semble que c'est la guise.  
 Qui n'a rien il est debouté  
 Et n'est de personne honoré.  
 N'esse pas droit que je y advise?  
 J'ay prins amours à ma devise.

Il Canzoniere di Digione è stato parzialmente pubblicato in edizione moderna da E. Droz e G. Thibault, *Trois Chansonniers Français du XV Siècle*, Paris, 1927. La canzone *j'ai prins amours* è fra le più frequentemente elaborate dai musicisti burgundo-fiamminghi del maturo quattrocento, e tanta predilezione è giustificata dalla intima ed aristocratica passionalità della melodia originale, opera di fonasco incognito, vagamente penetrata di reminiscenze liturgiche, sostenuta, ma piena di nobili abbandoni e di affettuose movenze (2).

(2) Il Tinctoris nel suo *Diffinitorium* spiega l'esatta differenza che corre tra il significato di *Phonascus* e di *Symphoneta*. Fonasco è l'inventore di una melodia, sinfoneta l'elaboratore della medesima in forma polifonica. Ed è degno di meraviglia il fatto che, mentre conosciamo almeno per nome pressochè tutti i grandi polifonisti del secolo, che presero a prestito nel repertorio limitato delle *malodie-canzoni* preesi-

Un'opportuna scelta delle più tipiche fra tali elaborazioni basterebbe a compilare un campionario istruttivo non solo delle varie tecniche usate in questo genere musicale dai grandi contrappuntisti dell'epoca, ma anche delle artificiosità, sottili e puerili insieme, e quasi inverosimili talora, ch'essi coltivavano con fervore, e che trovano un qualche loro equivalente nelle preziose fogge del vestir cortigiano in que' tempi. Per cominciare, nella sola raccolta dell'*Odhecaton* la canzone *j'ay prins amours* ricorre tre volte, in tre elaborazioni caratteristiche. La prima volta, a fol. 8 v.-9 r., è presentata a 4 voci per opera di anonimo compositore (3) (che è lo Japart) in forma di *quodlibet*: la melodia tradizionale, affidata al *superius*, vedesi congegnata con la melodia dell'altra altrettanto celebre canzone *de tous biens pleine est ma mestresse*. Ed è degno di rilievo il fatto che, mentre la genesi stessa dell'opera sarebbe tale da far prevedere un prodotto lambiccato e forzoso, la composizione com'è appare invece tutta naturalezza e d'effetto bellissimo all'esecuzione, grave, espressiva e veramente musicale. Vero è d'altronde che in questa composizione la melodia *de tous biens pleine*, affidata all'*altus* ossia alla seconda voce, è stata manipolata dal compositore con ampia libertà ritmica, alterando arbitrariamente i valori delle note e introducendo pause qua e là, ma rispettando e riproducendo press'a poco fedelmente l'ordine degli intervalli. A rendere possibile ad un lettore attento un immediato confronto fra la voce manipolata e il suo originale, abbiamo trascritto in calce alla composizione la cantilena tradizionale di « *de tous biens pleine est ma maistresse* ».

La seconda volta che la canzone *j'ay prins amours* riap-

---

stenti, ch'erano patrimonio comune, i *cantus pius facti* per le loro svariate elaborazioni polifoniche, non un solo nome di fonasco sia pervenuto fino a noi. Il fatto sarebbe spiegabile ancora se si trattasse sempre di melodie rurali o comunque popolari: ma, strano a dirsi, il repertorio delle melodie abituali e per così dire consacrate dall'uso che ne fece la scuola burgundo-fiamminga — fra le quali trovansi perfette e fulgide gemme — è in prevalenza di deciso carattere aristocratico e cortigiano.

(3) Nell'intavolatura d'organo di Fridolino Sicher, Codice 530 della Stiftbibliothek di St. Gallen, questo *quodlibet j'ay prins amours e de tous biens pleine* è attribuito a Johannes Japart. Vedi *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, VII Band, Basilea 1938, pag. 112.

(Jeane). J'ay pris amours. De tous biens. Ocheaton, fo. 8 v<sup>i</sup>-9 r.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "(Jeane). J'ay pris amours. De tous biens. Ocheaton, fo. 8 v<sup>i</sup>-9 r." The score is written on four systems of staves. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute accompaniment (treble clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system includes the lyrics "J'ay pris amours" and "De tous biens". The second system includes the lyrics "(De tous biens)". The third system is empty. The fourth system is empty. The score is written in a historical style, with a key signature of one flat and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. The lute accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is written in a simple, clear style. The score is written on aged paper with some staining and wear.

