APOGRAFO MISCELLANEO MARCIANO

Edizione di 2000 esemplari numerati

Copia 342

FRANCESCO LUISI

APOGRAFO MISCELLANEO MARCIANO

FROTTOLE CANZONI E MADRIGALI CON ALCUNI ALLA PAVANA IN VILLANESCO

(Edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795-1798)

SERIE I : MUSICA RINASCIMENTALE
A : Edizione integrale del Corpus delle Frottole
1 : Fonti Manoscritte

EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 1979

Opera realizzata con il concorso della Regione Veneto

© 1979 by FONDAZIONE LEVI
S.Marco, S.Vidal 2893
Venezia

Tutti i diritti di esecuzione e riproduzione riservati per tutti i paesi

1. *Gentile Bellini,* La reliquia della S. Croce portata in processione *(particolare dei sonatori di strumenti a fiato). Venezia, Gallerie dell'Accademia*

PRESENTAZIONE

Il presente volume inaugura la realizzazione di una impresa editoriale promossa dalla Fondazione Levi con l'intento di porre in nuova luce opere musicali del passato, scelte nell'ambito della cultura musicale veneta.

Esso rappresenta il prodotto collaterale ed integrante delle attività culturali della Fondazione, le quali mirano unitariamente alla ricerca bibliografica scientifica, alla catalogazione generale dei repertori musicali del Veneto ed alla realizzazione di un Centro Studi di alta qualificazione musicologica.

La scelta dell'Apografo Marciano non è casuale: essa rappresenta in modo tangibile l'origine di una estetica musicale tipicamente veneziana, integrata da vaste correlazioni culturali che investono ed esprimono in modo evidente il gusto di una civiltà letteraria e poetica.

In questo quadro di intenti è stato nostro desiderio realizzare l'opera con il massimo decoro e la massima cura editoriale: a questo hanno dato positivo contributo quanti hanno collaborato e sostenuto con entusiasmo l'impresa.

Esprimiamo il nostro riconoscimento al prof. Pietro Verardo, coordinatore generale del programma, nonché entusiasta e diligentissimo realizzatore.

Un grazie sincero rivolgiamo al prof. Francesco Luisi, alla ben nota preparazione del quale è stata affidata la presentazione e l'analisi musicologica dell'inedito presentato.

Giancarlo Tomasin
Presidente della Fondazione Levi

PREFAZIONE

L'edizione integrale dei Manoscritti marciani realizza una mia piú lontana idea maturata nella continua frequentazione del repertorio frottolistico. Vero è che una piccola parte del contenuto dell'antologia, il gruppo delle villotte, era già nota attraverso lo studio del Torrefranca sulla musica italiana del Quattrocento, ma è altrettanto certo che da piú parti fosse sentita l'esigenza di un processo di rettifica delle posizioni storiche, cronologiche e stilistiche precedentemente sostenute, sulla base di un esame che considerasse nell'insieme le 103 composizioni dell'apografo. D'altro canto le villotte rappresentano solo una minima parte dell'antologia e hanno una significazione specifica che non può essere assunta per l'intero repertorio. Personalmente sono convinto che qualunque silloge rappresenti in primo luogo una scelta motivata nell'insieme da un gusto, da una moda, da una tendenza storica che per taluni aspetti è anche manierismo e in ogni caso – per la sua unitarietà – è sufficiente per tracciare una storia non solo musicale, ma anche del costume. Allo stesso modo l'apografo marciano, esaminato nella sua interezza, chiarisce il portato straordinario di una cultura tipicamente veneziana (o veneta) che ha una precisa collocazione storica e determina il momento di maggiore fermento estetico intorno agli anni '20 del secolo XVI. È una fase di transizione, di ricerca di nuovi modelli e di definizioni formali, un transito continuo di idee da un microcosmo culturale all'altro, processo di trasformazione frammisto di poetica e musicalità, momento intellettuale puro che precede la vera arte, ma anela ad essa perseguendo un ideale di simbiosi fra parola e suono. E tutto questo investe la produzione musicale – come ampiamente testimonia l'antologia marciana – dalle forme auliche a quelle popolaresche, generando la canzone "vocalizzata", il proto-madrigale o il madrigale "alla pavana", prodotti stilistici di un nuovo sentire, che in nessun caso possono essere retrodatati al Quattrocento.

Queste, in sintesi, le motivazioni dell'edizione critica della fonte marciana, ma la spinta determinante per la pubblicazione è venuta considerando che il suo contenuto culturale, specificamente veneziano o veneto, avrebbe opportunamente inaugurato la vasta impresa editoriale che prevede la pubblicazione dell'intero corpus delle frottole in due Serie (I: Fonti manoscritte, II: Fonti a stampa) promossa dalla Fondazione Levi di Venezia. Il presente studio è perciò un omaggio alla meritevole iniziativa, ma il suo autore ha debiti di riconoscenza verso tutti coloro che hanno sostenuto il lavoro. Ringrazio in primo luogo il Presidente, il Vice-Presidente e il Consiglio Direttivo della Fondazione Levi; un ringraziamento particolare poi al M°Pietro Verardo per il suo instancabile entusiasmo, per l'affettuosa assistenza e per la preziosa opera di coordinamento editoriale. Ringrazio inoltre il direttore della Biblioteca Marciana che ha acconsentito alla pubblicazione del manoscritto e ha gentilmente offerto preziosi aiuti per la consultazione del fondo manoscritti e rari. Per l'invio in microfilm di tutte le fonti utili alle collazioni, sono poi grato ai direttori delle seguenti Biblioteche: Nazionale, Marucelliana e del Conservatorio di Firenze, del Conservatorio di Venezia, del Civico Museo Bibliografico Musicale e Universitaria di Bologna, Comunale di Mantova, Estense di Modena, dell'Abazia di Montecassino, Universitaria di Basilea, di Stato di Monaco, Nazionale di Parigi, Pierpont Morgan di New York, Nazionale di Vienna, Colombina di Siviglia, del Monastero di S. Gallo e dell'Archivio della Cattedrale di Palma.

Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, dicembre 1979

Francesco Luisi

INDICE

PRESENTAZIONE pag. IX

PREFAZIONE XI

I. STUDIO CRITICO

1. Ambientazione del repertorio e proposte di datazione XIX
2. La pluralità formale XXXI
3. Il "cantar a libro" e i musicisti XXXVII
4. La Poesia aulica e poesia popolaresca XXXXV
5. "Canzoni e madrigali alla pavana in villanesco" LIX
6. Descrizione dei manoscritti marciani LXXXI

APPENDICI

I. Avvertenza LXXXV
II. Fonti LXXXVII
III. Bibliografia LXXXXI
IV. Schede analitiche LXXXXV
V. Elenco alfabetico dei brani CXXVII
VI. Elenco alfabetico delle citazioni popolari CXXVIII

II. LE POESIE

1. Note all'edizione moderna CXXXI
2. Testi poetici CXXXIII
3. Apparato critico CLV

III. LE MUSICHE

1. Criteri di trascrizione CLXXVII
2. Apparato critico CLXXIX

Indice delle trascrizioni CCVII

Trascrizioni 1

a Maria e Maria Caterina

STUDIO CRITICO

1. Ambientazione del repertorio e proposte di datazione

Proporre una data di redazione per il corpus dei quattro codici marciani oggetto della presente edizione significa sostanzialmente collocare il loro contenuto in un determinato momento storico e tale operazione – inevitabilmente come si vedrà – rovescia totalmente la posizione cronologica precedentemente sostenuta da Fausto Torrefranca che per primo ha esaminato la raccolta soffermandosi in particolare sul suo contenuto villottistico[1]. In altri termini si tratta di considerare l'antologia della Marciana come una delle piú antiche fonti protomadrigalistiche compilata negli anni '20 del secolo XVI, anziché come una fonte piuttosto tarda della musica italiana quattrocentesca che ha fatto sostenere al Torrefranca inaccettabili datazioni dei codici che giungono fino al 1504[2]. Questa seconda tesi, per vero alquanto fantasiosa e non immune da un certo fascino, non sembra essere suffragata da elementi attendibili, benché l'indagine storiografica dello studioso muova da un impegno che vuole apparire scientifico. Ma in ultima analisi ci si trova di fronte a una serie di supposizioni e varie congetture date per assolute e scaturite da liberi procedimenti di indagine storiografica e bibliologica del tutto soggettivi che conducono il Torrefranca a inspiegabili retrodatazioni anche per le fonti vicine ai codici marciani. Dirò, ad esempio, che il Ms. A.I.4 di Mantova – che è una antologia di rime di enorme importanza databile ai primissimi anni del XVI secolo – viene considerato come una fonte redatta intorno al 1490[3], benché già autorevoli studiosi di lirica musicale italiana avessero fissato giustamente la data di compilazione intorno ai primi anni del Cinquecento o, tutt'al piú, sul finire del Quattrocento[4]; un altro importante codice musicale, il Ms. B.2440 del Conservatorio di Firenze, viene retrodatato di una trentina d'anni essendo considerato « press'a poco contemporaneo... nella sua prima scrizione, e di poco piú tardo nella seconda » del suddetto manoscritto mantovano[5]. Similmente si procede a proposito di quelle stampe o ristampe musicali sopravvissute mutile per le quali si rende incerta e difficoltosa la datazione. Anche qui le proposte del Torrefranca diventano a volte eccessive: è il caso, ad esempio, della raccolta *Fior de Motetti e Canzoni novi composti da diversi excellentissimi Musici*, sopravvissuta come unicum, e purtroppo priva di colophon e senza la parte di Basso, nella Biblioteca di Stato di Vienna. Contestando la datazione intorno al 1526 suggerita precedentemente da Emil Vogel[6], il Torrefranca propone anni piú lontani, ravvisando nell'esemplare la possibilità di identificazione con una edizione di *Canzone Soneti et Frotole* stampata a Roma nel 1513 (identificabile con tutt'altra raccolta), di cui si ha memoria negli antichi cataloghi manoscritti di Ferdinando Colombo, conservati nella Biblioteca Colombina di Siviglia[7]. La stessa sorte spetta alla stampa delle Frottole per Canto e Liuto di Bartolomeo Tromboncino e Marco Cara che ha stretta parentela con i manoscritti marciani (16 concordanze): anche in questo caso l'esemplare è un unicum (conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Firenze) sopravvissuto

[1] Cfr. FAUSTO TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento*. Milano, 1939, specificamente «Appendice Seconda», pagg. 386 - 409 e *passim*.

[2] Cfr. F. TORREFRANCA, *ibidem*, pag. 406.

[3] Cfr. F. TORREFRANCA, *ibidem*, pag. 399.

[4] Cfr. ALESSANDRO LUZIO, *Nuove ricerche sul Folengo*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XIV (1889), pag. 414, nota 1: «In un bel codicetto di poesie popolareggianti, posseduto dalla Biblioteca Comunale di Mantova (A.I.4), e che risale certo a' primissimi anni del sec.XVI»; al Torrefranca dovette sembrare comunque piú accettabile la datazione proposta dal Novati in un suo opuscolo datato da Genova nel 1890, nel quale si contiene la pubblicazione di un famoso testo del codice mantovano: *Me marí non vòl che balla*; riguardo al codice il Novati suppose che la raccolta fosse stata «messa insieme sul finir del Quattrocento»; cfr. FRANCESCO NOVATI, *Mal maritata, Canzone a ballo lombarda del sec.XV*. Genova, 1890, pag. 5, nota 1 (supposizione nuovamente sostenuta piú tardi dallo stesso studioso in *Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei sec. XV, XVI, XVII*, in *Miscellanea in onore di R. Renier*. Torino, 1912, pag.920). Sul codice mantovano si veda comunque lo studio esauriente e dettagliato di CLAUDIO GALLICO, *Un libro di poesie per musica dell'epoca di Isabella d'Este*. Mantova, 1961, nel quale lo studioso con precise motivazioni concernenti la presenza nel manoscritto del sonetto di Francesco Flavio *Quietato a morte el piú suave canto* (n.68), composto per la morte di Serafino Aquilano a Roma nell'anno 1500, fissa a tale data un termine *post quem* (pag. 9).

[5] Cfr. F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pag. 402; il codice, che contiene fra l'altro composizioni di Bernardo Pisano la cui nascita è stata accertata da Frank D'Accone nel 1490, non può ragionevolmente essere datato al 1490; la redazione può essere stata effettuata nel secondo decennio del Cinquecento giungendo al 1520, anno in cui il Petrucci pubblicò a Fossombrone la *Musica de meser Bernardo Pisano sopra le Canzone del Patrarcha*.

[6] Cosí ancora nell'aggiunta al Vogel di ALFRED EINSTEIN, *Bibliography of italian secular Music printed between the years 1500–1700 by E. Vogel*. Northampton–Mass.,1945,pagg.623-624.

[7] Cfr. F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pag. 26, nota 1 e pag. 409. La stampa citata nei cataloghi della Colombina si riferisce invece al Terzo Libro di Frottole di Andrea Antico: cfr. FRANCESCO LUISI, *Il Secondo Libro di Frottole di Andrea Antico*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", VIII (1974), pagg. 498-499, e ID., *Il Secondo Libro di Frottole di Andrea Antico*. 2 voll., I. Studio critico, II. Trascrizioni, Roma, 1975 e 1976, vol. I pagg. 43-119. La stampa di Vienna è verosimilmente del 1523 e si identifica con altre descrizioni del catalogo di Siviglia su cui si legge: «Fior de moteti e canzone novi da diversi n. 14. 7779. R(oma). 1523 » (Abecedarium B, col. 635) e «Francisci Seraphini fior de moteti e ca(n)zone in ca(n)tu. 7779. R(oma). 1523» (Abecedarium B, col. 670); cfr. CATHERINE WEEKS CHAPMAN, *Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus*, in "Journal of the American Musicological Society", XXI (1968), pag. 71 e KNUD JEPPESEN, *La Frottola (I). Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*."Acta Jutlandica", XL, 2, Aarhus-Copenaghen, 1968, pagg. 63 segg.

mutilo e privo di indicazioni di stampa, che il Torrefranca – con argomentazioni piuttosto vacillanti – riconduce all'anno 1513 [8] mentre, ancora sulla scorta dei cataloghi della Colombina, può essere accertato l'anno di edizione al 1520 e identificato il luogo di stampa in Venezia per i tipi di Andrea Antico, a spese di Luca Antonio Giunta[9].

Tutto questo (e tant'altro ancora su cui trovo superfluo intrattenermi) si è evidentemente verificato per via di una faziosa impostazione della ricerca e dello studio del Torrefranca – peraltro vastissimi e certo non del tutto privi di interessanti scoperte e illuminanti intuizioni – mossi dall'esigenza (forse piú politica che musicologica) di colmare il vuoto apparente esistente nella produzione musicale italiana quattrocentesca, contemporanea alla straordinaria fioritura della polifonia franco-fiamminga. Ma il problema si pone in verità diversamente: studi piú recenti hanno dimostrato che la tradizione musicale italiana del secolo XV non aveva subíto soluzioni di continuità a partire dalla splendida fioritura arsnovistica e che, tutt'al piú, si era verificato un arresto nella tradizione scritta, dovuto principalmente allo sviluppo di una tendenza esecutiva virtuosistica dei musicisti italiani, per cui si era imposta –per cosí dire – quasi una pratica piú artigianale che artistica (cultura di bottega, non di corte imperiale o di cattedrale gotica) che non aveva alcun interesse a diffondersi fuori della stretta cerchia cortigiana che di tale esibizionismo musicale si faceva gran vanto[10]. Gli aspetti estetici della musica quattrocentesca hanno a che fare con i non trascurabili dettami della cultura umanistica che, nell'ambito specifico della musica profana, tendeva a sostenere e favorire un tipo di esecuzione monodica accompagnata (il canto "alla lira") piuttosto che uno stile di canto polifonico, e le motivazioni, è ovvio, si collegano virtualmente a una concezione classicistica propugnata negli ambienti intellettuali dell'Umanesimo cortigiano italiano come sommo ideale dell'arte musicale. D'altronde non credo sia eccessivo sostenere che proprio l'Umanesimo quattrocentesco determinò la fine dello splendore dell'Ars Nova in Italia: la crisi della polifonia dopo il terzo decennio del secolo non fu determinata dalla mancanza di musicisti, ma da una inversione di gusto da parte dei committenti, le cui motivazioni possono essere molteplici: fra queste non ultima quella relativa a una certa crisi intellettuale che si muoveva in un Umanesimo divenuto inquieto e sempre piú proteso verso valori puri ed essenziali di una cultura tipicamente italiana e perciò rinascimentale. Ai vertici piú alti di tale tendenza –fusione sublime di antica e nuova cultura e insieme raggiungimento di equilibrio fra arte e intellettualità – troviamo la *Favola di Orfeo* del Poliziano, l'esempio forse piú emblematico (e non solo per la storia musicale) di un vigore mitico classicamente drammatico divenuto italiano, anzi rinascimentale. Ma sul piano dell'arte musicale il Rinascimento nascente rimane legato ad un Umanesimo di corte che mostra di preferire una concezione di tipo monodico: ancora nel 1480, data di rappresentazione a Mantova della *Favola*, Baccio Ugolini nella persona di Orfeo si esibiva sulla scena con canti "alla lira", aderendo evidentemente ad una prassi consueta, oltre che a motivazioni intrinseche riferibili a specifiche esigenze espressive e drammatiche[11]. Mi chiedo come si possa sostenere, collocandola nell'ambito di una cultura cortigiana fortemente ancorata al pensiero umanistico, la presenza *ante litteram* di una polifonia imitativa basata sull'elaborazione di spunti melodici, spesso versificati in vernacolo, tolti alla tradizione popolare. Qualunque supposizione non può che apparire forzata, mentre sembra del tutto plausibile la nascita e lo sviluppo della frottola in ambiente mantovano, da cui si estenderà in seguito a tutta l'Italia settentrionale, specie per merito della diffusione editoriale promossa dal Petrucci a partire dai primi anni del Cinquecento. La frottola, appunto, raccoglie la tradizione del canto monodico accompagnato e rappresenta una codificazione scritta – indubbiamente piú schematica e semplificata – della prassi esecutiva del secolo XV; essa offre una continuità logica e storica e la sua definizione stilistica si pone come un compromesso fra tendenza umanistica e aspirazione rinascimentale e, si può credere, costituisce l'equivalente sul piano musicale della fusione degli elementi classici e moderni del mito e della favola, della coralità e dell'individualismo nell' *Orfeo* polizianesco.

Cosí tutta l'impalcatura innalzata su una fantomatica tradizione contrappuntistica italiana nel Quattrocento, legata a matrici popolari o popolaresche autoctone, cade inevitabilmente dopo essere stata vanto di

[8] Cfr. F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 397-398; sull' antica stampa che ha per titolo *Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino & de Misser Marcheto Carra con tenori & Bassi tabulati & con Soprani in canto figurato per cantar & sonar col lauto* si veda F. LUISI, *Le frottole per canto e liuto di B. Tromboncino e M. Cara nella edizione adespota di Andrea Antico*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", X (1976), pagg. 211-218. L'edizione critica integrale della raccolta, con ricostruzioni comparate delle parti o brani mancanti, è in corso di stampa e uscirà in questa stessa collana come primo volume della Serie 2: Fonti a stampa.

[9] Nei cataloghi di Siviglia, Abecedarium B, col. 198, si leggono le seguenti indicazioni relative all'esemplare : «Frotole tenori et bassi tabulati per lauto. n.27. 5109. V(enezia).1520»; «Margheti Carra (sic) con frotole tabulate per sonar con lauto. 5109. V(enezia). 1520»; a conferma si legge poi negli elenchi per incipit: «Qui se po eslegar damore preso el bon conpito. 5109», che corrisponde al primo brano presente nella raccolta sopravvissuta. Cfr. C. W. CHAPMAN, *Printed Collection*, cit., pag.68.

[10] Sul problema della tradizione virtuosistica in Italia nel Quattrocento si veda NINO PIRROTTA, *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, in "Journal of the American

cultura e di arte. La ragione è una sola: il repertorio dei manoscritti marciani riflette in realtà una situazione compositiva piú tarda e nessuna delle composizioni in essi contenute può ritenersi anteriore allo sviluppo della frottola, come ha sostenuto il Torrefranca. Anzi tutte sono posteriori (o tutt'al piú contemporanee) e le stesse frottole che vi compaiono mostrano una evidente volontà di emancipazione sui modelli anteriori proponendo la vocalizzazione della scrittura a quattro parti sul filo di una concezione rinnovata. E, a mio avviso, il vero "segreto" sta proprio nella considerazione che l'antologia marciana rifletta, in una molteplice articolazione formale, una prassi compositiva piú intellettuale, raffinata in una nuova concezione estetica che si pone in rapporto diretto con la nascita imminente del madrigale. Si vedrà piú dettagliatamente in avanti quale sia la consistenza artistica dell'antologia e quali le implicazioni di ordine culturale poste alla base del rinnovamento musicale. Ma ciò non può prescindere da considerazioni storiche che necessitano di precisi supporti cronologici e topografici che impongono in primo luogo di circoscrivere luoghi e tempi di redazione dei codici.

Prendendo in esame le fonti a stampa che offrono concordanze con i manoscritti marciani si può, in base alla loro datazione, stabilire *grosso modo* un arco di tempo entro il quale può verosimilmente essersi compiuta la redazione del nostro apografo. La stampa piú antica che offre qualche possibilità di concordanza con l'antologia marciana è il *Frottole Libro Septimo*, stampato dal Petrucci a Venezia il 6 giugno del 1507; al limite massimo di tempo troviamo invece la raccolta *Canzoni, Frottole & Capitoli. Da diversi eccellentissimi Musici con novi Canzoni agionti composti novamente & stampati. Libro Secondo de la Croce*, stampata a Roma da Valerio Dorico il 16 settembre del 1531. In questi limiti possono essere inoltre datati tutti i codici manoscritti collazionati e variamente vi si collocano tutte le altre fonti musicali stampate che hanno concordanze con gli apografi veneziani.

La data 1507 rappresenta tuttavia un *terminus a quo* che potrebbe in verità sfuggire all'osservazione: il Settimo Libro petrucciano presenta infatti solo una parziale concordanza con i manoscritti marciani relativa al brano n.30, *Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ò in core*, uno strambotto anonimo musicato dal Tromboncino che nella stampa del 1507 ha un altro testo strambottistico che comincia: *Ecco che per amarte*; l'intonazione musicale, ugualmente dichiarata del Tromboncino, offre tuttavia similarità solo nelle parti di Canto e Basso. Altre fonti per lo stesso brano (in perfetta concordanza con la versione dei codici marciani) sono il *Frottole Libro Quarto*, stampato a Roma da Andrea Antico nel 1517 e ristampato a Venezia nel 1520, i *Fioretti di Frottole, Barzelette, Capitoli, Strambotti e Sonetti. Libro Secondo* di Giovanni Antonio De Caneto, stampato a Napoli nel 1519 e le Frottole per Canto e Liuto di Tromboncino e Cara, stampate a Venezia nel 1520 dall'Antico.

Dopo la fonte petrucciana, la stampa piú antica considerabile è il *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto*, la prima edizione di Antico uscita in Roma il 9 ottobre 1510; ma anche in questo caso la silloge offre una sola concordanza con il n.22 dei manoscritti marciani, *Occhi mei lassi mentre ch'io vi giro*, ballata del Petrarca musicata dal Tromboncino e ripresa subito dopo nel Secondo Libro delle Frottole per Canto e Liuto di Franciscus Bossinensis, stampato dal Petrucci a Fossombrone nel 1511, e nel 1517 ridotto per tastiera da Antico nelle *Frottole intabulate da sonare organi. Libro Primo*.

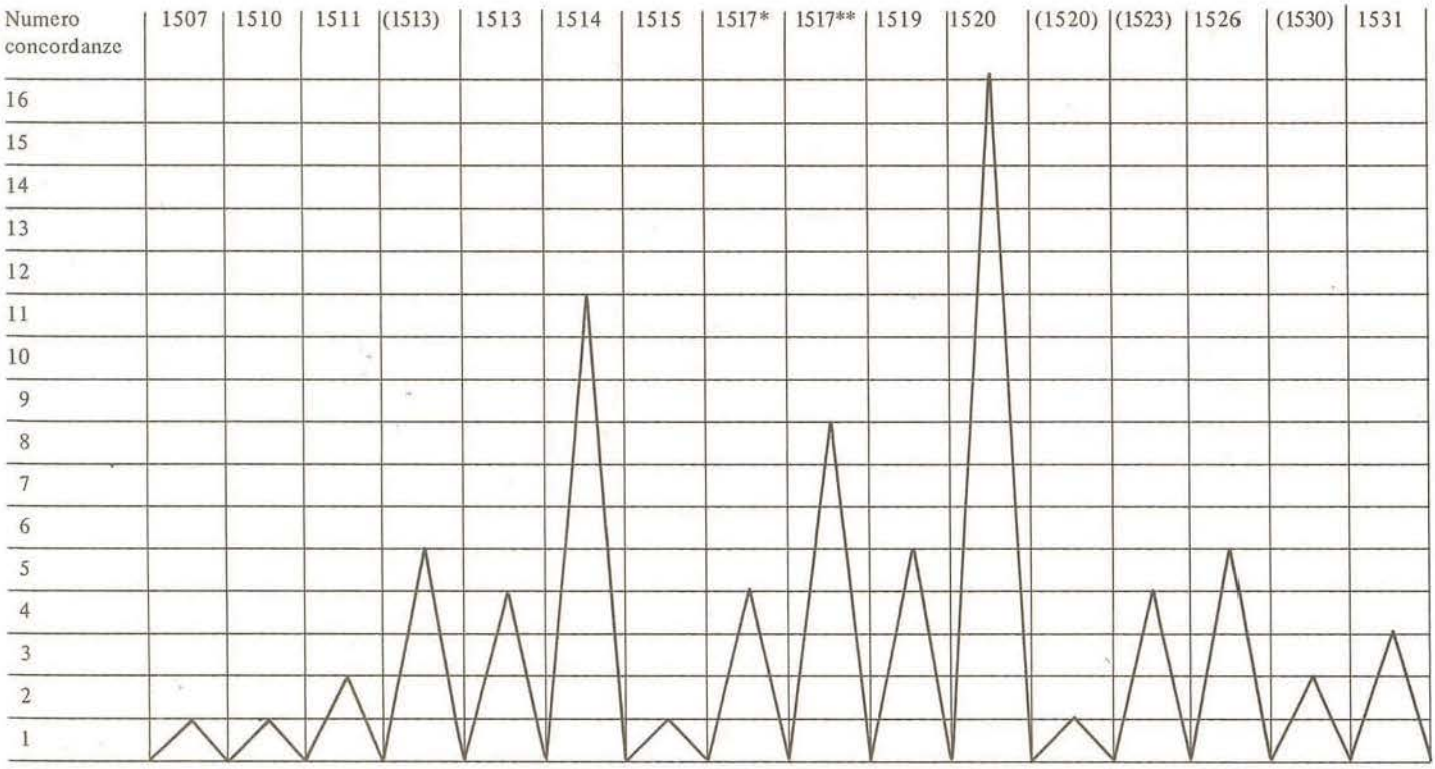
Cosí dobbiamo risalire al 1513 per trovare un numero piú consistente di concordanze nel Secondo e Terzo Libro di Frottole pubblicati da Andrea Antico[12] che ne offrono rispettivamente cinque e quattro. Il *Frottole Libro Undecimo* del Petrucci, stampato a Fossombrone nel 1514, offre 11 concordanze e altre due si rilevano nelle Frottole per Canto e Liuto del Bossinensis del 1511. Il nucleo maggiore è però rappresentato da 16 concordanze con le Frottole per Canto e Liuto di Antico del 1520, da 4 con la raccolta di Frottole intavolate per organo e altre 8 con il Quarto Libro di Frottole dello stesso editore del 1517. Una sola concordanza è data dal *Canzone Sonetti Strambotti et Frottole. Libro Primo* stampato a Siena il 30 agosto del 1515 da Pietro Sambonetto; cinque si rilevano dai *Fioretti* del De Caneto del 1519; un'altra è presente nel *Motetti e Canzone* conservato a New York presso la Pierpont Morgan Library e probabilmente attribuibile a Giacomo Giunta e databile in Roma intorno

Musicological Society", XIX (1966), pagg. 127-161. Tale aspetto anche in F. LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento*. Torino, 1977, pagg. 48 segg.

[11] Sulla rappresentazione e sulle circostanze storiche di tale importante avvenimento, si veda N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Torino, Einaudi, 1975 (I edizione, Torino, ERI, 1969), pagg. 5 - 44

[12] Il 1513 è data sicura per il Terzo Libro che fu ristampato una prima volta a Roma da Giacomo Mazochio nel 1518 e una seconda volta dallo stesso Antico a Venezia nel 1520; per il Secondo Libro la data 1513 è supponibile poiché non è sopravvissuto alcun esemplare della prima edizione, mentre rimangono un esemplare della ristampa romana del Mazochio del 1518 e due esemplari della ristampa veneziana dello stesso Antico del 1520. A questo proposito devo segnalare che le mie supposizioni circa l'esistenza di un secondo esemplare della ristampa veneziana, sconosciuto a tutti i repertori bibliografici e appartenuto al Torrefranca, erano esatte anche sul piano delle considerazioni bibliologiche; cfr. F. LUISI, *Il Secondo Libro di Frottole di A. Antico*, cit., vol. I, pagg. 45-47 e ID., saggio relativo in "Nuova Rivista Musicale Italiana", cit., pagg. 495-497.

Grafico n. 1

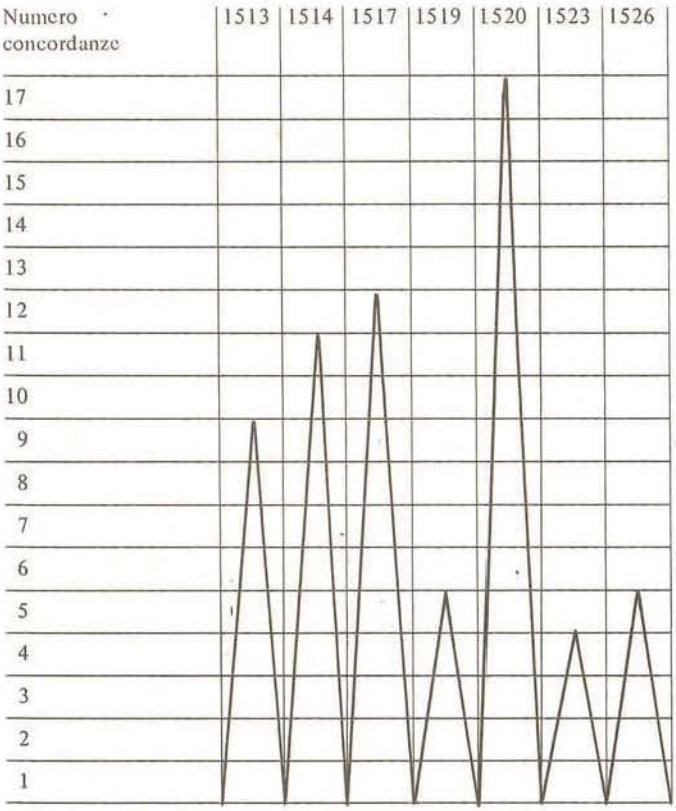


*Frottole per "organi" (A. Antico) **Frottole, Libro IV (A. Antico)

al 1520; quattro concordanze si riscontrano nel *Fior de Motetti e Canzoni novi composti da diversi excellentissimi Musici,* anch'esso attribuibile al Giunta e stampato probabilmente a Roma intorno al 1523; altre cinque con sicura datazione si hanno nel *Canzoni, Frottole & Capitoli. Da diversi eccellentissimi Musici novamente stampati & corretti. Libro Primo de la Croce*, stampato a Roma da Giovanni Giacomo Pasoto e Valerio Dorico (a spese di Giacomo Giunta) nel mese di aprile del 1526; ancora due concordanze con incerta data sono rilevabili nell'unica parte di Altus del *Libro Primo de la Fortuna,* forse stampato a Roma da Nicolò de' Giudici intorno al 1530; infine altre tre concordanze si trovano nel citato *Libro Secondo de la Croce* che pone il limite massimo della datazione al 1531.

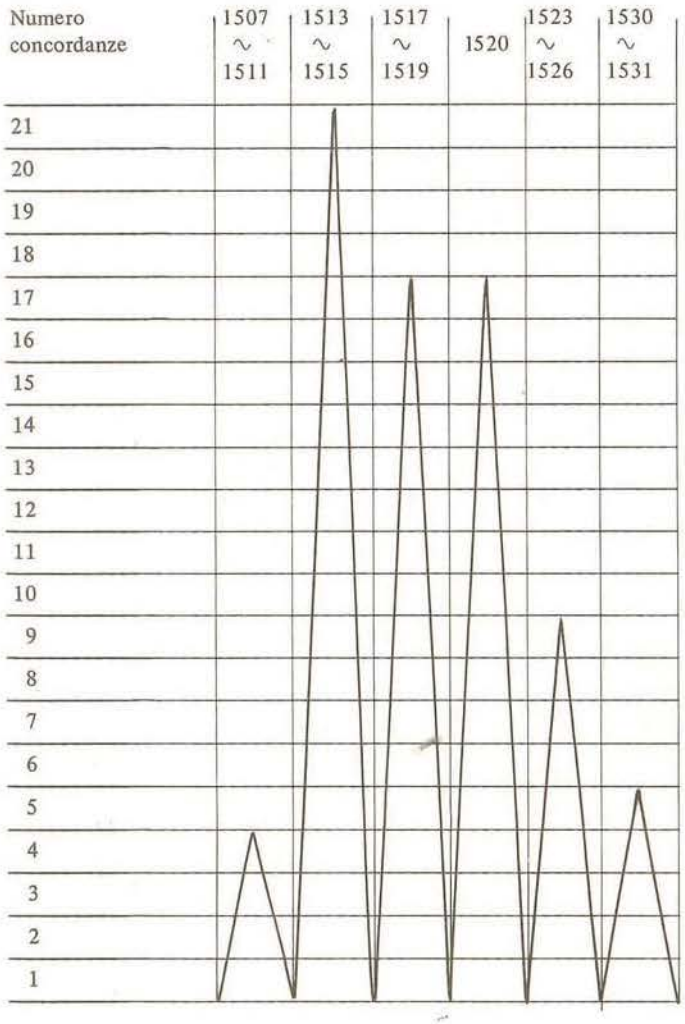
Il grafico n.1 chiarisce, nella collocazione cronologica delle fonti a stampa collazionabili con i manoscritti marciani, gli stadi intermedi fra la punta minima e quella massima rilevabile dal numero delle concordanze. Si rileva di conseguenza che il maggior numero di concordanze nelle fonti singole appare nell'Undicesimo Libro di Frottole del Petrucci (1514) e nelle Frottole per Canto e Liuto di Tromboncino e Cara databili al 1520. Le due date possono rappresentare due estremi fissi, ma si deve osservare che cumulando le fonti con stessa datazione si riscontra una maggiore consistenza di concordanze nell'anno 1513, rilevabile nelle edizioni del Secondo e Terzo Libro di Frottole di Andrea Antico, e nell'anno 1517, unendo le concordanze delle Frottole intavolate per organo con quelle del Quarto Libro di Frottole di Antico. Sommando poi alle 16 concordanze del 1520 quella presente nel *Motetti e Canzone* verosimilmente databile allo stesso anno, si ha la situazione rappresentata nel grafico n.2.

Grafico n. 2



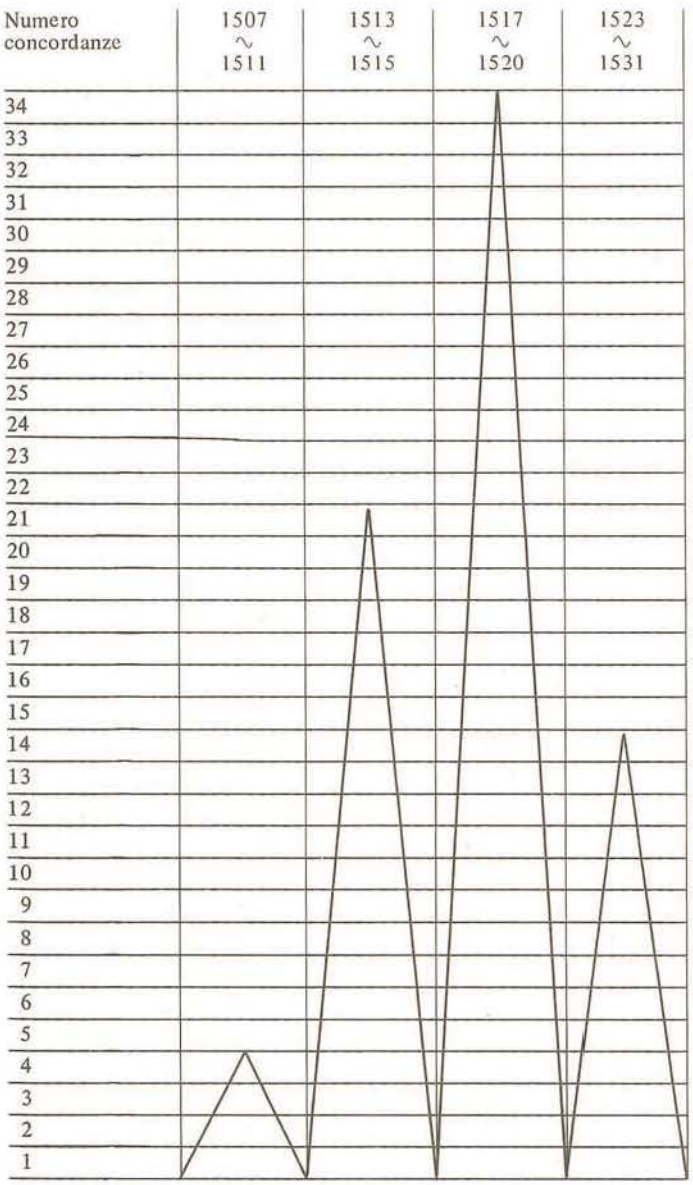
L'anno 1520 continua a rappresentare la punta massima con 17 concordanze e si potrebbe già avanzare l'ipotesi che i manoscritti marciani si siano formati intorno a tale data, se non si considerasse che la presenza delle altre fonti offre motivi piú che rilevanti di osservazione. Poiché interessa soprattutto definire il periodo probabile di redazione e non l'anno preciso, sembra utile ricondurre a sei gruppi le fonti interessate, raggruppandole sotto gli anni dal 1507 al 1511, dal 1513 al 1515, dal 1517 al 1519, dal 1523 al 1526 e dal 1530 al 1531, lasciando isolato l'anno 1520 che abbiamo visto rappresentare la punta massima dei confronti. Ne deriva la situazione precisata nel grafico n.3 e si deduce che il numero maggiore di concordanze si ottiene dalle fonti databili fra il 1513 e il 1515, mentre al secondo posto si attestano le fonti datate fra il 1517 e il 1519 e quelle indicate sotto l'anno 1520, che presentano lo stesso numero di concordanze.

Grafico n. 3



In ultima analisi, riunendo le fonti databili dal 1517 al 1520 con identico procedimento seguito per gli altri gruppi, si ottiene, nell'ambito del quadriennio indicato, un cumulo di concordanze nettamente superiore, meglio evidenziato nel grafico n.4.

Grafico n. 4



Il discorso non è però del tutto esauriente e credo che prima di poter sostenere una datazione dei codici marciani intorno agli anni 1517-1520 si debba considerare un particolare che a mio avviso è di enorme importanza e può generare qualche utile ipotesi, oltre che sulla datazione, sul luogo di redazione. Se si osservano le fonti dell'ultimo periodo indicato si rileva che le due edizioni del 1517 sono romane, quella del 1519 è napoletana e quella databile al 1520 è veneziana. Certo non è del tutto impossibile che l'anonimo redattore dei codici marciani si sia rivolto principalmente a quattro fonti di provenienza diversa – in fondo il libro a stampa poteva giungere facilmente su tutti i mercati librari italiani – ma non si può negare che una provenienza omogenea delle fonti a stampa collazionate apparirebbe piú plausibile. E c'è di piú: un'unica derivazione topografica permetterebbe di assegnare piú facilmente ai codici apografi il luogo di redazione. Ora

tutto questo è possibile se si tiene conto della presenza delle ristampe proprio per quegli esemplari che nella determinazione dei grafici hanno avuto un ruolo primario. Prendiamo come punti di partenza i dati che possono esserci forniti dalla stampa delle Frottole per Canto e Liuto di Tromboncino e Cara, che offre il maggior numero di concordanze: la sua datazione e relativa attribuzione editoriale appaiono assegnate fuori da ogni dubbio all'anno 1520 per i tipi di Andrea Antico che stampò a Venezia a spese di Lucantonio Giunta. Orbene questo stampatore istriano si era recato a Venezia dopo il 1518, ovvero dopo aver stampato a Roma, per quel che ci interessa, cinque Libri di Frottole[13]: il primo nel 1510, il secondo e terzo nel 1513, il quarto nel 1517 e il quinto (perduto) nel 1518; nel frattempo aveva dato alle stampe nello stesso anno 1517 le Frottole intavolate per organo. Inoltre aveva dato in concessione la ristampa del Secondo e Terzo Libro di Frottole che videro la luce sempre a Roma nel 1518 per i tipi di Giacomo Mazochio a spese di Giacomo Giunta; ma il successo delle raccolte indusse lo stesso Antico a una ulteriore ristampa, finanziata da Lucantonio Giunta, del Secondo, Terzo e Quarto Libro[14], portata a termine a Venezia nell'anno 1520, lo stesso anno cioè che vide licenziare dai torchi, per lo stesso finanziamento, le Frottole per Canto e Liuto di Tromboncino e Cara.

Così, intorno all'anno 1520, a Venezia era facilmente reperibile quasi tutto il corpus delle Frottole di Antico e a questa considerazione se ne potrebbe aggiungere un'altra non meno interessante e che rende maggior sostegno all'ipotesi. Essa riguarda la raccolta *Fioretti di Frottole* stampata a Napoli da Giovanni Antonio De Caneto nel 1519 che, ad un attento esame, appare non solo come fonte vicina alle edizioni di Antico, ma è addirittura in parte realizzata con il materiale tipografico dell'editore istriano e contiene una selezione frottolistica desunta principalmente dal Libro Quarto e, verosimilmente, dal perduto Libro Quinto[15]. La somma di questi dati ci offre un quadro assai significativo che ritengo utile esemplificare nel grafico n.5, nel quale si trovano raggruppate tutte le fonti dell'Antico (compresa naturalmente la prima edizione del 1510 che l'editore aveva sicuramente a Venezia presso di sé) e in altri due blocchi quelle del Petrucci e quelle riunite degli altri editori.

Grafico n. 5

ANTICO			PETRUCCI			ALTRI EDITORI		
Edizioni	Num. conc.	Tot. conc.	Edizioni	Num. conc.	Tot. conc.	Edizioni	Num. conc.	Tot. conc.
Lib. I. Roma, 1510	1	43	Lib. VII. Venezia, 1507	1	14	Mot. e Can. (Giunta?), (Roma, 1520?)	1	15
Lib. II. (Roma, 1513) Roma, 1518 (Mazochio) Venezia, 1520	5		Fr. C. e Liut. Foss., 1511	2		Fior de Mot. e Can. (Giunta?), (Roma, 1523?)	4	
Lib. III. Roma, 1513 Roma, 1518 (Mazochio) Venezia, 1520	4		Lib. XI. Foss., 1514	11		Lib. I de la Croce. Pasoto e Dorico, Roma, 1526	5	
Lib. IV. Roma, 1517 Venezia, 1520	8					Lib. I de la Fortuna. (De' Giudici?), (Roma, 1530?)	2	
Fr. Org. Roma, 1517	4							
Fioretti. Napoli, 1519 (De Caneto)	5					Lib. II de la Croce. Dorico, Roma, 1531	3	
Fr. C. e Liut. Ven., 1520	16							

[13] Il Quinto Libro di Frottole è andato perduto, ma di esso si ha sicura notizia nei citati cataloghi manoscritti della Biblioteca Colombina: Abecedarium B, col. 676: «Frotole li. 5°. n° 40. 5929», mentre il Registrum A, 1981 riporta la descrizione completa dell'esemplare che lo assegna fuori da ogni dubbio all'Antico: «Frotole libro quinto de canto d(')organo contiene. 40. obras a quatro Tabula quoru(m) alfabetica est in p(rincipi)o et p(rimu)m opus est (:) amor m(')incende et ul(timu)m (:) victoria victoria et incipit (:) cum rides et desinit (:) caridad muy (.) In fine su(n)t 2. ep(isto)le leonis ad Andrea(m) antiquu(m) miniatore(m) Imp(re)sore(m) op(er)is (,) rome a(n)no 1518. die 25 januarij (;) est In octavo (.) Costo en Venetia. 10. sueldos a cinco de julio de. 1521. Y el ducado val 134 sueldos». Si precisa che il rinvio al Registrum A, 1981, si rivela nell'Abecedarium B, col. 92:

La presenza di 43 concordanze rilevabili complessivamente dalle edizioni stampate di Antico, contro le 14 presenti nei libri petrucciani e le 15 cumulate presso gli altri editori, è una prova piú che attendibile dello stretto rapporto esistente fra il repertorio fatto conoscere a Venezia dall'editore istriano intorno al 1520 e i codici marciani. Inoltre credo di poter sostenere con piú attendibilità la supposizione secondo cui l'apografo sarebbe stato compilato a Venezia, tesi che troverà piú avanti altre conferme sulla base di considerazioni d'altra natura. Riguardo alla datazione ritengo tuttavia che l'anno 1520 rappresenti il *terminus post quem* sul quale può essere basata la ricerca di una datazione piú confacente alla posizione storica del repertorio esaminato. Si deve osservare che le concordanze presenti nelle edizioni petrucciane e quelle rilevabili nelle stampe presumibilmente tutte romane, databili o datate dal 1520 ca. al 1531, possono rendere qualche utile rilievo all'indagine. Per quanto riguarda le fonti petrucciane va precisato che esse sono assunte come base assoluta nel lavoro di Torrefranca, nel quale di contro si tende a minimizzare l'importanza delle altre fonti romane piú tarde. Ma lo studioso va anche piú oltre affermando che i codici marciani sono essi stessi una fonte petrucciana:

«È stato scritto in due tempi [il corpus dei quattro manoscritti marciani] dalla stessa mano e, secondo noi, su fonti in parte mantovane e per uso del Petrucci: dal suo amanuense o, forse, dallo stesso editore» [16].

Per lo studioso è proprio l'Undicesimo Libro del Petrucci che « conferma la nostra ipotesi dell'origine petrucciana: perché ben undici testi del nostro Cod. vi sono compresi» [17]. Seguendo lo stesso filo qui si potrebbe ora sostenere con piú ragioni – vista la presenza di ben 43 concordanze – l'appartenenza della fonte manoscritta marciana all'editore Antico. Certamente un editore poteva aver interesse a raccogliere in un manoscritto le composizioni in voga al suo tempo per avere a disposizione un repertorio vario e ben articolato da cui poter attingere per le proprie edizioni. Il fatto che gli undici brani presentati dal Petrucci nell'Undicesimo Libro si ritrovino solo nei codici marciani non è una buona ragione per sostenere la tesi dell'appartenenza della fonte manoscritta allo stesso editore. Intanto c'è da osservare che uno di essi, la villotta *Quando lo pomo*, era già stato presumibilmente stampato l'anno precedente dall'Antico nel suo Secondo Libro di Frottole; inoltre altri quattro brani (n.4, *Ben mi credea passar*, n.7, *Deh!, fusse almen sí nota*, n.39, *Queste lachrime mie* e n.75, *Donna, non mi tenete*) hanno anche relazione con le Frottole per Canto e Liuto stampate a Venezia dall'Antico nel 1520. A mio avviso il libro del Petrucci, in questo caso, potrebbe essere benissimo la fonte diretta dell'apografo veneziano, ma ciò non prova che il manoscritto sia petrucciano, soprattutto perché questo – come ho cercato di dimostrare – non può essere una fonte anteriore al 1514 (e in epoca posteriore il Petrucci non poteva avere alcun interesse a ricopiare un gruppo di composizioni già stampate in una sua stessa opera). Un interesse in questo senso avrebbe potuto averlo invece l'editore Antico il quale, com'è noto, non si faceva scrupolo di attingere a volte alle fonti del suo piú grande antagonista [18]. Un particolare inoltre va ricordato e riguarda la presenza della concordanza già segnalata con la fonte piú antica, il Libro Settimo del Petrucci, che al Torrefranca è sfuggita poiché in quella piú lontana edizione datata 1507 la musica del Tromboncino – parzialmente concordante con quella dei codici marciani – riveste un altro testo strambottistico che comincia: *Ecco che per amarte*. Se l'apografo veneziano fosse stato del Petrucci noi avremmo trovato in esso il brano con il testo originale (quello cioè del 1507), non con quello che rappresenta di certo la seconda lezione e che si ritrova tale e quale proprio nelle seguenti stampe dell'Antico, e precisamente nel Libro Quarto del 1517, nei *Fioretti* del De Caneto del 1519 (che è una fonte periferica dell'attività editoriale di Antico) e nelle Frottole per Canto e Liuto di Tromboncino e Cara del 1520. Ma c'è un'ultima particolarità rilevante che scarta l'ipotesi dell'appartenenza petrucciana dei codici veneziani in epoca precedente all'anno 1514: la stesura dei manoscritti in 4 parti separate – una per ciascuna voce – e con i testi poetici interamente distribuiti sotto le parti di ciascuna composizione. Ebbene questo tipo di scrittura sottintende una prassi esecutiva plurivocalistica che si affermerà definitiva-

«Frotole libro quinto. 1981». Cfr. C. W. CHAPMAN, *Printed Collections*, cit., pag. 67; sul problema relativo al Quinto Libro di Frottole di Antico si veda inoltre F. LUISI, *Il Secondo Libro di Frottole di A. Antico*, cit., vol. I, pagg. 69 e 113-119, e ID., saggio relativo in "Nuova Rivista Musicale Italiana", cit., pagg. 499-502.

[14] Questi almeno quelli sopravvissuti, ma potrebbe anche aver ristampato il Quinto Libro di cui non si ha alcuna notizia.

[15] La stampa presenta anche concordanze con le Frottole per Canto e Liuto di Tromboncino e Cara e contiene altre composizioni *unica* che potrebbero appartenere al perduto Quinto Libro di Frottole dell'Antico. Per maggiori ragguagli si veda F. LUISI, *Il Secondo Libro di Frottole di A. Antico*, cit., vol. I, pagg. 499-502, e ID., saggio relativo in "Nuova Rivista Musicale Italiana", cit., pag. 501 e *passim*.

[16] Cfr. F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pag.25.

[17] Cfr. F. TORREFRANCA, *ibidem*, pag. 391.

[18] Ricordo che la prima edizione di Antico, il *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto* uscita a Roma nel 1510, contiene ben 20 brani su 41 tolti da precedenti edizioni del Petrucci; nel Secondo Libro del 1513 se ne trovano 3, nel Terzo uno.

mente dopo il 1520 e non esistono esemplari manoscritti o a stampa datati o databili anteriormente a tale data che presentino composizioni profane scritte in quattro parti separate. Come *terminus post quem* possiamo in questo caso ancora indicare l'anno 1520, poiché a tale data risale la prima pubblicazione in parti staccate realizzata dallo stesso Petrucci con la *Musica di meser Bernardo Pisano sopra le Canzone del Petrarcha*. Lo dimostra del resto ampiamente il fatto che tutte le concordanze esistenti per i manoscritti marciani relative a fonti stampate fino al 1520 – del Petrucci, dell'Antico o di altri editori – presentano versioni con le parti riunite "a libro", ovvero con Cantus e Tenor sulla pagina sinistra e Altus e Bassus su quella di destra, e con il testo sottoposto interamente alla sola parte del Cantus. Da tutto ciò si può dedurre che i codici marciani non solo non possono essere appartenuti al Petrucci prima del 1514, ma che questi non può nemmeno averli compilati dopo il 1520, avendo dimostrato – con l'edizione dedicata al Pisano – di non nutrire piú alcun interesse per la produzione frottolistica anche se transizionalmente in fase di emancipazione plurivocalistica. L'apografo marciano rappresenta sostanzialmente quest'ultimo aspetto e la presenza di brani propriamente protomadrigalistici non ha a che fare con le stampe del Petrucci, tant'è che nessuno di tali brani può essere attribuito al Pisano. Se fosse una antologia di provenienza petrucciana vi troveremmo senz'altro almeno alcune delle composizioni del Pisano stampate nel 1520. Ne consegue che un'ipotetica appartenenza del codice marciano all'editore Antico appare piú plausibile. Nell'anno 1520 vedono la luce da una parte le Frottole per Canto e Liuto di Tromboncino e Cara assieme a una massiccia ristampa delle opere frottolistiche di Antico (Secondo, Terzo e Quarto Libro) e dall'altra la novità assoluta avanguardista rappresentata dalla *Musica di meser Bernardo Pisano*. Orbene l'Antico, resosi conto di aver assunto forse involontariamente la posizione di sostenitore del vecchio stile, potrebbe essere stato mosso a rivisitare il repertorio frottolistico con l'intenzione di scegliere – fra le sue edizioni principalmente [19], ma anche fra quelle dell'antagonista – un certo numero di composizioni adatte per un "ammodernamento" plurivocalistico secondo la moda dei tempi nuovi, naturalmente inserendo fra di esse brani piú autenticamente vocalizzati e moderni, come i protomadrigali e i brani villottistici che rappresentavano un genere molto in voga in zona padana. Il fatto poi che proprio alcuni di tali brani si riscontrino in fonti a stampa piú tarde che datano da Roma fino al 1531, non implica necessariamente una piú tarda datazione per i codici marciani, né una diversa collocazione culturale: non va sottovalutato che alcuni di essi si trovano anche in altre fonti manoscritte sopravvissute per le quali verosimilmente può essere assunta una datazione piú o meno coeva all'apografo marciano. Si deve anche considerare che l'editoria musicale romana era nata con l'attività di Antico e che la ripresa dell'attività editoriale in quella città, dopo la partenza per Venezia dell'editore istriano, si deve a stampatori-editori che avevano collaborato precedentemente con lui: Nicolò De' Giudici e Giacomo Giunta; non è un caso che questi rappresentino l'anello di congiunzione fra Antico e gli editori Pasoto e Dorico che continueranno a stampare prima e dopo il sacco di Roma del 1527. Sulla base di tali considerazioni è possibile ipotizzare la presenza di un unico filone editoriale che fa capo all'editore istriano il quale si pone, nel ventennio compreso fra il 1510 e il 1530, come figura dominante nell'ambito della produzione musicale a stampa. Cosí come nel 1518 aveva ceduto le sue matrici silografiche a Giacomo Giunta [20] e l'anno successivo aveva fornito il materiale di stampa per l'edizione napoletana del De Caneto [21], allo stesso modo potrebbe aver ceduto qualche anno piú tardi qualche brano, del quale godeva l'esclusiva, agli editori romani. Il problema impone comunque una piú attenta riflessione. Le concordanze offerte dalle cinque stampe romane (o presumibilmente romane) datate (o databili) dal 1520 al 1531 riguardano complessivamente 15 brani presenti nel manoscritto marciano e offrono la possibilità di identificazione dei compositori come risulta dalla tavola seguente nella quale sono indicate anche le altre possibili concordanze.

[19] Va rilevato a questo proposito che tutte le concordanze dell'apografo marciano con il Quarto Libro di Frottole di Antico (Roma, 1517 e Venezia, 1520) rivelano strettissima aderenza sia sul piano musicale che poetico; questo può essere verificato osservando gli apparati critici delle musiche e delle poesie relative al n.51 (ma anche ai numeri 19, 29, 30, 50, 67, 83); inoltre si verifica uguale aderenza anche per altre fonti di Antico come le Frottole per Canto e Liuto di Tromboncino e Cara o i *Fioretti* del De Caneto, talvolta in concordanza con l'apografo marciano anche in unione con il citato Libro Quarto (ved. negli apparati critici i numeri 52 e 67).

[20] Nel 1518 Giacomo Giunta finanziava a Roma la ristampa del Secondo e Terzo Libro di Frottole di Antico sotto l'insegna dello stampatore Giacomo Mazochio. Le due stampe sono state precedentemente considerate prime edizioni (ved. qui nota 12).

[21] Ved. qui nota 15 e quanto a essa riferito nel testo.

Edizioni romane	Titolo	Autori	Orig.	Altre fonti	Autori altre fonti
Motetti e Canzone. Libro I. ca. 1520 (Giunta?)	*Haymè, Amor! – Haymè, Fortuna!*	Fra Rufino	n. 5		
Fior de Motetti e Canzoni novi composti da diversi excellentissimi Musici. ca. 1523 (Giunta?)	*De[h]! credete, donna, a me* *Che serà, che non serà* *Da l'orto se ne vien la vilanella* *O vage montanine pastorelle*		n. 9 n. 13 n. 94 n. 98	Petrucci, Libro XI (1514)	P.L. (Pietro da Lodi)
Canzoni, Frottole & Capitoli...Libro I de la Croce. 1526, Pasoto & Dorico	*Alma gentil che di tua vaga spoglia* *Piangea la donna mia* *Di'lla da l'acqua sta la mia amorosa* *Un cavalier di Spagnia* *L'ultimo di de maggio un bel matino*	M. Cara M. Cara F. Patavino F. Patavino S. Festa	n. 78 n. 85 n. 95 n. 96 n. 97	Antico, Frottole per C e Liuto, (1520) S. Gallo, Bib. Abbazia, Ms. 463-4 S. Gallo, Bib. Abbazia, Ms. 463-4 Firenze, Bib. Naz., Ms. Magl. XIX, 164-7 Firenze, Bib. Cons., Ms. B. 2440 Firenze, Bib. Naz., Ms. Magl. XIX, 164-7 Firenze, Bib. Cons., Ms. B. 2440	M. Cara
Altus. Libro I de la Fortuna. ca. 1530 (De' Giudici?)	*Perché son tuto foco* *Pensati se fu doglia*	M. Cara M. Cara	n. 66 n. 72		
Canzoni, Frottole & Capitoli ..Libro II de la Croce. 1531, Dorico	*O Morte ? – Holà !* *Perché piangi, alma, se dal pianto mai* *Donne, venite al ballo*	F. Patavino M. Cara F. Patavino	n. 6 n. 77 n. 93	 Firenze, Bib. Naz., Ms. Magl. XIX, 164-7 Firenze, Bib. Cons., Ms. B. 2440	

Una prima riflessione pone in rilievo che il nucleo riguarda principalmente un repertorio villottistico e protomadrigalistico molto in voga in Italia fra il 1520 e il 1530. È musicalmente un madrigale in forma di dialogo anche il testo frottolistico al n.5, *Haymè, Amor!*, mentre sono frottole unicamente il n.9, *Deh! credete, donna, a me* e il n.77, *Perché piangi, alma, se dal pianto mai* (in realtà una canzone frottolistica in forma di dialogo), brani rispettivamente attribuiti a Fra Rufino (Fra Ruffino Bartolucci d'Assisi), a un «P.L.» identificabile con Pietro da Lodi e a Marchetto Cara, tutti musicisti operanti in aerea veneta. Sono invece villotte i brani indicati ai numeri 13, 93, 94, 95, 96, 97 e 98, per lo piú attribuiti a Francesco Patavino e in un caso a Sebastiano Festa, anche questi musicisti di estrazione padana. Attribuite al Cara sono ancora le tre canzoni (in forma compositiva vocalizzata che si pone tra la frottola e il madrigale) indicate sotto i numeri 72, 78 e 85 e il madrigale al n.66, mentre il madrigale in forma di dialogo relativo al n.6 è nuovamente di Francesco Patavino. Orbene, a prescindere dalla presenza del Cara il cui apporto all'editoria musicale è abbondantemente testimoniato a partire dalla prima edizione frottolistica petrucciana del 1504, si deve notare che le altre presenze offrono motivi validi per una datazione circostanziata. Mentre Pietro da Lodi appare come un maestro della vecchia generazione frottolistica avendo al suo attivo qualche presenza in edizioni petrucciane che datano dal 1507 e non superano il 1517[22], Fra Ruffino compare per la prima volta con due brani nella stampa romana attribuibile al Giunta e databile intorno al 1520 e un'altra volta con un brano nell'edizione di Pasoto e Dorico del 1526[23]; a sua volta Sebastiano Festa è indicato per la prima volta come autore di un brano nella stessa stampa del 1520, mentre ha una piú massiccia presenza (nove brani) nella stampa del 1526. Francesco Patavino (indicato sempre con « F.P.») si trova invece per la prima volta proprio nell' edizione del 1526 con tre brani e ha altre quattro presenze nella stampa del Dorico del 1531. A parte quindi la presenza del Cara e di Pietro da Lodi, vien dato di supporre che molte delle composizioni presenti nelle stampe romane siano opere piú tarde, appartenendo a compositori dell'ultima generazione frottolistica. Del resto questo può essere confermato dalla qualità e dallo stile del repertorio ad essi attribuito. Si deve perciò vedere in che posizione si pone, rispetto a queste fonti stampate, il manoscritto marciano. Le possibilità sono tre: o le fonti a stampa romane sono le fonti dirette dell'apografo veneziano, o quest'ultimo è una delle possibili fonti manoscritte per le edizioni romane o fra di esse non vi è alcuna relazione e l'apografo

[22] È rappresentato con due brani nel Settimo Libro (1507), tre nell'Undicesimo (1514), uno nelle Frottole per Canto e Liuto del Bossinensis, Libro Secondo (1511) tutti petrucciani, e con due altri brani nel Quarto Libro di Frottole di Antico (1517).

[23] Il musico compare anche indicato come «M°. Rofino» nell'apografo marciano e precisamente al n. 103, *La mi fa solfare*, una villotta aggiunta nei codici e appartenente al terzo intervento redazionale che, come si dirà piú avanti, non può essere datato oltre il 1523.

veneziano è una fonte collaterale piú o meno coeva come potrebbero essere gli altri manoscritti di S. Gallo e di Firenze. Direi che vi sono ragioni plausibili per sostenere in vario modo le tre possibilità, soprattutto perché i codici marciani – benché redatti probabilmente dalla stessa mano – denunciano tre tempi diversi di compilazione che al limite estremo potrebbero coprire un arco di tempo di una decina d'anni. Comunque, come dimostrerò dettagliatamente piú avanti nella descrizione bibliologica dei manoscritti, le particolarità emergenti dall'esame grafologico non sono tali da giustificare lunghi tempi di redazione ed è mia opinione che – ferma restando una datazione supponibile intorno all'anno 1520 per un primo e piú consistente gruppo di composizioni che include i numeri da 1 a 53 e le villotte da 92 a 102 – le aggiunte seguenti (anch'esse redatte in due tempi che includono dapprima i numeri da 54 a 75 e poi quelli da 76 a 91 piú il n.103) non possono verosimilmente essersi protratte oltre il 1523. Due elementi in particolare possono essere presi a sostegno di questa tesi:

– le differenze grafiche rilevabili tra il primo e l'ultimo intervento sono appena percettibili e denotano, pur aderendo a un *ductus* fortemente caratterizzato, un tentativo di evoluzione semiografica che rimane tale perché compiuto in un arco di tempo relativamente ristretto;

– i manoscritti marciani sono stati concepiti subito come un repertorio diviso in due sezioni: la prima per il corpus frottolistico e protomadrigalistico e la seconda per le villotte; fra l'una e l'altra l'amanuense ha lasciato subito un notevole numero di pagine bianche che non riuscirà ad utilizzare interamente nemmeno dopo il terzo intervento. Trovo abbastanza inconsueta tale programmazione e ritengo che può avere valida giustificazione solo considerando la volontà del redattore di utilizzare tempi brevi per la compilazione.

Ora, considerando i manoscritti marciani come apografi e fissando *grosso modo* la loro redazione fra il 1520 e il 1523, va da sé che le due stampe romane attribuibili al Giunta e databili intorno al 1520 e 1523 possono costituire una fonte diretta dei manoscritti. In questo caso l'Antico – sempre supponendo che i manoscritti provengano dalla sua officina editoriale – avrebbe ricopiato i brani delle stampe giuntine come in altri casi aveva fatto utilizzando fonti petrucciane. Tuttavia potrebbe anche essere il contrario, ovvero l'editore istriano potrebbe avere utilizzato altre fonti piú antiche o di prima mano e avere successivamente favorito l'editore romano al quale era legato per precedenti collaborazioni. Questa considerazione mi sembra piú plausibile poiché i cinque brani presenti nelle stampe giuntine appartengono tutti alla prima redazione del manoscritto marciano; inoltre può far fede la presenza del brano n. 9, *Deh! credete, donna, a me,* già nell'Undicesimo Libro del Petrucci del 1514 e della villotta n. 98, *O vaghe montanine pastorelle,* in due diversi manoscritti conservati a Firenze.

Né il problema si pone diversamente per le 5 concordanze con la stampa di Pasoto e Dorico del 1526: la possibilità che questa possa essere una fonte diretta dell'apografo marciano può essere scartata considerando in primo luogo che i brani indicati ai numeri 95, 96 e 97 appartengono tutti alla prima redazione dei codici e hanno riscontro in altri manoscritti conservati a S. Gallo e a Firenze. Qualche dubbio potrebbe essere posto a proposito dei brani numerati 78 e 85 che appartengono all'ultimo intervento grafico dell'amanuense, il cui limite redazionale è stato qui posto intorno all'anno 1523. Si deve comunque notare che il n. 85 compare già nelle Frottole per Canto e Liuto di Tromboncino e Cara stampate a Venezia da Antico nel 1520, il che esclude che la stampa di Pasoto e Dorico possa rappresentare una fonte dei manoscritti veneziani. Piuttosto si può dedurre che essa costituisca una fonte piú tarda esemplata a stampa su un repertorio già in voga e conosciuto attraverso altre redazioni manoscritte pervenute nell'officina editoriale romana attraverso o non la mediazione di Antico. L'unico brano di questo gruppo non presente in altre fonti è il n. 78, *Alma gentil che di tua vagha spoglia*, attribuito al Cara; questo e gli altri due dello stesso autore indicati ai n. 66, *Perché son tutto foco* e 72, *Pensate s'el fu doglia* – appartenenti al secondo intervento grafico dei manoscritti marciani e in concordanza con le versioni a stampa attribuibili a Nicolò De'Giudici e databili molto approssimativamente intorno al 1530[24] – pongono qualche interrogativo sulla possibilità di una loro provenienza romana o veneziana. A questi si deve anche aggiungere per gli stessi motivi il n.77, *Perché piangi, alma, se dal pianto mai*, ancora del Cara, presente nella stampa del Dorico del 1531 assieme ad altre due composizioni contrassegnate con i numeri 6 e 93, ambedue appartenenti alla prima redazione del manoscritto marciano[25] e perciò considerabili come nei casi simili precedenti. In conclusione abbiamo 4 composizioni di Marchetto Cara appartenenti al secondo e terzo intervento grafico sul manoscritto marciano e presenti unicamente in stampe romane datate sicuramente 1526 e 1531 e supponibilmente ca. 1530. Considerando che esse sono tutte attribuite a Cara, compositore di cultura specificamente mantovana, e tenendo ferma la datazione dei manoscritti marciani fra il 1520 e il 1523, appare semplice supporre il passaggio dei brani da Mantova a Roma attraverso Venezia e quindi attraverso l'editore Antico. Esiste però la possibilità che gli editori romani

[24] In realtà la datazione dell'unica parte di Alto sopravvissuta del *Libro Primo de la Fortuna* è molto incerta e potrebbe essere spostata di alcuni anni indietro, come anche in avanti; ne discute ampiamente KNUD JEPPESEN, *La Frottola (I)*, cit., pagg.70 segg.

[25] Inoltre il numero 93, *Donne, venéte al ballo*, si trova anche nel Ms. Magl. XIX, 164-167 della Biblioteca Nazionale di Firenze e nel Ms.B.2440 della Biblioteca del Conservatorio di Firenze, il che elimina qualunque posizione di privilegio della stampa del Dorico o dell'apografo marciano.

si siano rivolti in questo caso ad altre fonti di prima mano – fors'anche autografe del Cara – pervenute a Roma attraverso altri canali. A tal proposito è assai significativo il contenuto di una lettera autografa del Cara inviata da Mantova alla marchesa Isabella d'Este che si trovava a Roma, in data 12 marzo 1525[26]:

«Ill.ma et ex.ma seg.ra mia e patrona semp(re) obser.ma nel partir de v.s. da mantoa quella se degnò doma(n)darmi ch(e) io li volessi mandar qualche uno de li mei madricali e per no(n) preterir li comandame(n)ti di quella io ne li mando cin(que) de li quali credo, Ill.ma s. mia, ch(e) qualch(e)duno di questi ch'io li mando ne siano già in roma, ma io do la fede a v(ost)ra ex.tia ch(e) presto presto io ge ne ma(n)darò qualch(e) un alt(r)o ch(e) non serà in roma, né in altro loco; io li haveria mandati a v(ost)ra s. p(er) questo p(resen)te lator ma no(n) li ho limati a modo mio, ma v(ost)ra excell.tia stia sop(ra) la fede mia ch(e) ge ne ma(n)darò qualch(e) uno ch(e) credo no(n) li spiaceranno...»

Non è dato di sapere con precisione quali siano i cinque madrigali inviati a Roma dal Cara alla marchesa Isabella, ma è una circostanza assai significativa che impone di considerare la possibilità di un rapporto con i 4 brani presenti nelle sillogi romane a cui si potrebbe anche aggiungere il citato n.85, *Piangea la donna mia*. È un dato di fatto che quattro siano esemplati su Stanze di canzone e uno, il n.66, *Perché son tutto foco*, su un madrigale che è tale anche sul piano musicale; solo il testo al n.77, *Perché piangi, alma, se dal pianto mai*, rimane ancora legato alla concezione frottolistica e si sviluppa in forma di dialogo. Ma anche escludendo quest'ultimo rimangono gli altri quattro e il rapporto con le edizioni romane sembra verosimile. Nella sua lettera il Cara precisa che alcuni dei madrigali inviati sono già conosciuti in Roma e si preoccupa di assicurare la sua signora circa l'invio di altre nuove composizioni del genere che non saranno conosciute né «in roma, né in altro loco»; queste dovevano essere quasi pronte, attendevano solo di essere «limate», ma non si sa se giunsero realmente a Roma. Certamente non possono essere identificate con le nostre che piuttosto sembrano avere rapporto con i 5 brani inviati assieme alla lettera. Questi soltanto infatti potevano essere già conosciuti in Roma dal momento che i manoscritti marciani ne davano le relative versioni, e ancora una volta ciò potrebbe essersi verificato per il tramite di Antico. Del resto il riferimento del Cara a un «altro loco» nel quale potessero essere conosciuti i suoi madrigali non può non condurre il pensiero a Venezia e di conseguenza all'editore istriano. Certo le versioni stampate potrebbero in questo caso essere state copiate da fonti di prima mano giunte a Roma per la mediazione di Isabella d'Este, ma escluderei la possibilità che l'apografo marciano si sia valso delle versioni a stampa romane. Lo stesso Cara dà per scontata la circolazione delle sue composizioni e nega la possibilità che siano sconosciute in Roma e implicitamente dichiara di aver già fatto conoscere i suoi autografi: e questi potrebbero a loro volta costituire la fonte diretta dell'apografo marciano forse compilato ad uso dell'editore Antico. Del resto il n.85, *Piangea la donna mia*, era già stato stampato dall'editore istriano, gli altri attendevano forse di essere inseriti in altre antologie. Si consideri poi che Venezia aveva sempre rappresentato sul piano editoriale il centro naturale dell'espansione culturale cortigiana dell'Italia settentrionale; un musicista come il Cara, la cui attività è legata quasi ininterrottamente alla corte dei Gonzaga a partire dal 1494, non poteva non preferire, per la diffusione delle sue opere, il marchio tipografico dell'Antico, divenuto in quegli anni la più prestigiosa insegna editoriale della stampa musicale italiana. Ne è del resto una prova la presenza nell'apografo marciano di 3 brani *unica* dichiarati di Marchetto Cara (indicato «M.C.»): il n.71, *Qual maraviglia, o donna* (aggiunto nel manoscritto nel periodo finale del secondo intervento), il n.76, *Doglia che non aguagli* e il n.88, *Poi ch'al mio largo pianto* (ambedue appartenenti al terzo intervento). Ed è significativo che il primo sia musicalmente una frottola esemplata però su un testo di canzonetta, il secondo un madrigale ed il terzo una forma di canzone vocalizzata, generi specifici a cui aderisce espressamente l'estetica musicale italiana degli anni '20 del sec. XVI.

In ultima analisi l'apografo musicale marciano, almeno in relazione ai brani che trovano riscontro in altre fonti stampate precedentemente, rappresenta la sintesi di nuovi principi estetici che mirano ad una vocalizzazione della scrittura frottolistica in area propriamente veneziana. Accanto a tali brani però l'antologia presenta un numero piuttosto considerevole di composizioni conosciute allo stato attuale come *unica*: complessivamente 52 titoli sui 103 che formano l'intero corpus. Questo rende alla fonte marciana un più specifico valore di *editio princeps* realizzata su fonti primarie che rimangono tuttora sconosciute. Non v'è dubbio che esse fossero principalmente di estrazione veneta: a convalidare la tesi basterebbe la presenza, fra gli *unica*, di due composizioni esemplate su testi poetici di Pietro Bembo, di altre due verosimilmente attribuibili per la poesia ad Andrea Navagero e di un brano del cantore marciano Francesco Violante, compositore conosciuto solo attraverso il nostro codice. E tutto questo potrebbe anche confermare la supposta appartenenza dei codici all'ambiente editoriale dell'Antico, esponente di primo piano, in questi anni, dell'editoria musicale veneziana, sicuramente il più interessato alla reda-

[26] La lettera è conservata nell'Archivio di Stato di Mantova, «Archivio Gonzaga», B. 2506. Citata in PIETRO CANAL, *Della Musica in Mantova*. "Memorie del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Venezia, 1879, pag. 674, quindi in CLAUDIO GALLICO, *Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento*. "Historiae Musicae Cultores", XIII, Firenze, 1961, pag. 34; facsimile in K. JEPPESEN, *La Frottola (I)*, cit., pag. 158. Si trascrive qui la prima parte della lettera sciogliendo le abbreviazioni e intervenendo solo per la punteggiatura, accenti e apostrofi.

zione di un cosí vasto corpus in un ambiente fortemente legato all'estetica poetica del Bembo, attraverso la quale la composizione musicale muoveva i primi ma rapidi passi verso quella concezione plurivocalistica intesa come integrazione parola-suono che di lí a poco diverrà pura estetica madrigalistica. D'altronde il rapporto tra Bembo e Antico aveva avuto precedenti già durante il periodo dell'attività romana dell'editore istriano. Il 3 ottobre 1513 il Bembo, in qualità di cardinale segretario di Papa Leone X nel primo anno di pontificato, firma da Roma il privilegio per la stampa di libri musicali concesso all'Antico che già nel 1510 aveva stampato il *Canzoni nove*:

«Qui primus hanc forma(m) imprime(n)di cantus cum notis & caracteribus suis in hac alma urbe n(ost)ra i(n)troduxisti / imprimi possent» [27].

In quegli anni il petrarchismo del Bembo era già noto attraverso *Gli Asolani*, opera scritta tra il 1498 e il 1502, ma non stampata prima del 1505. Gli anni successivi rappresentano l'impegno del poeta e letterato verso la definizione di un classicismo linguistico e poetico che approderà nel 1525 all'edizione delle *Prose della volgar lingua* e nel 1530 a quella delle *Rime*. Gli anni di redazione dell'apografo marciano coincidono verosimilmente con il periodo di perfezionamento del pensiero bembista, con il nascente "petrarchismo" e con la "questione della lingua": componenti culturali di formidabile forza che determineranno presto una significazione estetica in campo musicale alla quale il nostro manoscritto aderisce pienamente accettando l'impostazione vocale come elemento assoluto della composizione polifonica. Ed è lo stesso Andrea Antico che fin dal 1510, pubblicando il *Canzoni nove*, non solo abbandona il termine "frottola" utilizzato dal suo antagonista Petrucci (questi utilizzerà a sua volta il termine esclusivo di "canzone" solo nel 1520, pubblicando la raccolta di Bernardo Pisano),ma aggiunge all'edizione un frontespizio silografico che raffigura quattro cantori nell'atto di eseguire "a libro". L'editore istriano ebbe perciò subito chiara la visione delle nuove correnti estetiche che si muovevano nel senso voluto da una generale tendenza verso il ripristino della plurivocalità nell'ambito della musica profana italiana fino a quel tempo dominata dall'impostazione vocale-strumentale della frottola. Forse Antico ebbe sin da quel momento in animo di approntare una edizione in parti separate, con il testo distribuito a tutte le voci, e l'apografo marciano potrebbe costituirne la testimonianza.

[27] Il privilegio di stampa fu allegato alla edizione romana del Terzo Libro di Frottole del 1513 di cui sopravvive un esemplare nel fondo della Biblioteca di M.me Thibault a Parigi.

2

3

2. Ritratto del Bembo nell'edizione de Gli Asolani *e delle* Rime *di Giolito de' Ferrari, Venezia, 1558. Venezia, Biblioteca Marciana*

3. Frontespizio della prima edizione frottolistica di A. Antico, Canzoni nove..., *Roma, 1510. Unicum, Basilea, Biblioteca Universitaria*

2. La pluralità formale

Il repertorio presente nei manoscritti marciani costituisce una vasta scelta antologica tuttavia riconducibile ad un'unica estrazione culturale che può essere circoscritta in area padana. Essa riflette ampiamente le tendenze innovatrici affacciatesi nel secondo decennio del Cinquecento e maturate nei successivi anni '20 sulla spinta di nuove tendenze compositive che mirano a trasformare l'impianto vocale-strumentale della frottola in un assetto tendenzialmente vocale[28]. Ma il punto d'incontro sul quale maturerà l'estetica del madrigale e la pura vocalizzazione è ancora lontano. La fase in cui si sviluppa il repertorio dell'apografo marciano è ancora quella di un visibile compromesso fra forma vecchia e nuova e direi che sono pochi i brani in esso contenuti per i quali è possibile una definizione puramente plurivocalistica. D'altronde i musicisti stessi presenti nella raccolta appartengono alla generazione di transizione dei frottolisti e la stessa presenza di Bartolomeo Tromboncino e Marchetto Cara, benché sia un fatto consueto nelle sillogi a stampa e manoscritte di questo periodo, mostra caratteri stilistici differenziati che non si riscontrano nelle loro composizioni frottolistiche precedenti. Di contro non sembra che la scelta antologica annoveri composizioni di quei musicisti della nuova generazione che di lí a pochi anni produrranno i primi esempi in genere madrigalistico, come Costanzo Festa e Philippe Verdelot, a meno che non si voglia tentare la via delle ipotesi per i 47 dei 52 brani *unica* per i quali il manoscritto marciano non dichiara la paternità.

La fase compositiva esemplata nell'apografo marciano è perciò quella che impone, come genere alternativo rinnovato piú che nuovo, la forma della "canzone vocalizzata", non del tutto svincolata dalla concezione frottolistica, ma in qualche modo emancipata sul piano di una scrittura che supera definitivamente i limiti dello schema chiuso con ritornello ch'era stato condizione peculiare della frottola. Questa, che aveva rappresentato negli anni precedenti il prodotto piú genuinamente italiano radicato nella cultura e nella tradizione nazionale, mostrava ora i limiti delle sue reali possibilità artistiche e compositive e si poneva alla ricerca di nuove soluzioni. Già le frottole con citazioni popolari, le quali trasformavano l'impianto consueto esemplato sulla Ripresa e Stanza e utilizzavano solo la Stanza con refrain finale popolareggiante, avevano rappresentato un tentativo di rottura con gli schemi tradizionali e si erano affermate come prodotto tipicamente italiano, contro quel particolare genere trattato in Italia da compositori franco-fiamminghi come Josquin, Isaac, Agricola, Martini, Ghiselin, Compère e altri che avevano prodotto modelli compositivi contrappuntistici legati alla cultura musicale italiana che in altra sede ho già avuto modo di definire "chanson italiana"[29]. Ma la frottola con citazione popolare rappresenta pur sempre un prodotto tendenzialmente opposto alla tecnica compositiva dei maestri nordici e un punto d'incontro fra le due tendenze si avrà solo con lo sviluppo della villotta polifonica. Si può indicare quale primo rappresentante di questa tendenza Michele Pesenti, musicista che può essere con molta probabilità considerato l'autore del primo brano della silloge marciana, *Quando lo pomo vien dalo pomaro* (attribuzione contestata in altre fonti al Cara e al Tromboncino), e che sicuramente aveva dimostrato come fosse possibile una mediazione fra la tecnica compositiva fiamminga e l'estetica della musica italiana già in quel suo *Dal lecto me levava* pubblicato dal Petrucci nel Primo Libro di Frottole del 1504[30]. Si tratta di un notevole esempio di polifonia imitativa alternata a passaggi contrappuntistici serrati che può essere posto alla base della futura fioritura villottistica che funge da anello di congiunzione, in aerea padana, fra la frottola e il madrigale. E non è un caso isolato nella produzione del Pesenti: nello stesso Libro petrucciano del 1504 compare un altro suo brano "cantus & verba", *O Dio che la brunetta mia*, che può essere definito un proto-madrigale in tempi veramente precoci[31]. Vale la pena di ricordare che il brano ebbe notevole influenza presso i musicisti della prima generazio-

[28] Il problema è ampiamente discusso in F. LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola*, cit., pagg. 448-486.

[29] Cfr. F. LUISI, *ibidem*, Parte Seconda, cap. 3, pagg.215 segg.

[30] Edizione moderna in RUDOLPH SCHWARTZ, *Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV*. "Publikationen älterer Musik", Lipsia, 1935, pag. 31; in GAETANO CESARI-RAFFAELLO MONTEROSSO-BENVENUTO DISERTORI, *Le Frottole nell'Edizione Principe di Ottaviano Petrucci*. Tomo I (Libri 1 - 3), Cremona, 1954, pag.33; in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 434-436; in HUGO RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*. Lipsia, 1907, vol.II, pag. 360 e in KURT WESTPHAL, *Karnevalslieder der Renaissance*. "Das Chorwerk", 43, Berlino, 1936, pag.7.

[31] Altre fonti per il brano sono il Ms. B. R. 230, ff.30*v*-31, il Ms. B. R. 337, f. 71, il Ms. Magl. XIX 164- 167, n.33, tutti della Biblioteca Nazionale di Firenze e il Ms. B. 2440, pagg. 122-123 della Biblioteca del Conservatorio di Firenze; edizioni moderne in R. SCHWARTZ, *Ottaviano Petrucci. Frottole*, cit., pag. 29; in G.CESARI-R. MONTEROSSO-B.DISERTORI, *Le Frottole nell'Edizione Principe di Ottaviano Petrucci*, cit., pag. 31; in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 573 segg.; in R. GANDOLFI, *Intorno al codice membranaceo... del R. Istituto Musicale di Firenze, n. 2440*, in "Rivista Musicale Italiana", XVIII (1911), pag. 9 e in A. DELLA CORTE-G. PANNAIN, *Storia della Musica*. Torino, 1952, vol. I, pag.278.

ne di madrigalisti al punto che fu stampato senza la parte di Alto in *Il vero Libro di Madrigali a tre voci di Costanzo Festa*, pubblicato a Venezia da Antonio Gardane nel 1543[32], e che in altra occasione l'intera parte del Canto fu utilizzata dal Verdelot nel madrigale a sei voci *Hoimè che la brunetta mia*, presente nel Libro di Madrigali a sei voci stampato dal Gardane a Venezia nel 1541 e 1546[33]. Ma si deve qui sottolineare che questi antecedenti, piú che la nascita del madrigale, riguardano lo sviluppo della villotta polifonica in aerea veneta, che contrariamente a quanto ha cercato di dimostrare il Torrefranca definendo la villotta «ramo tardivo» della antica caccia dell'Ars Nova[34], avverrà nel primo ventennio e oltre del secolo XVI. Rispetto poi al madrigale, la villotta si pone come contributo di una cultura tipicamente veneta che va a sommarsi ad altri elementi di varia provenienza e diversa estrazione culturale. Tale è ad esempio la tradizione musicale fiorentina contemporanea alla frottola, ma non contaminata dalla sua estetica, che, facendo capo alla scuola di Isaac, mantenne viva, attraverso Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi, Giovanni Serragli, la tradizione plurivocalistica che approderà alle canzoni di Bernardo Pisano stampate dal Petrucci nel 1520, esempi proto-madrigalistici fra i piú significativi della nuova tendenza. Il madrigale italiano maturerà quindi negli anni '30 sulla base di spinte culturali provenienti dai circoli letterari, dalla rivalutazione della poesia petrarchesca, dal rinato gusto poetico, dal classicismo linguistico del Bembo e, sul piano compositivo musicale, potrà avvalersi delle esperienze della canzone fiorentina, della villotta padana e, per certi aspetti, della "canzone vocalizzata" in voga in zona veneta che di per sé costituisce già una evoluzione della frottola mantovana. Quest'ultima, all'apparire del madrigale, è ormai una forma desueta e superata; la nuova estetica si muove alla ricerca di soluzioni che sono in antitesi con la frottola, la tecnica compositiva favorisce il ritorno di una concezione intellettualistica ed elaborata risolta in una scrittura imitativa e contrappuntistica che equivale a quella che la cultura musicale mantovana aveva decisamente posto al bando. Altre sollecitazioni verranno invece al madrigale attraverso il contatto con la cultura musicale francese contemporanea, favorito da continui scambi di musicisti fra le corti italiane e oltramontane. La Francia, che in realtà non aveva mai abbandonato la sua tradizione polifonica, aveva maturato – forse a sua volta per effetto dell'importazione di alcuni elementi della tradizione italiana – uno stile che differenziava le *chansons rustiques* e le *chansons musicales*[35], due generi che in Italia trovano gli equivalenti nelle villotte e nelle canzoni con citazioni popolari da una parte (definite anche, come vedremo piú avanti, "canzoni e madrigali alla pavana in villanesco") e dall'altra nelle canzoni proto-madrigalistiche.