J'ay pris amours  
De tous biens  
(De tous biens)

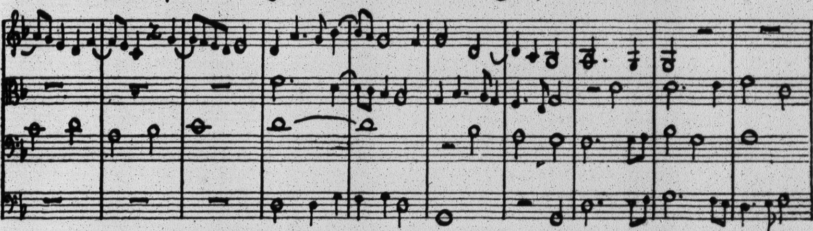
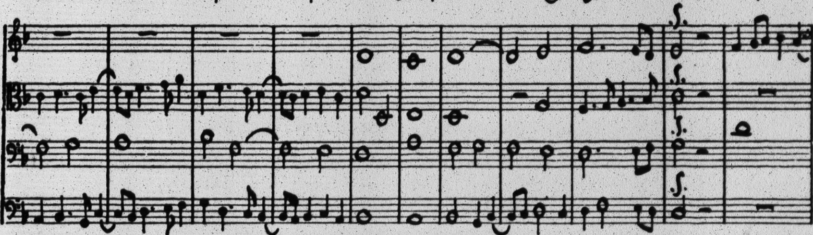
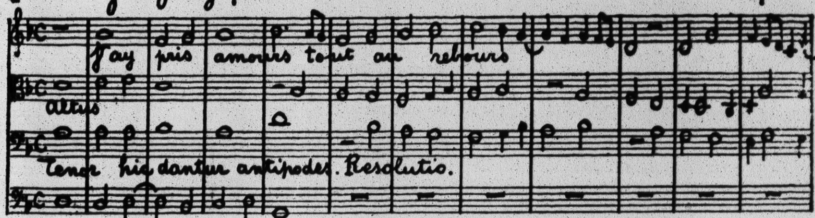
Melodia della canzone: de tous biens pleine

Busnoys. J'ay pris amours tout au rebours. Odeicaton, for 4<sup>5</sup>

J'ay pris amours tout au rebours

allu

tenor his dantur antipodes. Resolutio.



pare nell'Odhecaton, a fol. 23 u.-24 r., essa si presenta in una composizione più normale, sempre col canto fermo nel discanto, elaborata polifonicamente a 4 voci anch'essa da Jean Japart: mentre la terza volta, a fol. 44 v.-45r, per opera di Antonio Busnois, essa si offre al primo aspetto in forma affatto problematica: la melodia originale di *j'ay prins amours* non vi è riconoscibile in nessuna delle 4 voci. Ma il titolo stesso che, *more solito*, sembra riportare le prime parole di un testo, è tale da mettere in vedetta un lettore attento, che suona: *j'ay pris amours tout au rebours*. Conoscendo le sottili consuetudini dei burgundo-flamminghi e il loro amore per gli enigmi, vien fatto subito di pensare che la composizione contenga la melodia della canzone in qualche modo in contropelo, ossia capovolta. Ma in nessuna delle voci la melodia fondamentale è reperibile, nè diritta nè rovescia, nè cancrizante nè speculare. Soltanto chi conosca l'elaborazione a tre voci della canzone *j'ay prins amours* tramandataci dal Canzoniere 517 di Digione, oppure quella del manoscritto tridentino che descriviamo nel presente capitolo, può rilevare che il tenore di questo *j'ay pris amours tout au rebours* esistente nell'Odhecaton riporta non la melodia originale, ma bensì la seconda voce seguace di questa in contrappunto, quale trovasi nelle elaborazioni dei manoscritti di Trento e di Digione: ma non tuttavia nella sua forma normale, bensì con tutti gli intervalli arrovesciati a specchio, in modo che coincidendo la prima nota iniziale, ogni intervallo successivo risulta modificato in direzione opposta: discende cioè altrettanto quanto ascenda nella voce originale, e viceversa ascende di tanto quanto nella voce originale discenda (4).

Ma il colmo della stravaganza è dato da la elaborazione della canzone *j'ay pris amours* quale trovasi anonima e senza

(4) Questa maniera, uno dei tipici procedimenti burgundo-flamminghi, è in altri casi indicata enigmaticamente con motti, come: *hic dantur antipodes*, oppure *qui se humiliat exaltabitur*, oppure ancora *contraria contrariis curantur*.

La seconda voce, contrappuntata su la melodia di *j'ay prius amours* ha servito essa stessa a sua volta di canto fermo a numerose composizioni polifoniche del medesimo titolo, per esempio di Enrico Isaac, e d'altri. Una dell'Isaac ne esiste su questo secondo canto fermo anche nei Canti C N.º 150, terzo volume edito da Ottaviano de' Petrucci in continuazione all'Odhecaton, a fol. 41, ed un'altra, di anonimo, a fol. 53.