Tornando al contenuto del nostro manoscritto, si può senz'altro affermare che esso rende l'immagine piú completa del contributo reso dalla cultura musicale veneta nel periodo storico che racchiude l'evoluzione stilistica che porta dalla frottola al madrigale. Esso non è però sufficiente per tracciare una storia esauriente degli antecedenti del madrigale che, come è stato detto, rappresentano il portato molteplice di differenti culture e tendenze. Di contro però l'apografo veneziano consente di tracciare le linee evolutive – per quella omogeneità culturale di cui si diceva poc'anzi – della storia musicale veneta pre-madrigalistica che va dalla frottola mantovana al proto-madrigale, passando unicamente attraverso autoctone esperienze musicali rappresentate dalle villotte e dalle "canzoni vocalizzate".

Nel manoscritto marciano, comunque, le differenze stilistiche del repertorio non sono evidenziate da una precisa classificazione analitica in indice, ma sono state rilevate dall'analisi formale di ogni singolo brano; solo per la sezione finale delle villotte, quelle comprese tra il n.92 e il n.103, il manoscritto riporta l'indicazione "Vilote". Nella classificazione mi sono comunque basato su principi estetici generali su cui ritengo opportuno rendere al lettore qualche cenno. Tutte le composizioni del manoscritto marciano (tranne i numeri 40, 43 e 66 che riportano solo l'incipit del testo in tutte le parti) presentano i testi poetici distribuiti a tutte le parti, il che rende subito nell'insieme l'idea di un processo uniformato di vocalizzazione che agisce indiscriminatamente su tutto il repertorio. Una piú attenta valutazione su ciascuna composizione ha infatti messo in rilievo che taluni brani non consentono assolutamente (se non in modo estremamente forzato) la collocazione dei testi poetici alle tre voci inferiori; in altri casi questo è reso possibile per una operazione di sdoppiamento nell'apografo dei valori lunghi in altri valori piú brevi di durata equivalente. Nel primo caso le forme esaminate sono state considerate propriamente frottolistiche, nel secondo si è assunta la denominazione di "canzone" intendendo per essa la possibilità reale di una esecuzione vocale meticolosamente ricercata dal redattore dei codici. Propriamente vocali sono invece alcuni brani proto-madrigalistici per

[32] Cfr. ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*. 3 voll., Princeton-New Jersey, 1949, vol. I, pag. 121.

[33] Cfr. WALTER HOWARD RUBSAMEN, *From Frottola to Madrigal*, in *Chanson and Madrigal 1480 - 1530*, ed. by J. Haar. Cambridge-Mass., Harvard University Press, 1964, pag. 65 e nota 51; edizione moderna in WOLFGANG OSTHOFF, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischer Renaissance*. 2 voll., Tutzing, Schneider, 1969, vol. II, pagg. 176-179.

i quali è stato assunto per chiarezza il termine "madrigale" e tutta la serie delle villotte polifoniche. In sintesi l'apografo marciano presenta, sul piano musicale, un repertorio cosí articolato:

45 canzoni: 2, 3, 4, 7, 8, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 26, 27, 32, 35, 37, 38, 39, 44, 45, 47, 49, 54, 57, 60, 61, 62, 63, 65, 69, 72, 74, 75, 78, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91;
3 canzoni con citazioni popolari: 10, 14, 23;
26 frottole: 9, 12, 20, 29, 31, 33, 34, 36, 41, 42, 43, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 59, 64, 67, 68, 70, 71, 73, 89;
3 frottole in forma di dialogo: 30, 40, 77;
2 frottole con citazioni popolari : 46, 58;
8 villotte: 92, 93, 95, 97, 98, 99, 101, 102;
7 villotte con citazioni popolari: 1, 13, 81, 94, 96, 100, 103;
6 madrigali: 25, 66, 76, 79, 82, 90;
3 madrigali in forma di dialogo: 5, 6, 28.

Come si può vedere, nella silloge il corpus delle canzoni è di gran lunga il piú consistente (complessivamente 48 brani che costituiscono quasi la metà dell'intero repertorio antologico) e rappresenta il carattere vocalistico del manoscritto in maniera molto omogenea, con la sola eccezione del brano al n.62, *Baco, Baco, santo idio*, che alterna ad un impianto imitativo iniziale una seconda parte omoritmica, intonati rispettivamente su una quartina di ottonari che avrebbe funzione di Ripresa e una Stanza di 4 ottonari e 2 endecasillabi che rendono evidentemente una forma poetica ibrida. Anche le frottole (complessivamente 31) rappresentano un gruppo consistente e sono distribuite lungo tutto l'arco della raccolta, ovvero non occupano una specifica sezione isolata; questo dipende unicamente dal fatto che per esse il trascrittore ha utilizzato lo stesso trattamento vocalizzato delle canzoni, sottoponendo il testo poetico a tutte le voci. Le 15 villotte e i 9 madrigali costituiscono a loro volta – benché in numero inferiore – una presenza estremamente significativa per la loro aderenza ad uno specifico stile plurivocalistico formatosi intorno al 1520, considerabile come diretta anticipazione della futura tecnica compositiva madrigalistica. Qualche perplessità offrono tuttavia il brano al n. 83, che ha il Tenore ricostruito, e quello al n. 90 che presenta una certa indecisione sotto l'aspetto puramente vocale.

In linea di massima i principi seguiti per la classificazione delle forme sul piano musicale rispondono a criteri generali che riguardano principalmente la struttura formale e la tecnica compositiva. In genere sono state considerate frottole in primo luogo tutti i brani che utilizzano una poesia frottolistica schematizzata come di consueto con Ripresa e Stanza, che sul piano musicale risponde alla bipartizione chiusa con ritornello (ABA). Per lo piú le frottole del manoscritto marciano utilizzano in sede di ritornello solo due versi della Ripresa, come si trova indicato nella trascrizione dei testi. In un solo caso (n.12, *Questo dolce mio dolore*) viene proposta l'intera ripresa come refrain; particolarissima è invece la frottola al n.64, *Non è pace, gioia o speme* (una forma "grande" con Ripresa e Stanze di 8 versi) che utilizza come ritornello i versi 3-4 della Ripresa ripetuti due volte, mentre ogni Stanza termina ripetendo il secondo verso della Ripresa. In tutti i casi comunque la tecnica compositiva risponde ad una impostazione per voce (Canto) e strumenti (Alto, Tenore e Basso) che non consente – benché indicato dal manoscritto marciano – la collocazione di tutte le sillabe del testo sotto le note musicali (specie nella parte di Basso che presenta note di sostegno armonico senza "diminuzioni"; le altre parti centrali hanno movimenti visibilmente strumentali che renderebbero sgradevole qualunque vocalizzazione). Seguendo questo stesso principio sono state perciò considerate frottole anche altre composizioni esemplate su diverse forme poetiche come la canzonetta (numeri 48, 53, 68, 70 e 71), l'oda (numeri 34 e 59), lo strambotto (numeri 30 e 50) o l'ottava (n.67). In un solo caso (n. 77) una forma poetica di canzone in forma di dialogo è stata considerata frottola in base alla sua specifica formulazione vocale-strumentale. Ovviamente sono state annoverate in questa forma anche le frottole con citazioni popolari che, pur avvalendosi di uno schema bipartito senza Ripresa (forma aperta con citazione popolare finale), presentano la struttura compositiva frottolistica.

Per la classificazione delle canzoni si è tenuto conto innanzi tutto della presenza dello schema aperto modellato su versificazioni poetiche in settenari ed endecasillabi e dell'impostazione generale della struttura musicale che tende alla vocalizzazione, spesso attraverso l'impiego di note ribattute (diminuzione di valori piú grandi riscontrati frequentemente nelle fonti collazionate[36]). Queste particolari composizioni, oltre ovviamente ai testi poetici di canzone, utilizzano forme poetiche varie come sonetti (numeri 27, 45, e 74), canzonette (numeri 38, 84 e 88), madrigali (numeri 8 e 35) e, in casi piú frequenti, ballate, utilizzando allo scopo il "Da capo" per la ripresa dei versi iniziali, senza peraltro scivolare nello schema chiuso della frottola (numeri 17, 22, 39 e 75). In casi isolati si ha anche un capitolo (n.18), un brano esemplato su versi latini

[34] Cfr. F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pag.47.

[35] Cfr. HOWARD MAYER BROWN, *Music in the French Secular Theater, 1400 - 1550.* Cambridge-Mass., 1963, pagg.113 segg.

[36] In particolare si vedano nell'apparato critico delle musiche le annotazioni relative ai brani numerati 15, 20, 22, 24, 60, 61, 67, 83: frequentemente i valori di semibreve sono divisi in 2 minime o anche in 4 semiminime.

(distici elegiaci di Ovidio, n. 61) e un altro su un testo frottolistico ibrido non meglio definibile sul piano poetico che mette insieme, come abbiamo accennato, versi ottonari per la Ripresa e per i primi quattro versi della Stanza e chiude con due endecasillabi (n. 62). In tutti i casi, tuttavia, nelle mie trascrizioni (nelle quali la definizione di "canzone vocalizzata" è sempre contrassegnata dall'uso di barre tratteggiate fra la parte del Canto e le parti inferiori) ho preferito non riportare la distribuzione delle sillabe del testo sotto tutte le voci per evitare qualunque forzatura; ritengo che questi brani siano ancora legati alla loro matrice frottolistica resa visibile soprattutto da un andamento ancora armonico della voce del Basso e dei movimenti "di ripieno" delle parti centrali. Tuttavia una esecuzione interamente vocale appare possibile e filologicamente aderente ad una prassi esecutiva coeva.

Piú semplice è l'identificazione formale per le villotte (con o senza citazioni popolari) la cui impostazione vocalistica emerge chiara per la presenza di elaborazione contrappuntistica spesso in imitazione; oltre a quelle indicate in sede originale con la dicitura "Vilote" e tutte raggruppate nella parte finale dei manoscritti (dal n. 92 al n.103), sono state identificate altre tre composizioni assimilabili allo stesso genere e con citazioni popolari nella prima parte dei codici, inspiegabilmente non classificate come tali (numeri 1, 13 e 81). Anche per i 9 madrigali (fra cui tre in forma di dialogo) la classificazione si è basata esclusivamente sulla reale consistenza dell'impianto plurivocalistico spesso in atteggiamenti imitativi, nonché sulla evidente presenza della forma aperta priva di ritornelli. Solo in un caso però alla forma madrigalistica musicale corrisponde sul piano poetico un testo di madrigale (n. 82); in tre casi essi sono esemplati su testi di canzone (numeri 76, 79 e 90) e una volta su testo di ballata (n. 25), mentre i tre madrigali in forma di dialogo utilizzano due sonetti (numeri 6 e 28) e una frottola (n. 5).

Ora, il rapporto di tutto il repertorio con un'unica matrice culturale è molto evidente: anche escludendo le composizioni definibili unicamente sotto l'aspetto frottolistico (nell'apografo comunque presentate sempre in forma vocalizzata) i rimanenti brani offrono motivazioni stilistiche allineate su una nuova corrente estetica che tende verso modificazioni radicali sul piano compositivo. La riscoperta della vocalità assume significati precisi che si allacciano al vasto movimento culturale, poetico e linguistico capeggiato dal Bembo e diffusosi per suo stesso merito nelle piú prestigiose corti italiane del primo Cinquecento[37]. Un rinnovato pensiero, maturato dalla sintesi della cultura umanistica fusa in una nuova dimensione rinascimentale capace di accettare la migliore eredità del passato per trasfigurarla in un moderno classicismo volgare, pervadeva gli spiriti piú colti e si tramutava in un neo-umanesimo che, cercando la linfa della poesia italiana, riscopriva Petrarca. E riscopriva insieme un sublime mondo poetico che si doveva emulare se non proprio imitare. I primi tentativi sono incerti: lo stesso Bembo mostrerà di raggiungere il petrarchismo piú puro nelle *Rime* del 1530, dopo l'impegno di codificazione del linguaggio espresso nelle *Prose della volgar lingua* del 1525, mentre negli *Asolani* – pubblicato da Manuzio nel 1505 ma composto a partire dal 1497, data di inizio del suo soggiorno a Ferrara che si protrarrà fino al 1505 – il modello è piú il Boccaccio delle opere giovanili.

Cosí saranno incerti i primi passi del madrigale: la riscoperta del trattato sulle rime volgari di Antonio da Tempo offre il destro per la prima valutazione stilistica che possa servire da modello alle nuove generazioni:

«Sonus vero madrigalis secundum modernorum cantum debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive madriales, ut cantus consonet cum verbis»[38]

La presenza dell'elemento "rusticale" non passa inosservata e genera problemi di interpretazione intorno al periodo che ci interessa e comunque prima dell' anno 1530. Il Bembo, nelle *Prose della volgar lingua* (1525), dirà che i madrigali sono cosí chiamati «per ciò che dapprima cose materiali e grosse si cantassero in quella maniera di rime sciolta e materiale altresí», e poco piú tardi G.G. Trissino nella Quarta Divisione della sua *Poetica* (1529) confermerà che «i madrigali sono cosí nominati, perciò, che in essi era solito cantarsi cose ben d'amore, ma rurestri, e pastorali, e quasi convenevoli a mandre»[39]. Ebbene, se queste rappresentano le prime riflessioni sull'estetica del madrigale, ne deriva che i primi prodotti del genere in sede musicale non possono essere che le villotte polifoniche in voga negli anni '20 del secolo. Quale altra composizione profana di questo periodo si muove in polifonia «ut cantus consonet cum verbis», quale altra forma pre-

[37] Il problema è trattato ampiamente in F. LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola*, cit., pagg. 448 segg.

[38] Il trattato *De rithimis vulgaribus* di Antonio da Tempo è del 1332; edizione moderna in GIUSTO GRION, *Antonio da Tempo: Delle rime volgari*. Bologna, 1869, pag. 139.

[39] Cfr. F. LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola*, cit., pagg. 463 segg.

senta «partes rusticales sive madriales», dove trovare altri canti di «cose materiali e grosse» ovvero di «cose ben d'amore, ma rurestri e pastorali e quasi convenevoli a mandre»? La villotta polifonica somma in sé tutte queste caratteristiche: è una forma interamente vocalizzata, riflette un linguaggio contadinesco, accetta inflessioni dialettali, tratta argomenti "amorosi" con arguzia piccante e genuinamente popolare e in piú si contrappone alla forma frottolistica utilizzando un impianto contrappuntistico e imitativo che l'estetica musicale profana italiana non conosce.

Ho già enunciato in altra sede il mio convincimento[40], ma non mi sembra superfluo ripetere qui che la villotta può essere identificata con i "madrigali alla pavana" di cui parla Cristoforo da Messisbugo descrivendo i banchetti ferraresi del 1529. Su quello del 24 gennaio – offerto da Ercole II d'Este (futuro duca di Ferrara) per il padre Ercole I, per la zia Isabella marchesa di Mantova, per sua moglie Renée di Francia, per il fratello Ippolito II d'Este arcivescovo di Milano, per Francesco d'Este, per l'ambasciatore francese e per due ambasciatori veneziani – sappiamo che «a questa sesta vivanda cantarono Ruzante et cinque compagni et due femine *canzoni et madrigali alla pavana* bellissimi et andavano intorno la tavola contendendo insieme di cose contadinesche, in quella lingua, molto piacevoli». Sull'altro banchetto di Belfiore, offerto il 20 maggio dello stesso anno da Ippolito II d'Este per il fratello Ercole II duca di Chartres e per la moglie Renée di Francia e per Francesco d'Este, apprendiamo che alla dodicesima portata cinque persone cantarono «certe *canzoni alla pavana in villanesco*»[41].

Ora, questi "madrigali e canzoni alla pavana in villanesco" cantati da Ruzzante e dai suoi compagni in ambiente puramente padano di fronte ai signori di Ferrara, alla marchesa di Mantova, agli ambasciatori veneziani, non possono che identificarsi da un lato con quelle composizioni qui definite villotte e dall'altro con le canzoni con citazioni popolari. Diversamente devono essere invece valutati i brani qui definiti madrigali e intonati su testi petrarcheggianti e comunque di estrazione aulica. Essi rappresentano un prodotto piú specificamente proto-madrigalesco o pre-madrigalesco che lascia assaporare i dettami della nuova estetica maturata in ambienti cortigiani e legata a certa artificiosità compositiva intellettuale che darà piú validi frutti negli anni '30 del secolo. Sul piano compositivo rappresentano sicuramente una evoluzione del gusto e della scrittura polifonica, ma denotano ancora una forte ambiguità stilistica che, mi sembra, aderisce perfettamente alla nota testimonianza offerta da Teofilo Folengo nel *Baldus*, opera pubblicata nel 1521 (redazione Toscolana) ma già circolante in una versione piú schematica edita nel 1517 a Venezia dal Paganini. Il passo riguarda il modo di cantare a quattro voci e chiarisce la funzionalità di ciascuna voce nella tessitura polifonica: i quattro amici Rubinus, Falchettus, Cingar e Baldus, "cantando sonettos" si distribuiscono le parti di Soprano, Alto, Tenore e Basso seguendo una prassi esecutiva che sembra aderire perfettamente al repertorio vocalistico di transizione esemplato nell'apografo marciano e meglio chiarito nel seguente passo:

> Plus auscultantum sopranus captat orecchias,
> sed tenor est vocum rector, vel guida tonorum.
> Altus apollineum carmen depingit et ornat,
> bassus alit voces ingrassat, firmat et auget.[42]

Le funzioni specifiche di ciascuna voce sono da una parte legate alla concezione frottolistica che vede il soprano come voce emergente, il Basso come sostegno "armonico" e l'Alto come voce di ornamento, e dall'altra si proiettano in una dimensione futurista (legandosi a una concezione già franco-fiamminga che verrà rivalutata) che definisce il Tenor «vocum rector, vel guida tonorum». La testimonianza sottolinea dunque ancora una volta la presenza, in fase di transizione stilistica, di atteggiamenti compositivi ambigui di cui si ha un vivo riflesso nell'antologia marciana. Ma la definizione del Folengo muove a grandi passi come i non molti madrigali della nostra raccolta e non è un caso che il grande teorico Gioseffo Zarlino abbia citato molto piú tardi il passo del *Baldus* a dimostrazione del suo concetto di funzionalità delle quattro voci nella composizione contrappuntistica, paragonate – com'è noto – ai quattro elementi: il Soprano è il fuoco, l'Alto è l'aria, il Tenore l'acqua e il Basso la terra[43].

[40] Cfr. F. LUISI, *ibidem*, pag. 463. La particolarità non era comunque sfuggita a F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pag. 32; piú tardi fu ripresa da N. Pirrotta nella discussione alla relazione di W. H. RUBSAMEN, *From Frottola to Madrigal*, in *Chanson and Madrigal*, cit., pagg. 86-87 e nuovamente nel suo *Li due Orfei*, cit., pag. 139, nota 50.

[41] Cfr. CRISTOFORO DA MESSISBUGO, *Libro novo nel qual s'insegna a far d'ogni sorta di vivanda*. Venezia, 1564, pagg. 13 e 18. L'edizione moderna è stata pubblicata da Fernando Bandini (Venezia, Neri Pozza, 1960). Per altre piú approfondite notizie sui banchetti ferraresi si vedano gli studi citati in F. LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola*, cit., pagg. 65 segg. Nella citazione sopra riportata il corsivo è mio.

[42] Il problema è trattato in F. LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola*, cit., pagg. 464 - 465.

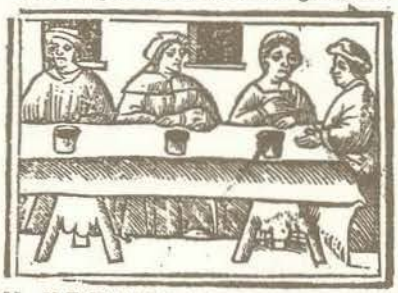
[43] Cfr. GIOSEFFO ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*. Venezia, 1562, pagg. 238 segg.

LIBRO NOVO
NEL QVAL S'INSEGNA
A' FAR D'OGNI SORTE
di viuanda secondo la diuersità
de i tempi, cosi di Carne
come di Pesce.

Et il modo d'ordinar banchetti, apparecchiar tauole, fornir palazzi, & ornar camere per ogni gran Principe.

OPERA ASSAI BELLA, E MOLTO
bisogneuole à Maestri di Casa, à Scalchi, à Credenzieri, & à Cuochi:
Composta per M. Christofaro di Messisbugo, & hora di nuouo corretta, & ristampata.
Aggiuntoui di nuouo, il modo di saper tagliare ogni sorte di Carne, & Vccellami.

CON LA SVA TAVOLA ORDINAta, oue ageuolmente si trouerà ogni cosa.



IN VENETIA M. D. LXIIII.

4

15

CENA DI CARNE, & Pesce, che fece lo Illustrissimo Signor Don Hercole da Esti allhora Duca di Sciatres, allo Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Duca di Ferrara suo padre, & alla Illustrissima Madamma Marchesa di Mantoua, & alla Illustrissima Madamma Renea sua moglie ra, & al Reuerendissimo Archiepiscopo di Milano & allo Illustrissimo Signor Don Francesco, & ad vno Ambasciatore del Re Christianissimo, e a due Ambasciatori del Serenissimo Senato Venutiano. & altri Gentil'huomini, & Gentildonne, cosi Ferrarese come d'altro luoco, iquali tutti furono al numero di 104. nella prima Tauola. Eccettuando lo Illustrissimo, & Eccellentissimo Duca di Ferrara, l'Illustrissima Duchessa di Sciatres, & l'Illustrissima Marchesa di Mantoua iquali tre mangiarono insieme da gli altri separati. Et fu questo di Dominica alli XXIIII. di Gennaio 1529.

Primieramente era adornata la Sala grande di Corte con le coltrine grandi, di Ricamo, & d'altre sorti magnificamente, doue innanzi la Cena si rappresentò vna Comedia di M. Lodouico Ariosto, chiamata la Cassaria, laquale finita, ogn'uno se ne andò fuori della Sala, & i piu nobili si ridussero nella Camera del Cauallo, & nella Stuffa. Doue s'intertennero con Musiche, & diuersi ragionamenti, tanto che si apparecchiò la Tauola in sala, laquale fu di braz- za 55. di lunghezza, sopra laquale dopoi furono posti tre Mantili l'uno sopra l'altro, & per non la impedire di Candellieri d'argento, si accommodarono molti doppieri di

6

13

Tussaratti 60. fritti con arancie.	*in piatti*	15
Stellette 250.	*in piatti*	15

E a questa Viuanda vsci della frascata vna Damigella vicchissimamente vestita che sonò, & cantò nel Lauto Madrigal diuinamente, & questo continuò con piacere d'ogn'uno sino a tanto che venne la duodecima viuanda, nel cui ordine erano.

Manteghate 15.	*in piatti*	15
Gambari pieni 400.	*in piatti*	15
Di Sardelle di mare fritte.	*piatti*	15
Di Passare in Pottacchio alla Francese con li nomi tagliati sopra.	*piatti.*	15
Di Suppe di Ciriegie confette di pan sotto alla Francese, & Zucchero & Cannella sopra.	*piatti*	15
Di Tortelle alla Lombarda.	*piatti*	15
Chieppe 15. in bruodo giallo.	*piatti*	15
Di Suppe di Calzinelli.	*piatti*	15

Alla qual viuanda per intertenimento vi furono cinque, che cantarono certe Canzone alla Pauana in villanesco che fu marauiglios cosa ad vdire, dopoi lequali venne la Terzadecima Viuanda cotale, erano.

Di Pastelli 15. di Carpe alla Francese	*piatti*	15
Di Fiadoni 60. piccioli, cioè 30. Frumento passato, & d'uoua & Formaggio in pasta reale.	*piatti*	30. 15
Guoi fritti 60. coperti di sapore giallo.	*in piatti*	15
Di pescaria di fontane, & Gambari mutati fritti. piatti.		15
Di Spinagi in sapore, confette di pan sotto.	*piatti*	15
Di Miglioramenti in potacchio.	*piatti*	15

5

18

uola, & il primo mantile. Et subito tornarono le saluiette bianche, i Coltelli, & i salini, & vn pane intorno di latte per cadauno, & 15. altre figure che denotauano le forze d'Hercole, quando vinse l'Hidra, della medesima grandezza delle prime, dopoi venne la Sesta viuanda, & furono portate.

Lonze di Vitello in cauezzi numero 25. arrosti con sapore di Marene sopra.	*in piatti*	25
Pauoni imbroacciati numero 25.	*in piatti*	25
Capriuoli coperti di Lemonea, & sapore incarnato. Impresa di Monsignor Reuerendissimo.	*in piatti*	25
Cengiale in brodo nero con Mandole confette sopra.	*in piatti.*	25
Fiadoni piccioli numero 10. di pasta reale, pieni d'oua, formaggio, & zuccaro.	*in piatti*	25
Di Salsa di Pauo.	*piatti*	25
Carpioni accarpionati numero 104. caldi, col medesimo aceto sopra.	*in piatti*	25
Orate vecchie numero 104. cotte su la gratella con prasomeli, & Cipolle minute, soffritte nel butiro, & specie sopra.	*in piatti*	25
Pastelli di Varoli, numero 25.	*in piatti*	25

E a questa Sesta Viuanda cantarono Ruzante, & cinque Compagni, & due femine Canzoni, & Madrigali alla Pauana bellissimi & andauano intorno la Tauola contendendo insieme di cose contadinesche, in quella lingua molto piacenoli. Vestiti alla lor moderna, & seguitarono sino che venne la Settima Viuanda, nella quale giunsero.

Castelli tredici, & Torre dodici di Truffoli, parte dorati.	*in piatti.*	25

7

4. Frontespizio del Libro novo nel qual s'insegna a far d'ogni sorte di vivanda, *di C. di Messisbugo, Venezia, 1564. Venezia, Bibl. Marciana*

5. Ibidem, *pag. 13: dalla descrizione della cena del 20 maggio 1529 offerta da Don Ippolito d'Este, arcivescovo di Milano*

6. Ibidem, *pag. 15: dalla descrizione della cena del 24 gennaio 1529 offerta da Don Ercole d'Este, duca di Chartres*

7. Ibidem, *pag. 18: momento relativo all'intervento di Ruzante durante la stessa cena del 24 gennaio 1529*

3. Il "cantar a libro" e i musicisti

Una pagina del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, già nota per essere molto significativa per la storiografia musicale del '500, riporta un dialogo in cui messer Federico intrattiene la corte su problemi di estetica musicale, a richiesta di Gasparo Pallavicino:

«Molte sorti di musica... si trovano, cosí di voci vive, come di instrumenti; però a me piacerebbe intendere qual sia la migiore tra tutte ed a che tempo debbe il cortegiano operarla».
«Bella musica» – rispose messer Federico – «parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto piú il cantar alla viola, perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in piú che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia»[44].

La citazione si potrebbe dire enunciata da qualche erudito di casa Bardi alla fine del Cinquecento, in quel colto cenacolo che produsse per il melodramma la "monodia" e il "recitar cantando". Invece si colloca esattamente nel periodo di redazione del repertorio musicale qui esaminato. Il Castiglione concepí il vasto dialogo del suo *Cortegiano* inquadrandolo nella cornice della corte di Urbino ove egli si era stabilito nel 1504 e ove rimase anche dopo la morte del duca Guidubaldo da Montefeltro (1508) al servizio del successore Francesco Maria della Rovere fino al 1516, anno in cui il suo signore fu spodestato da papa Leone X che affidò il ducato al nipote Lorenzo de' Medici. Una prima redazione del *Cortegiano* cominciò a circolare in ambiente mantovano (ove il Castiglione aveva trovato ospitalità col suo signore e dove nel 1516 si era sposato con Ippolita Torelli) intorno al 1518; apprestò una nuova redazione nel periodo seguente che va sino al 1521 e negli anni successivi rielaborò definitivamente l'opera portandola da tre a quattro libri, destinandola alla stampa del Manuzio del 1528. È noto come questa opera risulti nell'insieme una sublime fusione tra la realtà storico-sociale e la cultura cortigiana divenuta un ideale rinascimentale di vita. La presenza nell'opera di personaggi reali, fra cui la duchessa Elisabetta Gonzaga, Cesare Gonzaga, Angelo Dovizi, Gasparo Pallavicino e Pietro Bembo, rappresenta un ponte con la cultura cortigiana padana che in questa sede assume significazioni specifiche. La risposta di messer Federico nel passo sopra citato denuncia il ricorso ad una concezione musicale umanistica che nel settentrione d'Italia aveva prodotto la frottola sulla spinta di una tradizione culturale fortemente radicata nel Quattrocento che si potrebbe far giungere fino alla presenza di Vittorino da Feltre a Mantova o di Guarino Veronese a Ferrara, passando attraverso una generazione di poeti cortigiani fra i quali è significativo citare almeno il Bembo, il Bandello, Bernardo Tasso, il Castiglione, l'Ariosto, il Boiardo, Niccolò da Correggio, il Tebaldeo, il Visconti, il Collenuccio, il Benivieni, il Pistoia, il Bellincioni e Benedetto Dei.

Ma a messer Federico, il quale mostra di apprezzare maggiormente «il cantar alla viola», pare tuttavia «bella musica... il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera», il che dimostra come anche la presenza di una prassi esecutiva plurivocalistica fosse favorita e accettata negli ambienti cortigiani del primo Cinquecento. Il maggior favore per una prassi monodica in fondo può essere semplicemente giustificato dal fatto che il dialogo del *Cortegiano* mira a condurre la pratica musicale sul piano di una individualità riferita al perfetto nobile uomo di corte, il quale dovrà saper mostrare le proprie virtú indipendentemente dalla sua qualità di principe, in occasione di «giochi e spettaculi», poiché:

«spogliandosi il principe la persona di principe e mescolandosi egualmente con i minori di sè, ben però di modo che possa esser conosciuto, col rifutare la grandezza piglia un'altra maggior grandezza, che è il voler avanzar gli altri non d'autorità ma di virtú, e mostrar che 'l valor suo non è accresciuto dallo esser principe»[45].

Ma questo, dice messer Federico, non vale solo per gli «spettaculi d'arme»; preciserà infatti:

«Il medesimo giudico della musica; però non voglio che 'l nostro cortegiano faccia come molti, che súbito che son giunti ove che sia, e alla presenzia ancor di signori de' quali non abbiano notizia alcuna, senza lasciarsi molto pregare si metteno a far ciò che sanno e spesso ancor quel che non sanno; di modo che par che solamente per quello effetto siano andati a farsi vedere e che quella sia la loro principal professione. Venga adunque il cortegiano a far musica come a cosa per passar tempo e quasi sforzato, e non in presenzia di gente ignobile, nè di gran moltitudine»[46].

[44] In BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*. Venezia, presso Aldo Romano e Andrea d'Asolo suo suocero, nel mese d'aprile dell'anno M.D.XXVIII, Libro Secondo, cap. XIII. Cito ora e in avanti dalla edizione integrale curata da Ettore Bonora, Milano, 1976, pag. 117, che riproduce quella di B. MAIER, *Il Cortegiano con una scelta delle Opere minori*. Torino, 1968 (I edizione, 1955).

[45] B. CASTIGLIONE, *ibidem*, Libro Secondo, cap. XI, ed. cit., pag. 116.

[46] B. CASTIGLIONE, *ibidem*, Libro Secondo, cap. XII, ed. cit., pag. 117.

E nel capitolo seguente, per le stesse ragioni determinate dalla consapevolezza di ciò che meglio conviene al perfetto cortigiano, mostrerà di apprezzare gli strumenti da tasto, la musica d'insieme di viole e il concerto di voci e strumenti, ponendo tuttavia un veto sull'uso degli strumenti a fiato, ricordando come già Minerva li avesse rifiutati quando, suonando il flauto, si accorse che il rigonfiamento delle gote deturpava il suo aspetto:

«Sono ancor armoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perché hanno le consonanzie molte perfette e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'animo di musical dolcezza. E non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la quale è soavissima ed artificiosa. Dà ornamento e grazia assai la voce umana a tutti questi instrumenti, de' quali voglio che al nostro cortegian basti aver notizia; e quanto piú però in essi sarà eccellente, ed tanto sarà meglio, senza impacciarsi molto di quelli che Minerva refiutò ed Alcibiade, perché pare che abbiano del schifo»[47].

Ma i musici di corte, per fortuna, non erano principi e quindi potevano essere esonerati dal seguire la regola e ciò per il diletto stesso dei loro signori i quali, se pure rifuggivano la pratica diretta, non disdegnavano – e ricercavano, anzi – la piú incredibile varietà esecutiva. Nelle citate descrizioni dei banchetti ferraresi del 1529 riportate da Cristoforo da Messisbugo nel suo *Banchetti, composizioni di vivande e apparecchio generale*, pubblicato a Ferrara da Giovanni de Buglhat e Antonio Hucher nel 1549, troviamo in tal senso una dovizia di testimonianze estremamente preziose[48]. Dal banchetto del 20 maggio rileviamo che, non appena gli ospiti furono riuniti, fu eseguita una farsa con «una divina musica di diverse voci e vari stromenti», finita la farsa gli ospiti si recarono in giardino ove era stata preparata la tavola per il banchetto e assistettero all' esecuzione di quattro suonatori con cetra, liuto, arpa e flauto che accompagnarono quattro danzatori in «balli alla gagliarda». I musicisti, disposti sotto un pergolato a sinistra del giardino, continuarono a suonare durante il lungo pranzo articolato in ben 17 portate. Si apprende cosí che si eseguí musica con tre tromboni e tre cornetti durante la prima pietanza, che tre suonatori eseguirono musica con una dulciana, un trombone e un flauto traverso durante la seconda e che altri tre offrirono un altro organico composto di arpa , flauto e cembalo durante la terza; la quarta portata fu rallegrata da cinque suonatori con dulciana, viola da gamba, due cornamuse e una cetra, mentre nella sesta si esibirono in una esecuzione esclusivamente vocale i cantori ducali Giovan Michele, Gravio e Gianni del Falcone unitamente ai loro compagni; il piffero e il tamburino accompagnarono le coppie danzanti intorno al tavolo durante la settima portata, mentre in quella successiva si eseguí musica per sette strumenti, e cioè 3 flauti, 3 cornamuse e una viola da gamba; alla nona pietanza si fecero udire solo le bombarde e nella seguente messer Afranio si esibí col suo fagotto; durante l'undicesima pietanza una giovane signora cantò magnificamente madrigali con il liuto e in quella seguente, come abbiamo già detto, cinque persone cantarono «certe canzoni alla pavana in villanesco», il suono di cinque viole fece da cornice alla tredicesima pietanza, mentre nella seguente le bombarde accompagnarono una moresca mimata nella quale i contadini fingevano di tagliare l'erba con falci; nella quindicesima un musico uscí dal pergolato con la lira «cantando al modo d'Orfeo» e per la pietanza seguente «cantarono quattro putti francesi canzoni di gorga», durante l'ultima portata «fece una musica messer Alfonso della Viola», la quale fu «tanto bene concertata» con sei voci, sei viole, una lira, un liuto, una «citara», un trombone, un flauto basso, un flauto tenore, un flauto traverso, una «sordina» e «due stromenti da penna, un grande e un picciolo». Dall'altro banchetto del 24 gennaio si rileva che esso principiò con la rappresentazione della commedia *Cassaria* di Ludovico Ariosto, dopo la quale gli ospiti furono intrattenuti «con musiche e diversi ragionamenti» nel grande salone approntato per il banchetto stesso. Durante la prima delle complessive nove portate si udí una composizione di Alfonso della Viola «nella quale cantò Madonna Dalida da quattro altre voci accompagnata» e lo stesso Alfonso suonò con altre cinque viole, «uno gravacembalo da due registri», un liuto, un flauto basso e un flauto tenore; quattro cantori intrattennero i convitati cantando diversi madrigali durante la seconda portata, mentre in quella successiva fu eseguito un dialogo a 8 voci diviso in due cori, ognuno dei quali formato con 4 voci, un liuto, una viola, un flauto e un trombone, ancora piú ricca la strumentazione utilizzata durante la quarta pietanza per la quale fu eseguita un'altra composizione di Alfonso della Viola con 5 cantori ducali, «cinque viuole da arco con uno rubechino» e «una viola chiamata la orchessa per contrabasso», una dulciana come secondo basso, un cromorno «senza bussola» suonato da messer Giovan Battista Leone, due flauti tenori, «un organo a piú registri» e «uno cornetto sordo», nella portata successiva suonarono insieme cinque tromboni e un cornetto,

[47] B. CASTIGLIONE, *ibidem*, Libro Secondo, cap. XIII, ed. cit., pagg. 117 - 118.

[48] Indagini esaurienti su questo aspetto sono state condotte da JOSE LLORENS, *Estudio de los instrumentos musicales que aparecen descritos en la relación de dos festines celebrados el año 1529 en la corte de Ferrara*, in "Anuario Musical", XXV (1970), pagg. 3 - 26 e piú recentemente da H. M. BROWN, *A cook's Tour of Ferrara in 1529*, in "Rivista Italiana di Musico-

mentre nella sesta, come abbiamo ricordato, Ruzzante, con cinque compagni e due donne, offrí l'esecuzione di «canzoni e madrigali alla pavana», girando poi intorno alla tavola «contendendo insieme di cose contadinesche in quella lingua, molto piacevoli»; ritorna l'esecuzione musicale all'ottava portata, durante la quale fu eseguita musica per due dulciane, «una storta», un cornetto grande e un trombone, mentre per l'ultima pietanza si udí musica per cinque viole e cinque voci, uno «stromento da penna», un flauto basso, uno traverso, una lira e un trombone. Direi che tutto questo è piú che sufficiente per dare un'idea della varietà delle soluzioni strumentali utilizzate in sede esecutiva del repertorio in voga negli anni '20 del secolo XVI; una varietà densa di sottili articolazioni sonore, di timbri smaglianti o dolci, di impasti delicati o fortemente "anciati" fusi ad una sonorità vocale che il futuro madrigale, raggiungendo al suo apice l'ideale plurivocalistico inteso come integrazione parola-suono, tenterà di obliare e che riemergerà unicamente per merito della scuola veneziana del Cinquecento, evidentemente non dimentica della stupenda tradizione del suo retroterra culturale. Di conseguenza possiamo trarne preziose informazioni applicabili alla vasta scelta antologica dell'apografo marciano il quale, come è stato piú volte sottolineato, mostra di essere un autentico prodotto della cultura padana: dai concertati di Alfonso della Viola con liuti e flauti e viole a sostegno di piú voci in polifonia per le canzoni e i madrigali, alle esecuzioni «al modo d'Orfeo» per le frottole o per i dialoghi frottolistici; oppure dall'uso del doppio coro sostenuto da viola, flauto, liuto e trombone nei dialoghi villottistici, alla esecuzione puramente vocale dei madrigali, compresi quelli «alla pavana in villanesco». Del resto tutti i musicisti identificati per circa metà (50 brani) del repertorio dell'antologia marciana appartengono ancora alla generazione dei frottolisti, anche se per alcuni di essi si può specificamente suggerire una collocazione in aerea piú propriamente transizionale o pre-madrigalesca. In particolare questo sembra essere suggerito dalla mancanza di composizioni attribuibili a Verdelot o a Costanzo Festa, contro la massiccia presenza di composizioni attribuite a Tromboncino e Cara. Nella silloge marciana le attribuzioni d'autore sono infatti cosí distribuite:

21 brani a Bartolomeo Tromboncino: 3, 4, 7, 15, 16, 20, 22, 24, 26, 27, 29, 30, 33, 39, 44, 50, 52, 60, 61, 67 e 75;

13 brani a Marchetto Cara: 36, 58, 66, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 83, 85, 88 e 89 (i brani ai numeri 71, 76 e 88 sono unica e sono attribuiti al Cara nei manoscritti marciani);

4 brani a Francesco Patavino: 6, 93, 95 e 96;

2 brani a Fra Ruffino: 5 e 103 (l'attribuzione per il n. 103 è indicata negli Originali marciani);

1 brano a Giovanni Lullino: 10;

1 brano a Geronimo del Lauro: 51;

1 brano a Pietro da Lodi: 9;

1 brano a Sebastiano Festa: 97;

1 brano a Darius Ap'lis: 91 (attribuzione dei manoscritti marciani);

1 brano a Francesco Violante: 17 (attribuzione dei manoscritti marciani).

Inoltre per un brano (n.1) la paternità è contesa fra il Cara, il Tromboncino e Michele Pesenti (tuttavia con qualche maggiore probabilità per quest'ultimo); per altri tre (numeri 19,21 e 59) l'indecisione è divisa fra Cara e Tromboncino.

Ora, come si può vedere, la presenza del Tromboncino e del Cara, figure dominanti già nell'area del piú puro frottolismo, è di gran lunga la piú rilevante all'interno dell'antologia marciana, ma la loro partecipazione qui mostra segni evidenti di quella tendenza verso una emancipazione della scrittura frottolistica che si pone decisamente in una posizione stilistica pre-madrigalesca. Ho già ricordato precedentemente la testimonianza del 1525 che mostra il Cara impegnato nella composizione di madrigali per la sua signora Isabella d'Este [49]; a questa se ne può aggiungere un'altra che riguarda il Tromboncino costituita da un documento datato 19 settembre 1521, nel quale si rileva che il musico chiede al doge di Venezia un privilegio di stampa per le sue opere e manifesta il desiderio di acquisire la cittadinanza veneta. All'uopo si dichiara che il Tromboncino:

«desiderando... repatriar in questa terra, nido d(e) ogni virtú, et viver sotto l'ombra di questo Ill.mo Dominio, et havendo ditto supp(lican)te composto p(er) il passato e componendo tuta via molti canti de canzone, madrigali, soneti, capitoli et stra(m)boti, versi latini et ode latine, et vulgar barzelete, frotole et dialogi ... et volendole far stampare in bona forma e comodità de li virtuosi et honor di Ill.mo Domino, p(er) ch(é) d(e) le fatiche sue altri n(on) ne habi a conseguire premio, ideo supp(li)ca la sub(limi)tà v(ost)ra se degni concieder a lui supplicante ch(e) niuno altro possi stampar, né far stampar, in questa terra et p(er) tuto il Dominio d(e) la sub(limi)tà v(ost)ra, niuno d(e) li sop(ra)scripti soi canti et d(i) tuti gli altri canti esso supp(lican)te componesse e p(er) il passato havesse composto de cetero» [50].

logia" in onore di Nino Pirrotta, X (1975), pagg. 216 - 241; considerazioni sull'argomento anche in F. LUISI, *Del cantar a libro...o sulla viola*, cit., pagg. 65 segg.