titolo nel Canzoniere quattrocentesco della Biblioteca Capitolare di Verona (Cod. DCCLVII, fol. 49). Trascritta come sta, questa composizione risulta una serie di insoffribili cacofonie. La melodia originale della canzone *j'ay prins amours*, collocata nel *superius*, fin dalle prime misure comincia a procedere in quinte parallele col basso, per poi dar luogo ad ulteriori incongruenze e a dissonanze impossibili. Un passo verso la soluzione è fatto quando si conosca questa stessa composizione quale ci è tramandata da un altro codice, e precisamente il Mediceo Vaticano Cappella Giulia XIII 27, fol. 63. Qui la composizione è attribuita a Jean Japart. La voce superiore porta l'inizio di testo *j'ay pris amours*, ed in calce l'indicazione testuale *Canon, Vade retro Sathanas* (motto preso a prestito a Pierre de la Rue, che nella sua messa *Alleluia* lo prescrive al tenore): segno che la voce deve esser letta cominciando dalla fine e procedendo alla rovescia fino a raggiungere l'inizio. Ma anche in tal forma questa voce non concorda con le altre. La chiave dell'enigma è data da la versione del pezzo, col motto *fit aries piscis in lycanosypaton* (5), quale trovasi a fol. 33 v. 34 r. dei *Canti B numero Cinquanta*, stampati a Venezia da Ottaviano de' Petrucci nel 1501 in continuazione dell'*Odhecaton*. Qui la voce cancrizzata viene traspota alla duodecima inferiore, cioè all'ottava della quinta verso il grave. Ed eccoci infine, dopo tanti tentativi infruttuosi, nella possibilità di riconoscere un senso intelligibile al musicale criptogramma, ma in pari tempo di valutarne come non eccessivo il pregio artistico, giacchè è ben inteso che, sfrondata del suo apparato enigmistico, vano in fondo perchè puramente grafico, la composizione si riduce ad un normale contrappunto a tre voci sopra un *cantus prius factus*, e non è paragonabile per ingegnosità alle autentiche composizioni a dritta ed a rovescia anche più antiche, quali il *rondeau* del trecentesco Machaut *ma fin est mon commencement*, o quale la canzoncina del primitivo Fra Dominicus de Ferraria, tramandataci dal Codice Canonici 316 di Oxford, il cui *contra-*

(5) Cioè: « il primo segno zodiacale diventa l'ultimo », ossia la lettura deve procedere a ritroso cominciando da la fine, partendo dal *re* basso (chiamato *lichanos ypaton* presso i greci) invece che dal *la* della notazione originale.

This block contains the upper portion of a musical manuscript page. It features two systems of five-line staves. The first system is labeled 'Tus' and the second is labeled 'Dallus'. Both labels are written in a large, highly decorative Gothic script. The staves contain musical notation, including notes, stems, and rests, though the image is dark and the details are somewhat obscured.

This block contains the lower portion of the musical manuscript page. It features two systems of five-line staves. The first system is labeled 'Cantata' and the second is labeled 'Cantata'. Both labels are written in a large, highly decorative Gothic script. The staves contain musical notation, including notes, stems, and rests. A small, faint label 'Cantata' is also visible above the second system. The image is dark and the details are somewhat obscured.

Jo. Baptist. J'ay prins amours. Canon: Vade retro Sathanas. Canti. B. p. 34.

Canon: fit ories pias in lichanshypaton

Leggasi questa voce alla rovescia cominciando dalla fine e trasporta alla duodecima inferiore

Handwritten musical score system 1, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals. The word "Resoluto" is written in the bottom left corner of the system.

Handwritten musical score system 2, consisting of five staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

Handwritten musical score system 3, consisting of five staves. The notation shows further development of the musical piece with intricate rhythmic and melodic details.

Handwritten musical score system 4, consisting of five staves. The notation concludes the piece with final notes and rests. The word "armonia amiq in p" is written in the bottom right corner of the system.

*tenor dicitur eundo et redeundo*, cioè viene cantato prima a dritto, poi alla rovescia, mentre le due altre voci, giunte a metà del pezzo, si scambiano le parti per ritornellarle a ritroso, e recitano cantando la formula arcana ch'è necessario comprendere per poter leggere a dovere le note:

« O dolce compagno, se tu voy cantare,  
dyapason piglia sencia demorare.  
E s'el te piace, fa che la donçella  
Alquanto dica con mij melodia,  
però che oldirai novella  
consonante con dolce armonia  
tal che, per fede mia,  
ben potremo bis cantare ».

Comunque, la ermetica elaborazione della cantilena cancrizzata *j'ay prins amours*, com'è stata affidata alla scrittura dallo Japart, è il sintomo significativo d'una mentalità ricercata che coltiva a tutti i costi la complicatezza, anche inutile.



TRENTO - R. CASTELLO DEL BUONCONSIGLIO  
TORRE AQUILA - MESE DI MAGGIO (DETTAGLIO - SEC. XV)

per il piacere di goderne come d'un privilegio di casta e di cultura, ed è tutt'altro che un fenomeno isolato, nè recherà meraviglia a chi conosca anche pur mediocrementemente la moda burgundo-fiamminga del quattrocento, imitata anche in Ita-

Josquin Desprez. De tous biens pleins. Super fugam. Odhecaton. fo. 103.

De tous biens pleins

Canon Petrus et Johannes currunt in puncto.  
(fuga ad minimum)

N.B. L'errare di stampa dell' Odhecaton (ripetizione di tre note a misure 19-20) è qui indicato fra due segni di ritornello.