[49] Si veda la precedente nota 26 e quanto ad essa riferito nel testo.

[50] Archivio di Stato, Venezia, Senato Terra, n. 22 (Deliberazione 1521. 19 settembre) ff. 56 - 56*v*. La trascrizione completa si può leggere in F. LUISI, *Del cantar a libro...o sulla viola*, cit., pag. 80 e in K. JEPPESEN, *La Frottola (I)*, cit., pagg. 147 - 148.

In questa sede il documento è significativo perché chiarisce che Tromboncino aveva fra l'altro composto «canti de canzone, madrigali, soneti», ma l'interesse che scaturisce dalla richiesta di ottenere una licenza di stampa per le sue opere «perché de le fatiche sue altri non ne habi a conseguire premio» è ben maggiore. Il documento citato (ma trascritto qui parzialmente) continua chiedendo che nessuno possa

«de q(ue)lli [canti] contrafar el modo p(er) niuna via p(er) termine et tempo de a(n)ni quindece, sotto pena d(i) ducati X p(er) cadauna opera fusse stampata contra il p(rese)nte ordine».

È una richiesta assai singolare che pone qualche interrogativo. Non si conoscono testimonianze che dimostrino che negli anni seguenti il Tromboncino abbia stampato in proprio, ma una cosa è assolutamente certa: da quel momento il suo nome scompare quasi totalmente dalle stampe musicali, mentre quello del Cara continua ad avere una presenza rilevante. Si ritrova una sola volta (ma non in una edizione veneziana) nella tarda stampa del Dorico *Canzoni Frottole & Capitoli...Libro Secondo de la Croce* (Roma, 1531), indicato con «B.T.» per il brano *Cantava per sfogar*; un'altra volta egli appare indicato per errore (sempre abbreviato «B.T.») in testa a uno dei tre fogli relativi al madrigale *Non al suo amante piú Dïana piacque* che deve essere invece attribuito al Cara (indicato con «M.C.» sugli altri due fogli), stampato a Roma nel 1526 da Pasoto e Dorico nel *Canzoni Frottole & Capitoli...Libro primo de la Croce*[51]. Il privilegio richiesto nel 1521 doveva avere validità per 15 anni e sappiamo che nel 1530 il Tromboncino era a Venezia e che, ancora nel 1535, scriveva da Vicenza a Venezia al teorico Giovanni del Lago, annunciandogli un imminente ritorno. In un caso e nell'altro, tuttavia, le testimonianze lo ricordano ancora attivo come compositore. Dalla prima, riferita dal Sanuto, si apprende che per il carnevale del 1530 compose una canzone in forma di dialogo:

«La sera in palazo del Serenissimo vene una mumaria de virtuosi che ballavano ben con alcuni mantelli, poi una musica del Trombonsin di tre che disputavano qual era mior inamorati in una donzela, maridata o vedova, dicendo cadaun le raxon loro; et concluseno il meglio era l'amor de la vedoa»[52].

Nella lettera a Giovanni del Lago si legge:

«V.S. mi richiede la minuta de *Se la mia morte brami*, et cosí molto voluntier ve la mando, advertendovi ch'io no(n) la fece se no(n) da ca(n)tar nel lauto, cioè senza co(n)tralto»[53].

La mancanza di sue composizioni nelle stampe piú tarde non può perciò essere attribuita all'arresto dell'attività creatrice. Direi piuttosto che la richiesta del Tromboncino abbia avuto ripercussione nel campo dell'editoria musicale e forse la sua supplica al doge nel 1521 ha a che fare direttamente con la presenza a Venezia di Andrea Antico e specificamente con la sua attività editoriale. Questi, proprio l'anno precedente, aveva ristampato il Secondo, il Terzo e il Quarto Libro di Frottole (il Secondo e il Terzo rappresentavano in verità la terza edizione), antologie nelle quali il Tromboncino aveva una massiccia presenza. Forse il musico rimase molto contrariato nel vedere sfruttata la sua opera senza ricevere alcun compenso e certamente la richiesta che «niuno altro possi stampar, né far stampar, in questa terra et per tuto il dominio» non può che riguardare l'attività dell'editore istriano. Fatto sta comunque che l'Antico da quel momento non pubblicherà mai piú raccolte profane antologiche e ritornerà a stampare musica profana a partire dal 1533 con i madrigali di Verdelot e le raccolte di Canzoni francesi. Ora se si accetta che l'apografo marciano possa essere redatto per l'officina editoriale dell'Antico, forse una delle ragioni della inattuata pubblicazione potrebbe risiedere nel divieto oppostogli dalla Repubblica Veneta in seguito alla legittima richiesta del Tromboncino. Tutto ciò potrebbe anche spiegare perché l'antologia marciana è tanto avara di indicazioni d'autore e soprattutto perché non vi compare mai il nome del Tromboncino, mentre quello del Cara è indicato tre volte. D'altronde tutte le attribuzioni al Tromboncino sono state desunte da fonti che al massimo datano al 1520, e questo è un termine sicuro oltre il quale non può essere datata nessuna di esse, mentre i brani del Cara possono rappresentare una produzione anche piú tarda, come può essere per quelli di Francesco Patavino *alias* Santa Croce, di Fra Ruffino Bartolucci d'Assisi e di Sebastiano Festa, autori le cui opere trovano riscontro in piú tarde stampe romane. In particolare Sebastiano Festa (forse fratello di Costanzo) rappresenta nell'antologia probabilmente il personaggio piú proiettato verso il madrigale, sebbene la sua unica opera identificata sia la villotta *L'ultimo dí di magio, un bel matino*, che risulta datata al 1526 nella stampa romana di Pasoto e Dorico. Ma in questa stessa silloge il musico è anche presente come autore di

[51] Il brano è interamente trascritto e attribuito al Cara in F. LUISI, *Del cantar a libro...o sulla viola*, cit., pagg.478 - 480.

[52] Cfr. MARIN SANUTO, *Diarii*, LII, 601, in data 27 - 2- 1530 (*Domenega di carneval*).

[53] La lettera è conservata a Roma nella Biblioteca Vaticana, Ms. Vat. Lat. 5318, ff. 188 - 188*v*; già trascritta in A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit., pag. 48 e riproposta in K. JEPPESEN, *La Frottola (I)*, cit., pagg. 150 e 151 ove è riprodotta in facsimile. Nella citazione il corsivo è mio.

proto-madrigali sulla cui importanza ho già avuto modo di delineare un positivo giudizio in altra sede[54]; inoltre si ha per certo ch'egli fosse anche autore di mottetti, al quale genere si sarebbe particolarmente dedicato durante il servizio prestato al seguito del Rev. Monsignore di Mondoví, proprio intorno al 1520[55]. Particolarmente legati all'ambiente veneto sono invece Francesco Patavino e Fra Ruffino. Il primo, sacerdote, si trova già come cantore nella cattedrale di Padova negli anni 1511-12; in seguito, fino al 1515, avrà l'incarico di maestro di cappella nella chiesa di S. Francesco a Treviso, passando poi dal 1520 al 1528 con identiche mansioni nel duomo della stessa città; in seguito sarà maestro di cappella nella cattedrale di Chioggia (1529-31), nel duomo di Udine (1531-33) e in quelllo di Gemona fino al 1537, anno in cui farà ritorno a Treviso, ove si ritrova ancora nel 1551. La sua attività di compositore fu perciò principalmente legata agli ambienti ecclesiastici, come dimostra la sua produzione mottettistica pervenuta interamente manoscritta[56], e si può credere che l'esigua produzione profana – comprendente complessivamente 7 brani fra villotte e canzoni – sia opera giovanile legata fortemente alla moda compositiva padana in auge intorno al 1520. Ebbero tutti accoglienza (compresi i 4 brani presenti nell'apografo marciano) nelle stampe romane di Pasoto e Dorico: tre nel *Libro Primo de la Croce* (1526) e quattro nel *Libro Secondo* (1531). Anche Fra Ruffino, sebbene originario di Assisi, esercitò la sua attività in area padana: frate minore francescano, visse probabilmente nel convento dei Frari a Venezia ed ebbe l'incarico di maestro di cappella nella Basilica del Santo a Padova in un periodo successivo alla presenza di Francesco Santa Croce, dal 1520 al 1525, all'incirca negli anni che interessano la redazione dei manoscritti marciani nei quali divide con il Cara, Francesco Violante e Darius Ap'lis (non altrimenti noto) il privilegio di essere espressamente indicato come autore. In seguito, fino al 1531, fu maestro di maestro di cappella nel duomo di Vicenza, dopo di che ritornò al servizio presso la Basilica di Padova. La sua specifica attività di maestro di cappella favorí evidentemente la sua disponibilità verso una tecnica contrappuntistica che meglio si rileva nella produzione sacra[57]. Nel campo della musica profana pubblicò una composizione frottolistica nel *Libro Primo de la Croce* del 1526 e altri due brani nel *Motetti & Canzone* databile intorno al 1520, fra cui la bellissima frottola in forma di dialogo *Haymè, Amor! – Haymè, Fortuna!*, presente anche nell'antologia marciana al n.5. Ma la sua piú importante presenza è costituita dall'altro brano pervenuto manoscritto attribuitogli dall'apografo marciano (n.103, *La mi fa solfare*), il quale costituisce il piú autentico esempio di polifonia imitativa applicata al genere detto del "madrigale alla pavana in villanesco" e tradisce la sua appartenenza ad una pratica compositiva specificamente contrappuntistica e mottettistica. Il brano è sicuramente il piú interessante dell'intera raccolta marciana e, come è stato già detto, è stato trascritto nell'ultimo periodo di redazione dell'apografo che può essere indicativamente circoscritto intorno al 1523. Presenta una complessa struttura imitativa di ampio respiro che si basa sull'elaborazione di elementi melodici e testuali di derivazione popolare. In particolare, la sezione finale elabora il noto motivo di *Lassa fare a mi* che, com'è evidente, impone una risoluzione musicale con note ricavate dal testo (Lassa fare =La, Sol, Fa, Re), cosí come l'incipit dello stesso brano (*La mi fa solfare*) risponde musicalmente alle note enunciate come solmisazione (per questo «solfare» e non «Sol, Fa, Re») con relativa mutazione: di qui il tema La, Mi, Fa, Sol, *Si bemolle, La* per passare dall'esacordo naturale a quello molle (con Si bemolle chiamato Fa) e subito dopo a quello duro (con La "mutato" in Re e seguito dal Mi naturale una 5a sopra che ancora aderisce alla solmisazione perché vi è sottoposta la sillaba «la» del verso «la falsa Reconchina»). Un procedimento offerto comunque anche da altri esempi pervenuti[58],

[54] Cfr. F. LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola*, cit., pagg. 465-478, ove, oltre a considerazioni critiche, si possono trovare le trascrizioni integrali dei madrigali petrarcheschi di Sebastiano Festa: *Ben mi credea passar, Amor, se vuoi ch'io torni* e *Quel foco ch'io pensai* (quest'ultimo attribuito).

[55] Tre mottetti sono elencati da K. JEPPESEN, *Sebastiano Festa*, Sub Voce in MGG; inoltre da due lettere di Giulia Gonzaga indirizzate al marchese di Mantova nel 1520 e 1521 e conservate presso l'Archivio di Stato di Mantova, B. 1803, si apprende dell'invio allegato di due mottetti composti dal Festa che si trovava al servizio del Mons. di Mondoví; cfr. C. GALLICO, *Un canzoniere musicale italiano*, cit., pagg. 35-36.

[56] Dieci salmi a 8 voci, un mottetto a 4 voci e quattro a 5 voci, un *Deo Gratias* a 4 voci, un *Magnificat* a 4 voci, un *Credo* a 8 voci e una *Compieta*.

[57] Di lui si conoscono due mottetti stampati nel *Motetti e Canzone. Libro Primo* databile al 1520 (ove compaiono anche due sue composizioni profane), mentre in manoscritti sono reperibili 11 Salmi per coro spezzato e una *Missa super verbum bonum et suave*.

[58] Il piú affine è rappresentato dal brano *La mi fa fa la re*, con soggetto esemplato sull'esacordo molle Fa–Re (Re^2, La^1, Si^1 bemolle, Si^1 bemolle, La^1 e Re^1 – corrispondente realmente a Re – che implica la mutazione dell'esacordo naturale), reperibile nel Ms. Q.21 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (n.61), nel Ms. Magl.XIX, 122-125 (senza la parte di Alto), n.XXXIII, della Biblioteca Nazionale di Firenze, nel Ms. γ. L. 11, 8 (solo parte di Basso), ff.54*v*-55, della Biblioteca Estense di Modena, e nel *Libro Primo de la Fortuna* (solo parte di Alto, ff. 15-16) databile ca. 1530. Cfr. C. GALLICO, *Un canzoniere musicale italiano*, cit., pag. 105; edizione moderna in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 467 segg.

ma che in questo caso ci riporta all'opera autorevole di Josquin des Pres a cui si deve la *Missa La Sol Fa Re Mi* stampata dal Petrucci nel 1502. Qui il famoso tema viene utilizzato come *cantus firmus* e informa tutta la composizione dal *Kyrie* all'*Agnus*. La diversa posizione storica e cronologica esistente fra la composizione di Josquin e quella di Fra Ruffino, pone quest'ultimo su una linea di emulazione evidente nel periodo storico che vede in Italia una possibilità di rivalutazione della scrittura contrappuntistica e imitativa nell'ambito di una tradizione musicale fortemente legata alla linea popolare autoctona. Ne deriva che le considerazioni del Torrefranca sull'argomento appaiono addirittura paradossali, laddove cerca di dimostrare che l'esempio offerto dalla villotta di Fra Ruffino è antecedente alla Messa di Josquin il quale si sarebbe posto su un piano di imitazione rispetto ad essa:

« Questa villotta a quattro – prezioso scherzo sulla solmisazione, sfaccettata come un brillante, tipica espressione della moda italiana dei "soggetti cavati" – dovette essere famosa ai suoi tempi ed affascinare la sensibilità di Josquino al punto che egli non poté dimenticarla. Vedremo come fu»[59].

Ragione fondamentale è che Josquin, «parafrasatore di Nii, in Messe ed in pseudo-Villote»[60], avendo necessità di mostrare il suo malcontento per il trattamento del cardinale Ascanio Sforza presso cui era al servizio[61], utilizza la citazione di «M°. Rofino» che, per il suo evidente significato, offriva una soluzione a Josquin il quale

« poteva essere sicuro dell'effetto e non aveva bisogno di ricorrere ad illustrazioni, piú o meno reticenti, in prima persona, e tanto meno alla mediazione di un interprete»[62].

Non importa che l'aneddoto[63], nel quale non crede lo stesso studioso[64], non sia vero; quel che conta è che rappresenti una giustificazione, già avanzata dal Glareano, per la «storia della parafrasi musicale» che «è, dunque, molto piú lunga di quanto non si creda»[65]. Cosí la conclusione è che

«Magistro Rofino compone la sua villota, *al piú tardi, intorno al 1480*; quasi certamente sono sue anche le parole»[66].

Sta di fatto però che nessuna composizione di Ruffino è mai apparsa in stampe precedenti all'anno 1520, data verosimile per la stampa dei *Motetti & Canzone. Libro Primo* conservata nella Pierpont Morgan Library di New York, che comunque il Torrefranca non ha conosciuto poiché altrimenti avrebbe avuto modo di assegnargli anche il brano che nella raccolta marciana porta il n. 5, *Haymè, Amor! – Haymè, Fortuna!*. D'altronde non so dire se avrebbe accettato l'attribuzione dal momento che egli rifiuta l'identificazione fra «M°. Rofino» e il «Fra Rufino» delle stampe:

« È di gran peso il fatto che Magistro Rofino, che non vogliamo identificare né col Rossino Mantovano né col fra Rufin autore della mediocre frottola *Non finsi mai d'amarte* edita nel 1526, e che, forse, non è neppure Rosino da Fermo, sia il solo compositore di Villote che il nostro Codice nomini esplicitamente mentre la sua scrittura come già dissi, è tra le piú complesse e mature, nel mazzetto delle antiche»[67].

Gli altri musicisti identificati sulla base delle fonti collazionate appartengono piú specificamente alla generazione precedente dei frottolisti operanti per lo piú in zona padana. Cosí è per Giovanni Lullino Veneto, musico identificato per la canzone con citazione popolare «E donde vienstú bella» di chiara matrice padana nel brano al n. 10, *Nel tempo che riveste il verde manto*, già stampato col nome dell'autore dal Petrucci nell'Undicesimo Libro di Frottole (1514). Contemporaneo doveva essergli anche Pietro da Lodi che può verosimilmente essere indicato come autore della frottola al n. 9 dell'apografo marciano, *Deh! credete, don-*

[59] Cfr. F. TORREFRANCA, *ibidem*, pag. 64.

[60] Cfr. F. TORREFRANCA, *ibidem*, pag. 174.

[61] Sul particolare fa in qualche modo fede il sonetto del poeta e amico Serafino Aquilano che comincia: *Jusquin, non dir che 'l ciel sia crudo ed empio.*

[62] Cfr. F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pag. 65.

[63] Già riferito dal Glareano nel suo *Dodekachordon* pubblicato a Basilea nel 1547: «Josquino desiderava ottenere un beneficio ecclesiastico da non so piú quale magnate, ma costui tirava la cosa in lungo ripetendo, ogni volta, nella mutila lingua dei Franchi: *Laise faire a my*, ossia: *Sine me facere*. Ed ecco non passò molto e Josquino compose un'elegante messa su quelle parole, ossia sul tema: *La sol fa re mi*» (riportato in F. TORREFRANCA, *ibidem*, pag. 62); alla fine del secolo scorso il Menghini, pubblicando fra le *Rime* di Serafino Aquilano la sua lunga filastrocca sul tema *Lassa fare a mi*, propenderà per indicare in Ascanio Sforza il magnate uscito dalla memoria di Glareano; cfr. V. MENGHINI, *Le rime di Serafino Aquilano*. Bologna, 1893, pag. 35.

[64] Cfr. F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pag. 66: «Ma noi – lo ripetiamo– non crediamo che l'aneddoto sia vero, quantunque tutto concorra a renderlo verosimile. Per lo meno esso riesce – oggi – superfluo».

[65] Cfr. F. TORREFRANCA, *ibidem*, pag. 66.

[66] Cfr. F. TORREFRANCA, *ibidem*, pag. 66; nella citazione il corsivo è mio.

[67] Cfr. F. TORREFRANCA, *ibidem*, pag.64.

na, a me, che il Petrucci stampò nello stesso Libro sopra citato sotto le iniziali «P.L.» (che non sembra possano corrispondere ad altro nome[68]). Una frottola che suppongo abbia avuto successo poiché si ritrova adespota non solo nell'apografo marciano, ma anche nella stampa verosimilmente giuntina databile ca.1523, intitolata *Fior de Motetti e Canzoni novi*. Su Geronimo del Lauro, identificato per la frottola al n.51, *Non me dir che non si pò*, sulla scorta del Quarto Libro di Frottole di Antico che contiene altre cinque sue composizioni, si può solo dire che probabilmente era piú giovane di Pietro da Lodi, già presente con due composizioni nel Libro Settimo del Petrucci (1507),e forse piú vicino a Giovanni Lullino che vede la sua opera interamente collocata nell'Undicesimo Libro del 1514 (complessivamente ben 17 brani). Anche Geronimo del Lauro compare per la prima volta nella stessa raccolta del 1514 con quattro brani, ma è forse significativo che uno di essi si riscontri ancora intorno al 1530 nel *Libro Primo de la Fortuna*. Per questo musico ho comunque supposto, in altra sede, la possibilità di una provenienza meridionale (da Lauro nella provincia di Avellino) e di una successiva formazione in ambiente romano[69]. Di particolare interesse è inoltre l'attribuzione nella silloge marciana del brano al n. 17, *Forza d'amor da lo superno clime*, a un «F. Violante» non altrimenti conosciuto come compositore nell'ambito del repertorio frottolistico o pre-madrigalistico. Sembra tuttavia verosimile la sua identificazione con Pre Francesco Violante, attivo a Venezia come cantore sopranista della Cappella Marciana già intorno al supposto periodo di redazione dei nostri codici. Una prima notizia che lo riguarda, datata 1-III-1523, conferma infatti la sua posizione di cantore in San Marco in epoca precedente, poichè segnala un aumento di 10 ducati annui sullo stipendio che sale cosí a 40 ducati. In data 19-VIII-1528 i Registri annotano un ulteriore aumento annuo di 10 ducati «propter sufficentiam et alia merita ipsius presbiteri»; il 22-I-1542 il musico riceverà altri 30 ducati (portando cosí lo stipendio annuo a 80 ducati di cui si ha conferma ancora nel 1556) per l'incarico di maestro di canto dei chierici marciani. Figurerà ancora fra i cantori di S. Marco nel 1560 e in quest'anno, il 9 settembre, sottoscriverà il testamento di Marco Antonio Cavazzoni per la consegna al notaio. Da tutto ciò si deduce facilmente che il Violante doveva essere molto apprezzato nell'ambiente musicale veneziano (lo confermano i continui aumenti di stipendio) e certamente fu legato d'amicizia al Cavazzoni il quale, benché di origine bolognese, ebbe rapporti costanti con Venezia (fu a lungo e in tempi diversi al servizio del Bembo, suo protettore e padrino del figlio Girolamo, e anche al servizio di Francesco Cornaro) ove, quasi al termine della vita, divenne cantore in S. Marco (1569). La presenza del Violante nell'antologia marciana sembra perciò assumere importanza non solo per una eventuale conferma della supposta datazione dei codici, ma anche in relazione alla loro provenienza specificamente veneziana. Peraltro una identificazione del musico con il piú noto Giovanni Francesco Violanti da Bari, autore di madrigali stampati in raccolte del 1574 e 1583, sembra assolutamente improbabile[70], ma forse potrebbe essere avanzata l'ipotesi di una parentela che illuminerebbe almeno sulle origini del personaggio; ciò potrebbe inoltre porgere il destro per un collegamento con l'altro musicista non altrimenti noto il cui nome, annotato come «Darius Ap'lis» in testa alla canzone al n. 91, *Perché non oso dimostrar la piagha*, potrebbe essere piú chiaramente sciolto in «Darius Ap(u)lis» con riferimento diretto alla sua origine. Noto tuttavia che mentre il brano del Violante appartiene alla prima redazione del codice, quello di Darius è proprio l'ultimo brano aggiunto durante il terzo intervento. Nasce il sospetto che questo sconosciuto autore possa avere a che fare con la redazione dell'apografo marciano.

[68] La possibilità che possa trattarsi di Philippo da Lurano è molto vaga, poiché questo autore compare generalmente nelle sillogi petrucciane, quando nella forma abbreviata, come «F.D.L», «Ph.D.L.» e «P.D.L.» (una sola volta «Philippus L.» e «F.L.»).

[69] Cfr. F. LUISI, *Supponibili presenze napoletane nei repertori frottolistici del primo Cinquecento*. "Annuario del Conservatorio Statale di Musica «D. Cimarosa», 1974 - 78", Avellino, 1979, pagg.291 segg. (con trascrizione integrale del brano *Laura romanis*).

[70] Cfr. RISM, 1574[6] e 1583[14]; la stessa persona dovrebbe poi essere il «Gio. Francesco Violante» presente con due madrigali nella raccolta *Il Primo Libro de Madrigali a sei voci di Stefano Felis da Bari maestro di capella dell'arcivescovo di detta città*, stampata a Venezia, presso Angelo Gardano, nel 1579; cfr. E. VOGEL- A. EINSTEIN- F. LESURE- C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*. 3 voll., Pomezia (Roma), 1977, vol.I, pag. 610 (n.927). Devo precisare che tutte le informazioni riguardanti l'attività di Pre Francesco Violante nella Cappella Marciana mi sono state fornite gentilmente da Don Gastone Vio di Venezia, a cui rivolgo doveroso ringraziamento; lo studioso ha messo a mia disposizione una scheda informativa nella quale sono precisate le fonti per le notizie relative agli anni 1523 e 1528: Proc. de Supra, Reg. 123, «Actorum primo», f. 59 e Reg. 124, Archivio di Stato di Venezia.

8

9

10

8. Il Petrarca in una miniatura del Ms. Lat. Cl. VI, n. 86 (= 2593); incipit De remediis utriusque fortunae, *f. 1. Venezia, Biblioteca Marciana*

9. Dante in una miniatura del Ms. It. Cl. IX, n. 34 (= 6201); incipit della Divina Commedia, *f. 1. Venezia, Biblioteca Marciana*

10. Ovidio e le "Eroine": miniatura del Ms. It. Cl. IX, n. 326 (=6913); redazione in volgare delle Heroides, *f. 2. Venezia, Biblioteca Marciana*

4. Poesia aulica e poesia popolaresca.

Benché molto vari sul piano delle strutture formali i testi poetici del canzoniere marciano compongono nell'insieme un quadro omogeneo che in sé è sintesi di una civiltà letteraria poggiata sul gusto della raffinatezza, a volte esagerato, a volte sottilmente equilibrato e altre volte artificioso. Ma l'omogeneità è frutto di una condizione del pensiero letterario peculiare al Rinascimento stesso e si traduce inevitabilmente in imitazione, nel ricorso frequente a un modello che ha soprattutto un nome: Petrarca. Ma è imitazione del linguaggio ancor prima che di poesia, cosí come ci spiega il Castiglione a proposito di ciò «che si conviene nello scrivere» in un dialogo del suo citato *Cortegiano* per bocca di messer Federico:

«Parmi adunque che a chi vòl fuggir ogni dubbio ed essere ben sicuro, sia necessario proporsi ad imitar uno, il quale di consentimento di tutti sia estimato bono, ed averlo sempre per guida e scudo contra chi volesse riprendere; e questo (nel vulgar dico) non penso che abbia da essere altro che il Petrarca e il Boccaccio; e chi da questi dui si discosti va tentoni, come chi camina per le tenebre senza lume e però spesso erra la strada»[71].

In sintesi è la stessa tesi che esporrà il Bembo nelle *Prose della volgar lingua* pubblicate nel 1525, ma in parte già scritte nel 1512. La posizione assunta si colloca esattamente in una fase intermedia che sta fra l'umanesimo di corte e l'avvio dell'evo moderno: momenti di aspirazione al Rinascimento piú che rinascita vera e propria, e non potrebbe essere diversamente. Il giudizio qui espresso in sede di valutazione musicale, dal quale emerge chiara la presenza di un momento culturale di transizione, non può non avere riflesso nell'ambito di una valutazione globale del fenomeno poetico-musicale. Siamo tanto lontani dal madrigalismo espressivo di un Marenzio o di un Gesualdo quanto dalla poetica di un Guarini o di un Tasso. E il punto di contatto, la similarità, l'ideale costante tra la fase di partenza e quella d'arrivo, possono essere indicati nella presenza continua della ricerca, in tutto l'arco del Rinascimento italiano, di un modello sempre piú perfetto di unione tra musica e poesia. Essa inizia la sua fase di primo approfondimento proprio nell'ambito di quella nuova generazione letteraria che domina la cultura cortigiana contemporanea al nostro codice. Mai come in questo momento il poeta si era reso partecipe di una trasformazione stilistica ed estetica di natura anche musicale. Già nel 1505, datando da Venezia il 1° luglio, il Bembo scriveva alla marchesa Isabella d'Este, a seguito di una breve visita compiuta di ritorno dal suo soggiorno a Urbino, inviandole le sue poesie per essere da lei cantate:

«Mando a V.Ex.tia Madonna et patrona Ill.ma mia dieci sonetti, et due stramotti alquanto usciti da la loro regola: non già perché meritino essi venire a le mani di S.V. per alcuna conditione loro, ma perché io pure disidero che alcuno mio verso sii recitato et cantato da V.S., ricordandomi con quanta dolcezza et suavità V.S. cantò quella felice sera gli altrui; et stimando che nessuna gratia possano avere le cose mie maggiore come questa. De' quali sonetti alcuni ne sono non avuti qui da altri, et gli tramotti in tutto nuovi, non pur veduti qui da alcuno»[72].

Evidentemente il Bembo, rimasto affascinato dal canto della celebratissima signora di Mantova, è preso dal desiderio di sentirne l'effetto sulla sua poesia: è la ricerca dell'armonia, del suono, del canto per la parola, di quella sublimazione che si presenta come meta ultima della poetica e tende verso una pura simbiosi. Piú tardi, quando l'astrazione delle immagini si sarà fatta poesia e tra parola e suono avrà posto una identità assoluta, il Bembo potrà dire:

«Da scegliere adunque sono le voci, se di materia grande si ragiona, gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose, se di bassa e volgare, lievi, piane, dimesse, popolari, chete; se di mezzana tra queste due, medesimamente con voci mezzane e temperate, e le quali meno all'uno e all'altro pieghino di questi due termini che si può»[73].

L'arco di tempo che racchiude questa prima fase evolutiva della storia del classicismo letterario e poetico del Cinquecento appartiene al primo ventennio del secolo e il contenuto poetico-musicale dell'apografo marciano ne è una viva, aderente testimonianza. La stessa presenza del Bembo e del Castiglione tra i poeti identificati è significativa del rapporto esistente tra l'antologia marciana e la civiltà letteraria contemporanea resasi interprete dei profondi mutamenti di costume, di vita e di arte che pervadono l'inizio del secolo. È significativo che due delle tre poesie del Bembo (*Quand'io pens'al martyre*, n.38 e *Amor, la tua virtute*, n.49) siano tratte dagli *Asolani*[74], opera che porge una prima sintesi del pensiero bembista e insieme mostra di pulsare in una vita cortigiana che pure è trasfigurata, come lo sono i personaggi o la stessa villa di Caterina Cornaro che offre lo sfondo sociale e cortigiano ad una elegante esposizione di idee che muovono dal platonismo quattrocentesco fiorentino per riallacciarsi a un raffinato sapore di lirica medievale non già del

[71] Cfr. B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., Libro I, cap. XXX, ed. cit., pag. 68.

[72] La lettera è riportata in VINCENZO CIAN, *Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", V (1887), pagg. 97 segg.

[73] Cfr. PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua*. Venezia, 1525, Libro I, cap. XV, edizione critica a cura di Carlo Dionisotti. Torino, 1931.

[74] Per l'edizione moderna cfr. P. BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti. Torino, 1960 e 1966 (II edizione accresciuta), pagg. 320 e 341.

Petrarca, ma piuttosto del Boccaccio giovanile. È un' opera che, concepita a partire dal 1497, vedrà la luce per i tipi aldini nel 1505: è esattamente il periodo del suo soggiorno a Ferrara, del suo amore per Lucrezia Borgia e poi per Maria Savorgnan[75]: le sue lettere a quest'ultima mostrano per la prima volta quella capacità di idealizzazione ed elevazione delle proprie passioni che lo accostano intimamente al Petrarca. Un periodo che è decisivo per la sua formazione in ragione di quella forte suggestione che la colta e raffinata corte estense poteva offrirgli attraverso la presenza di Ercole e Tito Vespasiano Strozzi, del Sadoleto, del Tebaldeo e del piú grande Ariosto che proprio in quegli anni iniziava a lavorare intorno al suo *Orlando furioso*, del quale non manca di presentarci una preziosa testimoninaza l'apografo marciano con il «Lamento di Orlando», tolto al capitolo XXIII, che comincia: *Queste non son piú lagrime, che fore* (n.67), con musica di Bartolomeo Tromboncino, apparso per la prima volta nell'edizione del Quarto Libro di Frottole di Antico[76] stampato nel 1517, un anno dopo la prima edizione del poema ariostesco. E anche il Tromboncino era ben noto al Bembo che ebbe evidentemente modo di apprezzarlo durante il soggiorno ferrarese. La presenza del musico a corte è sicuramente testimoniata nel 1502 in occasione dei festeggiamenti che la signoria estense allestí per le nozze del principe Alfonso con Lucrezia Borgia. Una testimonianza del Sanuto, datata 7 febbraio 1502, riferisce sull'esecuzione a corte di «una musicha mantuana dil tromboncino»[77]; e dalla stessa fonte si apprende che il giorno dopo, per la rappresentazione della *Casina* di Plauto, fu eseguita «una musica del Tromboncino ne la qual si cantò una barzeleta in laude degli sposi; e questo fu inanti principiata la comedia»[78]. Le circostanze che possono aver accostato il poeta al musicista sono degne di rilievo se si considera che il terzo testo del Bembo presente nell'apografo marciano, la canzone *Gioia m'abonda al cor tant'et sí pura* (n.44), appartenente alle piú tarde *Rime* pubblicate per la prima volta nel 1530, riporta una intonazione musicale del Tromboncino che il Petrucci aveva già stampato nel 1514 nell'Undicesimo Libro di Frottole. Evidentemente il Bembo faceva circolare le sue poesie negli ambienti di corte prima ancora di consegnarle alle stampe e ricercava per esse l'interessamento dei musici, la realizzazione in canto. Non è forse questo il senso della sua lettera inviata alla marchesa di Mantova dopo la breve visita compiuta verso la fine di giugno del 1505? Vi era giunto proveniente da Urbino, da quella splendida corte ove farà presto ritorno soffermandosi fino al 1511. Qui si legò d'amicizia col Castiglione (che lo pose fra gli interlocutori del suo *Cortegiano*), peraltro di origine mantovana e già al servizio del marchese Francesco Gonzaga fino al 1504, anno in cui passò al servizio di Guidubaldo da Montefeltro. E nella corte urbinate giunse portando con sé il fascino di quella cultura mantovana che si sprigionava dal circolo letterario di Isabella d'Este e che in lui si era arricchita della formazione raffinata ricevuta presso la corte di Ludovico il Moro, ove era rimasto fino al 1499, che pure vantava la presenza di Beatrice d'Este, sorella di Isabella e quindi figlia di Ercole d'Este e di Eleonora d'Aragona. Figure sulle quali non mancherà di esprimere un giudizio nel suo *Cortegiano*:

«Se nella Lombardia verrete, v'occorrerà la signora Isabella marchesa di Mantua, alle eccellentissime virtú della quale ingiuria si faria parlando cosí sobriamente, come saria forza in questo loco a chi pur volesse parlarne. Pesami ancora che tutti non abbiate conosciuta la duchessa Beatrice di Milano sua sorella, per non aver mai piú a maravigliarvi di ingegno di donna. E la duchessa Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara e madre dell'una e l'altra di queste due signore ch'io v'ho nominate, fu tale che le eccellentissime sue virtú faceano bon testimonio a tutto il mondo»[79].

Ma non era il solo a rappresentare a Urbino la cultura mantovana: v'era con lui il cugino e amico Cesare Gonzaga e v'era la stessa duchessa Elisabetta che, si deve sottolineare, era pure una Gonzaga. Ed è questo l'ambiente che accolse il colto ed erudito Pietro Bembo, questo l'ambiente nel quale assistette, nel carnevale del 1506, alla rappresentazione dell'egloga *Tirsi*, composta dal Castiglione per l'occasione in collaborazione con Cesare Gonzaga[80]: un'opera che già offre – seppure attraverso una finzione pastorale – l'immagine dello splendore cortigiano dei Montefeltro. Tirsi è un pastore venuto da lontano, richiamato ad Urbino dalla fama della sua signora, la duchessa Elisabetta; Jola che canta una triste canzone d'amore è il Castiglione stesso e Dameta, il terzo interlocutore, è Cesare Gonzaga[81]. È uno stupendo intarsio (viene a mente quel-

[75] L'edizione integrale del carteggio fra il Bembo e Maria Savorgnan è pubblicata in C. DIONISOTTI, *Carteggio d'amore*. Firenze, 1950.

[76] Per l'edizione moderna cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Nicola Zingarelli. Milano, 1973 (VII edizione), pag. 247.

[77] Cfr. MARIN SANUTO, *Diarii*, IV, 229 (in data 7 febbraio 1502); citato in K. JEPPESEN, *La Frottola(I)*, cit., pag. 146.

[78] Cfr. M. SANUTO, *ibidem* (in data 8 febbraio 1502); citato in K. JEPPESEN, *ibidem*, pag. 146 e in N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pag. 60 e nota 39, pag. 88, che riprende da ALESSANDRO LUZIO, *Isabella d'Este e i Borgia*. "Archivio Storico Italiano", Serie V, vol. XLI, 1914, pag. 545, nota 1.

[79] Cfr. B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., LibroIII, cap. XXXVI, ed. cit., pag.242.

[80] Edizione moderna in FRANCESCO TORRACA, *Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV*. Firenze, 1855, pagg. 422 segg.

lo famosissimo dello "studiolo del Duca" realizzato da Baccio Pontelli nel 1476 su probabili disegni di Sandro Botticelli), ma è fatto di «stanze pastorali» dedicate a Elisabetta Gonzaga che «furono inanti a lei pastoralmente recitate»[82]. L'opera è tutta contesta di un sapore poetico che spazia tra l'antico e il moderno riesumando immagini che giungono a Petrarca e Virgilio muovendo dal Magnifico o dal Poliziano, ma risentono anche di una certa poesia concettuale padana che pare di poter individuare nel Tebaldeo o della sensibilità lirica di Serafino Aquilano. Puro spettacolo di corte concepito per il diletto dell'ascoltatore, ma anche sintomatico di quella particolare fase di transizione di cui si è detto. E non è un caso che vi aderisca ancora una volta il nostro manoscritto nel quale è esemplata, con musica pure del Tromboncino, la «Canzone di Jola» che comincia : *Queste lachryme mie, questi sospiri* (n.39), già stampata dal Petrucci nell'Undicesimo Libro di Frottole del 1514 e riproposta da Antico in versione per canto e liuto nel 1520. E di certo anche in questo caso si può supporre un rapporto diretto fra il musico e il poeta, dal momento che il Tromboncino iniziò la sua carriera proprio a Mantova intorno al 1487, data in cui il padre Bernardino Piffaro entrò al servizio dei Gonzaga[83]. Della musica mantovana il Castiglione serberà sempre un vivo ricordo legato alla figura di quel Marchetto Cara che, fedele a Isabella d'Este per tutta la vita, piú d'ogni altro può essere chiamato a rappresentarla; e nel *Cortegiano* non manca una memoria che lo esalta in un confronto appositamente studiato e porto nel dialogo dal conte Ludovico di Canossa, nobile concittadino veronese:

«Vedete la musica, le armonie della quale ora son gravi e tarde, or velocissime e di novi modi e vie; nientedimeno tutte dilettano, ma per diverse cause, come si comprende nella maniera del cantare di Bidon, la qual è tanto artificiosa, pronta, veemente, concitata e de cosí varie melodie, che i spirti di chi ode tutti si commoveno e s'infiammano e cosí sospesi par che si levino insino al cielo. Né men commove nel suo cantar il nostro Marchetto Cara, ma con piú molle armonia; ché per una via placida e piena di flebile dolcezza intenerisce e penetra le anime, imprimendo in esse soavemente una dilettevole passione»[84].

Ora, ciò che qui si è voluto sottolineare è l'esistenza, nell'ambito degli ambienti cortigiani, di un diretto rapporto fra le varie culture e della viva partecipazione in esse di musicisti di formazione specificamente padana, disponibili alla verifica delle nuove tendenze poetiche sul piano musicale. L'adesione del musico a modelli contemporanei di lirica volgare è in realtà testimoniata nell'intero repertorio del manoscritto marciano e tanto piú nella grande maggioranza di testi anonimi in genere manierati e d'indubbio sapore petrarchesco, prodotti quasi emblematici di una poetica aulica che trova specifica collocazione nell'opera di una schiera di rimatori cortigiani che forse preferiscono l'anonimato, consapevoli d'essere nell'ombra dei loro piú illustri colleghi. Ma la nostra antologia offre altre presenze sicure in tal senso, com'è quella del Sannazzaro per il madrigale al n.35, *Quando vostri begli occhi un caro velo*[85], purtroppo con musica anonima. Ed è assai significativo che di questo autore sia presentata una delle rime che vedranno la luce nei *Sonetti e Canzoni* pubblicati nel 1530. Ciò richiama considerazioni già fatte, ma induce contemporaneamente a considerare la possibilità che si sia operata una scelta nei confronti dell'*Arcadia*, l'opera indubbiamente piú nota del poeta napoletano, assente nel manoscritto marciano. Si può verosimilmente credere che nel periodo di redazione del repertorio qui esaminato l'*Arcadia* rappresentasse il modello di una tendenza culturale di tradizione umanistica, anche se proiettata nel Rinascimento per il divenire artistico del lessico volgare. Opera straordinaria della cultura del tardo Quattrocento che cominciò a circolare prima ancora che il Summonte e il Cariteo provvedessero alla edizione defintiva che vide la luce a Napoli per i tipi di Sigismondo Mayr nel 1504; opera conosciutissima a Venezia ove nel 1501 – in assenza dell'autore che si trovava al seguito del re Federico consegnatosi prigioniero a Luigi XII – si ebbero edizioni piratesche. Ma è opera che mostra solo i sintomi del nuovo sentire: il processo di idealizzazione è ancora legato al mito e supera col fantastico il senso della vita e della società rievocando Teocrito, Virgilio e Ovidio. È l'esperienza anteriore su cui s'innesta l'espressione lirica stupendamente esemplata nei *Sonetti e Canzoni*, la cui fortuna nel Cinquecento sarà enorme[86] e comincia proprio qui, nel nostro manoscritto. Con molta probabilità è anche del Sannazzaro la canzone-dialogo al n.77, *Perché piangi, alma, se dal pianto mai*,con musica di Marchetto Cara, al quale è attribuita nella piú tarda versione stampata

[81] Cfr. PIERANTONIO SERASSI, *Poesie volgari e latine del conte Baldessar Castiglione*. Roma, Pagliarini, 1760, pag.XX, (l'egloga a pagg. 7-26).

[82] Cfr. P.A. SERASSI, *ibidem*, pagg. 4 - 5.

[83] Cfr. ANGELO BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga a Mantova dal sec.XV al XVIII.* Milano, 1890, pag. 12.

[84] Cfr. B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., Libro I, cap.XXXVII, ed cit., pag. 77; il cantore Bidon è Antonio Collebandi, *detto* Bidon d'Asti.

[85] Cfr. JACOPO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro. Bari, 1961, pag. 162 (in *Sonetti e Canzoni*, parte II, n.XXXVIII).