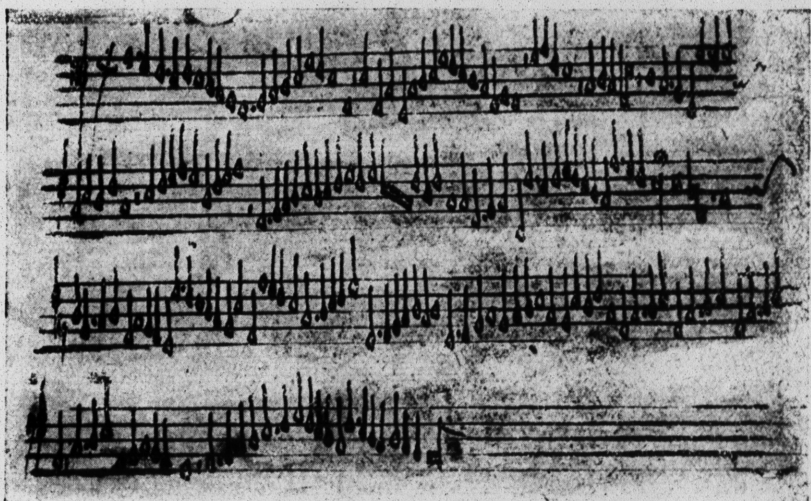
lia. Testimonierà piuttosto della voga che il pezzo deve aver avuto fra gli iniziati di quei tempi il fatto che nel Codice Mediceo Cappella Giulia III 27 esso apparisca corredato di una indicazione incompleta ed insufficiente a suggerirne una decifrazione sensata, e più ancora che nel Canzoniere veronese la composizione, affatto inesequibile nella sua notazione letterale, vada sprovvista del benchè minimo cenno delucidatore.

Fra le altre elaborazioni tecnicamente tipiche della melodia *j'ay prins amours*, è degna di nota quella che porta il titolo *super fugam*, effettuata da Johannes Martini fiammingo, cantore della cattedrale di Costanza e poscia al servizio del Duca di Ferrara. In fatti, sotto il *duo* formato dal canto fermo tradizionale nel *superius* e dal suo altrettanto tradizionale contrappunto nell'*altus*, un *tenor faciens contratenorem* (cioè un tenore che genera il proprio contratenore) e questo contratenore stesso intessono una sapiente *fuga ad minimam*, cioè un canone all'unissono, entrando la seconda voce del canone a distanza d'una minima, ossia d'un quarto di *tempus* o di battuta che dir si voglia, da la voce prima. Trovandoci noi nella momentanea impossibilità di dare al lettore una trascrizione del pezzo fra gli esempi musicali che accompagnano a scopo dimostrativo il presente esposto, gli offriremo in sostituzione una composizione diversa, ma costruita secondo un identico procedimento tecnico, e cioè la canzone *de tous biens pleine super fugam*, col canto fermo ossia melodia nella seconda voce (*altus*), composta da Josquin des Prés col motto « *petrus et iohannes currunt in puncto* », tramandataci dall'*Odhecaton* (fol. 103), purtroppo deturpata da uno dei pochi errori (errori di ripetizione, due in tutto) che sieno sfuggiti al Petrucci nella sua prima edizione musicale a caratteri mobili. Fu il dotto musicologo americano Dr. Laurence Feininger, instancabile e sagacissimo decifratore di codici, che cortesemente ci segnalò il punto ove s'annida l'errore (ripetizione pleonastica del gruppo di note re-mi nel *tenor* e nel *contra* a misure 19-20): errore che nessuno degli studiosi dell'*Odhecaton* aveva prima d'ora individuato, compreso il Dr. Gustav Reese, autore del più pregevole e completo studio sull'*Odhecaton*, comparso circa una diecina d'anni or sono (citiamo a memoria) nella rivista americana di musicologia *The Musical Quarterly*, ove

egli si accontenta di dichiarare che il cànone risultante riesca, a vero dire, poce ameno agli orecchi. Sfido io!

Fra le tante possibilità in uso nella scuola burgundo-fiamminga del tardo quattrocento non andava in fine esclusa neppure l'usanza di parodiare i testi noti: ricordiamo come pertinente al caso nostro la canzone *j'ay pris deux poux à ma chemise* (in vece di *j'ay prins amours à ma devise*), contenuta nei canzonieri di Dijon, Laborde (Parigi) e di Wolfenbüttel.

Arriviamo così alla versione della cantilena *j'ay pris amours* contenuta nel Manoscritto 1947-4 di Trento, che rappresenta



anch'essa un caso tipico da allinearsi presso i precedenti sopra descritti. La composizione fondamentale che aiuterà col confronto a spiegare la tecnica secondo cui è elaborata la versione strumentale e in un certo senso solistica di *j'ay pris amours* del Manoscritto di Trento si trova, come dicemmo sopra, a fol. 2 del Canzoniere 517 di Digione. Le due voci superiori (*discantus* e *tenor*) coincidono identicamente nei due manoscritti, mentre la terza voce più grave del Manoscritto di Trento, affatto nuova, unica ed inèdita, sembra essere la elaborazione libera e fiorita del semplice e schematico *contratenor* (ossia basso) offerto da la versione digionese, e concorda armonicamente con esso quasi sempre, ad eccezione di