[86] Si veda a tal proposito il recente studio di LEOPOLD SILKE, *Madrigali sulle egloghe sdrucciole di Iacopo Sannazaro. Struttura poetica e forma musicale*, in "Rivista Italiana di Musicologia", XIV(1979), n.1, pagg. 75-127.

nel 1531 dal Dorico nel *Libro Secondo de la Croce*, circostanza sulla quale abbiamo già espresso un giudizio[87]. La possibilità di un dubbio sull'identificazione del poeta sussiste per la presenza di altre indicazioni di paternità in antiche fonti manoscritte: il codice 1250 della Biblioteca Universitaria di Bologna, al f.101 assegna la canzone a Francesco Molza[88], ma direi con minore attendibilità dal momento che tale fonte altre volte assegna impropriamente al Molza rime d'altri autori[89], un'altra fonte poi, il Ms. Magl. VII, 719 della Biblioteca Nazionale di Firenze, al f.22 presenta il testo come «Madrigale» e lo assegna a Girolamo Cittadini, una attribuzione che potrebbe essere ritenuta come la piú improbabile, dal momento che appare aggiunta nel codice da mano posteriore, se non fosse confermato dal Ms Magl. XXI, 75 della stessa Biblioteca di Firenze che al f.87*v* riporta l'indicazione« Hieronimo cipt.». Tuttavia si deve considerare che nell'edizione settecentesca delle opere del Sannazzaro curata da G. Antonio e Gaetano Volpi il testo appare nel gruppo di rime «cavate ora la prima volta da varj Codici Manoscritti» e si dirà copiato «Da un picciolo Codice Cartaceo della Libreria della Salute di Venezia» che corrisponde all'attuale Ms. It. IX, 154 della Biblioteca Marciana, ove il testo si trova verosimilmente attribuito al Sannazzaro al f.15[90]. E nella stessa sezione di rime «cavate ora la prima volta» si trova anche, preceduto dall'indicazione «Rime del Sannazzaro, copiate da un Codice Cartaceo dell'Illustriss. e gentilissimo Sig. Cavaliere Anton Francesco Marmi, Fiorentino», attualmente Ms. Magl. VII, 371 della Biblioteca Nazionale di Firenze (ove il testo è riportato con l'attribuzione al Sannazzaro ai ff.95-95*v*), il capitolo al n.18 della nostra raccolta che comincia: *Dura passion che per amor soporto*[91], con intonazione musicale non attribuibile[92]. Il testo non viene comunque accettato fra le «Rime disperse» dell'edizione critica delle *Opere volgari* del Sannazzaro curata da Alfredo Mauro, il quale propende per una attribuzione ad Andrea Navagero suffragata da specifiche indicazioni presenti nel Ms.3071, pag.40, della Biblioteca Palatina di Parma e nel Ms. *Canonic.* 36 della Biblioteca Bodleiana di Oxford[93]. Il Navagero appare anche come piú probabile autore per la canzone al n.2 della silloge marciana, *Veramente, madonna, in me l'ardore* con musica anonima. La paternità è contestata a Francesco Molza nel Codice 1250 della Biblioteca Universitaria di Bologna che al f.178 presenta la sola prima Stanza del componimento e nel Ms. Magl. VII, 371 della Biblioteca Nazionale di Firenze che al f.8 conferma la paternià con l'indicazione «F.M.». Il testo è invece adespoto nel Ms. Magl. VII, 720 della stessa Biblioteca al f.87*v*, e nella raccolta di rime databile ai primissimi anni del Cinquecento, costituita dal Ms. A.I.4 della Biblioteca comunale di Mantova che ne riporta la sola prima Stanza al f.44[94], mentre compare fra le «Canzone de mr. Andrea Navagero» al f.24 del Cod. II. I. 60 della Biblioteca Nazionale di Firenze; quest'ultima attribuzione è anche confermata dal Ms. It. Cl. IX, 144 della Biblioteca Marciana (codice proveniente da S. Matteo di Murano) ai ff. 7*v*-8. Nella edizione moderna del Frati, basata evidentemente solo sul codice bolognese che assume il testo fra i «Madrigali del Molza», la canzone è similmente attribuita senza dubbi[95], ma si deve tener conto anche che l'intero testo della canzone – articolata in tre Stanze come nel codice marciano – si trova già assegnato al Navagero in una raccolta di rime del 1545[96] e fu ugualmente inserito nell'edizione settecentesca della sua *Omnia* curata dai fratelli Volpi[97]. Alla presente indagine, tuttavia, l'identificazione del

[87] Cfr. qui la nota 26 e quanto ad essa riferito nel testo. Si precisa comunque che l'intonazione del Cara non concorda con quella offerta sullo stesso testo dal Ms. Q.21 di Bologna, per la quale si veda C. GALLICO, *Un canzoniere musicale*, cit., pag. 108.

[88] L'attribuzione è accettata, ma non per via del confronto critico bensí unicamente sulla scorta del codice bolognese, in LODOVICO FRATI, *Rime inedite del Cinquecento*. Bologna, 1918, pag. 10.

[89] Come si vedrà appresso a proposito della canzone *Veramente, madonna, in me l'ardore*, n. 2 della raccolta marciana.

[90] Cfr. J. SANNAZZARO, *Le opere volgari*, a cura di Giovanni Antonio e Gaetano Volpi fratelli. Padova, presso Giuseppe Comino, 1723, pagg. 434- 435. Nel Ms. It. IX, 154 della Marciana l'attribuzione al Sannazzaro compare tuttavia sul testo precedente al nostro, ma poiché nella raccolta a tutti i testi è premesso il nome dell'autore, è evidente che il copista sottintende l'attribuzione precedentemente indicata. Si deve precisare che mentre il Ms. XXI, 75 di Firenze è generalmente attendibile in merito alle attribuzioni, non lo è altrettanto il Ms. Magl. VII, 719. Oltre che nelle fonti citate, il brano si trova anche, sempre adespoto, nel Codice Laur. Strozz. CLXX, f. 85, della Biblioteca Laurenziana di Firenze, nel Ms. Magl. VII, 720, f. 113, della Biblioteca Nazionale di Firenze, nel Ms. Reg. Lat. 1591, f. 114, della Biblioteca Vaticana di Roma e nel Ms. XXVIII, 1, 8, pag. 153, della Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini di Napoli, che lo riporta incompleto (solo i vv. 8-9). Di conseguenza l'edizione di Frati, basata esclusivamente sul codice bolognese, attribuisce il brano al Molza (ved. nota 88), mentre nella edizione critica di A. Mauro, ove non è segnalata la fonte bolognese, il testo viene accettato fra le «Rime disperse» benché lo studioso sembri propendere per una attribuzione al Cittadini nelle note critiche: cfr. J. SANNAZARO, *Opere volgari* a cura di A. Mauro, cit., pagg. 438 e 470.

[91] Cfr. J. SANNAZZARO, *Le opere volgari*, a cura di G.A. e G. Volpi, cit., pagg. 434 - 435.

[92] L'intonazione musicale sullo stesso testo offerta dal Tromboncino nel Quarto Libro di Frottole di Antico (1517) e nel *Fioretti di Frottole* del De Caneto (1519) risulta diversa da quella presente nel codice marciano. Suppongo inoltre identica alla versione di queste stampe quella citata nella Tavola dell'edizione delle Frottole per Canto e Liuto di Tromboncino e Cara stampata da Antico nel 1520, purtroppo perduta per la mancanza dei fogli relativi nell'unico esemplare sopravvissuto.

Navagero giova particolarmente [98] e riconduce il discorso nell'ambito della cultura veneta. Questo nobile veneziano, uomo dottissimo, succeduto al Sabellico in qualità di storiografo della Serenissima Repubblica di Venezia e di bibliotecario della Libreria già del Bessarione a S. Marco, fu amico e concittadino del Bembo col quale ebbe in comune il senso politico e diplomatico, l'amore neoclassico tanto per la poesia latina che per quella volgare. Il Bembo sarà suo successore dal 1530 nell'ufficio di storiografo della Serenissima (incarico tenuto dal Navagero per 15 anni, ma tuttavia mai espletato a causa dei suoi vari impegni diplomatici) col duplice incarico di bibliotecario della Libreria Nicena (uffici già addietro congiunti); vi attese quasi fino al termine della sua vita, lasciando dodici Libri di una *Historia veneta* (da lui stesso tradotta anche in volgare) che riprendono la narrazione dal 1487 (dove cioè l'aveva lasciata il Sabellico) conducendola fino al 1513.

La rassegna di poeti proposta dall'antologia marciana offre perciò motivi validi per circoscrivere nell'ambito di una specifica tendenza culturale l'intero repertorio. A tale tendenza si può anche ricondurre il sonetto di Giovanni Muzzarelli al n.74, *Per fugir la mia morte, alma mia spene*, attribuito con l'indicazione in epigrafe «del di M. Gio: Muzarelli», al f. 18 del Ms. It. Cl. IX, 144 della Biblioteca Marciana di Venezia (poeta che si identifica con il «Giovanne mozarello» autore della *Fabula di Narciso* stampata a Venezia da Niccolò Zoppino e Vincenzo compagno, detto nel frontespizio «da Mantoa» e più avanti «da Ferrara») e la canzone al n. 83, *Cangia sperar, mia voglia*, che la stessa raccolta marciana di rime, al f. 1, assegna a Pietro Barignano. Gli elementi fin qui discussi si arricchiscono tuttavia ulteriormente considerando la presenza nella silloge musicale di altri due testi di un noto poeta monferrino, il marchese Galeotto del Carretto. Rimatore di tutt'altra levatura rispetto al Bembo, affatto distaccato da quei problemi estetici che pervadevano il mondo letterario del suo tempo, egli rappresenta tuttavia il tipo "medio" del poeta cortegiano, figura intermedia fra "l'anonimo in ombra" di cui si diceva e la mente intellettuale. Ma il suo è forse il prodotto più genuino partorito dalla cultura poetica di corte: di sapore edonistico più che intellettuale, espressione di stile più che di estetica. Fu molto legato alla corte di Mantova e può essere annoverato fra i più attivi poeti frequentatori del circolo culturale di Isabella già negli anni precedenti al 1500, quando era ancora al servizio presso i Gonzaga il Tromboncino, compositore che il marchese Galeotto mostrava di preferire su tutti e per il quale approntava i testi delle sue barzellette. Il 14 gennaio 1497 scriveva ad Isabella:

«La S.V. sa che 'la partita mia da Mantova mi promesse del mandarmi alcuni de le mie belzerette fatti per lo tromboncino, et mai non li ho havuti» [99].

E per lo stesso motivo, con lettera del 24 novembre 1498, il poeta inviava alla marchesa «una belzereta inserta in una egloga» [100] che forse ha qualche relazione con uno dei suoi due brani presenti nel manoscritto marciano: quello al n.59, *Crudel, fugi se sai*, un lungo componimento strofico (più propriamente un'oda che una barzelletta, il cui significato formale appare già presso i poeti del tempo molto controverso) che costituisce il Canto di Pan nella favola mitologica *Le nozze di Psiche e Cupidine*, composta dallo stesso Galeotto del Carretto e rappresentata nel 1502 a Casale Monferrato per celebrare il matrimonio di Guglielmo IX Paleologo con Anna d'Alençon [101]. Il brano fu

[93] Cfr. J. SANNAZARO, *Le Opere volgari*, a cura di A. Mauro, cit., pag. 469. Il testo si trova inoltre adespoto nel Ms. It. 265, ff. 1-1*v*, della Biblioteca di Stato di Monaco, nel Ms. It. Cl. IX, 492, ff. 107-107*v*, della Biblioteca Marciana di Venezia (fonte non citata dal Mauro) e nel Ms. Reg. Lat. 1591, ff. 54-54*v*, della Biblioteca Vaticana di Roma.

[94] Cfr. C. GALLICO, *Un libro di poesie per musica*, cit., pagg. 77-78.

[95] Cfr. L. FRATI, *Rime inedite del Cinquecento*, cit., pag. 14.

[96] In *Rime diverse di molti Eccell. Autori.* Venezia, Giolito, 1545, pag. 97.

[97] Cfr. *Rime di Messer Andrea Navagero*, in *Andreae Navagerii... Opera Omnia*, a cura di Giovanni e Gaetano Volpi. I edizione, Padova, Comino, 1718, pag. 279; II edizione, Venezia, Remondini, 1754, pag. 245.

[98] Purtroppo non è risultata esatta l'attribuzione allo stesso poeta della canzone al n. 21, *Fiamma amorosa et bella*, dichiarata dall'Einstein nella sua edizione moderna del brano desunto dal Terzo Libro di Frottole di Andrea Antico che indica come compositore il Cara (ma lo stesso editore, ristampando più tardi il brano intavolato per organo lo attribuirà al Tromboncino): cfr. A. EINSTEIN, *Andrea Antico: Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole, Libro Tertio*. "Smith College Music Archives", IV, Northampton-Mass., 1941, pag. IX. In realtà l'identicità riguarda solo il primo verso di un'altra canzone che comincia similmente, riportato fra le *Rime*, IX, nell'*Omnia* dei Volpi citata alla nota precedente, II edizione, pag. 246.

[99] Il passo è riportato in R. SCHWARTZ, *Die Frottola im 15. Jahrhundert*, in "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", II (1886), pag. 450; cfr. anche W. RUBSAMEN, *Literary Sources of Secular Music in Italy (ca.1500)*. Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1943, pag. 10.

[100] Citato in ALFREDO SAVIOTTI, *Di un codice musicale del sec. XVI*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", VII (1889), vol. XIV, pag. 245, nota 5.

[101] L'esemplare a stampa più antico dell'opera porta il titolo: *Noze de Psyche & Cupidine celebrate per lo Magnifico Marchese Galeoto del Carretto: Poeta in lingua Toscona vulgare*, s. l. n. a. (ma verosimilmente Venezia, 1520).

stampato per la prima volta dall'Antico nel 1513 nel Terzo Libro di Frottole con attribuzione al Tromboncino, ma piú tardi, ripubblicandolo nelle sue Frottole intavolate per organo o cembalo (1517), lo assegnerà (penso per errore) al Cara[102]. L'altro suo testo si trova esemplato al n.11 del nostro manoscritto e comincia: *Dapoi lunge fatiche et lungi affanni*, svolgendosi in due Stanze di canzone nelle quali è quasi assente la concettualità petrarchista, mentre è piú che visibile il riflesso del manierismo frottolistico[103]. Ma in fondo non è negazione del petrarchismo: questa si riscontra invece in un madrigale singolarissimo presente al n.82 della nostra raccolta che comincia: *Madonna, i' non scio dir tante parole*. Ne è l'autore Dragonetto Bonifacio marchese d'Oria, rimatore napoletano nato agli inizi del 1500 e morto giovanissimo intorno al 1526, come pare di capire da una nota di A. Terminio:

«Dragonetto morí di ventisei anni con grande dispiacere di tutti quelli che lo conobbero»[104].

E non furono pochi coloro che lo stimarono, se si pensa che espressero su di lui giudizi ammirati Fabricio Luna nel suo *Vocabulario*, Antonio Lerio Salernitano nell'*Oronte Gigante* pubblicato a Venezia nel 1531 (III, 24) e, sul piano di piú vaste relazioni culturali, Ludovico Dolce nella lettera dedicatoria dell'*Ifigenia* (Venezia, 1551) e nella presentazione delle *Rime di diversi illustri Sig. Napolitani e d'altri nobilissimi intelletti nuovamente raccolte e non già stampate* (Venezia, 1552). Ma è incredibile soprattutto il favore che i suoi madrigali (e fra essi anche il nostro che ebbe piú volte intonazioni nelle raccolte di Verdelot) incontrarono presso i musicisti futuri in aerea piú propriamente madrigalesca[105]. L'autore della musica del nostro manoscritto è sconosciuto e non sembra possa essere identificato con alcuno attivo in area padana[106]. D'altronde il testo è esemplato nel codice marciano da una fonte di prima mano in un periodo che può al massimo giungere al 1523 e si può credere che il nostro apografo rappresenti la fonte piú antica (che né il Torraca, né il Pèrcopo hanno potuto conoscere) per il madrigale di Dragonetto Bonifacio. Viene spontaneo chiedersi come il testo possa essere giunto in ambiente veneto: forse stabilendo con piú esattezza l'origine meridionale di Geronimo del Lauro e del non altrimenti conosciuto Darius Ap'lis, si potrebbe avanzare qualche piú consistente supposizione circa una eventuale mediazione attraverso la loro presenza fra cultura napoletana e veneziana. Piú verosimilmente si possono individuare le cause nel puro fenomeno di circolazione delle idee attraverso i canali della cultura cortigiana di cui è stato detto, ma che evidentemente fu molto piú capillare e penetrante di quanto non sia dato di pensare. Ci si deve accontentare per ora di supporre che il successo del madrigale scaturí dal suo stesso contenuto, dalla posizione di rottura assunta contro il petrarchismo, certamente non condivisa a Venezia, ma non per questo meno stimolante. Leggiamo qualche verso:

Madonna, i' non scio dir tante parole:
o voi volete, o no...

Se serà un sí, un sí scriverò in rima,
et quando no, amici come prima:

voi troverete un altro amante et io,
non possendo esser vostro, serò mio.

Non è possibile scorgere alcun riflesso di quel retroterra culturale napoletano che vantava un'esperienza poetica di almeno due generazioni, dal Panormita al Pontano, dal Cariteo al Sannazzaro; anzi è chiara la rinuncia del linguaggio arcadico, è assolutamente decisa la negazione delle motivazioni tipiche della poesia cortese, è bandita ogni articiosità dell'invenzione per

[102] Solo il testo, consistente di Ripresa e 6 Stanze, si trova anche nel Ms.A.I.4 della Biblioteca Comunale di Mantova, f. 113, descritto in C. GALLICO, *Un libro di poesie per musica*, cit., pag. 93; edizione moderna del testo in A. SAVIOTTI, *Di un codice musicale del sec. XVI*, cit., pag. 246, nota 1; cfr. anche C. CALCATERRA, *Poesia e Canto*. Bologna, 1951, pag. 136. L'edizione moderna della musica in A. EINSTEIN, *Andrea Antico: Canzoni*, cit., pagg. XV e 56; in seguito anche in N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pagg. 83 - 84 (senza la parte di Alto) e in W. OSTHOFF, *Theatergesang*, cit., vol. II, pagg. 58-59, che riporta anche la versione intavolata per tastiera; quest'ultima ancora in F. LUISI, *Frottole per "Organi" di Andrea Antico*. Roma, 1979, pag. 18.

[103] Il testo fu pubblicato da G. MANACORDA, *Galeotto del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino*, in "Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino", Serie II, XLIX (1900), n. 2, pagg. 123-124.

[104] Cfr. A. TERMINIO, *Apologia dei tre seggi illustri di Napoli*. Venezia, 1581, pag. 20. Il testo del giovane poeta (che fu confuso con un omonimo rimatore vissuto al tempo di Alfonso il Magnanimo) fu già pubblicato da F. TORRACA, *Rimatori napoletani del Quattrocento*. Roma, 1884, pag. 38, utilizzando la versione del codice di Monaco, Ms. Ital. 265, mancante del v. 7; successivamente pubblicò il madrigale completo del verso mancante ERASMO PÈRCOPO, *Dragonetto Bonifacio marchese d'Oria rimatore napolitano del secolo XVI*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", V (1887), pag. 220, collazionandolo su una versione riportata da Fabricio Luna nel suo *Vocabulario di cinquemila Vocabuli Toschi*, stampato a Napoli nel 1536, alla voce «vovvidir e vovidir». Qui si rilevano anche notizie biografiche che indicano il Bonifacio discepolo di Pietro Summonte e amico del Sannazzaro (ma anche, con minore attendibilità, del Cariteo e addirittura del Pontano, morto nel 1503).

[105] Il nostro madrigale compare musicato in versioni a 4 e 5 voci nelle stampe di Verdelot databili dal 1536 circa al 1549; ancora una intonazione a 5 voci si trova nel 1580 nel *Primo Libro di Madrigali* di Filisteo Scaramuccia, stampato a Venezia dagli eredi di Francesco Rampazetto. Molti altri madrigali del Bonifacio furono comunque musicati nel '500 da musicisti come lo stesso Verdelot (1533, 1534 e 1537), Pedro Alberico Vila (1561), Willaert (1563), Girolamo Scotto (1542), Giordano Passetto (1541), Francesco Orso (1567), Giovanni Maria Nanino (1586), Alfonso

una precisa scelta, si può credere, anti-petrarchista, anti-convenzionale o piú semplicemente anti-cortese. È una presenza singolare, si diceva, perché contrasta decisamente con il portato culturale offerto dall'opera degli altri poeti fin qui esaminati, ai quali, come a sostegno delle loro motivazioni estetiche, l'apografo marciano affianca l'autentico Petrarca; e va anche oltre nella ricerca di modelli classici: giunge a Dante e perfino a Ovidio.

Cinque sono infatti i testi del Petrarca presenti nel nostro manoscritto, di cui quattro musicati dal Tromboncino: n. 3, *Amor, se vôi ch'io torni al giogo antico,* già nell'Undicesimo Libro del Petrucci (1514); n.4, *Ben mi credea passar mio tempo homai*, stampato nello stesso Libro petrucciano e piú tardi nelle Frottole per Canto e Liuto di Antico (1520); n.22, *Occhi mei lassi, mentre ch'io vi giro*, edito da Antico nelle *Canzoni nove* del 1510, ripreso dal Petrucci nelle Frottole per Canto e Liuto del Bossinensis (1511) e nuovamente dall'Antico nelle intavolature per tastiera del 1517; n.27, *Movesi 'l vecchiarel canuto et bianco*, presente solo nelle Frottole per Canto e Liuto di Antico (1520). L'unico adespoto per la parte musicale è il madrigale esemplato al n.8, *Hor vedi, Amor, che giovenetta donna*. Di Petrarca è inoltre il solo primo verso della canzone con citazione popolare al n.14, *Nel dolce tempo de la prima etade* e della canzone al n.87, *Ogni loco m'attrista, ove io non veggio*: ma non è plagio o pirateria, è solo un omaggio al grande poeta, è petrarchismo superficiale (non posso credere che mai qualcuno abbia potuto pensare di far passare per suo un verso del Petrarca!). Di Dante è invece la canzone al n.79, *Amor, da che convien che pur mi doglia*, una presenza assai rara nel repertorio frottolistico e pre-madrigalesco[107], ma che ha significazione specifica di ricerca della classicità linguistica e poetica nell'ambito della corrente letteraria che discute e pone la problematica della "volgar lingua". E sotto questo aspetto la presenza di Ovidio potrebbe sembrare contrastante se non si considerasse che i sette distici elegiaci che compongono il testo latino sono tolti dalla «Epistola» di Didone contenuta nelle *Heroides* (VII, vv.183-196)[108]. È la conclusione drammatica e patetica di una delle piú famose eroine dell'antichità che il pensiero rinascimentale assume (*ante litteram* sulla concezione lirica del dramma) come ideale di una dimensione umana rinnovata che bene esprime le aspirazioni rinascimentali. Nel passaggio da Virgilio a Ovidio il personaggio si illumina infatti d'un patetico sentimentalismo, di una dilatazione espressiva degli affetti che superano l'angoscia terrificante della vittima per innalzarsi al piú puro eroismo. E l'intonazione musicale di Tromboncino vi aderisce con modulazioni di voci ora concise, ora pacatamente drammatiche, ora fortemente espressive, in una liricità corale che aggira la pura condizione dell'umanesimo musicale pedante e trasforma in pura arte l'interpretazione del metro dattilico[109]. Si veda per tutte la stupenda declamazione e l'aderenza alla formulazione dattilica sulla invocazione di Didone alla sorella Anna («Anna soror, soror Anna») innalzata da un tessuto polifonico omoritmico alla piú pura espressività, o sulla enunciazione epigrafica voluta dall'eroina:

> Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem;
> ipsa sua Dido concidit usa manu.

In sintesi, quindi, la presenza dei poeti nella silloge marciana si rileva come segue per un totale di 18 testi poetici:

5 di F. Petrarca: n. 3, Stanza di canzone,
n. 4, Stanza di canzone,
n. 8, madrigale,
n. 22, ballata,
n. 27, sonetto;

della Viola (1539), Ludovico Balbi (1589), Rinaldo del Mel (1588 e 1595), Giovanni de Marinis da Bari (1601) e Andrea Feliciani (1586); cfr. E. VOGEL - A. EINSTEIN - F. LESURE - C. SARTORI, *Bibliografia*, cit., numeri 47, 207, 725, 726, 731, 920, 1992, 2069, 2147, 2583, 2606, 2866 - 2868, 2871 - 2873, 2882 - 2887, 2904 e 3000.

[106] La composizione presenta tuttavia uno stile proto-madrigalesco ancora incerto che tutt'al piú può far suggerire il nome di Sebastiano Festa; nel presente studio essa è stata comunque considerata una "canzone vocalizzata" in ragione del fatto che i procedimenti imitativi in piú casi sono stati da me ricostruiti, mancando nell'Originale la parte di Tenore.

[107] Si conosce un'altra sola presenza dantesca, già ritenuta da Einstein unica nella prima metà del Cinquecento, al n. 15 (*Cosí nel mio parlare*) del Ms. Magl. XIX, 164-167 della Biblioteca Nazionale di Firenze, che è una fonte piú o meno coeva all'apografo marciano (non databile comunque anteriormente al 1520); cfr. A. EINSTEIN, *Dante on the Way to the Madrigal*, in "The Musical Quarterly", XXV (1939), pagg. 144 segg.; edizione moderna anche in FRANK A. D'ACCONE, *Music of the Florentine Renaissance I*. American Institute of Musicology, 1966, n. 21, in "Corpus Mensurabilis Musicae", 32, ove la musica viene attribuita a Bernardo Pisano.

[108] In F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pag. 579 e in K. JEPPESEN, *La Frottola I*, cit., pagg. 126-127, il testo è erroneamente attribuito a Virgilio.

[109] Sotto questo aspetto il brano è fatto oggetto di studio in F. LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola*, cit., pagg. 386-393; edizione moderna basata sulla versione stampata da Antico e collazionata con tutte le fonti in ID., *Il Secondo Libro di Frottole di A. Antico*, cit., vol. I, pagg. 186-188 e pagg. 303-308 (testo e collazioni), vol. II, pagg. 138-150; già una trascrizione concepita "monodicamente" (lo studioso non poteva conoscere la versione vocalizzata del manoscritto marciano) in A. EINSTEIN, *La prima "Lettera amorosa" in musica*, in "La Rassegna musicale", X (1937), pagg. 45-52.

3 di P. Bembo: n. 38, canzonetta,
n. 44, canzone (3 Stanze e commiato),
n. 49, canzone;
2 di G. del Carretto: n. 11, canzone (2 Stanze), n. 59, oda;
1 di G. Muzzarelli: n. 74, sonetto;
1 di P. Barignano: n. 83, canzone;
1 di I. Sannazzaro: n. 35, madrigale;
1 di Dante Alighieri: n. 79, Stanza di canzone;
1 di P. Ovidio Nasone: n. 61, epistola in distici elegiaci;
1 di Dragonetto Bonifacio: n. 82, madrigale;
1 di L. Ariosto: n. 67, ottava;
1 di B. Castiglione: n. 39, ballata.

Per altri tre testi poetici l'identificazione dei poeti è resa incerta per la presenza di duplice attribuzione in fonti antiche come segue (tuttavia con una preferenza per il primo poeta indicato):
1 a I. Sannazzaro? – G. Cittadini? – F. Molza?: n. 77, Stanza di canzone in forma di dialogo;
1 a A. Navagero? – I. Sannazzaro?: n. 18, capitolo;
1 a A. Navagero? – F. Molza?: n. 2, canzone (3 Stanze).
Inoltre sono del Petrarca il primo verso del n. 14 e il primo del n. 87; similmente è del Navagero il primo verso del n. 21.

Entrando poi nel merito delle forme poetiche presenti nell'intera raccolta marciana si ha la seguente classificazione [110]:
34 canzoni (per lo piú di una Stanza): 2, 3, 4, 7, 11, 15, 16, 19, 21, 24, 26, 32, 37, 44, 47, 49, 54, 57, 60, 63, 65, 66, 69, 72, 76, 78, 79, 80, 83, 85, 86, 87, 90 e 91;
2 canzoni in forma di dialogo: 40 (ricostruzione) e 77;
2 canzoni con citazioni popolari: 10 e 14;
5 ballate: 17, 22, 25, 39 e 75;
3 madrigali: 8, 35, e 82;
1 madrigale con citazione popolare: 23;
3 sonetti: 27, 45 e 74;
2 sonetti in forma di dialogo: 6 e 28;
1 epistola latina in distici elegiaci: 61;
1 ottava: 67;
1 capitolo: 18;
9 canzonette: 36, 38, 48, 53, 68, 70, 71, 84 e 88;
17 frottole: 9, 12, 20, 29, 31, 33, 41, 42, 43, 51, 52, 55, 56, 62, 64, 73 e 89;
2 frottole con citazioni popolari: 46 e 58;
1 frottola in forma di dialogo: 5;
1 strambotto: 50;
1 strambotto in forma di dialogo: 30;
2 ode: 34 e 59;
6 villotte: 92, 93, 95, 97, 98 e 102;
6 villotte con citazioni popolari: 1, 13, 81, 94, 96 e 103;
3 frammenti villottistici: 99, 100 e 101.

Ferma restando la molteplicità formale, si può tuttavia delineare sul piano estetico una divisione dei componimenti poetici in due sezioni:
1) forme di derivazione classica (canzoni, madrigali, ballate e sonetti);
2) forme coeve alla cultura cortigiana fra Quattro e Cinquecento (frottole, villotte, canzonette, capitoli, ottave, strambotti, ode).

La prima, rappresentata nel codice marciano con esempi petrarcheschi autentici e con piú o meno valide imitazioni, talora firmate e altre volte adespote; la seconda, espressione reale di una società uscita dagli *Studia humanitatis* e divenuta rinascimentale. L'una e l'altra, come si è piú volte detto, rappresentano comunque la fase di transizione impegnata nella ricerca (che è anche scoperta) di una identità letteraria che maturerà piú tardi e si colloca fuori dall'assunto di questa sede. Qui interessa individuare soprattutto il veicolo culturale su cui muove la ricerca, interessa cogliere tutte le possibili sfumature stilistiche o la loro funzionalità estetica in rapporto a specifiche destinazioni, nell'ambito della varietà formale che di per sè è indice di inquietudine oltre che di ingegnosità. In tale ambito si trovano infatti caratterisitici componimenti poetici i quali, benché in linea generale assimilabili alle due sezioni suddette, mostrano una impostazione formale particolare, spesso ibrida, a volte legata a matrici autenticamente popolari che comunque attestano una proiezione della cultura cortigiana fuori delle mura del castello. Per essi è possibile e si rende necessaria una valutazione a parte, basata sul raggruppamento di particolari brani in due gruppi:
1) forme varie con citazioni popolari (2 frottole, 2 canzoni, 1 madrigale, 12 villotte e 3 frammenti villottistici);
2) forme in dialogo (2 canzoni, 1 frottola, 2 sonetti e 1 strambotto).

Le prime, a cui è dedicato espressamente il seguente capitolo, rappresentano in modo specifico l'accostamento della cultura cortegiana alla realtà del mondo villereccio, contadinesco, ben diverso da quello pastorale idealizzato nell'*Arcadia* del Sannazzaro che, come si è visto, è assente nel nostro manoscritto. Que-

[110] Presentano tuttavia particolarità i seguenti brani: n. 26, *Facto son per affanni ombra sí oscura* che nel manoscritto marciano consiste di soli 4 versi (frammento di Stanza), n. 43, *Segui, cor, l'alta tua impresa* e n. 66, *Perché son tutto foco*, che in tutte le parti presentano il solo incipit, ma tutti completati con le fonti collazionate (ved. apparato critico dei testi); n. 40, *Amor, che fai*, di cui si ha nell'Originale il solo incipit ma non collazionabile, per cui si è resa necessaria una libera ricostruzione (in proposito si veda piú avanti la nota 116); n. 62, *Baco, Baco, santo idio* che è una forma frottolistica ibrida (chiusa da una coppia di versi endecasillabi). I testi delle canzoni sono per lo piú formati da una sola Stanza; hanno 2 Stanze i numeri 11 e 24, 3 Stanze il numero 2, e 3 Stanze chiuse da commiato i numeri 44 e 60. Inoltre il n. 84 è una forma di canzonetta (frammento?) non meglio definibile; probabilmente i primi due versi fungono da refrain, dal momento che l'intonazione musicale

sto mondo vivo, gaio, arguto, spesso licenzioso e senza ombre di castigatezza offre al poeta non uno spunto di poesia popolaresca, ma la piú autentica lirica popolare, un enunciato inscindibile composto di testo e musica che spesso è costituito da un piccolo frammento e altre volte da un ritornello di piú antica memoria che si riallaccia ai modi delle lontane canzoni a ballo, delle filastrocche, dei motivi popolari piú in voga nel contado, udibili ovunque, per le strade, nelle piazze, nelle campagne. E il fascino di questa cultura popolare è assunto come pura citazione, seguendo un criterio che oserei definire "filologico" per l'osservanza dello stretto rapporto fra enunciato musicale e testuale, non solo in quelle forme specifiche partorite dalla cultura cortigiana quali le frottole e le villotte, ma anche nelle canzoni e nei madrigali, forme classiche per eccellenza che nella nuova condizione formale entreranno nel repertorio di Ruzzante come "canzoni e madrigali alla pavana in villanesco". Sul piano formale tali testi sono facilmente identificabili: la frottola, decisamente riconoscibile per l'uso di soli versi ottonari, capovolge il suo consueto schema formale consistente di una Ripresa di 4 versi e di una o piú Stanze di 6 (piú raramente 8) versi con due mutazioni e volta, e utilizza la sola Stanza (o piú Stanze) aggiungendovi in coda la citazione popolare (a sua volta facilmente identificabile per l'uso di un diverso linguaggio e di una metrica irregolare) che funge da ritornello e si ripresenta identica dopo ogni successiva Stanza. Quando, pur con identica impostazione, la citazione popolare che funge da refrain appare mutata dopo ogni Stanza, ci si trova di fronte ad un caso eccezionale che offre la rara opportunità di ricostruire l'intero testo (o almeno gran parte di esso) a cui appartiene la citazione popolare. È il caso, nel nostro manoscritto, del brano al n. 46 che comincia: *Per ristor del corpo lasso*[111] : non solo in esso le citazioni aggiunte alle Stanze sono diverse, ma sono cosí complete da comprendere esse stesse un ritornello che consente la ricostruzione del testo originale come segue:

Sta', sta', sta', ch'amor ne aiutarà,
e sta', sta', sta', ch'amor ne aiutarà.
Io la basai cortese
e la me disse: «Ah,
che gran furor ti prese!
Non ti acostar sin qua».

Sta', sta', sta', ch'amor ne aiutarà...

Tocar li volsi il petto
e la me disse: «Ah,
voresti haver diletto!
Ma questo non sarà».

Sta', sta', sta', ch'amor ne aiutarà...

Levar gli volsi i panni
et la me disse: «Ah,
voresti con inganni
far quel che ben non sta!».

Sta', sta', sta', ch'amor ne aiutarà...

Il che non solo conferma la presenza di quello spirito arguto e licenzioso di cui si diceva (in questo caso comunque tutt'altro che sconcio e semmai velatamente scurrile), ma testimonia anche l'uso di una versificazione irregolare fortemente differenziata dalla cadenza trocaica dei versi ottonari delle Stanze di frottola che precedono: nella citazione abbiamo settenari piani e tronchi alternati nelle quartine e l'uso di un verso di nove sillabe nel refrain che non può essere altro che un ottonario sdrucciolo per la presenza della cadenza trocaica. Lo stesso procedimento a "incatenatura" informa anche i testi delle due canzoni con citazioni popolari nelle quali, a parte l'eventuale presenza di altri frammenti di citazione nel testo iniziale[112], viene aggiunto, al termine dell'unica Stanza di cui sono composte, il ritornello popolare che in ogni caso è diversificato sul piano metrico. Nel brano al n.10, *Nel tempo che riveste il verde manto*, alla esclusiva presenza di endecasillabi della Stanza di canzone, segue un ritornello popolare che utilizza il verso settenario (e fin qui nulla di particolare dal momento che il settenario ha la stessa cadenza giambica dell'endecasillabo) e un inconcepibile verso di nove sillabe che non è un novenario, ma piuttosto un irregolare doppio quinario, uno tronco e uno piano, con accenti diversi (seconda e quarta sillaba sul primo e prima e quarta sul secondo). La canzone al n.14, *Nel dolce tempo de la prima etade*, che, come è stato già rilevato, inizia con un verso del Petrarca e alterna nella Stanza versi endecasillabi e settenari (tranne il v. 8 che è un endecasillabo tronco e il v. 10 che è un ottonario), aggancia una strofetta popolare di quattro versi nella quale si riconoscono un quinario, un senario sdrucciolo, un settenario e un settenario tronco finale. Il brano al n. 23, *Allhor che 'l verno dà loco a l'estade*, assimila invece il distico finale, che rappresenta la citazione popolare, nella struttu-

presenta una cesura dopo il secondo verso. Anche il n. 88 è una canzonetta di 5 versi.

[111] Non è dato di conoscere né il nome dell'autore del testo né quello della musica; il testo doveva essere tuttavia abbastanza noto dal momento che si ritrova, con diversa intonazione musicale pure adespota, nel Ms. γ, L. 11, 8 della Biblioteca Estense di Modena, ai ff. 64*v*-65.

[112] Com'è il caso al n. 10, *Nel tempo che riveste il verde manto*, che nella Stanza di canzone che precede il ritornello popolare "E donde vienstú bella", presenta il frammento di citazione "a l'ombra d'un bel pin", che, come si vedrà nel capitolo seguente, ha vari riscontri in altre fonti.

ra stessa del madrigale divenendone parte integrante. Mentre nelle precedenti canzoni l'ultimo verso della Stanza è di volta e serve per introdurre la citazione popolare con la stessa rima (e crea di conseguenza una netta cesura tra la Stanza e il ritornello) nel madrigale la coppia finale a rima baciata è conclusiva di una specifica struttura che senza di essa verrebbe a mancare. Per questa ragione in quest'ultimo caso la citazione popolare è tenuta a rispettare la metrica dell'intero testo, e lo fa giustamente presentando un settenario (presente anche nei versi precedenti) e un endecasillabo.

Molto diverse sul piano formale sono invece le villotte, per le quali vengono utilizzati versi di varia formulazione ritmica con o senza ritornello. L'esempio sicuramente piú inconsueto è rappresentato dalla villotta al n.1, *Quando lo pomo vien dalo pomaro*, che si presenta piú specificamente come una "incatenatura" di frammenti villottistici assolutamente irrazionale sul piano formale e poetico, ma emblematica d'un atteggiamento fortemente proteso verso la rivalutazione del repertorio musicale popolare. Nel n.13, *Che sarà, che non sarà*, troviamo invece una regolare alternanza di Stanze con ritornello, tuttavia meno regolare per quel che riguarda l'uso dei versi. È diviso in tre parti, in ognuna delle quali si trovano nell'ordine: una quartina di versi ottonari tronchi che ricordano le antiche Stanze delle canzoni a ballo da cui prenderanno le mosse la barzelletta e la frottola[113], una Stanza con 4 versi doppi di 8 sillabe che formano due irregolari coppie di quinari tronchi e due regolari coppie di quaternari, un ritornello di due versi doppi che riprendono il metro dei quinari tronchi. Solo 6 versi endecasillabi, senza ritornello, formano invece la villotta al n.92, *La via de la fiumera voglio fare*. Al n.81, *O dolce farfarela*, ritorna il concetto di "incatenatura" che sviluppa una Stanza con sei versi settenari interrotti dal doppio «farilalilàn» e seguito da due settenari tronchi, l'ultimo dei quali porge la rima di volta al distico conclusivo popolare di doppi quinari tronchi. Alterna Stanze di cinque versi settenari e endecasillabi con ritornelli dal vario ritmo anche il n.93, *Donne, venéte al ballo*: nel ritornello si distinguono un settenario iniziale, un doppio quinario tronco, un verso formato da un quinario tronco e un senario tronco e due versi endecasillabi. In una forma aperta divisa in quattro sezioni si svolge invece il testo al n.94, *Da l'orto se ne vien la villanella,* che inizia con una quartina di endecasillabi e settenari, a cui seguono tre doppi versi di cui il primo doppio quinario regolare e gli altri due con quinari tronchi, una quartina di settenari tronchi e la conclusione con un doppio verso di quinari tronchi e un altro simile che è preferibile tuttavia considerare nella sua unità, non essendo in sede musicale distribuito a due semicori, come il verso precedente. Riproduce ancora la forma "grande" del n.13 il testo n.95, *De là da l'acqua sta la mia amorosa,* in due parti, ognuna delle quali comprendente una quartina iniziale di endecasillabi, seguita da una strofa formata da un doppio quinario, due doppi quaternari e un ottonario (nella prima parte irregolare per evidente corruzione del testo) e chiusa da un distico di ottonari tronchi. Particolare è poi la villotta al n.96, *Un cavalier di Spagna*, divisa in due parti, ognuna delle quali presenta una quartina iniziale (nella prima parte costruita con uso di frammenti popolari) di tre settenari e un endecasillabo che fa da volta e anticipa la rima del primo dei cinque versi del ritornello che presenta due endecasillabi, un settenario, un settenario tronco e un endecasillabo tronco. Ma la particolarità maggiore è offerta, come nel caso della frottola *Per ristor del corpo lasso*, dalla presenza di due ritornelli differenziati che permettono una parziale ricostruzione del modello originale della canzone popolare a ballo:

Vòltate in qua, do bella donzellina,
vòltate un poco a me per cortesia,
dolce speranza mia,
ch'io moro per tuo amor.

Bella fantina, i' t'ho donato il cor.

Vòltate in qua, do bella donzellina,
vòltate un poco a me, lucente stella;
deh, non m'esser ribella,
ché moro per tuo amor.

Bella fantina, i' t'ho donato il cor.

Nella villotta *L'ultimo dí di maggio, un bel matino* (n.97) si ha una perfetta alternanza di due sestine di endecasillabi e settenari che concludono con un ritornello di 4 versi di uguale metro. Qualche irregolarità metrica presenta invece il testo al n.98, *O vaghe montanine pastorelle*, che inizia con una terzina composta da un endecasillabo e due settenari, seguita da un ritornello di tre versi di cui il primo (stando alla accentuazione rilevata in sede musicale) è un ottonario tronco e gli altri due settenari; ma la maggiore irregolarità si presenta nelle tre successive coppie di endecasillabi preposte ad ogni ritornello che assolutamente non corrispondono allo schema della terzina iniziale.

[113] Sui rapporti fra la canzone a ballo, la barzelletta e la frottola si veda F. LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola*, cit., pagg. 140 segg.

[114] Cfr. B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Libro II, cap. IX, ed. cit., pag.114.

Frammenti villottistici sono i brani ai numeri 99, *Ne par estre vegnú al parais*, 100, *Dov'è l'amore, dov'è la fede* e 101, *E levòmi d'una bella matina*, mentre si svolge ancora una volta nella forma "grande" la villotta n.102, *Favelami fantina*, articolata in tre parti, ognuna delle quali divisa in una quartina iniziale che in modo piuttosto insolito alterna settenari piani e tronchi, una coppia centrale di doppi quinari tronchi e una chiusa simile che funge da ritornello, con l'ultimo verso non distribuito in sede musicale a due semicori. L'ultima villotta esemplata al n.103, *La mi fa solfare*, è una forma aperta sul tipo del n.94, *Da l'orto se ne vien la villanella*, ma assai piú irregolare nei metri per essere una "incatenatura" di varie citazioni popolari; presenta di seguito: un senario, un settenario, un senario, tre settenari, un endecasillabo, un settenario, un quinario, due senari, un senario tronco, un ottonario, due settenari tronchi e un ottonario tronco. Ora, se questa straordinaria varietà della versificazione conferma l'appartenenza del repertorio della poesia popolare, allo stesso modo – come si vedrà avanti con opportuni confronti – gli enunciati melodici riflettono i ritmi e i modi degli "aeri" popolari, delle antiche canzoni a ballo in voga nel Quattrocento in area padana. Ma la loro utilizzazione nell'ambito di una scrittura a quattro parti – che ha ancora una concezione vocale-strumentale nelle frottole, ma che diventa esclusivamente plurivocale nelle villotte originando una contaminazione fra tradizione polifonica in stile imitativo e tradizione musicale popolare italiana – rappresenta un puro fenomeno di ricerca del costume nell'ambito della civiltà musicale autoctona, maturato sulla spinta di rinnovate tendenze culturali la cui derivazione è ancora una volta cortigiana. Il musico di corte asseconda i desideri del suo signore che è in definitiva il principale committente e il signore mostra di gradire il nuovo genere che fa il suo ingresso a corte con la stessa dignità delle forme piú antiche, anche se in certi casi il repertorio si mostra scurrile e in lingua "pavana" e dà occasione a Ruzzante e ai suoi compagni di rallegrare i banchetti estensi "contendendo insieme di cose contadinesche, in quella lingua molto piacevoli"[114].

Cosí nel *Cortegiano* il Castiglione dà una prova di questo divenire ponendo a confronto le idee di messer Federico Fregoso, arcivescovo di Salerno poi cardinale, severo sostenitore del lignaggio cortigiano, e Gasparo Pallavicino, marchese di Cortemaggiore, sul modo di comportarsi «in pubblico» del signore, laddove il primo dichiara che il cortigiano:

«Appresso dee considerar molto in presenzia di chi si mostra e quali siano i compagni; perché non saria conveniente che un gentiluom andasse ad onorare con la persona sua una festa di contado, dove i spettatori e i compagni fossero gente ignobile»[115].

Gli risponde allora il Pallavicino:

«Nel paese nostro di Lombardia non s'hanno questi rispetti; anzi molti gentilomini giovani trovansi, che le feste ballano tutto 'l dí nel sole coi villani e con essi giocano a lanciar la barra, lottare, correre, saltare»[115].

L'espressione è sottile: "ballano" e non "danzano" come dirà sempre il Castiglione a proposito delle danze cortigiane, il riferimento è dunque esplicito al ballo popolare, ai modi ritmici della canzone a ballo che il nostro manoscritto innalza a forme d'arte nelle villotte e simboleggia esplicitamente con il *Donne, venéte al ballo*.

Guardando invece alla seconda sezione precedentemente indicata, quella che annovera le forme in dialogo, scaturiscono considerazioni molteplici che riguardano da una parte lo stile musicale e dall'altra la specifica destinazione del repertorio stesso. Riguardo al primo aspetto si ha una differenziazione sul piano musicale in stretta aderenza con la struttura poetica dei componimenti. Si assume di conseguenza una scrittura propriamente vocalistica per i due sonetti ed eccezionalmente per la frottola (numeri 5, 6 e 28) nei quali la componente dialogica si sviluppa in incisi imitativi distribuiti con regolarità a coppie di voci che si riuniscono a conclusione di ogni sezione. Cosí nel brano al n.5, benché sul piano poetico si tratti di una frottola:

C e T : – Haymè, Amor!
A e B : – Haymè, Fortuna!
Tutti : – L'un' et l'altro fa' gran guerra...

e nel n.6:

C e A : – O Morte?
T e B : – Holà!
C e A : – Perché mi fugi?
T e B : – Hay tristo, nol sai?
C e A : – Nol so.
Tutti : – Il tuo cor mi dà terrore...

mentre è piú complesso il trattamento al n. 28, che mostra un uso piú serrato della scrittura imitativa:

C e T (poi A e B) – Amor, che fai?
C e T (imitato da A e B) – Occido et poi do vita.
T e B (in imitazione) – A chi dài vita?
A e B (in imit., poi Tutti) – A chi 'n me spera e more...

Di chiara impostazione monodica appaiono invece lo strambotto in forma di dialogo (purtroppo adespoto anche nel Ms. It. Cl. IX, 492, f. 144*v*, della Biblioteca Marciana di Venezia) *Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ò in core* (n.30) e la canzone *Perché piangi, alma, se dal pianto mai* (n.77) probabilmente del Sannazzaro, a cui si aggiunge il testo ricostruito su uno schema di

[115] Cfr. B. CASTIGLIONE, *ibidem*, Libro Secondo, capitolo IX, edizione citata, pagina 114.

canzone per il n.40, *Amor, che fai*[116]. Il primo è un dialogo fra "Uomo e Donna", il secondo fra "Uomo e Anima", il terzo tra "Amore e Donna", tutti di concezione monodica: nella intonazione musicale dei primi due, infatti, la parte del Canto è distribuita a due "personaggi" che si alternano nell'esecuzione senza mai sovrapporsi in "duetto", portando di conseguenza la composizione a 5 parti reali, fungendo le tre parti inferiori da sostegno strumentale all'intero dialogo. Nel caso del n.40, invece, le parti in dialogo sono realmente distribuite nelle due voci superiori (in chiave di mezzosoprano) e solo in due casi (miss.11 e 31) si trovano momentaneamente sovrapposte, mostrando di conseguenza che il brano è concepito a 3 parti reali.

La presenza di queste particolari forme monodiche in dialogo che richiamano la piú antica tradizione del canto "alla lira", impongono di considerare la possibilità di piú specifica destinazione come intermedi funzionali[117]. A tale possibilità, tuttavia, credo possano essere ricondotti anche i dialoghi in forma plurivocalistica con procedimenti imitativi – testimoni di un particolare momento di emancipazione della scrittura frottolistica che in seguito si affermerà decisamente informando anche la produzione per "intermedi"[118] – e, forse più specificamente, le intonazioni musicali sui testi desunti dagli *Asolani* del Bembo (*Quand'io pens'al martyre* e *Amor, la tua virtute*, numeri 38 e 49), il testo dell'egloga *Tirsi* del Castiglione (n.39, *Queste lachrime mie, questi sospiri*), dell'oda *Crudel, fugi se sai* (n.59) di Galeotto del Carretto (il "Canto di Pan" nelle *Nozze di Psiche e Cupidine*), l'ottava dell'Ariosto al n.67, *Queste non son piú lagrime che fore* (il "Lamento di Orlando" nel *Furioso*)[119]. Ma hanno ancora i caratteri dell'intermedio altri testi non riferibili a specifiche rappresentazioni. Cosí quello intonato da Francesco Violante che comincia:

> Forza d'amor da lo superno clime
> ni fe' scender qua giú fra voi mortali,
> a ciò che a dèi immortali
> quanto li siate a cor da voi si extime...

Esso mostra evidente il taglio dell'"Esordio" di commedia che annuncia l'argomento che sarà posto in scena, nel quale agisce la personificazione di «Fortuna» che «volse venirvi avante / con questo Nigromante» e chiude con il consueto invito al pubblico: «Et pongha ognun ben fantasia»[120].

Allo stesso modo sembra essere un prologo il testo frottolistico esemplato al n. 43, contenente il classico richiamo a «Fortuna» e «Morte»:

> Segui, cor, l'alta tua impresa,
> segui ogni or constante e forte,
> non temer Fortuna o Morte,
> ché Amor sempre à tua difesa...

E non è forse casuale che tale testo si riscontri nella raccolta del Sambonetto – sulla quale è stata condotta la ricostruzione del testo – che è una fonte musicale molto legata all'ambiente senese della commedia dei "Rozzi"[121]. E con la stessa stampa ha relazione un supponibile intermedio "narrativo" che sembra di poter riconoscere nella frottola al n.51:

> Non me dir che non si pò,
> ché si pò quel che si vòle;
> chi non vòl quest'usar sòle,
> ch'ogni scusa è sempre so'...

Esso potrebbe avere un seguito nell'anonimo *Non pòi perché non vòi* del Libro Terzo del Petrucci, f.44*v*, e rano nel Sesto Libro petrucciano, ff.47*v* - 48, e infine nel *Tu vuoi ch'io dica sí* al f.33 delle Canzoni del Sambonetto.

Un intermedio funzionale potrebbe anche essere costituito dal testo al n.45 su uno schema di sonetto:

[116] Nell'apografo marciano è riportato il solo incipit *Amor, che fai*; la ricostruzione del testo segue lo schema musicale che impone l'uso di settenari ed endecasillabi e ricalca nel significato un simile dialogo musicato dal Tromboncino e presente nel *Canzoni nove*, ff. 24*v*-25, di Antico (Roma, 1510) che comincia: *Amor! – Che vuoi?*; per il testo cfr. A. EINSTEIN, *Andrea Antico's "Canzoni nove" of 1510*, in "The Musical Quarterly", XXXVII (1951), pag. 337 e F. LUISI, *Del cantar a libro...o sulla viola*, cit., pagg. 303-306.

[117] Il problema è ampiamente discusso in F. LUISI, *Del cantar a libro...o sulla viola*, cit., pagg. 263-317 (capitolo «Funzionalità del repertorio frottolistico negli intermedi»).

[118] Sono infatti madrigalistiche le realizzazioni del Verdelot con funzioni di intermedi per la *Clizia* e *La Mandragola* del Machiavelli rappresentate nel 1525 e 1526; cfr. H. COLIN SLIM, *A Gift of Madrigals and Motets*. 2 voll. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1972, vol. I, pagg. 92-100 e vol. II, pagg. 333-335 e 341-349; N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pagg. 143 segg. e W. OSTHOFF, *Theatergesang*, cit., vol. I, pagg. 213-244 e vol. II, pagg. 65-78.

[119] Sui testi di B. Castiglione e di G. de Carretto riferisce ampiamente, riportando le trascrizioni, W. OSTHOFF, *Theatergesang*, cit., vol. I, pagg. 144-160 e vol.II, pagg. 58-63; sul «Canto di Pan» cfr. anche N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pagg. 83-84; sul «Lamento di Orlando» dell'Ariosto si devono segnalare lo studio di ALBINO ZENATTI, *Una stanza del Furioso musicata da Bartolomeo Tromboncino*. Firenze, 1889, e quello di A. EINSTEIN, *Ancora sull'"Aria di Ruggiero"*, in "Rivista Musicale Italiana", XLI (1937), pagg. 165-166. In relazione alla «Canzone di Jola» nel *Tirsi* del Castiglione, mi sembra opportuno precisare che essa costituisce verosimilmente un intermedio "in scena" per il quale in sede di rappresentazione è richiesto il canto, come si deduce dalle due ottave che precedono:

> Tirsi: Io mi colcherò, pastore, accanto
> purché cantare un poco non t'incresca;
> però che il tuo soave e dolce canto,
> me piú che 'l vento e 'l fonte assai rinfresca;
> e questa ninfa tua che chiami tanto,
> maraviglia ho che a udirti fuor non esca,
> anzi come da te mai si disgiunga,
> se sa che amor sí forte il cor ti punga.

Duo intrepidi guerrier' ardenti et franchi,
sfidati a morte, il campo in me pres'hanno
et sí aspra crudel guerra tra lor fanno,
che forza fia che in breve spacio manchi...

il quale riveste una caratteristica situazione che vede la personificazione di due elementi in conflitto che travagliano il personaggio combattuto tra il senso di dovere che lo spinge a partire per servire la patria in guerra e il desiderio di rimanere nel «dolce affanno/... cagion per ch'Amor m'ha i strali ai fianchi»; ed è lasciata al Fato la soluzione: «Da te, mia dea, tra lor l'acordo attendo».

Quasi sicuramente è anche un intermedio funzionale il «Canto di Baccanti» al n.62 della nostra antologia che rispolvera la tradizione degli antichi canti orgiastici in onore di Bacco-Dioniso e riecheggia la situazione finale della *Favola* polizianesca, seguita al lamento misogino di Orfeo, laddove «una Baccante indignata invita le compagne alla morte di Orfeo»:

Ecco quel che l'amor nostro disprezza:
oh, oh, sorelle, oh, oh, diamoli morte!...

il che ha sicura relazione con il finale del nostro:

Ritroviam di che a lui si faccia offerta:
un huom che mora, come il signor merta.

E nell'*Orfeo* la Baccante ritorna «con la testa di Orfeo e dice cosí»:

Oh oh, oh oh, morto è lo scellerato.
Eu oè, Bacco! Bacco, io ti ringrazio...

e al termine dell'ottava segue il «Sacrificio delle Baccante in onore di Bacco», una canzone a ballo che riecheggia i ritmi e il sapore dell'antico ditirambo, che comincia:

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco eu oè...[122]

D'altronde se l'esempio del Poliziano può apparire come il piú diretto antecedente, ve n'è un altro di una quindicina d'anni seguente costituito dal coro bacchico musicato da Francesco Corteccia che comincia: *Bacco, Bacco, eu oè*, una canzone «cantata e ballata da quattro Baccante e quattro Satiri con varij strumenti tutti ad un tempo, la quale... fu fine della commedia» e cioè de *Il commodo* di Antonio Landi, rappresentata a Firenze il 9 luglio 1539 per le nozze di Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo[123].

Intermedi quindi, se tali si possono definire, per il teatro di corte nobilitato a volte dalle figure di Ariosto, Bembo, Castiglione, Del Carretto, ma anche anonimo, forse riferibile alla compagnia popolaresca senese dei "Rozzi", ma anche al teatro popolare di Ruzzante che proprio negli anni di redazione del nostro apografo, precisamente il 13 febbraio 1520, rappresentava la sua *Pastorale*, una «comedia a la vilanesca, la qual fece uno nominato Ruzante padoàn qual da vilan parla excelentissimamente», dalla quale all'autore Angelo Beolco, dal ruolo sostenuto da lui medesimo nella rappresentazione, rimase il soprannome di Ruzzante[124]. Una figura molto vicina a un certo contenuto del nostro apografo, quello relativo alle villotte "alla pavana" e a talune canzoni con citazioni popolari; un contenuto che sembra arricchirsi in tal senso – sotto l'aspetto del teatro popolare intendo – con il frammento esemplato al n.99, *Ne par estre vegnú al parais*, un probabilissimo intermedio funzionale di commedia popolaresca, un "Esordio" si direbbe, ma di diversa estrazione culturale: è lo stesso anonimo redattore dei codici che ci viene in aiuto annotando sulla parte del Canto: «Iandussa que bella brighà» e in quella di Tenore: «Que bella zoventú».

Jola: A pochi i versi miei udir mai lasso:
ma tutto sa colei che m'ha in catene;
che in ogni scorza e tronco a passo a passo
scritto ho la sua bellezza e le mie pene.
Dirotti una canzon scritta in quel sasso,
ch'ella talor nascosta a legger viene;
ed io per ben mirare il suo bel volto,
mostro non la veder.
Tirsi: – Di' ch'io t'ascolto.
Jola: Queste lacrime mie, questi sospiri
.....

Cfr. FRANCESCO TORRACA, *Il teatro italiano dei sec. XIII, XIV e XV*, cit., pagg. 421-422; il testo della «Canzone di Jola» anche in P.A. SERASSI, *Poesie del Castiglione*, cit., pag.17.

[120] Interessanti considerazioni che mirano a stabilire un nesso tra il brano del Violante e il teatro contemporaneo (il *Negromante* di Ariosto e la *Calandria* del Bibbiena) si leggono in W. OSTHOFF, *Theatergesang*, cit., pagg.153-155.

[121] L'apografo marciano riporta infatti solo l'incipit: *Segui cor*. Considerazioni specifiche sulla raccolta del Sambonetto si trovano in F. LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola*, cit., pagg. 274 segg. e *passim*. È tuttavia degno d'attenzione il fatto che nel Ms. A. I. 4 di Mantova si trovi al f. 163 il testo *Seguirò questa alta impresa* che sembra costituire il seguito del nostro, secondo un principio "narrativo" che si riscontra anche in altri casi da me analizzati nel lavoro sopra citato. Il possibile rapporto tra il nostro brano e quello del Ms. di Mantova fu già segnalato in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pag. 213 (nota) e in seguito in C. GALLICO, *Un libro di poesie per musica*, cit., pag. 99. Qui posso aggiungere che esiste un'ulteriore possibilità di relazione anche con la canzonetta al n. 36 della nostra silloge che comincia: *Sí, che la vo' seguire*.

[122] Citazioni da ANGELO POLIZIANO, *Poesie italiane*, a cura di Saverio Orlando con introduzione di Mario Luzi. Milano, 1976, pagg. 126-127.

[123] Sugli intermedi fiorentini del 1539 si veda W. OSTHOFF, *Theatergesang*, cit., vol. I, pagg. 334-341 e vol. II, pagg. 90-109; N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pagg. 176-186 e H. M. BROWN, *Sixteenth-Century Instrumentation: the Music for the Florentine Intermedii*. "Musicological Studies & Documents", 30, American Institute of Musicology, 1973, pagg. 88 segg.

[124] Cfr. ALESSANDRO D'ANCONA, *Le Origini del teatro italiano*. Torino, II edizione, 1891, vol. II, pagg. 120-121.

11. Silografia dalla Zanitonella, *in* Opus Merlini Cocaii poetae mantuani macaronicorum, *Venezia, 1572, pag. 69. Venezia, Biblioteca Marciana*

5. "Canzoni e madrigali alla pavana in villanesco"

La presenza di citazioni popolari in alcune composizioni esemplate nell'apografo marciano, ha già dato motivi per una classificazione specifica di tale repertorio per il quale è stato delineato l'aspetto stilistico ed estetico nell'ambito di una rinnovata tendenza socioculturale mirante alla rivalutazione della tradizione musicale italiana. Già la frottola aveva rappresentato la codificazione "scritta" della grande tradizione "orale" quattrocentesca che rifletteva le tendenze umanistiche del canto accompagnato; in epoca piú tarda, nel periodo della maturità compositiva, il genere – già specificamente italiano – tende ad affermare la sua "italianità" accostandosi ad autentiche fonti popolari che, restringendo il concetto di nazionalità, sottolineano la presenza di una scelta a livello di singole corti che oserei definire "provinciale". Tale tendenza sembra infatti essere circoscritta nell'ambito delle corti padane e sembra del tutto naturale che da essa sia scaturita la villotta polifonica, un genere notevolmente emancipato sul piano della scrittura plurivocalistica in stile imitativo che, accostandosi a modelli di evidente derivazione contrappuntistica nordica, molto piú che la frottola sentiva l'esigenza di affermare la sua italianità assumendo i piú noti modelli della lirica popolare. Cosí, mentre nella frottola o nella canzone – che continuano a rappresentare un impegno vocalistico monodico – la citazione popolare emerge chiara nella voce del Canto sorretta dal blocco "armonico" delle tre parti inferiori strumentali o "vocalizzate", nella villotta essa funge da base alla costruzione contrappuntistica e si trova piú spesso impiegata come *Tenor* (frammento di *cantus prius factus*), seguendo la nota tecnica compositiva fiamminga che nelle nostre corti aveva già dato qualche frutto con la "chanson italiana" coltivata da autentici musicisti d'oltralpe trapiantati in Italia, come Josquin, Isaac e Compère.

Ora, poiché la prova inconfutabile della presenza di citazioni popolari in sede di elaborazione polifonica è data dal riscontro di esse in altre fonti precedenti, coeve o seguenti, sembra opportuno – a completamento di queste note critiche – un'analisi comparata dei frammenti per i quali è stata resa certa l'appartenenza al filone della tradizione musicale popolare[125].

In apertura della silloge marciana troviamo la villotta *Quando lo pomo vien dalo pomaro*, attribuibile piú verosimilmente al Pesenti che al Cara o al Tromboncino, che si presenta come una "incatenatura" di frammenti villottistici, per alcuni dei quali è possibile un riscontro sul piano musicale. L'incipit del Tenore:

Esempio 1

che nella silloge marciana subisce un trattamento spiccatamente imitativo, è ricordato in un "antico ballo veneziano" presente al n. 7 del Ms. Ital. IV, 1277 della Biblioteca Marciana col titolo *El pomo de lo pomaro*[126]:

Esempio 2

Ma il testo villottistico chiude con un'altra citazione alle miss. 30-40 dello stesso Tenore:

Esempio 3

[125] Come base fondamentale della ricerca è stato assunto lo studio di K. JEPPESEN, *La Frottola III. Frottola und Volkslied: zum musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola*. "Acta Jutlandica", XLII, 1, Aarhus-Copenaghen, 1970.

[126] Cfr. K. JEPPESEN, *Ein altvenetianisches Tanzbuch*. "K.G. Fellerer-Festschrift", Regensburg, 1962, pag. 254 e ID., *Balli antichi veneziani*. Copenaghen, 1962 (ediz. moderna del Ms. Ital. IV, 1227), n.7.

della quale si ha riscontro nella villotta al n. 100 della stessa silloge (*Dov'è l'amore, dov'è la fede*) che alle miss. 8-17 del Tenore riporta un inciso molto aderente:

Esempio 4

mentre appare piú deformato il frammento ricavabile dal "centone" di Ludovico Fogliani[127] stampato dal Petrucci nel Nono Libro di Frottole (1508) ai ff. 38*v*-39, una composizione vocalistica *cum diversis litteris* che nel Canto alle miss. 26-28 riporta:

Esempio 5

che in ogni caso pone ancora un nesso con un altro ballo veneziano al n. 18 del Ms. Ital. IV, 1277 della Biblioteca Marciana che ha per titolo *La traditora la vòl ch'io mora*[128]:

Esempio 6

Con quest'ultimo non sembra aver relazione musicale il frammento del *Quodlibet* al n. 47 del Ms. Q. 21 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna che nel Canto comincia: *Non dormite o cacciatori*[129] e riporta alle miss. 29-31 la citazione «vostú chi mora per te?»; questa comunque è verosimilmente riferibile alla citazione presente in una curiosa edizione sicuramente piú tarda che mette insieme gli incipit di molte canzoni popolari in voga e riporta in epigrafe: *Opera nuova nella quale se ritrova essere tutti li principii delle canzoni antiche e moderne poste in ottava rima, cosa piacevole et ridiculosa* (s. l. n. a.)[130]. Fra gli incipit, quello riportato al v. 22 recita: «La traditora non vuol piú ch'io viva», una citazione ricordata ancora nella *Vaccaria, comedia del Famosissimo Ruzante* (Vicenza, 1598, f. 53*v*), nel dialogo fra Piolo, cantore, e Vezzo e Truffo, servi; fra le altre canzoni, Piolo canta infatti una che comincia: *La Deveosa quando l'è in casa* e termina accoppiando il verso «O traditora, vuo' tu cha muora?».

Passando al secondo brano della silloge marciana che interessa la presenza di citazioni popolari, troviamo la canzone al n. 10, *Nel tempo che riveste il verde manto* che ha in coda, alle miss. 35 segg., il seguente ritornello nel Canto:

Esempio 7

che presenta una identità notevole con il ritornello della frottola *El servo che t'adora*, stampata da Antico nel Secondo Libro di Frottole (ristampe 1518 e 1520 ma probabilmente già 1513), f. 54*v*, ugualmente nel Canto alle miss. 10-32[131]:

Esempio 8

[127] Edizione moderna in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 461-463.

[128] Cfr. K. JEPPESEN, *Ein altvenetianisches Tanzbuch*, cit., pag. 256 e ID., *Balli antichi veneziani*, cit., n. 18.

[129] Edizione moderna in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 141-144 e 503-506.

[130] Resa nota e pubblicata in SEVERINO FERRARI, *Documenti per servire all'istoria della poesia semipopolare cittadina in Italia pei secoli XVI e XVII. Un Centone*, in "Il Propugnatore", XII (1880), n. 1, pagg. 432 segg.

[131] Edizione moderna in F. LUISI, *Il Secondo Libro di Frottole di A. Antico*, cit., vol. II, pagg. 157-160; ID., articolo cit.,

Cosí pure nel Ms. Magl. XIX, 108, che al n. 14, nel Tenore, inizia:

Esempio 9

Ancora aderente sul piano musicale, ma con testo piú vicino alla strofetta intonata nell'esempio 8 come "3ª volta", è la versione presente nel Terzo Libro di Frottole di Antico (1513) al f.16*v*, che nel Tenore comincia [132]:

Esempio 10

ed ha assoluto riscontro nella Ripresa della frottola *Se ben fatto ò del mio resto*, stampata al f. 23*v* del Quarto Libro dello stesso Antico, che alle miss. 35-50 del Canto riporta [133]:

Esempio 11

Nessun dubbio sussiste poi sulla identità musicale con la versione "a ballo" offerta al n. 4 della raccolta *Neuf basses dances*, pubblicata da Attaignant a Parigi nel 1530 [134]:

Esempio 12

in "Nuova Rivista Musicale Italiana", pagg. 532-535 e ID., *Balli strumentali del primo Cinquecento*. Roma, 1976, pagg. 23-24.

[132] Edizione moderna in A. EINSTEIN, *A. Antico Canzoni... Libro Tertio*, cit., pagg. 18-22 e in F. LUISI, *Balli strumentali*, cit., pagg. 16-19.

[133] Edizione moderna in F. LUISI, *Balli strumentali*, cit., pagg. 20-22.

[134] Edizione moderna della raccolta in F. GIESBERT, *Ein Pariser Tanzbuch aus dem Jahre 1530*. Mainz, 1950; l'esempio è riportato anche in D. HEARTZ, *Les goûts réunis*, cit., es. 40, pag. 249.

Ma il titolo della bassa danza è *La gatta en italien*, una evidente deformazione della citazione popolare che ha un sicuro riscontro in uno degli incipit dell'*Opera nuova* che al v. 44 riporta: «Chi vuol la gatta venga al bastion», offrendo un sicuro nesso con il «E donde vienstú bella? / Dal bastion, vita mia dolce», al quale è pure allacciata l'ultima strofetta della filastrocca citata nell'esempio 10 che recita: «Sú, sú, a la montagna / a far el bastion / vita mia dolce», mentre ha evidente rapporto con la prima strofetta l'incipit riportato al v. 7 dell'*Opera nuova*: «Tintina oimè la brocca, o falilea». Ma la nostra canzone si avvale anche di un altro frammento di citazione popolare riportato nel Canto alle miss. 21-22:

Esempio 13

che trova riscontro in altre fonti, piú sul piano testuale che musicale, come nel frammento dell' "incatenatura" *Vrai diu d'amor* del Ms. Q. 21 di Bologna, n.46, Basso, miss. 31-34[135]:

Esempio 14

e nell'Undicesimo Libro di Frottole del Petrucci (1514) al f. 26*v* (con qualche similarità col Ms. Q. 21), nel brano che comincia nel Canto:

Esempio 15

e ancora nel Ms. Magl. XIX, 164-167 della Biblioteca Nazionale di Firenze che al n. 24, *Perch'al viso d'amor* di Sebastiano Festa, riporta nel Canto, alle miss.25-27, il frammento:

Esempio 16

notevolmente trasformato, nello stesso codice, al n.54, nel Canto:

Esempio 17

Qualche rapporto sembra invece emergere dal confronto con la citazione nella parte di Tenore, miss. 31-34, del citato Ms. Q. 21, nella stessa "incatenatura" al n.46:

Esempio 18

e con un frammento delle tarde *Villotte Mantovane a quattro voci* (Venezia, 1583), nel Tenore a pag. 12:

Esempio 19

Una sicura citazione popolare si trova nella villotta al n. 13, *Che sarà, che non sarà*, da cui si rileva nel Tenore, alle miss. 21-24, il frammento:

Esempio 20

che ha riscontro nell' "incatenatura" *cum diversis litteris* al n. 48 del Ms. Q. 21 di Bologna che nel Tenore comincia: *L'ultimo dí di maggio*[136] e alle miss. 112-115

[135] Edizione moderna in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 527-529.

[136] Edizione moderna in F. TORREFRANCA, *ibidem*, pagg. 480-496.

riporta:

Esempio 21

e si ritrova fra i pochi fogli pseudo-petrucciani conservati presso la Biblioteca Civica Passionei di Fossombrone – che non hanno nulla a che fare con il perduto Libro Decimo del Petrucci, come ha sostenuto il Vernacci e come altri continuano a sostenere[137] – che al f. 10*v* della parte di Tenore riporta la seguente sezione finale di una probabile villotta:

Esempio 22

Sicuramente è anche una citazione popolare il ritornello conclusivo della canzone al n. 14, *Nel dolce tempo de la prima etade*, che muovendo da Petrarca giunge a proporci una nota canzonetta popolare:

Deh! belle putte,
guardéve dal Feragú,
ché l'ha inganà del'altre,
v'inganerà ancho vu.

È significativo che piú tardi, nel *Libro Secondo de la Croce* stampato a Roma nel 1531 da Dorico, si trovi ai ff. 29*v*-31 un brano villottistico di Francesco Patavino intonato sul testo[138]:

L'è pur morto Feragú!
piangete, belle putte,
ché, s'el v'ha già compiasutte,
carezar no' ve pol piú.
L'è pur morto Feragú.

Venne già di bergamasca
per stanziar con sier Rizollo;
li fu vòta la sua tasca,
peggio fu ch'al figarollo;
lui fu morto, essendo sollo,
per il dar di sotto in sú.
L'è pur morto Feragú.

Il che chiarisce la storia del personaggio bergamasco assunto dalla fantasia popolare nella sua qualità di dongiovanni, anzi ne chiarisce l'epilogo, ma non illumina su possibili relazioni musicali essendo l'intonazione del Patavino tutt'altra cosa rispetto alla citazione della nostra canzone. La canzonetta doveva essere comunque ben nota se l'anonimo estensore di quella bizzarra *Opera nuova* si preoccupa di segnalare ai versi 73-77 piú che il semplice incipit:

O belle putte, guardéve, o belle putte,
guardéve da le man del Feragú,
ché 'l porta la baschiera e le vuol tutte.
La conzé le altre, el conzarà anco vu:
gode le belle e mangia le brutte.

Versi che sembrano essere piú vicini alla nostra citazione e propongono una variazione grottesca, risibilmente spaventevole.

Un riscontro sul piano musicale è invece possibile per la citazione presente nella canzone (un madrigale sul piano testuale) al n. 23, *Allhor che 'l verno dà loco a l'estade*, che alle miss. 30-41 del Tenore riporta l'inciso «Vaghe mie pastorelle, / ove n'andate, sí leggiadre et belle?», che può essere posto in relazione con l'incipit della villotta al n. 98 che comincia: *O vaghe montanine pastorelle*, l'uno e l'altro esemplati piú avanti ai numeri 77 e 78.

Sicuramente, come è stato già segnalato nel capitolo precedente[139], è una citazione popolare il ritornello di chiusura nella frottola *Per ristor del corpo lasso* al n. 46 della silloge marciana, dalla quale si può rilevare una parziale ricostruzione del testo popolare originale, ma non è dato di conoscere alcun riscontro sul piano musicale. Noto tuttavia che lo stesso testo è presente con intonazione musicale diversa (e pure anonima) ai ff. 64*v*-65 dell'unica parte del Basso sopravvissuta del Ms. γ L.11. 8 della Biblioteca Estense di Modena, circostanza che sembra confermare la notorietà della canzone.

[137] Si veda in merito F. LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola*, cit., pagg. 74-75.

[138] Ed. mod. in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 483-485.

[139] Ved. nota 111 e quanto a essa riferito nel testo.

Numerosi invece sono i riscontri per il ritornello finale della frottola al n.58, *Mentre io vo per questi boschi*, che riporta nel Canto:

Esempio 23

La citazione trova notevole aderenza nel frammento rilevabile dalla citata "incatenatura" *Vrai diu d'amor* al n.46 del Ms. Q. 21 di Bologna[140] che nel Tenore, alle miss. 34-50, riproduce una simile tematica completa dello spunto onomatopeico finale:

Esempio 24

che appare con piú consistenti modificazioni nel ritornello finale della frottola *Da colei ch'è sol mio bene*, al n. 41 della stessa silloge bolognese, da cui si rileva la seguente citazione nel Canto, pure completa di versetti onomatopeici:

Esempio 25

Lo spunto popolare doveva essere tuttavia ben noto se lo ritroviamo ne *La Bataglia taliana composta da M. Mathias Fiamengo, Maestro di Capella del Domo di Milano*, pubblicata da A. Gardano a Venezia nel 1549 e ristampata nel 1558, vero ricettacolo di frammenti musicali popolari, nel quale la citazione compare tre volte: dapprima nel n. III, con leggera variante testuale, al Canto, miss. 110-117:

Esempio 26

poi nello stesso brano al Tenore, miss. 175-183, con testo concordante con la nostra citazione:

Esempio 27

[140] Edizione moderna segnalata alla nota 135.

[141] Cfr. K. JEPPESEN, *Ein altvenetianisches Tanzbuch*, cit., pag. 255 e ID., *Balli antichi veneziani*, cit., n. 14.

[142] Riportato in S. FERRARI, *Documenti*, cit., pag. 439 e

e infine, con piú consistente variante nel testo, ma ancora legata alla matrice tematica musicale, nel n. IV alle miss. 244 - 249 del Canto:

Esempio 28

E alla stessa matrice melodica si rifà anche il ballo con l'indicazione *Occelino, bel'occelino*[141], riportato al n. 14 del Ms. Ital. IV, 1277 della Biblioteca Marciana:

Esempio 29

La citazione non poteva quindi mancare nella menzionata *Opera nuova* che assegna al caso i tre versi 30 - 32, volendo evidentemente ricordare non solo l'incipit, ma anche il versetto onomatopeico di chiusura:

Bello uselin, sa' tu volar in alto?
Come sai tu cantar, bel'oselino:
Falilòn, falilèla, tortorino.

Ed è evidentemente lo stesso ritornello che vuole cantare Piolo nel citato dialogo della *Vaccaria* del Ruzzante[142], laddove, vista l'indecisione dei compagni nello scegliere una canzone da intonare, dice:

«Horsú, a comenzeré mi:
Bell'osellino»

E il canto dell'«oselino» è pure ricordato nelle *Lettere* di Andrea Calmo[143].

Nessun riscontro sembra invece possibile per la citazione popolare:

De zà da Po, de là da Po,
tu g'andaré, no g'andarò

posta a conclusione della villotta al n. 81, *O dolce farfarela*, che inizia riproducendo un soggetto musicale "cavato" dall'enunciato testuale secondo un procedimento di solmisazione che si vedrà attuato anche per l'ultima villotta della serie marciana: cosí «farfarela» diventa Fa, Fa, Re, La, riprodotto nell'esacondo naturale nel Canto e nel Basso, nell'esacondo molle nel Tenore e in quello duro nell'Alto, con esposizione in imitazione ed entrate regolari sulla quarta nota di ciascun enunciato. Qualche relazione è invece possibile per l'altro frammento di citazione popolare presente nella Stanza della villotta:

Farilalilàn, farilalilàn,
deh, toccame la man,
se non ch' io morirò.

Un primo nesso è riscontrabile nell'*Opera nuova*, che al v. 46 cita come incipit lo scilinguagnolo: «Falilon, falilela, falilon», che è anche il finalino della citazione del «Bello uselin» vista sopra (vv. 30 - 31), ma ancora piú realisticamente nei quattro versi del ritornello di coda nella frottola *Si trovase una donna* di Marchetto Cara, reperibile nell'unica parte di Alto, ff. 10*v* - 11, del *Libro Primo de la Fortuna* (ca. 1530) e nella citata parte di Basso del Ms. γ L. 11.8, ff. 58*v* - 59, della Biblioteca Estense di Modena:

De[h], toca la canella,
o dolce pastorella;
oymè, che l'è pur bella
da far balaridon,
dongedon, dongedon.

Una relazione testuale (ma non musicale) sembra poi possibile con la citazione:

Tocca, tocca la chanella,
ch' io ti toccerò il tetton

presente nel Tenore, miss. 14 - 19, del *Quodlibet* citato al n. 47 del Ms. Q. 21 di Bologna che in tale voce comincia. *Non dormite, o cacciatori*[144]; evidentemente si tratta di un noto motivo popolare che deve aver originato il ballo *La canella*, presente al n. 20 del citato Ms. It. IV, 1277[145]. Si deve inoltre precisare che un brano esemplato sullo stesso testo di *O dolce farfarela* si trova anche, con intonazione diversa, nella citata parte di Basso del Ms. γ, L. 11.8 di Modena.

ID., in "Il Propugnatore", Serie II, 1888, pagg. 301-304.

[143] Cfr. A. CALMO, *Lettere*, a cura di Vittorio Rossi. Torino, 1888, pag. 393.

[144] Ed. mod. in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 503-506.

[145] Cfr. K. JEPPESEN, *Ein altvenetianisches Tanzbuch*, cit., pag. 257 e ID., *Balli antichi veneziani*, cit., n. 20.

Passando alla villotta presente al n. 92, *La via de la fiumera voglio fare*, si può appurare che il tema esposto nel Tenore, alle miss. 2-23:

Esempio 30

trova riscontro fra le citazioni de *La Bataglia taliana* di Mathias Fiamengo, al n. IV, 1, nel Tenore, miss. 23-33:

Esempio 31

Similmente il tema iniziale dell'Alto, miss.1-7, nella villotta al n. 93, *Donne, venéte al ballo*, di Francesco Patavino:

Esempio 32

si ritrova nella stessa *Bataglia* di Mathias Fiamengo, al n. IV, 2, miss. 154-160:

Esempio 33

Piú numerosi sono invece i riscontri per la villotta al n. 94, *Da l'orto se ne vien la villanella*, che nel Tenore inizia:

Esempio 34

Molto aderente sul piano musicale e testuale è la citazione rilevabile nel "centone" al n. 48 del Ms. Q. 21 di Bologna che comincia nel Tenore: *L'ultimo dí di maggio*[146], essa è riportata alle miss. 8-23:

Esempio 35

Ricompare ancora nelle tarde *Villotte Mantovane a quattro voci* del 1583, ove a pag. 5 il Tenore presenta una certa affinità, offrendo qualche variante testuale:

Esempio 36

Quest'ultima citazione è tuttavia decisamente piú concordante con un frammento di Filippo Azzaiolo utilizzato nel suo *Primo Libro de Villotte alla padoana... intitolate Villotte del Fiore*, stampato a Venezia dal Gardano nel 1557, come spunto di una elaborazione villottistica di cui si riporta l'incipit del Canto, n. 6, miss. 1-4:

Esempio 37

Nell'*Opera nuova* si trova poi al v. 28 l'incipit: « La villanella fra tre inchin' e un salto» che sembra confermare il rapporto con l'antica canzone a ballo. E si può credere che sia innestata sullo stesso filone anche la « Napolitana» dell'Azzaiolo presente nel *Secondo Libro de Villotte del Fiore* (Venezia, Gardano, 1559) al n. 5, *O vilanella, quand'a l'acqua vai*, che ha sicuro rapporto con la citazione presente nella *Bataglia taliana* del Fiamengo, n. IV, 1, miss. 56 segg. del Canto.

> O villanella, quand' a l'acqua vai,
> dimmi se fresca torni come vai,
> dimelo mo, o villanella bella.

Ma ancora piú numerosi sono, per lo stesso brano villottistico, i riscontri con la citazione popolare « Tôrela mo villan» che compare nel Tenore alle miss. 31-41:

Esempio 38

La citazione, che ricorda sicuramente un'antica canzone a ballo di cui dà testimonianza Marin Sanuto riferendo di averla udita cantare nel giugno del 1500 a Venezia da «uno disposto zovene»[147], appare piuttosto modificata sul piano musicale rispetto a quella che piú verosimilmente potrebbe costituire il modello piú antico e che sembra di poter identificare nel frammento presente nel citato "centone" del Ms. Q. 21 di Bologna[148],

[146] Edizione moderna citata alla nota 136.

[147] Cfr. VINCENZO CIAN, *Ballate e strambotti del sec. XV tratti da un codice trevisano*, in "Giornale Storico della Letteraratura Italiana", IV (1884), pag. 22, nota 1.

[148] Edizione moderna citata alla nota 136.

al n. 48, Tenore, miss. 92-101:

Esempio 39

Rispondente a quest'ultima appare infatti – e non solo sotto l'aspetto musicale, ma anche per la variante «la putta del guarnel» – il ritornello finale della frottola *Poi che uscito mi è di man*, stampata dal Petrucci ai ff. 6*v*-7 del Libro Settimo (1507), di cui si riporta l'intera parte del Canto, miss. 16-31:

Esempio 40

A tali enunciati fanno evidentemente riferimento i vv. 65-66 dell'*Opera nuova*:

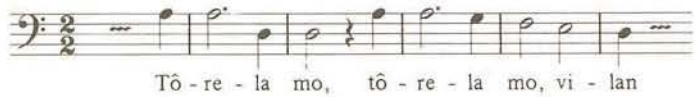
> Sta' su le gale, o bel marito me,
> Se non che ti farò stentar sul buso,

mentre sul piano musicale a essi sembrano corrispondere i piccoli frammenti rilevabili nel Tenore di una delle *Mascharate di Lodovico Novello... Libro Primo* (Venezia, Gardano, 1546), ai nn.12-13[149]:

Esempio 41

e in un passo dell'unica parte di Basso del Ms. γ L. 11.8 di Modena, al f. 59*v*:

Esempio 42



Differenziata è invece la citazione presente nel Ms. R. 142 del Civico Museo Bibliografico di Bologna, ai ff. 15-16, Canto, miss. 1-6:

Esempio 43

La diversità di intonazione – a parte la nuova versione «La puta del gaban» che trova conferma fra gli incipit dell'*Opera nuova*, al v. 63: «La puta del gaban mi par un fior» – probabilmente dipende dalla utilizzazione del frammento nella parte superiore; infatti l'identità ritorna considerando la citazione al Tenore nel frammento pseudo-petrucciano di Fossombrone, al f.10*v*:

Esempio 44

e nuovamente si discosta tornando al Canto della villotta al n. 6 nel Primo Libro dell'Azzaiolo, modificato anche dal ritmo ternario:

[149] Cfr. K. JEPPESEN, *Ein altvenetianisches Tanzbuch*, cit., pagg. 260 segg.