alcuni passi, come vedremo in sèguito. Ora noi possediamo nel *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones* di Diego Ortiz toledano, stampato a Roma nel 1553, un prezioso prontuario riccamente esemplificato delle norme seguite nel Cinquecento, ed anche prima, per ricavare da una generica composizione polifonica, anche vocale, un *recercar* virtuosistico per un strumento destinato ad eccellere nel gruppo delle voci concomitanti, come è precisamente il caso del basso nella versione tridentina di *j'ay pris amours*. È agevole constatare quanta e quanto aderente analogia esista fra questo basso e le formule delle diminuzioni proposte come esempî dall'Ortiz. E vediamo altresì — e ciò sia detto per incidenza — come tutte queste formule preesistano già più di mezzo secolo prima dell'Ortiz, pienamente sviluppate e del tutto identiche, nella *Missa Hercules Dux Ferrarie* di quel grande anticipatore che fu Josquin des Prés, recentemente rièdita in edizione moderna da lo Smijars nella iniziata pubblicazione delle *Opera Omnia*. E siccome nella esecuzione d'assieme dei ricercari, secondo l'Ortiz, la voce passeggiata non annulla la voce fondamentale da cui deriva, ma va doppiata con essa, fatta eccezione per il soprano (6), così noi ci permetteremo, a scopo sperimentale, di fondere in una le due versioni, la digionese e la tridentina, della canzone *j'ay pris amours*, ottenendo così una composizione a 4 voci invece che a tre, cioè con due bassi, l'uno piano e l'altro passeggiato, invariate restando le due voci superiori, identiche nei due manoscritti. Scorrendo adunque la composizione a quattro così ottenuta, troviamo a misura 25 il passaggio duro, ma non impossibile nè senza precedenti nella pratica musicale dell'epoca, di due seconde parallele e consecutive. Non c'è bisogno di cercar lontano le prove d'un caso consimile; lo stesso manoscritto tridentino 1947-4 ci fornisce subito un esempio di seconde consecutive anche se non parallele, (perchè generate da due voci in moto contrario), ma in compenso complicato di ulteriori dissonanze, alla misura 24 della prima

(6) A proposito del quale soprano l'Ortiz dichiara: « la seconda maniera è il soprano glosato, e questa maniera risulta più aggraziata se colui che suona il cimbalo omette di suonare la parte del soprano ». *Tratado* etc., pag. 68 della riedizione moderna.

composizione ch'esso contiene, intitolata *Fraw Bruat*, metatesi dialettale tirolese per *Fraw Braut*, che si tradurrebbe in italiano *Signora Sposa*.



Le misure 49, 50, 51, 52 del basso passeggiato nella versione tridentina di *j'ay pris amours*, ostinatamente identiche fra loro, offrono un esempio interessante di *redite* o ripetizione strumentale, di effetto tutt'altro che sgradevole, quantunque costituiscano una libertà biasimata dai puristi della epoca. In fatti il Tinctoris nel suo *Liber de Arte Contrapuncti*, finito di scrivere a Napoli nel 1477 (lib. III, cap. VI) in *Coussemaker, Scriptorum de Musica Medii Aevi*, Vol. IV, pag. 150 vieta le ripetizioni contigue d'una stessa clausula, anche se trasposta su gradi diversi (!!), e le tollera soltanto nella imitazione intenzionale — nel caso nostro esclusa — delle trombe e delle campane. Ecco testualmente il passo:

« De sexta generali regula quae redicta fieri prohibet. Sexta regula est, quod super cantum planum canentes in quantum possumus redictas evitare debemus, maxime si aliquae fuerint in tenore, ut hic patet. (Segue esempio musicale).

Et quamvis ex omni parte in refacta regulariter etiam prohibeantur, aliquando tamen sonum campanarum aut tubarum imitando, ubique tollerantur, ut hic probatur scilicet in sequenti (exemplo) ».

Sesta regola generale che proibisce le ripetizioni.

La sesta regola è che cantando o sonando (in contrappunto) su una melodia data dobbiamo evitare a tutt'uopo le ripetizioni, massime se dovessero verificarsi nel tenore, come qui è manifesto: (segue esempio musicale)

E quantunque queste ripetizioni sieno vietate per regola anche da per tutto nel canto fermo preesistente, tuttavia sono tollerate in ogni parte quando abbiano per iscopo di imitare il suono delle campane e delle trombe, come qui è manifesto. (Segue esempio musicale a tre voci, ma scorretto tanto

e spropositato per evidente incomprendione del copista, da riuscire impossibile a trascriversi sensatamente oltre la sesta misura).