Esempio 45

Sembra tuttavia che l'intonazione del «Tôrela mo villan», del quale si ha una versione anonima anche al n. 20 del *Terzo Libro di Madrigali* di Philippe Verdelot e Costanzo Festa, stampato da Antico e Scotto a Venezia nel 1537, abbia stretta relazione anche con la nota canzone popolare *Fortuna d'un gran tempo* di antica tradizione e ancora citata da Sabba Castiglione nei *Ricordi* (Venezia, 1555) al f. 39:

> «cantano insieme qualche gentil canzonetta da taverna come è la Ramacina è morta, o fortuna d'un gran tempo, et altri simili».

Si trova infatti utilizzata come ritornello nella frottola del Tromboncino *Poi che 'l ciel è mia ventura*, stampata dal Petrucci ai ff. 12*v* -13 del Libro Settimo (1507), dalla quale riportiamo il Canto:

Esempio 46

Una conferma viene dal frammento presente nel "centone" del Fogliani[150] stampato dallo stesso Petrucci ai ff. 38*v*-39 del Libro Nono di Frottole, che nel Canto comincia:

Esempio 47

Identico è ancora l'enunciato melodico nel Ms. Panciatichi 27 della Biblioteca Nazionale di Firenze, che ai ff. 106*v* - 107 riporta il *Fortuna d'un gran tempo* di Josquin che comincia nel Canto:

Esempio 48

e similmente nel *Quodlibet* al n. 40 del Ms. Magl.XIX, 164 - 167 di Firenze, attribuito a un non meglio conosciuto Musicola, che nella parte di Alto comincia: *Iam pris – Scaramella* e riporta alle miss. 27 -30 la seguente citazione:

Esempio 49

ulteriormente confermata dal Ms. B.R. 229 della stessa Biblioteca nel "centone" di Heinrich Isaac presente ai ff. 154*v* - 156, che nel Tenore, alle miss. 33-39, riporta:

Esempio 50

e nel brano seguente dello stesso manoscritto fiorentino, ai ff. 156*v* - 157, attribuito a Johannes Martini, che nel Tenore presenta la seguente citazione alle miss. 6 - 12:

[150] Edizione moderna in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, citata, pagg. 461 - 463.

Esempio 51

E il testo esemplato come "3ª volta" nel caso precedente conduce ad altro frammento, sempre aderente sul piano musicale, presente nell'anonimo "centone" al n. 39 del citato Ms. Magl. XIX, 164 - 167, che comincia nel Canto: *Fortuna disperata* e nel Tenore riporta, alle miss. 38 - 44, il seguente passo[151]:

Esempio 52

Procedendo nell'esame delle villotte del nostro manoscritto troviamo al n. 95 il brano *De là da l'acqua sta la mia amorosa* di Francesco Patavino, che nel Tenore comincia:

Esempio 53

Di tale enunciato si ha sicuro riscontro nel piú volte citato centone al n. 48 del Ms. Q. 21 di Bologna (ved. nota 136) che nel Tenore, alle miss.47 - 62, riporta:

Esempio 54

Qualche riscontro è pure possibile per la seguente villotta dello stesso Patavino – *Un cavalier di Spagna*, al n. 96 del nostro manoscritto – che nel Tenore comincia:

Esempio 55

Notevole aderenza mostra un frammento del citato "centone" al n. 48 del Ms. Q. 21 di Bologna, che nel Basso, alle miss. 2 - 7, riporta:

Esempio 56

[151] Per i due "centoni" ai numeri 39 e 40 del Ms. Magl. XIX, 164-167, cfr. BIANCA BECHERINI, *Tre incatenature del Codice Fiorentino Magl. XIX, 164-167*. "Collectanea Historiae Musicae", I, Firenze, 1953.

Qualche rapporto con la seconda citazione del nostro enunciato appare all'inizio della frottola *A pe' de la montagna* di Rossino Mantovano[152], stampata dal Petrucci nel Libro Ottavo (1508) al f. 36, da cui si riporta un frammento iniziale del Tenore:

Esempio 57

Una conferma viene dalla "incatenatura" *cum diversis litteris* al n. 47 del Ms. Q. 21 di Bologna, che nel Canto, alle miss. 39-41, riporta:

Esempio 58

e dal riscontro degli incipit dell'*Opera nuova*, che ai vv. 59-60 presenta:

> Del duca pianteremo lo stendardo
> A pie' de la montagna al padiglione.

Ma la consistenza dei raffronti per l'altra citazione popolare presente nel brano: «Vòltate in qua, do bella donzellina», è di gran lunga maggiore; questo l'enunciato nella parte di Tenore, alla miss. 11-30:

Esempio 59

Si impone subito un confronto con l'incipit della villotta al n. 102 della silloge marciana, che nel Tenore comincia:

Esempio 60

Nell'uno e nell'altro caso sembra tuttavia che la citazione originale dell'antica canzone a ballo abbia subíto notevole trasformazione sotto l'aspetto melodico e ritmico. Piú fedele sembra l'enunciato posto come ritornello nella frottola *Poi che 'l ciel e la Fortuna*[153], stampata ai ff. 24*v*-25 del Libro Settimo del Petrucci (1507), dal quale si rileva la seguente formulazione nella parte del Canto:

Esempio 61

La citazione richiama un passo della villotta *La mi fa solfare*, al n. 103 della nostra raccolta, che ancora una volta mostra di aver subíto una manipolazione, come

[152] Edizione moderna in C. GALLICO, *Primizie musicali di compositori mantovani nel Rinascimento*. "Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova", Nuova Serie, Vol. XLIII, Mantova, 1975, pag. 53.

[153] Il ritornello corale è riportato in N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pagg. 113-114.

si può vedere nel seguente passo tolto al Tenore, miss. 21 - 27:

Esempio 62

Torna ad essere aderente all'esempio 61 il ritornello conclusivo della frottola di Nicolò Pifaro *Per amor fata solinga*, stampata ai ff. 21*v* - 23 dell'Ottavo Libro petrucciano (1507), che nel Canto riporta:

Esempio 63

e chiude con una modificazione ritmica sulla matrice melodica che contemporaneamente assume altra citazione testuale che, si vedrà piú avanti, è suffragata da numerosi riscontri:

Esempio 64

Ma l'enunciato del «vòltate in qua» appare ancora integro nel citato "centone" del Fogliani[154] stampato dal Petrucci nel Nono Libro di Frottole (1508) ai ff. 38*v* - 39, che nel C, alle miss. 22 - 25, riporta:

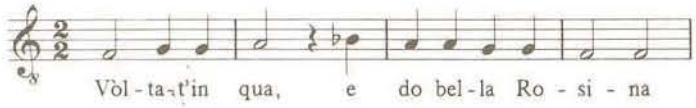
Esempio 65

già enunciato dal Tenore, miss. 1-3 dello stesso brano, su testo diverso:

Esempio 66

La citazione dell'esempio 65 appare quasi identica nel frammento presente nella *Bataglia taliana*, n. V, 3, nella parte di Tenore, miss. 1 - 4:

Esempio 67



e nuovamente nella stessa opera di Mathias Fiamengo, n. IV, 2, nella parte di Alto, miss. 1 - 6, con radicale trasformazione testuale:

Esempio 68

E il tema musicale, chiaramente derivato da una antica canzone a ballo, viene assunto in forma decisamente strumentale in un vero e proprio ballo presente al n. 37 del Ms. It. IV, 1227 della Biblioteca Marciana, col titolo *Margaritum*[155]:

[154] Edizione moderna in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit. pagg. 461 - 463

[155] Cfr. K. JEPPESEN, *Ein altvenetianisches Tanzbuch*, cit., pag. 260 e ID., *Balli antichi veneziani*, cit., n. 37.

Esempio 69

La denominazione del ballo sembra tuttavia essere suffragata pienamente dalla citazione ricavabile dall' unica parte di Canto sopravvissuta della raccolta *Messa Motteti Canzonni novamente stampate. Libro Primo*, conservato nella Biblioteca della Cattedrale di Palma de Maiorca, nel brano *E quando andaratu al monte* ai ff. 16-16*v*, che alla miss. 14-18 riporta:

Esempio 70

mentre inizia ricordando molto da vicino la citazione riportata nell'esempio 64, tolto alla frottola di Nicolò Pifaro:

Esempio 71

Quest'ultimo esempio richiama a sua volta il ritornello di coda della frottola *Chi à martello, Dio gli 'l toglia* di Eneas Dupré[156], stampata dal Petrucci nel Settimo Libro di Frottole al f. 33*v*, dal quale si riporta l'intera parte del Canto:

Esempio 72

E la stessa citazione sarà elaborata da Giovanni Battista Zesso nel *Quando andaré tu al monte*[157] stampato al f. 55*v* dello stesso Libro Settimo, da cui si rileva la parte del Canto:

Esempio 73

Per una canzone tanto famosa non poteva mancare un ricordo fra gli incipit della citata *Opera nuova*, che al verso 16 riporta:

«Bel pegoraro, quando andarastú al monte»

ed essa è ricordata anche da Agostino Ricchi nella commedia *I tre tiranni*, rappresentata a Bologna nel 1530, e precisamente nell'« Argumento», per bocca del Pilastrino:

«... Horsú ciarlate,
ciarlate forte, ch'io dirò cantando
il Verbum caro o 'l chirielleisonne;
anzi vo' dir, poi che non è peccato,
O pecorar, quando andarastú al monte».

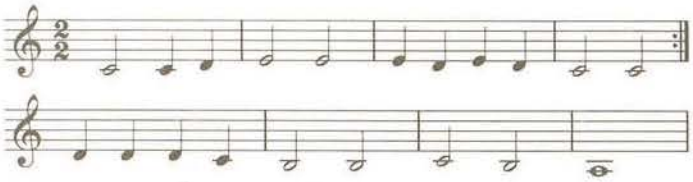
Piú tardi anche l'Aretino la ricorderà nel III atto dell'*Ipocrito* (1542), scena X, ove farà cantare a Guardabasso:

[156] Edizione moderna in N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pagg. 103-106.

[157] Edizione moderna in NINO PIRROTTA, *ibidem*, pagg. 107-108.

«E quando, e quando andarastú al monte»[158].
Non è possibile dire con esattezza quando l'antica canzone divenne un vero e proprio ballo, anzi fu probabilmente un ballo fin dall'inizio e la sua popolarità dilagò al punto da rendere possibili diversi inserimenti testuali, come è stato dimostrato. Tuttavia si può ritenere certa l'identificazione con il "Ballo della Rosina" di cui si ha memoria nel Ms. f. ital. 476 della Biblioteca Nazionale di Parigi, che al f. 64*v* riporta come ballo e col titolo *Voltate in ça Rosina* il seguente enunciato, ancora aderente alle citazioni sopra riportate:

Esempio 74



E anche per la canzone della "Rosina" si ha un ricordo nella citata *Opera nuova*, ai vv. 17-19:

> Madonna Caterina fior del mondo,
> per le so terre va de riva in riva,
> cercando el fin sempre *Rosina* in tondo.

E il Calmo ricorderà nelle sue *Lettere* che «il Tassoni nella *Secchia Rapita* (IV, 21) pone in escena la squadra del Fontanella, che già si udiva cantar non lungi la *Rossina bella*»[159]; cosí Teofilo Folengo, nella *Zanitonella* (I, 23), farà dire a Tonello:

> «Nocte levo media, sono pivam, *Rosinam*,
> cantoque: Para foras, belle Gianole, capras»

ricordando il «Gianol» delle nostre citazioni, e nuovamente nel *Baldus* (I, 252):

«Cingar abit, secum bellam cantando *Rosinam*»[160]

Passando al brano n. 97, *L'ultimo dí di magio, un bel matino*, di Sebastiano Festa, troviamo che il tema che informa la villotta nel Tenore comincia:

Esempio 75

e trova assoluta corrispondenza, in ambito tonale trasposto una seconda sopra, nella citata "incatenatura" al n. 48 del Ms. Q. 21 di Bologna[161], un "centone" *cum diversis litteris* che nel Tenore, miss. 1-2, riproduce il seguente frammento:

Esempio 76

Un ricordo del tema si riscontra anche nell'altro *Quodlibet* dello stesso Ms. Q. 21 al n. 47[162], che nel Basso comincia: *O gatto selvatico* e alle miss. 10-13 inserisce la citazione «e d'un maze et d'un matin», come si può vedere piú avanti nell'esempio 87. A questa citazione fa poi da contrappunto l'incipit riportato al verso 78 della citata *Opera nuova*: «El primo dí de marzo Turluru».

Il tema della villotta al n. 98, *O vaghe montanine pastorelle* presente nel Tenore, alle miss. 1-17:

Esempio 77

[158] Cfr. S. FERRARI, *Documenti*, cit., pagg. 435-436; già riportati in ALESSANDRO D'ANCONA, *Poesia popolare italiana*. Livorno, 1878, pagg. 96-97.

[159] Riportato in A. D'ANCONA, *Poesia popolare italiana*, cit., pag. 98 e ripresa da S. FERRARI, *Documenti*, cit., pagg. 436-437; cfr. anche A. CALMO, *Lettere*, a cura di V. Rossi, cit., pag. 413.

[160] Cfr. S. FERRARI, *Documenti*, cit., pag. 437 e GIULIO CATTIN, *Canti, Canzoni a ballo e danze nelle Maccheronee di Teofilo Folengo*, in "Rivista Italiana di Musicologia" in onore di N. Pirrotta, X (1975), pag. 202.

[161] Edizione moderna citata alla nota 136.

[162] Edizione moderna citata alla nota 129.

trova qualche riscontro, come ho già detto, nel madrigale con citazione popolare al n. 23, *Allhor che 'l verno dà loco a l'estade*, il quale riporta un frammento differenziato sul piano melodico, ma rispettoso di un preciso modello ritmico. Questo può essere riferito ad antica canzone da ballo da cui sembrano scaturire per motivi diversi le nostre due citazioni, differenziate anche sul piano testuale: «donde venète voi/ et di qual loco sète?» nell'esempio 77 e «ove n'andate sí leggiadre et belle?» nel seguente esempio 78, che riporta dal Tenore le miss.30 - 41:

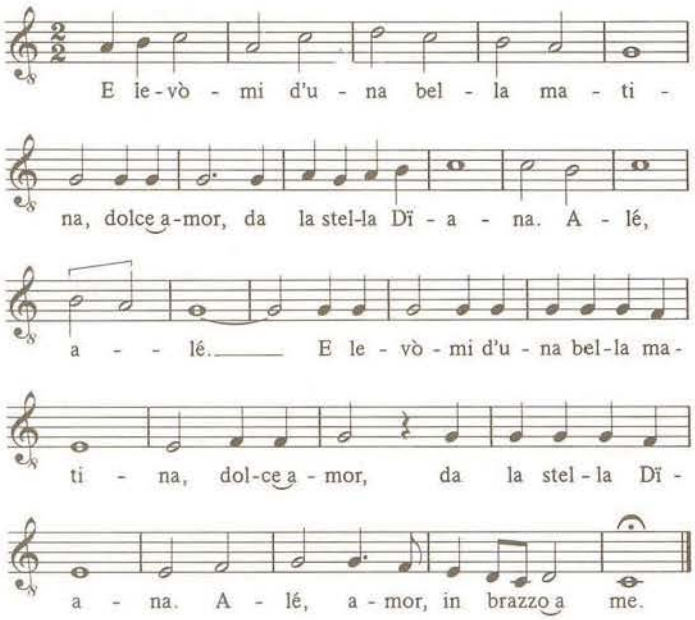
Esempio 78

La canzone originale doveva tuttavia essere molto nota nel Quattrocento se originerà come "travestimento spirituale" la lauda *O vaghe di Jesú, o verginelle*, utilizzata per la *Rappresentazione di Santa Margherita* avvenuta in Firenze tra la fine del secolo XV e l'inizio del XVI[163]. Nel suo lavoro sul teatro musicale del Cinquecento, Wolfang Osthoff ricostruisce la musica della lauda sulla versione polifonica offerta nell'apografo marciano e nelle fonti concordanti relative, ma è assai dubbio che essa possa avere riferimento con la *Rappresentazione*, trattandosi di una versione elaborata e assai piú tarda (di una ventina d'anni almeno) e in ogni caso lontana dallo stile della lauda polifonica[164].

Per il frammento villotistico al n. 99, *Ne par estre vegnú al parais*, per il quale è stata qui supposta una funzione d'intermedio in commedia popolare, non si hanno riscontri, mentre per la villotta al n. 100, *Dov'è l'amore, dov'è la fede*, sono già stati indicati i riferimenti per la citazione popolare «O traditora» (ved. esempi 3, 4, 5 e 6).

Numerosi sono invece i riscontri per la villotta al n. 101, *E levòmi d'una bella matina*, che inizia nel Tenore con il seguente tema:

Esempio 79



Straordinaria appare la corrispondenza con l'elaborazione offerta da Fra Ruffino nel brano al n. 18, *Venéte, donne belle*, presente nel *Motetti e Canzone. Libro Primo* (Roma?, ca. 1520) della Pierpont Morgan Library di New York; il Tenor riporta, alle miss.37-63, la seguente versione:

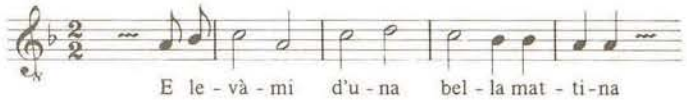
[163] Cfr. A. D' ANCONA, *Origini del teatro*, cit., I, pag. 332 e ID., *Sacre Rappresentazioni nei secoli XIV, XV e XVI*. 2 voll., Firenze, 1872, vol. II, pagg. 126-129; MARIO BONFANTINI, *Le Sacre Rappresentazioni italiane. Raccolte di testi dal secolo XIII al secolo XVI*. Milano, 1942, pagg. 437-442. Sulla letteratura per il testo laudistico *O vaghe di Jesú* (presente nel Ms. 84 della Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Ferrajoli, ff. 33-34) si veda FABIO CARBONI-AGOSTINO ZIINO, *Laudi musicali del XVI secolo: il manoscritto Ferrajoli 84 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in "Cultura Neolatina", XXXIII (1973), pag. 8.

[164] Cfr. W. OSTHOFF, *Theatergesang*, cit., vol. I, pagg. 39-72 e vol. II, pagg. 38-54, dubbi già espressi in N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pag.41, nota 46a.

Esempio 80

E molto aderente rimarrà ancora nella tarda citazione presente nel brano n. 6 del *Secondo Libro de Villotte del Fiore* dell'Azzaiolo (1559), che nel Tenore riporta:

Esempio 81



mentre nel n. 5 del *Primo Libro de Villotte alla padoana* dello stesso Azzaiolo (1567) – forse perché presente nella parte del Canto – la citazione subisce notevole modificazione:

Esempio 82

La ritroviamo però molto aderente in una fonte piú antica rispetto al manoscritto marciano, ovvero nel Ms. 871 della Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino; qui la citazione, offerta nel Canto al f. 86, è in ritmo ternario e riproduce un modello verosimilmente piú vicino all'originale:

Esempio 83

Nuovamente modificato – evidentemente perché utilizzato nella voce superiore di una composizione frottolistica – si riscontra nel brano *Me levava una matina* di Nicolò Brochus, stampato ai ff. 31*v*-33 del Quarto Libro di Frottole di Antico (1517), da cui togliamo la parte del Canto:

Esempio 84

Ma nel ricordato "centone" del Fogliani stampato da Petrucci nel Nono Libro di Frottole (1508) che comincia nel Tenore: *Che fa la ramacina*[165], alle miss. 28-33 della stessa voce si trova un frammento che rispetta la radice tematica:

Esempio 85

Cosí pure nel n.II, 1 della *Bataglia taliana* di Mathias Fiamengo, che nel C, miss.66-71, riporta:

Esempio 86

e nel citato *Quodlibet* al n. 47 del Ms.Q.21 di Bologna[166], che presenta nel Basso, alle miss. 10-13, il seguente frammento:

Esempio 87

Notevole è invece la trasformazione nel brano adespoto a 3 voci, nel Sesto Libro petrucciano (1505) al f. 55*v*, che nel Canto comincia[167]:

Esempio 88

mostrando chiaramente una modificazione ritmica – oltre che melodica – sostanziale che utilizza la formulazione dattilica (come nel precedente es. 82) in luogo di quella anapestica originale. Si riconosce invece la matrice melodica nel ritornello conclusivo della frottola *Ala bruma, al giacio e al vento* di Nicolò Pifaro Senese, stampata dal Petrucci nel Libro Ottavo (1507), ff. 20*v* - 21[168], brano che sul piano musicale presenta un compromesso stilistico fra frottola e villotta, essendo la prima parte concepita per voce e strumenti e il ritornello finale per voci. Alla parte di Tenore, miss. 33-47, appartiene infatti il seguente frammento:

Esempio 89

Ritorna la formulazione anapestica nella citazione presente nel *Quodlibet* al n.48 del Ms. Q. 21 di Bologna, che al Tenore comincia: *L'ultimo dí di maggio*[169] e alle miss. 24-37 riporta:

Esempio 90

[165] Edizione moderna citata alla nota 127. Per il brano di N. Brochus cfr. F. Luisi, *Del cantar a libro... o sulla viola*, cit. pagg. 251-252. L'intero brano del Ms. di Montecassino – che comincia: *Dindiridin* e presenta la citazione dell'es.83 come Stanza – è stato recentemente pubblicato in ISABEL POPE-MASAKATA KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*. Oxford at the Clarendon Press, 1978, pagg. 496-497. Ringrazio il prof. Agostino Zino per aver gentilmente messo a mia disposizione il suo esemplare dell'edizione.

[166] Edizione moderna citata alla nota 129.

[167] Edizione moderna in B. DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*. "Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana", vol. III, Nuova Serie, Milano, 1964, pagg. 268-270.

[168] Edizione moderna in F. LUISI, *Del cantar a libro...o sulla viola*, cit., pagg. 257-259.

[169] Edizione moderna citata alla nota 136.

È in notevole accordo con quest'ultimo esempio l'elaborazione villottistica offerta da Antonio Caprioli[170] nell'Undicesimo Libro di Frottole del Petrucci (1514) ai ff. 35*v*-36, Tenore, miss. 7-32:

Esempio 91

E lo stesso Caprioli aveva già utilizzato lo spunto popolare, con leggere varianti, nel ritornello della sua frottola-villotta *Sotto un verde e alto cupresso*[171], stampata nell'Ottavo Libro petrucciano (1507) ai ff. 13*v*-14 – altro esempio tipico di contaminazione fra la scrittura frottolistica e villottistica – , da cui è tratto il Tenore, miss. 24-49, dell'esempio seguente:

Esempio 92

Ma l'accostamento piú visibile alla formulazione di taglio ternario (verosimilmente originaria) presentata nel codice di Montecassino (ved. esempio 83) è offerto nell'elaborazione a 4 voci su *cantus prius factus* di Giovan Battista Zesso[172], stampata dal Petrucci nel Settimo Libro di Frottole (1507) al f. 27*v*; dal brano sembra opportuno rilevare la parte di Tenore:

Esempio 93

[170] Edizione moderna in K. JEPPESEN, *La Frottola II. Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*. "Acta Jutlandica", XLI, 1, Aarhus-Copenaghen, 1969, pagg. 307-310.

[171] Edizione moderna in F. LUISI, *Del cantar a libro...o sulla viola*, cit., pagg. 254-256.

[172] Edizione moderna con testo distribuito alla sola parte di Canto, in B. DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto*, cit., pagg. 162-163; piú corretta la trascrizione con testo distribuito a tutte le parti in W. H. RUBSAMEN, *From Frottola to Madrigal*, cit., pagg. 209-211.

E certamente a questa antica canzone popolare si riferisce il primo incipit della bizzarra *Opera nuova*, cosí formulato:

«Io mi levai d'un bel mattin d'amore».

In merito alla villotta al n. 102 del nostro manoscritto, *Favelami fantina*, è stato già segnalato (ved. esempi 59 e 60) il rapporto sul piano testuale con la citazione, nella villotta al n. 96, «Vòltate in qua, do bella donzellina» e forse si potrebbe stabilire una relazione con gli incipit dell'*Opera nuova* ai vv. 21-22, che sembrano conseguenti per significato:

Tu dici ch'io son fantina, io te respondo:
la traditora non vuol piú ch'io viva

e si legano al finale della nostra citazione:

vòltate in qua da mi,
o bella donzellina:
vedi che mor per ti.

Anche per la villotta di Fra Ruffino al n. 103, *La mi fa solfare*, è stato già reso un confronto per la citazione popolare «et vòl che la Rosina / contenti el suo Zanolo», ma si deve ancora ricordare che oltre ad essere un brano in stile contrappuntistico che deriva il primo tema dell'enunciato testuale con procedimento di solmisazione[173], presenta le due citazioni «Lassa fare a mi» e «t'andaré col boccalon», formulate nella seguente parte di Tenore, miss. 62-80:

Esempio 94

La prima trova riscontro nell'"incatenatura" *cum diversis litteris* piú volte citata, al n. 47 del Ms. Q. 21 di Bologna[174], che nel Tenore, miss. 46-52, riporta:

Esempio 95

La seconda compare, alquanto modificata melodicamente, nella ricordata *Bataglia taliana* di Mathias Fiamengo, n. II, 1, Tenore, miss. 89-92:

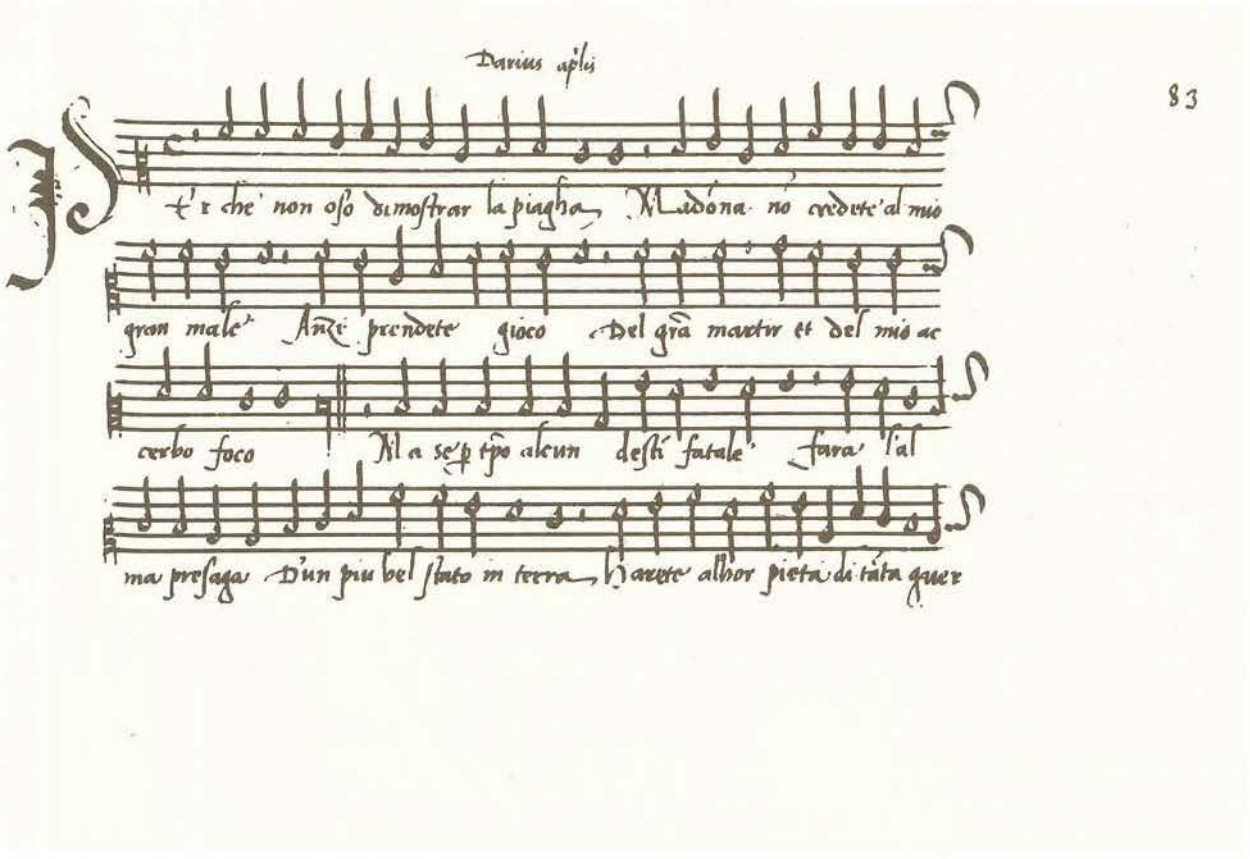
Esempio 96

Ancora una volta la citazione è ricordata dall'anonimo estensore dell'*Opera nuova* al v. 42: «Col tempo tu andarai col bocalone», ma la sua matrice popolare è meglio ricordata da Simeon Zuccolo da Cologna ne *La pazzia del ballo* (Padova, per Iacomo Fabriano, 1549), ai ff. 25*v*-26:

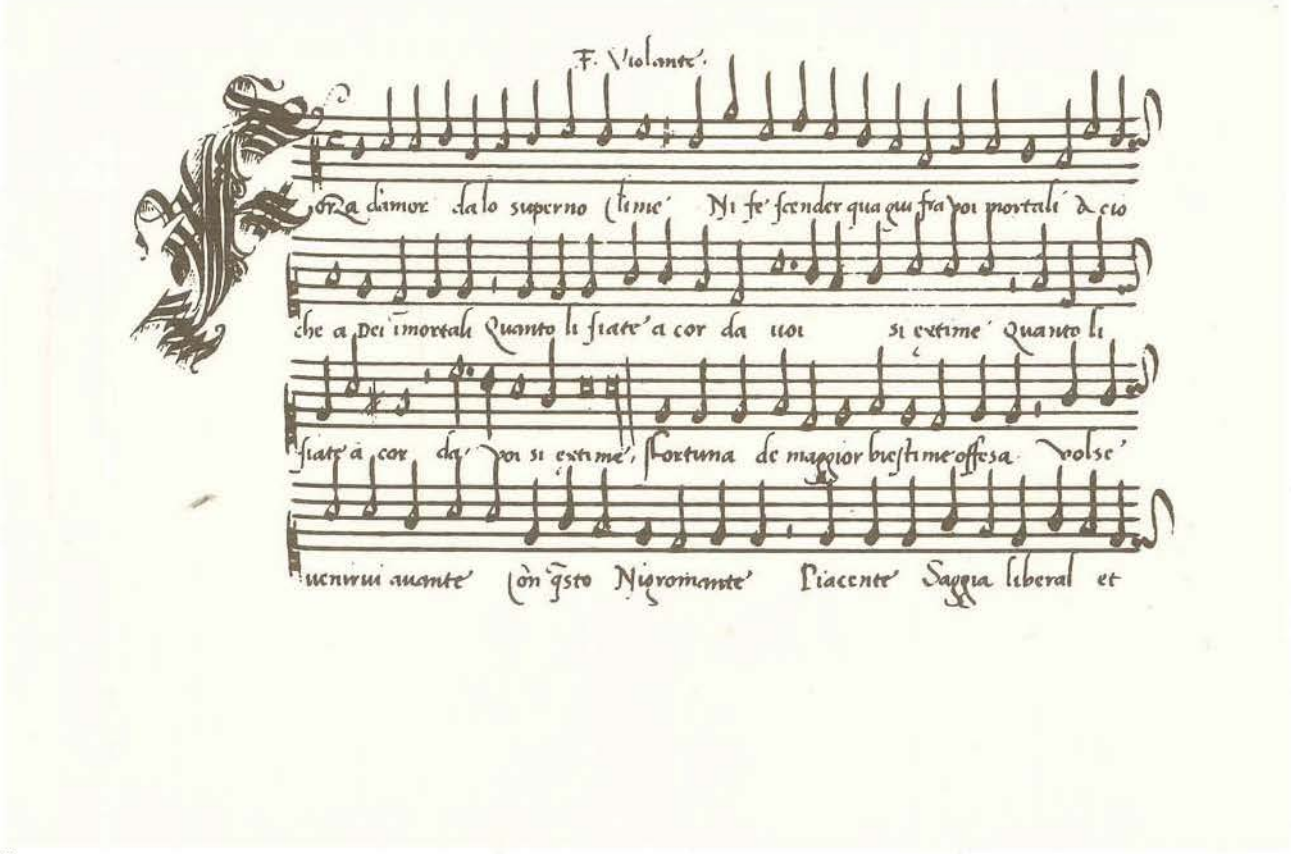
«Hor ritornando ai piffari, vedendo essi anchora, che tutte le femine, che volontieri vanno al ballo & si dilettano essere ben toccate, maniggiate, & palpate... sorride(n)do fanno loro q(ue)l certo ballo del dito, cioè tien adietro quel dito, non mi toccare se tu mi tocche & cetera. Conoscendo appresso la gran leggerezza & il pochissimo cervello di molte di queste cervelline, & cianciatrici in ballo & fuor di ballo... co(n) questi tai balli, suoni, et versi sbeffeggiar le sogliono, cioè tô su la strazza furfante, tal va alla festa, ch'è senza pane in casa, *e tu andarai col boccalone*, & mezza sarza, tô su il mazzollo, porta via le tattare, sguizzere,bresciamne, burati chiari, et mill'altre villanie le dicono, ch'hora no(n) mi sove(n)gono».

[173] Un altro caso noto è offerto dal brano *La mi fa fa la re* presente nel Ms. Q. 21 di Bologna, n. 61, nell'*Altus Libro Primo de la Fortuna* (Roma?, ca. 1530), ff. 15-16, nel Ms. γ L. 11, 8 della Biblioteca Estense di Modena, ff. 54*v*-55 e nel Ms. Magl. XIX, 122-125 della Biblioteca Nazionale di Firenze, n. 33; cfr. edizione moderna in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 467-470.

[174] Edizione moderna in F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 141 - 144 e 503 - 506.



12



13

12. Inizio della canzone musicata da Darius Ap'lis. Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. It. Cl. IV, n. 1795 - 1798, Cantus, n. 91

13. Inizio della ballata musicata da Francesco Violante. Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. It. Cl. IV, n. 1795 - 1798, Cantus, n. 17

6. Descrizione dei manoscritti marciani

I quattro manoscritti cartacei oggetto della presente edizione, sono attualmente conservati presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, schedati come Mss. Italiani, Cl. IV, 1795-1798, collocazione 10653-10656. Furono acquistati su iniziativa del Torrefranca per conto dell'allora Ministero dell'Educazione Nazionale in due momenti: nel 1929 le parti di Canto e Basso e nel 1930 quelle di Alto e Tenore. Una prima notizia sui codici fu data dal Torrefranca nel 1934, priva tuttavia di precisazioni inerenti la collocazione[175]; lo studioso aveva infatti ottenuto – in seguito al suo interessamento per l'acquisto – il privilegio di tenere presso di sé i codici e solo dopo averli temporaneamente restituiti alla Marciana apparve, nel 1935, una piú utile (ma pure parziale) segnalazione nell'edizione petrucciana dello Schwartz[176]. Quattro anni dopo, contemporaneamente alla pubblicazione del *Segreto del Quattrocento*, si ebbe una piú precisa descrizione anche da parte dello Jeppesen[177]. Il corpus dei manoscritti consiste di quattro volumi oblunghi di mm. 218x145 (Cantus, Altus, Tenor e Bassus), in legatura coeva in pelle rossa, con dorature e scomparti a freddo, chiusura con legacci e tagli dorati. All'interno la scrittura musicale è chiara e sotto ogni pentagramma è distribuito il testo poetico in corsivo semigotico molto curato. Calligrafiche sono le lettere iniziali ornate, pure in stile semigotico e sempre tracciate con inchiostro nero che ha perduto intensità schiarendosi fino al marrone, ma non ha corroso la carta. Ogni pagina riporta quattro pentagrammi racchiusi in una colonna di mm. 140x72. Quando i testi poetici sono formati di piú strofe, si trova distribuita sotto la musica, in ogni volume, solo la prima e le altre sono riportate in margine continuando, se occorre, nella pagina seguente. Ogni volume è ordinato principalmente in quaderni ed è corredato da una Tavola alfabetica che risulta incompleta solo nell' Altus; inoltre accusa la perdita dell'ultimo foglio dell' ottavo quaderno il Tenor (per cui risultano incompleti i brani ai numeri 82 e 83). I quattro manoscritti presentano due sezioni distinte (separate da pagine vuote) che accolgono da una parte i brani dal n. 1 al n. 91 e dall'altra quelli (espressamente denominati «vilote») dal n. 92 al n. 103, per i quali viene però utilizzata la numerazione progressiva partendo nuovamente da 1 e fino a 11 (manca per l'ultimo brano). Tutte le composizioni sono a 4 voci e per lo piú adespote; solo nel volume del Cantus risultano attribuiti a Marchetto Cara (con la sigla «M.C.») i brani ai numeri 71, 76 e 88, a Francesco Violante (indicato «F. Violante») la canzone al n. 17, a un non meglio identificato «Darius Ap'lis» quella al n. 91 e a Fra Bartolucci Ruffino d'Assisi (indicato come «M°. Rofino») la villotta al n. 103. È tuttavia degna di rilievo la presenza di un nome sconosciuto proprio sull'ultimo brano della prima sezione: benché non suffragata da elementi certi, rimane in me la vaga idea che il personaggio possa essere identificato con l'anonimo estensore dei codici.

Nei manoscritti la numerazione non corrisponde alle carte, ma all'ordine progressivo delle composizioni con qualche imprecisione, come appresso specificato nella descrizione particolare di ciascun volume.

CANTUS. Consiste di 96 fogli. Inizia con due carte n.n. che contengono la Tavola alfabetica degli incipit. La numerazione inizia col numero 2 sul secondo brano e procede fino al numero 83 incluso e compare sempre sul *recto* dei fogli; per questo motivo il brano n. 1, che comincia sul *verso*, non è numerato, ma si tratta di una imprecisione perfezionata altrove. Il manoscritto infatti riporta per lo piú brani che occupano il *verso* di un foglio e il *recto* del seguente in modo da poter essere letti senza girare la pagina: questo particolare consente la numerazione progressiva delle composizioni sul *recto* d'ogni carta che presenta la parte finale delle composizioni; nei casi invece in cui sono posti a fronte due diversi brani contenuti in una sola facciata, il redattore si preoccupa di riportare su quella di destra (il *recto*) una doppia numerazione corrispondente all' ordine delle due composizioni presentate a fronte: ciò si verifica per i nn.8-9,12-13,19-20,30-31,33-34,35-36, 40-41, 42-43, 45- 46, 47-48,50-51,52-53, 65-66,69-70.

[175] Cfr. F. TORREFRANCA, *I primordi della polifonia del Cinquecento*, in "Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti", vol. CCXCVIII (1934), pagg. 107 segg.

[176] Cfr. R. SCHWARTZ, *O. Petrucci. Frottole, Buch I und IV*, cit., pag. VII. Pubblicando nel 1939 il suo *Segreto* il Torrefranca mostrerà risentimento verso il collega tedesco che si era vantato di aver segnalato per primo i codici: «Lo Schwartz poté consultarli perché io dovetti restituirli per un certo tempo, contrariamente alla promessa fattami all'atto dell'acquisto. Ma ero sicuro che non avrebbero detto nulla di nuovo né a lui né agli altri. Contesto, ad ogni modo, la sua affermazione di averne fatto menzione per primo»; cfr. F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pag. 25, nota 1.

[177] Cfr. K. JEPPESEN, *Über einige unbekannte Frottolen-Handschriften*, in "Acta Musicologica", XI (1939), pagg. 93 segg. e F. TORREFRANCA, *Il segreto*, cit., pagg. 386 segg. (descrizione dei manoscritti); piú recentemente nuovamente in K. JEPPESEN, *La Frottola II*, cit., pagg.92-95 e 202-203.

Lo stesso principio doveva perciò essere seguito per i brani 1-2. Ma in realtà, dalla carta 54 *verso* in poi, si hanno varie eccezioni nella numerazione per la disposizione piú serrata delle composizioni, tanto che l'ultimo brano della prima sezione è numerato 83 anziché 91. Alla carta numerata 83, scritta anche sul *verso*, seguono 9 carte bianche n. n. e sul *verso* della decima inizia la prima villotta *La via de la fiumera*, proseguendo con numerazione da 1 a 11, ancora con l'uso dei doppi numeri sul *recto*, per i brani 5-6, 6-7, 8-9, 10-11. Sul *verso* dell'ultima carta numerata comincia l'ultima villotta *La mi fa solfare* che continua sulla carta seguente. Seguono 7 carte bianche e un foglio di risguardo.

ALTUS. Consiste di 96 fogli. Ha una carta n. n. per la Tavola alfabetica (la seconda manca). Inizia la numerazione dal brano n. 2 e procede come nel Cantus con la differenza che sono numerati su unica carta i brani 44-45 anziché 45-46. Dopo la carta col n.83, scritta anche nel *verso*, seguono 10 carte bianche n. n.; si riprende con le villotte come sopra, terminando con lo stesso numero di carte bianche.

TENOR. Consiste di 95 fogli. Comincia con due carte n. n. per la Tavola come per il Cantus e come questo numera le composizioni fino a 83; anche qui si trovano indicati uniti i brani numerati 44-45 anziché quelli numerati 45-46 nel Cantus e sono separate le composizioni 42 e 43. Manca l'ultimo foglio dell'ottavo quaderno. Dopo il brano n. 91 che termina sulla carta numerata 83 *verso*, seguono 9 carte bianche n. n.; sul *verso* della decima è presentata la prima villotta e segue come nel Cantus; infine 3 carte bianche e il risguardo.

BASSUS. Consiste di 98 fogli. Tavola e numerazione come nel Cantus fino ai brani numerati 42-43; in avanti si trovano uniti i numeri 44-45, 46-47, 48-49 e 51-52. La carta 53 è bianca nel *recto*, poi segue come nel Cantus fino al foglio numerato 83 che è bianco sul *verso*; seguono 11 carte bianche e sul *verso* della dodicesima (prima carta del penultimo quaderno) cominciano le villotte. Termina con 7 carte bianche e 2 carte di risguardo.