A misure 32-35 la voce passeggiata del manoscritto tridentino vedesi procedere all'unissono col basso del canzoniere digionese: e risulterebbe anche qui uno di quegli arbitrii che, al pari del precedentemente notato, si incontrano nella pratica seppure in contrasto con le buone usanze della severa polifonia (7): analogo esempio ne è la misura 37 del *Recercar* di Felice sopra *fortuna desperata*, da noi descritto, commentato e pubblicato in questa Rivista, Anno XLVI (1942), fasc. VI, sotto il titolo: *Un incunabolo di assolo per il violone*. Ed a proposito, siccome il pezzo strumentale sopra *j'ay prins amours* contenuto nel Ms. 1947-4 di Trento può qualificarsi anch'esso un *incunabolo di assolo per il violone*, e a maggior diritto che quel del Felice perchè probabilmente più antico di qualche anno, sebbene in sostanza appartenente allo stesso genere, così possiamo per brevità rimandare il lettore a quel nostro articolo qui ricordato, perchè vi è esposto in particolare il modo ch'era usato comunemente dai suonatori di viola per passeggiare ed abbellire una voce scelta da un complesso polifonico allo scopo di elevarla alla funzione di parte per così dire solista. Tale modo, certamente in uso già nella seconda metà del quattrocento, come può arguirsi dal fatto di trovarlo già maturamente stilizzato nella *Missa Hercules dux Ferrarie* di Josquin des Prés, è stato come dicemmo sopra, codificato nel trattato dell'Ortiz. Il procedimento da lui spiegato si può riassumere in breve: nella trascrizione fedele (o comunque riduzione a memoria) per il cembalo del pezzo polifonico (mottetto, canzone o madrigale che sia) nella sua forma integra, senza aggiunta di passaggi diminuiti, da servire d'accompagnamento: indi nell'esornazione solistica per iscritto di una delle voci, liberamente prescelta, di questa polifonia, non importa se il discanto, o l'alto, o il tenor, o il contratenor, o il basso, da affidarsi alla viola. Se mai possa constatarsi una predilezione a scegliere l'una voce o l'altra,

---

(7) Circa le quinte e le ottave parallele che risultano dall'elaborazione solistica d'una voce d'un pezzo polifonico, vedi l'Ortiz, *Tratado*, pag. XXX (fol. 3 v.).

essa è per il basso, considerato la voce più nobile e degna di emergere abbellita, così come nel complesso delle viole, la preferenza per tale funzione spetta abitualmente alla viola più grave ossia al violone. Notisi come questa tendenza ad esornare solisticamente il basso più volentieri che le altre voci sia un concetto arcaico, rivelatore della sensibilità tipica e propria dei polifonisti dell'epoca precedente all'era della monodia accompagnata, giacchè un basso, anche se passeggiato e solista, non annullerà mai per un uditore moderno l'effetto captivante di un discanto cui sia simultaneamente affidata una melodia subito riconoscibile dagli ascoltatori per il fatto di essere a loro già nota.

Josquin des Prés. Sanctus ex Missa: Hercules dux Ferrarie. Discantus

J'ay pris amour, tempora 38-43. Trento Bibl. Com. Ms 1947-4

Ortiz, Tratado, Bärenreiter-Ausgabe 684, pag. 61.

ibid, pag. 67.

ibid, pag. 68

ibid., pag. 81.

ibid pag. 100

ibid., pag. 102.

L'elaborazione solistica della voce prescelta consisteva nel sostituire agli intervalli di questa, nei punti stabiliti a ragion veduta in precedenza, gli abbellimenti più appropriati, scelti fra il vasto repertorio di formule bell'e pronte, raccolte nel metodo come in un rimario, con facoltà di libera ciconlocu-

zioni, salti, trasposizioni all'ottava ed altre licenze, quali possono arguirsi dagli artistici *ricercari* stampati nel trattato dell'Ortiz a modello ed esempio. L'Ortiz descrive inoltre, fra i varî modi di diminuzione, il *recercare a glose vaganti*, cioè ad abbellimenti fondati or su l'una or su l'altra delle voci che compongono il contesto polifonico fondamentale, e prevede anche il caso d'una voce solista di sana pianta inventata in contrappunto su l'altre. È verosimile che nella pratica si sieno elaborati *ricercari* misti, applicando compositamente a piacere l'uno e l'altro dei modi descritti.

Confrontando il basso passeggiato di *j'ay prins amours* del manoscritto tridentino con le *Recercadas* dell'Ortiz, si possono rilevare, malgrado il più d'un mezzo secolo d'età trascorso fra i due termini, le numerose e non fortuite analogie di carattere che li imparentano. Tipiche sopra tutto sono le comuni movenze solistiche e violistiche del *salto cattivo* (cioè sul tempo debole) d'ottava o d'altro intervallo, seguito, dopo brevissima mora, quando ascenda, da prolazione discendente, e viceversa, da prolazione ascendente quando il salto discenda.

Ma ecco che nella versione tridentina di *j'ay pris amours*, verso la fine del *recercar*, la voce abbellita sembra staccarsi da ogni servitù e falsariga, per rassomigliare piuttosto ad una voce d'invenzione: ascende elegante in arsi a mezzo d'una scala di sincopi fin quasi a toccare il culmine dell'ambito suo nel momento stesso in cui le altre voci, conclusa la cadenza, raggiungono la mèta della consonanza finale in diapason (8): ma pare questa voce più viva non aver peranco, come ormai le altre, esausto tutto il suo impulso, e prolunga ancora per un attimo il volo, scendendo tardi, e quasi a malincuore, con tre ondulanti abbandoni successivi, su la tonica ultima, in cui già prima si sono placate le voci sorelle. Vorremmo proporre il nome di *protractio* per tale propaggine estrema d'una voce oltre l'accordo conclusivo delle altre, che si incontra spesso sulle fermate o corone interne, e alla fine delle musiche polifoniche burgundo-fiamminghe del tardo Quattrocento: talvolta anzi la voce protratta non evolve sola sulla

---

(8) Usiamo qui la parola *diapason* nel suo significato esatto che è: *intervallo di ottava*.

stasi dell'accordo ultimo, ma si fa accompagnare in falso bordone dall'una o dall'altra delle voci ulteriori. Usate, per esempio, da Josquin des Prés, queste *protractiones* assumono un colore così patetico, che l'Ambros poté dire a proposito che in esse si esprime tutta la voluttà della malinconia e la desolazione la più dolce (Ambros, *Geschichte der Musik*, I ed. 1868, vol. III, pag. 210). Anche nel primitivo *recercar* tridentino sopra *j'ay pris amours*, la *protractio* della seconda voce che conclude la prima parte del pezzo a battute 31-32 scende dall'ottava del basso alla sua quinta con una di quelle gentilissime moyenze di nostalgico languore che all'Ambros ricordavano involontariamente il dolce reclinar del capo in soave umiltà delle madonne e dei giovinetti nelle pale d'altare del tempo.

\* \* \*

Circa il modo di esecuzione storicamente fedele di questa canzone *j'ay prins amours* col basso passeggiato, la fantasia vagante su le testimonianze superstiti delle arti figurative parterebbe possibilità senza numero, da le quali non rimarrebbe escluso l'intervento di nessuno degli strumenti bassi, ossia da camera e non d'aria aperta, chiamati alti alla lor volta, dell'epoca. Tuttavia, oltre alla riduzione integrale per organo, regale, cembalo od altro strumento da tasti (anche trasponendo all'ottava superiore la voce passeggiata) si presenta per prima come più ovvia perchè maggiormente documentabile, l'esecuzione della parte solista sul basso o sul tenore di viola da gamba, accompagnato in diversi modi:

1) da un istrumento da tasti, cembalo, clavicordo, positivo o regale che riassuma le 2 voci superiori;

2) accompagnato da due violette picciole da gamba (accordate in re, sol, do', mi', la', re''), o da una violetta picciola in duo con una viola *alto-tenor* (accordata in Sol, do fa, la, re, sol') che eseguiscano le due voci superiori;

3) accompagnato da un istrumento da tasti come al N. 1, che eseguisca però simultaneamente alle 2 voci superiori anche il *contratenor* (ossia basso) della versione digionese;

4) accompagnato da due viole come al N. 2, più l'aggiunta di un basso di viola il quale eseguisca il *contratenor* (altrimenti detto *basso*) della versione digionese. In questi ul-

timi due casi può darsi la possibilità di trasportare con ottimo effetto all'ottava superiore la voce solista passeggiata, per affdarla ad una viola da braccio in sostituzione del tenore di viola. Non si esclude la possibilità d'un raddoppio all'unisono del canto fermo nel *superius* per mezzo della stessa voce naturale d'uno degli esecutori che sommessamente a bocca socchiusa accennasse la cantilena recitandone il testo. La xilografia che serve di frontespizio alla *Regola Rubertina* del Ganassi, Venezia 1542 (riprodotta, sebbene un po' confusamente, anche nella *Storia della Musica* dell'Abbiati, Vol. I, pag. 423) avvalorà questa nostra congettura. La xilografia, (probabilmente disegnata dal Ganassi in persona che nel frontespizio della *Letzione seconda* si dichiara con aperta compiacenza « desideroso nella pictura », cioè pittore dilettante) mostra il Ganassi seduto fra due suoi familiari, in atto di archeggiare il violone in un *trio* di viole, mentre un giovane cantore sta in secondo piano. È evidentissimo da l'espressione del viso che il Ganassi suonando canta in falsetto; egli socchiude la bocca (tanto che i denti appaiono fra le labbra), ma pure in un modo assai più moderato di quel che farebbe un cantante per spiegare tutti i suoi mezzi (9). Non è ancora spuntata l'era dell'eroismo canoro: gli ideali del gotico fiorito, irraggiati da la raffinata corte di Borgogna su tutta l'Europa civile, non hanno peranco, nella pratica musicale, ceduto il posto a quell'individualismo teatrale della matura Rinascenza sfociante nel barocco che genererà il melodramma e il così detto *bel canto*. È probabile che a questi complessi da camera (o da giardino d'amore), chiamati più tardi *consorts* da gli inglesi, in cui intervenivano, oltre alle delicate *viole tastade*, anche gli strumenti di ancor più moderata sonorità quali le trombe marine, che emettevano i soli armonici ossia flautati naturali, i manacordi, i salteri, i flauti dolci anche bassi, i cornetti muti, i cornamuti, i sordoni, i bassanelli, le

(9) Da la xilografia si può desumere con certezza persino che il Ganassi cantando a bocca semiaperta e scoprendo un po' i denti, sta pronunciando una delle vocali e oppure *i*, con sicura esclusione delle altre.

NOTA. - L'*Odhecaton*, di cui l'unico esemplare completo superstite esiste nella Biblioteca Capitolare di Treviso, è agevolmente consultabile nella riproduzione fotolitografica che ne eseguì Giovanni Da Nova, Milano, *Bollettino Bibliografico Musicale*, 1932.

dolzaine, le racchette, le storte, abbia partecipato non ultima la voce umana con riservatezza proporzionata, continuando come in un ultimo sciabordio la tradizione del trecentesco *basso canto camerale*. È notorio poi come il cantare alla viola d'un solo musico, suonatore e cantore ad un tempo, fosse cosa del tutto abituale nella prima metà del Cinquecento, ed il Ganassi medesimo nella *lettione seconda*, mentre pubblica *uno madregal da sonar e cantar con ditta viola*, elogia la valentia in tale pratica di due altri virtuosi, messer Iuliano Tiburtino e Messer Lodovico Lasagnino Fiorentino, ed esprime in pari tempo il voto che costoro liberalmente facciano partecipi altrui di questa loro perizia, ponendone in luce le regole.

Ma c'è di più. Esistono nell'Archivio di Stato di Trento alcuni documenti, rintracciati da C. Trasselli, ma tuttora inèditi, facenti parte della corrispondenza epistolare del Principe Vescovo Bernardo Clesio, che dimostrano come la maggior parte dei musici esecutori praticassero in quei giorni indifferentemente gli strumenti ed il canto, e non di rado le due cose ad un tempo. Il primo documento è una lettera del luglio 1530, rivolta al Clesio dal suo incaricato a Roma Andrea Borgo, che gli offre quattro musici, attualmente ai servigi del Castellano di Sant'Angelo in Roma, ma desiderosi di cambiar padrone e di essere assunti nella Corte principesco-vescovile di Trento, oppure di passare oltremonti ai servigi dell'Imperatore, per tramite del Clesio stesso, allora Cancelliere Imperiale. Nella lettera il Borgo raccomanda *uno messer Iohannes da Fondo di Val di Sole presso Trento, uno degli ellecti ne la bona musica de Papa Leone (X)... già al servitio del R.mo Cardinale di Ferrara (Ippolito d'Este)... qual se adopera quattro sufficienti compagni nel modo de violoni grandi... et ultra ciò molto usa la cithera, liuto, et canta bene, et apresso de fiauti (cioè flauti dolci) talmente che non dubito piaceranno a V. S., e tutto fanno in quatro per debita musica*. Specialmente l'ultima frase significa all'evidenza come anche la attività del canto faccia parte del complesso a quattro e ad essa sia collegata e subordinata. La lettera distingue poscia uno *Golino (Ugolino) da Verona, qual molto bene suona de albigorto (arpicordo) et organo, con debita ragione de canto*. In altro documento successivo sono specificati i singoli complessi

vocali-strumentali che di volta in volta possono essere composti dai quattro compagni:

*Primo, quatro compagni che suonano di viola d'arco, questa è una musica et è bon concerto.*

*Poi sonano con tre viole et un liuto nel quale gli canta dentro uno di questi compagni.* Rileviamo come qui sia indicato senza possibilità di equivoco un complesso vocale-strumentale a quattro in cui uno degli esecutori canta e suona simultaneamente.

Il documento si diffonde poi su le ulteriori possibilità dei quattro musici, come di sonar balli all'italiana con tre viole e una lira, di sonar di viola e di liuto e di citara *cantandogli dentro*, ed elenca in oltre i singoli strumenti che ognuno dei versatili compagni sa trattare, oltre alla sua sottintesa e *debita ragione di canto*. Auguriamo che il Trasselli faccia ulteriori scoperte in questo campo e le renda presto di pubblica ragione.

Quanto al quesito, come gli esecutori, non tutti poliglotti, avranno recitati quei testi italiani, francesi, fiamminghi e talvolta anche spagnoli, che i calligrafi e gli editori di musica, gente presumibilmente di loro più erudita, ci hanno tramandati spesso storpiati ed irriconoscibili nei loro manoscritti e nelle loro pubblicazioni, la risposta non può essere che una: li cantavano certo bene, nel loro stile assai diverso dall'odierno, ma spropositando talvolta, se straniere, le parole. Tant'è. Anche Merlin Coccaio fa andare allegramente per l'antro latebroso i quattro amici Cingar, Baldo, Rubino e Falchetto a suoni di canzoni in tutte le lingue:

Cantus Italicos, Francesos atque Spagnolos  
Cantabant, nam sic facientes tempora passant.

E se per caso incespicando davano in qualche cantonata o in qualche svarione, non per questo era per vacillare il loro imperterrito umore.

Nil mirum si dant saxis quandoque zucadas  
At per inaequales petras cum schinchibus urtant,  
Nam pes quo guidet corpus sine lumine nescit,  
Quapropter rident, animo portantur alegro.

L'importante, conclude il poeta, è che sia salva la divina Musica, e confusi i suoi detrattori.

BENVENUTO DISERTORI.