La presenza di due sezioni distinte, divise dal consistente numero di fogli bianchi in ciascuna parte dei codici, lascia facilmente supporre che il redattore intendesse separare il repertorio frottolistico e protomadrigalesco della prima parte da quello villottistico della seconda, senza però avere una idea precisa della consistenza reale del repertorio da trascrivere. L'osservazione di altri elementi particolari impone infatti di considerare la redazione dei codici espletata in tre tempi. In primo luogo si deve osservare che nella Tavola alfabetica di ciascun volume sono giustamente registrate le composizioni da 1 a 53 e le villotte da 92 a 102; i brani da 54 a 75 compaiono aggiunti sotto le relative lettere alfabetiche in modo visivamente forzato per l'uso di una scrittura rimpiccolita e per essi ricorrono (a partire dal brano n. 56) errori di numerazione; di contro i brani dal 76 al 91, piú l'ultima villotta al n. 103, non risultano registrati per evidente mancanza di spazio nelle predisposte Tavole alfabetiche ormai sature[178]. Una conferma si ha poi dall'esame della scrittura: sebbene il *ductus* risulti abbastanza uniforme dall'inizio alla fine, si possono notare particolarità grafiche la cui presenza coincide esattamente con l'inizio e la fine di ciascun blocco di composizioni nelle tre redazioni. Se l'uniformità della grafia può testimoniare la presenza di un solo redattore (della qual cosa sono personalmente convinto), questo non significa necessariamente che la stesura dei codici sia stata portata a termine in un periodo di tempo ristretto; anzi. lasciando fermo tale principio, si può sostenere che il rilievo di leggere modificazioni grafiche attribuibili a un'unica mano può a sua volta confermare un processo di naturale trasformazione della scrittura che si compie lentamente e non può manifestarsi nel giro di pochi mesi, ma di qualche anno (non molti comunque, altrimenti le mo dificazioni apparirebbero ben piú rilevanti). A parte la presenza di un *ductus* piú "corsivo" e meno curato a partire dal brano n. 54 (escludendo però le villotte dal n. 92 al n. 102) si può ad esempio osservare che nel volume del Basso la chiave di Fa assume decisamente una forma diversa, piú stilizzata, che è stata segnalata negli incipit in notazione antica qui preposti alle rispettive trascrizioni; poi dal n. 75 al n. 91 la stessa chiave si presenta in una forma ancora piú moderna che sottolinea il terzo intervento, a cui si deve anche assimilare la redazione dell'ultima villotta al n. 103, *La mi fa solfare* che, aderendo inizialmente alla grafia dei brani precedenti, inizia riportando la consueta antica chiave di Fa, ma sull'ultimo foglio – forse per abitudine grafica ormai acquisita – la riproduce con spiccata forma moderna. Per portare a termine quest'ultimo intervento, anzi, il redattore dei codici ha dovuto aggiungere nel volume del Basso un altro quaderno. Ciò si rileva dall'analisi delle filigrane presenti nel manoscritto[179].

[178] Si ha una eccezione per il brano al n.90, *Egli è meglio che m'ami*, che trova posto – numerato erroneamente 83 – sotto la lettera alfabetica «E» nella Tavola del Cantus, che precedentemente non era sta utilizzata; ma l'amanuense desiste evidentemente subito dal proposito ritenendolo superfluo, dal momento che non trova la possibilità di inserire anche gli altri e non lo riporta nemmeno nelle Tavole dell'Altus, Tenor e Bassus.

[179] Colgo l'occasione per ringraziare il M.° Pietro Verardo il

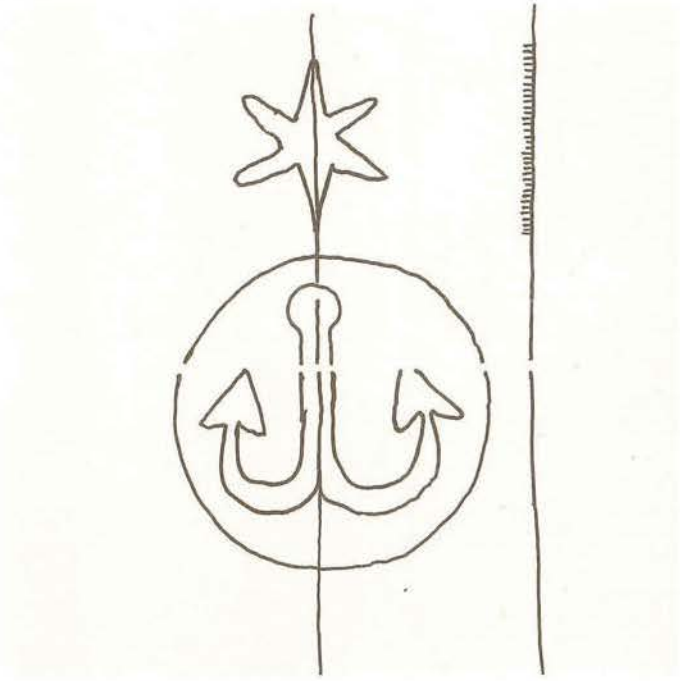
Ductus della chiave di Basso nel brano n. 8

Ductus della chiave di Basso nel brano n. 61

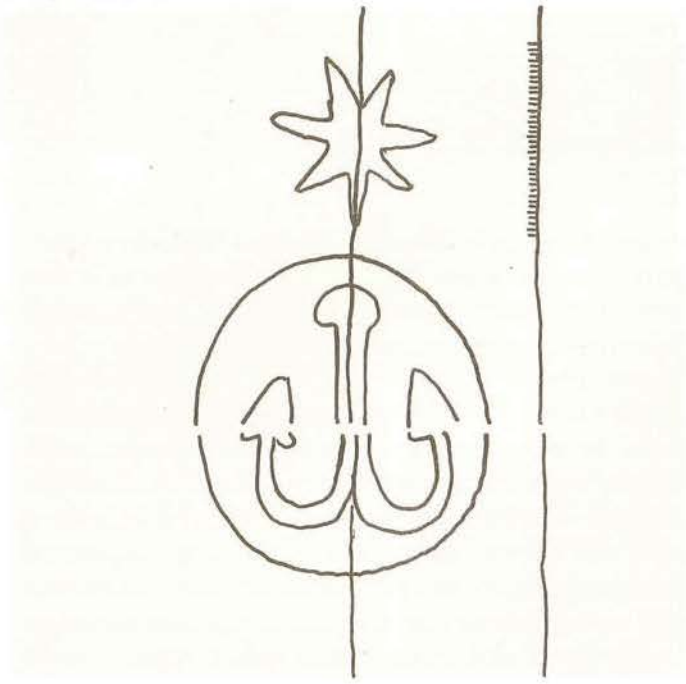
Ductus della chiave di Basso nel brano n. 80

in ciascun quaderno: esse mostrano un'àncora racchiusa da un cerchio, su cui è posta una stella a sei o sette punte[180], come si può vedere nelle seguenti riproduzioni basate su rilievi fotografici diretti:

Filigrana n. 1



Filigrana n. 2

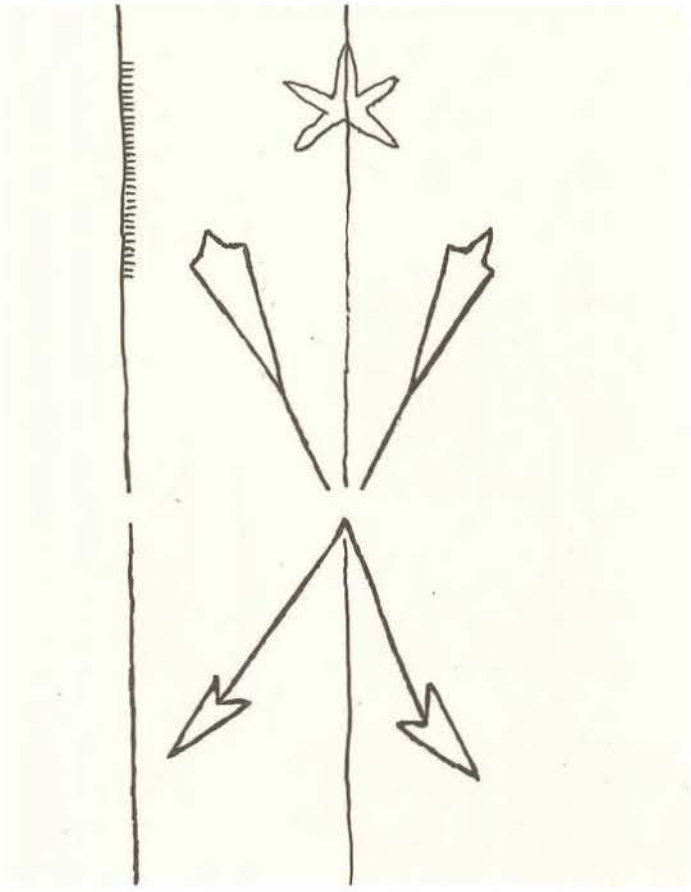


quale, espressamente per il presente studio, ha effettuato il rilievo fotografico di tutte le filigrane presenti nei codici marciani.

[180] Filigrana presente su un tipo di carta molto in uso in Italia nel primo Cinquecento, datata 1511 in *Zonghi's Watermarks*. "Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia", III, Hilversum, 1953, n.1588. Cfr. anche V. MOŠIN, *Anchor Watermarks*. Amsterdam, The Paper Publications Society, 1973, nn. 346-434, e C. M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire Historique des Marques du Papier*. Amsterdam, 1907, I, n. 492 (1522); fra le filigrane con l'àncora elencate dal Briquet nessuna riporta tuttavia la stella sovrapposta con 7 punte.

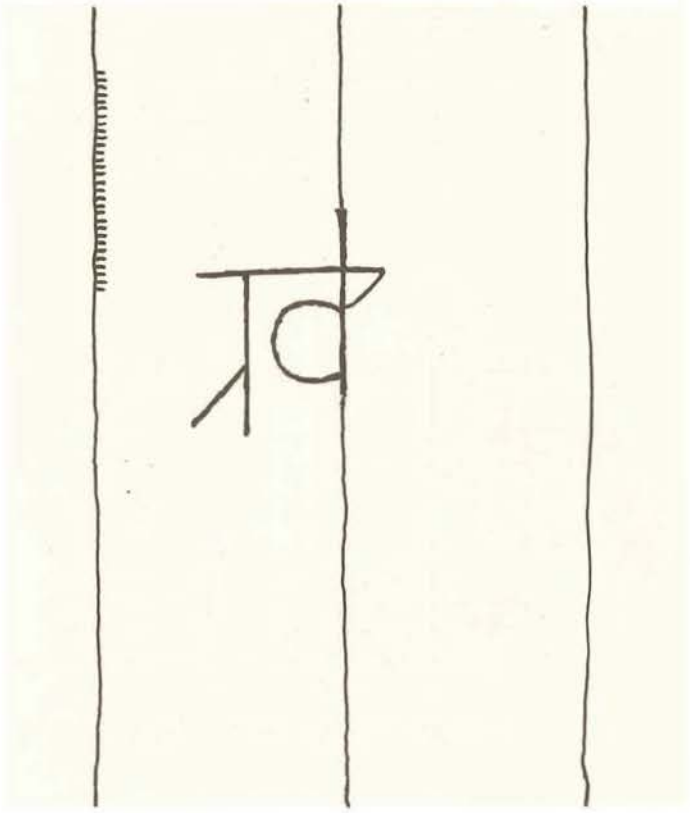
Ma l'ultimo quaderno del Basso, che ha il primo foglio con musica sul *recto* e *verso* (sezione finale dell'ultima villotta) e 7 fogli senza notazione, riporta una filigrana diversa[181] che mostra due frecce incrociate con stella sovrapposta, come appare dal seguente rilievo:

Filigrana n. 3



Un ultimo simbolo, un monogramma di difficile interpretazione, si ha poi nella filigrana presente nelle due carte di risguardo che completano il volume[182], esemplificato nella riproduzione della filigrana n. 4.
Appare perciò evidente che l'ultimo quaderno del Basso (come pure il foglio di risguardo) è stato aggiunto nel volume in un secondo momento per necessità imposte dalla trascrizione della villotta di Fra Ruffino. L'ultimo quaderno aveva infatti disponibile solo il *verso* dell'ultima carta (dalla quale inizia appunto il brano), ma questa non poteva bastare alla trascrizione della composizione che si svolge complessivamente su tre facciate (nella terza utilizza solo il primo e metà del secondo pentagramma). Cosí le restanti 7 carte del quaderno aggiunto rimangono senza notazione. Ma ci si chiede il perché di tale operazione, dal momento che il volume del Basso presenta ben 11 carte vuote tra la prima e la seconda sezione dei brani. In fondo, come è stato già precisato, la prima parte dei codici conteneva già tre villotte non espressamente dichiarate (i numeri 1, 13 e 81) e v'era spazio piú che sufficiente per aggiungerne un'altra. Probabilmente la ragione è che il redattore ha una sua precisa idea sulla classificazione delle villotte e ritiene di non considerare tali quelle composizioni di "genere villottistico" che accettano ed elaborano frammenti popolari nello stile dell' "incatenatura". Per vero l'idea può ritenersi molto sottile, ma è contraddetta dalla presenza nel gruppo delle villotte dei brani ai numeri 94, 96 e 103 che, come è stato visto, pure utilizzano frammenti di derivazione popolare. In ultima analisi si può perciò pensare che all'anonimo amanuense interessasse avere a disposizione un altro spazio per la sezione delle villotte e mantenere intatto quello presente dopo il brano n.91: evidentemente intendeva riservarsi la possibilità di altri inserimenti che, non essendosi verificati, lasciano supporre una interruzione nella redazione.

Filigrana n. 4



[181] Unico caso nel Corpus dei manoscritti. Filigrana molto simile in C. M. BRIQUET, *Les Filigranes*, cit., I, n. 6294 (1520).

[182] Foglio unico aggiunto in fase di legatura del volume. Il monogramma della filigrana non è segnalato dal Briquet.

APPENDICI

I. Avvertenza

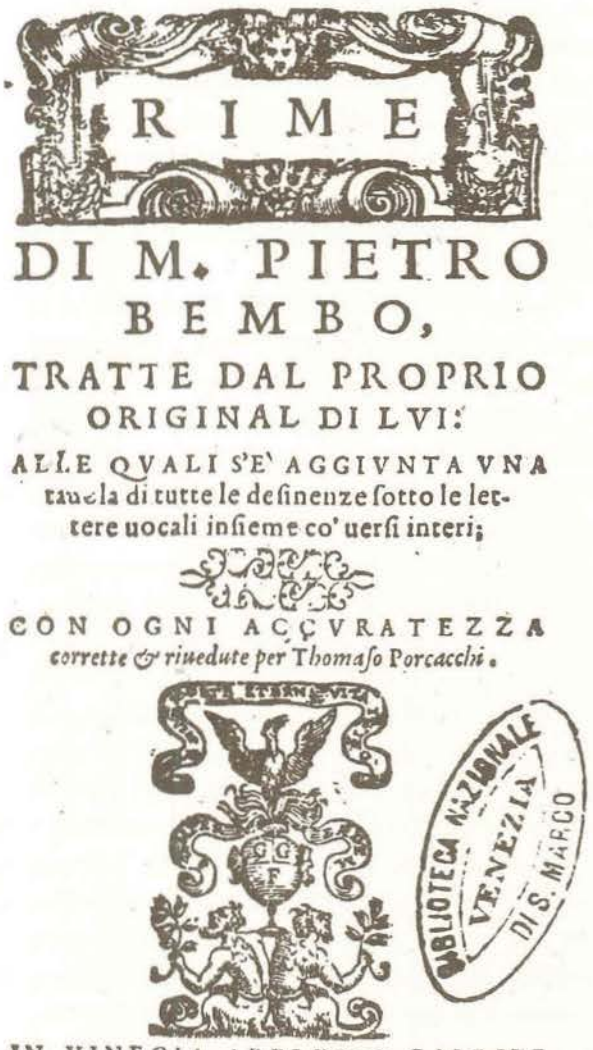
L'edizione critica dei testi poetici e delle musiche, basata sulla collocazione delle fonti di cui è dato in avanti dettagliato resoconto negli apparati critici, ha imposto, per evidenti ragioni di spazio, l'uso di sigle sia per le fonti che per la letteratura. Allo stesso modo si è resa necessaria la loro utilizzazione nelle Schede analitiche (Appendice IV) poste a conclusione dell'indagine critica esposta nelle pagine precedenti. Ho ritenuto infatti opportuno offrire al lettore una "scheda" per ogni singolo brano dell'antologia marciana, contenente una sintesi completa sul piano bibliologico, bibliografico e critico: in esse si trovano annotati i riscontri con altre fonti, le caratteristiche formali delle composizioni, le eventuali attribuzioni d'autore per le musiche e per le poesie, la presenza di citazioni popolari e le testimonianze ad esse relative, la segnalazione di altre edizioni moderne e quant'altro può servire a rendere una visione analitica immediata dei testi descritti.

Le sigle utilizzate per le fonti seguono principi generali sui quali ritengo necessario dare un ragguaglio per facilitare al lettore l'orientamento generale. Tutte le fonti manoscritte sono facilmente riconoscibili per l'uso dell'abbreviazione «Ms» posta come finale di ciascuna sigla; l'osservazione dell'abbreviazione iniziale chiarisce poi la loro provenienza attuale e si riferisce alla città ove ha sede la Biblioteca che conserva l'esemplare (FiMs=Firenze - Manoscritto). L'abbreviazione relativa alla città è composta generalmente utilizzando le prime due lettere del nome, tranne che in presenza di nomi composti (SG=San Gallo e MC=Montecassino) e in un solo caso per evitare possibilità di confusione (Pa=Parigi, Par=Parma). In presenza di piú codici appartenenti alla stessa Biblioteca, dopo l'intera sigla si trova aggiunto un numero romano distintivo (BoMsI, BoMsII ecc.). Di conseguenza le fonti a stampa si individuano per la mancanza dell'abbreviazione finale «Ms». Per esse si è preferito utilizzare l'abbreviazione del nome dello stampatore (An=Antico, Pe=Petrucci, PasDor= Pasoto e Dorico ecc.), seguita all'occorrenza da numeri romani che indicano l'*opus* editoriale (AnI= Antico, Libro Primo; PeIX=Petrucci, Libro Nono ecc.). Nel caso di esemplari mutili privi di indicazioni di stampa si è usata la sigla relativa alla città presso cui sono attualmente conservati (NY= New York, Wi= Wien ecc.). In presenza di due esemplari provenienti dalla stessa città si è utilizzata una lettera distintiva per uno di essi (BoU=Bologna, Biblioteca Universitaria). In altri casi si è scelta una abbreviazione epigrafica per particolari raccolte (BatTal=*Bataglia taliana* di M. Fiamingo), oppure il solo nome dell'autore per raccolte monografiche (Novello), talora abbreviato e preceduto dalla sigla dell'editore se altre volte rappresentato (PeBoss = Petrucci-Bossinensis o PePis = Petrucci-Pisano).

Nella bibliografia le sigle riportano i nomi degli autori (abbreviati se ricorrono con piú frequenza) seguiti dall'indicazione dell'anno di edizione nel caso di piú lavori; essa viene ulteriormente differenziata dalla presenza di numerazione ordinale per piú opere datate allo stesso anno (es. Jepp61.I e Jepp61.II). L'aggiunta di un asterisco davanti a talune abbreviazioni (che comunque non si troverà mai impiegato nel corso del lavoro) distingue in questa sede bibliografica le fonti letterarie da quelle musicali. Tuttavia si precisa che sotto le sigle qui presentate si troveranno descritte solo le fonti specificatamente attinenti all'apografo marciano e la letteratura relativa essenziale. Altri riferimenti collaterali sono espressamente riportati nello Studio critico. Dopo la descrzione delle fonti verranno indicate le eventuali concordanze con l'antologia marciana o altre relazioni inerenti la presenza di citazioni popolari collazionate. Ove possibile si segnalerà anche l'esistenza di studi e saggi specifici, evitando comunque il ricorso alle opere bibliografiche di larga consultazione che appare ovvio (RISM, Vogel, Vogel-Einstein, «Nuovo Vogel», ecc.).

Oltre alle sigle suddette ricorrono nelle pagine seguenti abbreviazioni comuni di cui si rende ora un ragguaglio; altre abbreviazioni specificamente musicali si troveranno elencate prima dell'apparato critico delle trascrizioni.

A	= Altus
B	= Bassus
C	= Cantus
Es. Ess.	= Esempio/i
f. ff.	= foglio/i
mis. miss.	= misura/e
n. nn.	= numero/i
T	= Tenor
v	= *verso* (del foglio)
v. vv.	= verso/i (di poesia)



RIME

DI M. PIETRO
BEMBO,

TRATTE DAL PROPRIO
ORIGINAL DI LVI:

ALLE QVALI S'E' AGGIVNTA VNA
tauola di tutte le desinenze sotto le let-
tere uocali insieme co' uersi interi;

CON OGNI ACÇVRATEZZA
corrette & riuedute per Thomaso Porcacchi.

BIBLIOTECA NAZIONALE
VENEZIA
DI S. MARCO

IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL
GIOLITO DE' FERRARI.
M D LXIIII.

14

16

Lanzoni Sonetti Strambotti
e Frottole Libro
Tertio.

15

Frottole libro
secundo

17

14. Frontespizio delle Rime *del Bembo nell'edizione di Giolito de' Ferrari, Venezia, 1564. Venezia, Biblioteca Marciana*

15. Frontespizio del Terzo Libro di Frottole di A. Antico; ristampa. Roma, G. Mazochio e G. Giunta, 1518. Unicum, Firenze, Bibl. Nazionale

16. Silografia sul verso del frontespizio dell' Opus Merlini Cocaii... *nell'edizione di A. Vicomercato, Milano, 1522. Venezia, Biblioteca Marciana*

17. Frontespizio del Secondo Libro di Frottole di A. Antico; ristampa. Venezia, L.A. Giunta (1520). Venezia, Biblioteca del Conservatorio

II. Fonti

AnI
Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto, Andrea Antico, Roma, 1510.
Letteratura: Ein51, Jepp68.
1 concordanza con l'Orig. (n.22).

AnII
Frottole Libro Secundo, (Andrea Antico e Luca Antonio Giunta, Venezia, 1520). Esemplare adespoto della Biblioteca del Conservatorio di Venezia (fondo Torrefranca); altro esemplare anepigrafo e adespoto nella Biblioteca Marucelliana di Firenze. Ambedue concordano con (*Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole. Libro Tertio*), anepigrafo stampato da Giacomo Mazochio e Giacomo Giunta, Roma, 1518. Quest'ultimo, prima ristampa dell'opera di Antico non sopravvissuta, ma verosimilmente edita in Roma nel 1513.
Letteratura: Luisi73, Luisi74, Luisi75/76 (edizione critica), Luisi78.
5 concordanze con l'Orig. (nn.1,20,24,60,61).

AnIII
Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole. Libro Tertio, (Andrea Antico, Roma, 1513). Prima edizione (esemplare della Biblioteca Thibault di Parigi) della ristampa *Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole. Libro Tertio*, Giacomo Mazochio e Giacomo Giunta, Roma, 1518. Identico il *Frottole Libro Tertio* ristampato verosimilmente da Antico con L.A. Giunta a Venezia nel 1520 (esemplare adespoto della Biblioteca Marucelliana di Firenze).
Letteratura: Ein41 (edizione moderna); cfr. anche Jepp68 e Luisi75/76.
4 concordanze con l'Orig. (nn.15,16,21,59).

AnIV
Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole. Libro Quarto, Andrea Antico e Nicolò de' Giudici, Roma, 1517. Identico alla ristampa anepigrafa (*Frottole Libro Quarto*) di Andrea Antico e L.A. Giunta, Venezia, 1520.
Letteratura: Jepp68, Luisi74, Luisi75/76.
8 concordanze con l'Orig. (nn. 19, 29, 30, 33, 51, 52, 67, 83).

AnLiut
Frottole de Misser Bartolomio Tromboncino & de Misser Marcheto Carra con Tenori & Bassi tabulati & con Soprani in canto figurato per cantar & sonar col lauto, (Andrea Antico e Luca Antonio Giunta, Venezia, 1520); esemplare adespoto e incompleto (unicum, Firenze, Biblioteca del Conservatorio).
Letteratura: Bech64, Jepp68, Luisi75.I; edizione critica imminente in questa collana.
16 concordanze con l'Orig. (nn.4,7,18(?),19,26,27,29(?),30, 33,39,50,67,74,75(?),83(?),85).

AnOrg
Frottole intabulate da sonare organi. Libro Primo, Andrea Antico, Roma, 1517.
Letteratura: Jepp60, Dis, Luisi79.
4 concordanze con l'Orig. (nn.21, 22, 24, 59).

Attain
Neuf Basses Dances, Pierre Attaingnant, Paris, 1530.
Letteratura: Giesbert.
Riscontri per citazioni popolari.

AzzI
Il Primo Libro de Villotte alla padoana con alcune Napolitane a quatro voci intitolate Villotte del Fiore, Antonio Gardano, Venezia, 1557.
Riscontri per citazioni popolari.

AzzII
Il Secondo Libro de Villotte del Fiore alla padoana con alcune Napolitane e Madrigali a quatro voci, Antonio Gardano, Venezia, 1559.
Riscontri per citazioni popolari.

BatTal
La Bataglia taliana composta da M. Mathias Fiamengo Maestro di Capella del Domo di Milano, Antonio Gardano, Venezia, 1549; identica la ristampa di Gerolamo Scotto, Venezia, 1550 (manca in RISM, seconda edizione, ivi, 1552=ORISM, 1552[23]).
Riscontri per citazioni popolari.

Bo
Altus. Libro Primo de la Fortuna. Esemplare incompleto e adespoto del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (Nicolò de' Giudici?, Roma, 1530?).
Letteratura: Jepp68.
2 concordanze con l'Orig. (nn. 66, 72).

BoMsI
Ms.Q.21, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.
Letteratura: Torr, Gall61.II (studio critico).
1 concordanza con l'Orig. (n. 32).

BoMsII
Ms.R.142, solo la parte di T, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.
Letteratura: Jepp69.
1 concordanza con l'Orig. (n.58).

BoMsIII
Ms. Q.18, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.
Letteratura: Jepp69.
Riscontri per citazioni popolari.

***BoMsIV**
Ms. 1250, Bologna, Biblioteca Universitaria.
2 concordanze con testi poetici dell'Orig. (nn. 2, 77).

***BoU**
Opera nuova nella quale se ritrova essere tutti li principii delle canzoni antiche e moderne poste in ottava rima, cosa piacevole et ridiculosa (s.l.n.a.), Bologna, Biblioteca Universitaria.
Letteratura: Ferrari.
Riscontri letterari per citazioni popolari.

DeCan
Fioretti di Frottole, Barzelette, Capitoli, Strambotti e Sonetti. Libro Secondo, Giovanni Antonio De Caneto, a spese di Giovanni Battista Primartini, Napoli, 1519 (l'edizione ha rapporti con l'attività di A. Antico).
Letteratura: Jepp68, Luisi74, Luisi75/76.
5 concordanze con l'Orig. (nn. 29, 30, 33, 52, 60).

Dor
Canzoni, Frottole & Capitoli. Da diversi eccellentissimi Musici con novi Canzoni agionti composti novamente & stampati, Valerio Dorico, Roma, 1531.
Letteratura: Torr, Jepp68.
3 concordanze con l'Orig. (nn. 6, 77, 93).

FiMsI
Ms.Magl.XIX,164-167, Firenze, Biblioteca Nazionale.
Letteratura: Bech53, Bech59, Jepp69.
6 concordanze con l'Orig. (nn. 1, 16, 93, 96, 97, 98).

FiMsII
Ms. B. 2440, Firenze, Biblioteca del Conservatorio.
Letteratura: Gand, Torr, Bech64, Jepp69.
5 concordanze con l'Orig. (nn. 1, 93, 96, 97, 98).

FiMsIII
Ms. B. R. 230, Firenze, Biblioteca Nazionale.
Letteratura: Bech59, Jepp69.
1 concordanza (solo le parti di A e B) con l'Orig. (n. 1).

FiMsIV
Ms. B. R. 337 (= Pal. 1178), solo la parte di B, Firenze, Biblioteca Nazionale.
Letteratura: Bech59, Jepp69.
1 concordanza con l'Orig. (n. 1).

FiMsV
Ms. Magl. XIX, 108 (3 parti: C, T e B), Firenze, Biblioteca Nazionale.
Letteratura: Bech59, Jepp69.
Riscontri per citazioni popolari.

FiMsVI
Ms. Panciatichi 27, Firenze, Biblioteca Nazionale.
Letteratura: Bech59, Jepp69.
Riscontri per citazioni popolari.

FiMsVII
Ms. B. R. 229 (provenienza Gaddi n. 1024, già Ms. Magl.XIX, 59), Firenze, Biblioteca Nazionale.
Letteratura: Bech59, Jepp69.
Riscontri per citazioni popolari.

***FiMsVIII**
Cod. II, I, 60, Firenze, Biblioteca Nazionale.
1 concordanza con testo poetico dell'Orig. (n. 2).

***FiMsIX**
Ms. Magl. VII, 371, Firenze, Biblioteca Nazionale.
2 concordanze con testi poetici dell'Orig. (nn. 2, 18).

***FiMsX**
Ms. Magl. VII, 720, Firenze, Biblioteca Nazionale.
2 concordanze con testi poetici dell'Orig. (nn. 2, 77).

***FiMsXI**
Ms. Magl. VII, 719, Firenze, Biblioteca Nazionale.
1 concordanza con testo poetico dell'Orig. (n. 77).

***FiMsXII**
Ms. Magl. XXI, 75, Firenze, Biblioteca Nazionale.
1 concordanza con testo poetico dell'Orig. (n.77).

***FiMsXIII**
Ms. Laur. Strozz. CLXX, Firenze, Biblioteca Laurenziana.
1 concordanza con testo poetico dell'Orig. (n.77).

FossFramm
Tre frammenti cartacei a stampa (due di contenuto frottolistico, uno appartenente ai *Mottetti de la Corona. Libro Quarto*, nn. 13, 14, 15, Petrucci, Fossombrone, 1519, i primi due non attribuibili né a Petrucci né specificamente al suo perduto Libro Decimo), Fossombrone, Biblioteca Civica «Passionei».
Letteratura: Vernarecci, Jepp68.
Riscontri per citazioni popolari.

***Giolito**
Rime diverse di molti eccell. Autori, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1545.
1 concordanza con testo poetico dell'Orig. (n. 2).

***Luna**
FABRICIO LUNA, *Vocabulario di cinquemila Vocabuli Toschi*, Napoli, 1536.
1 concordanza (alla Voce "Vovvidir") con testo poetico dell'Orig. (n. 82).

***MaMs**
Ms. A. I. IV, Mantova, Biblioteca Comunale.
Letteratura: Gall61.I (studio critico).
3 concordanze con testi poetici dell'Orig. (nn. 2,12,59).

MCMs
Ms. 871, Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia.
Letteratura: Ghisi, Jepp69, Pope (edizione critica).
Riscontri per citazioni popolari.

MoMs
Ms. γ, L.11, 8, solo parte di B, Modena, Biblioteca Estense.
Letteratura: Jepp69.
1 concordanza con l'Orig. (n. 94).

***MüMs**
Ms. It. 265, München, Staatsbibliothek.
2 concordanze con testi poetici dell'Orig. (nn.18, 82).

***NaMs**
Ms. XXVIII, 1, 8, Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini.
1 concordanza con testo poetico dell'Orig. (n. 77).

Novello
Mascharate di Lodovico Novello di più sorte et varii soggetti apropriati al carnevale... Libro Primo a quatro voci, Antonio Gardane, Venezia, 1546 (cit. in Vogel e Nuovo Vogel; manca in RISM).
Riscontri per citazioni popolari.

NY
Motetti e Canzone. Libro Primo, anepigrafo e adespoto (Giacomo Giunta ?, Roma, 1520 ?). Esemplare della Pierpont Morgan Library di New York.
Letteratura: Jepp68.
1 concordanza con l'Orig. (n.5).

Orig. (=VeMsI)

***OxMs**
Ms. Canonic. 36, Oxford, Biblioteca Bodleiana.
1 concordanza con testo poetico dell'Orig. (n.18).

Palma
Messa, Motteti, Canzonni nuovamente stampate. Libro Primo (Giacomo Giunta e Giacomo Pasoto?, Roma, 1526). Esemplare dell'Archivio della Cattedrale di Palma.
Letteratura: Jepp68.
Riscontri per citazioni popolari.

PaMs
Ms. f. ital. 476, Paris, Bibliothèque Nationale.
Riscontro per citazione popolare.

***ParMs**
Ms. 3071, Parma, Biblioteca Palatina.
1 concordanza per testo poetico dell'Orig. (n.18).

PasDor
Canzoni, Frottole & Capitoli. Da diversi eccellentissimi Musici novamente stampati & corretti. Libro Primo de la Croce, G. Giacomo Pasoto e Valerio Dorico, Roma, 1526.
Letteratura: Torr, Jepp68.
5 concordanze con l'Orig. (nn. 78, 85, 95, 96, 97).

PasDor-rist
Ristampa del *Canzoni, Frottole & Capituli... Libro Primo della Croce*, Valerio Dorico, Roma, 1533 (dell'esemplare sono tuttavia sopravvissuti solo la Tavola, la dedica, il frontespizio e una pagina di musica).

PeVI
Frottole Libro Sexto, Ottaviano Petrucci, Venezia, 1505.
Letteratura: Sart48-53, Jepp68.
Riscontri per citazioni popolari.

PeVII
Frottole Libro Septimo, Ottaviano Petrucci, Venezia, 1507.
Letteratura: Sart48-53, Jepp68.
1 concordanza (parziale) con l'Orig. (n.30).

PeVIII
Frottole Libro Octavo, Ottaviano Petrucci, Venezia, 1507.
Letteratura: Sart48-53, Jepp68.
Riscontri per citazioni popolari.

PeIX
Frottole Libro Nono, Ottaviano Petrucci, Venezia, 1508.
Letteratura: Sart48-53, Jepp68.
Riscontri per citazioni popolari.

PeXI
Frottole Libro Undecimo, Ottaviano Petrucci, Fossombrone, 1514.
Letteratura: Ein27-28, Sart48-53, Jepp68.
11 concordanze con l'Orig. (nn.1,3,4,7,9,10,36,39,44,75,89).

PeBoss
Tenori e contrabassi intabulati col Soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro Secundo. Francisci Bossinensis Opus, Ottaviano Petrucci, Fossombrone, 1511.
Letteratura: Dis (edizione critica), Jepp68.
2 concordanze con l'Orig. (nn.11, 22).

PePis
Musica di Meser Bernardo Pisano sopra le Canzone del Petrarcha, Ottaviano Petrucci, Fossombrone, 1520 (sopravvivono nella Biblioteca Colombina di Siviglia le sole parti di A e B).
Letteratura: Jepp68, D'Acc.

***RoMs**
Ms. Reg. Lat. 1591, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.
2 concordanze per testi poetici dell'Orig. (nn.18, 77).

Samb
Canzone, Sonetti, Strambotti et Frottole. Libro Primo, Pietro Sambonetto, Siena, 1515.
Letteratura: Jepp68.
1 concordanza con l'Orig. (n.43).

SGMs
Ms. 463-464, St. Gallen, Stiftsbibliothek (solo parti di C e A).
Letteratura: Jepp69.
2 concordanze con l'Orig. (nn. 95, 96).

VeMsI
Mss. Italiani, Cl. IV, n. 1795-1798 (=10653-10656), Venezia, Biblioteca Marciana.
Letteratura: Torr, Jepp39, Jepp69.
Fonte per la presente edizione critica (citata sempre con la sigla Orig.).

VeMsII
Ms. Ital. Cl. IV, 1227, Venezia, Biblioteca Marciana.
Letteratura: Jepp62.I, Jepp62.II.
Riscontri per citazioni popolari.

VeMsIII
Ms. senza collocazione, solo T, Venezia, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Torrefranca.
1 concordanza con l'Orig. (n.103).

***VeMsIV**
Ms. It. IX, 154, Venezia, Biblioteca Marciana.
1 concordanza per testo poetico dell'Orig.(n.77).

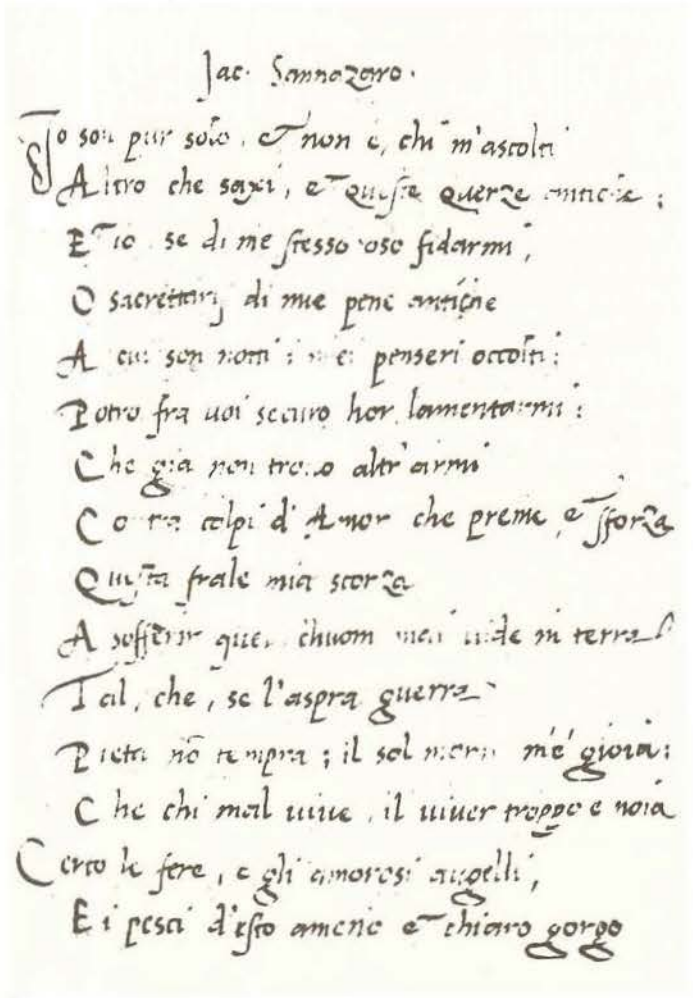
***VeMsV**
Ms. It. Cl. IX, 492, Venezia, Biblioteca Marciana.
2 concordanze per testi poetici dell'Orig. (nn. 18 e 30).

***VeMsVI**
Ms. It. Cl. IX, 144, Venezia, Biblioteca Marciana.
3 concordanze per testi poetici dell'Orig. (nn. 2, 74 e 83).

Villotte
Villotte mantovane a quattro voci, Venezia, 1583 (in Vogel 1583[7]; manca in RISM).
Riscontri per citazioni popolari.

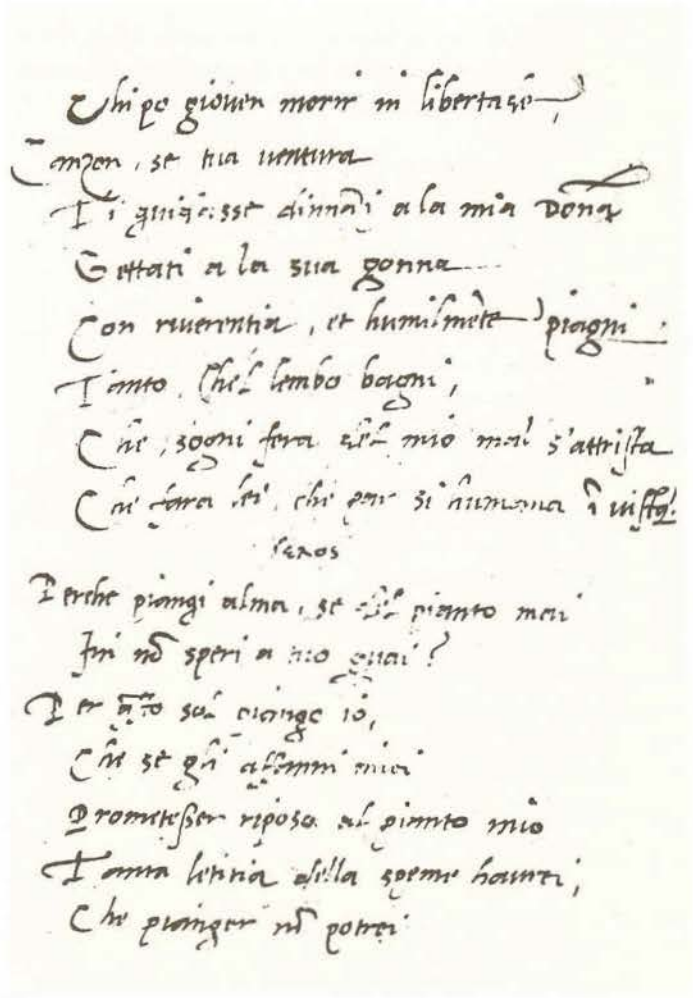
Wi
Fior de Motetti e Canzoni novi composti da diversi excellentissimi musici, (Giacomo Giunta ?, Roma, 1523 ?); esemplare mutilo della Nationalbibliothek di Vienna, manca la parte di B.
Letteratura: Jepp68.
4 concordanze con l'Orig. (nn. 9, 13, 94, 98).

***Zuccolo**
La pazzia del ballo, composta per M. Simeon Zuccolo da Cologna, Giacomo Fabriano, Padova, 1549.
Riscontri per citazioni popolari.


Jac. Sannazaro.

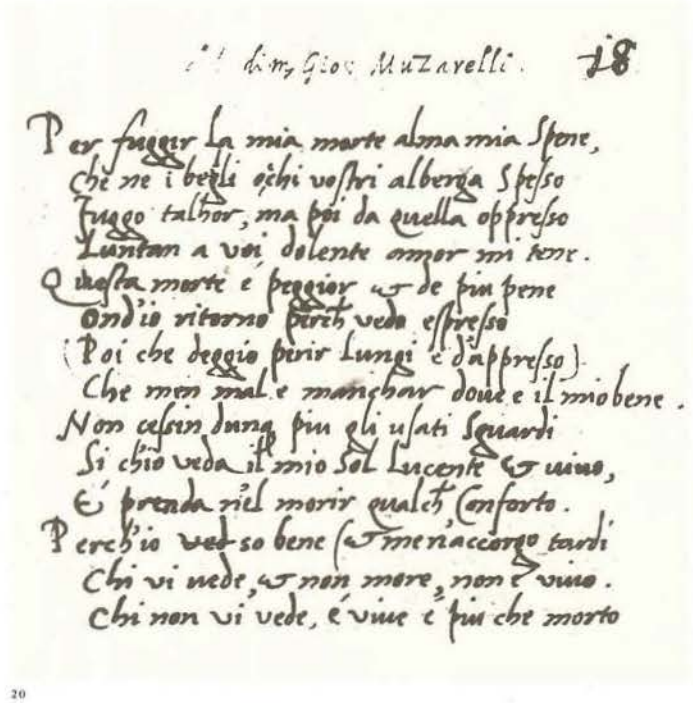
Io sol pur solo, e non è, chi m'ascolti
Altro che sassi, e questa querce antiche;
E io se di me stesso osi fidarmi,
O secretari di mie pene antiche
A cui son noti i miei penseri occolti:
Dotto fra voi scarco hor lamentarmi:
Che già non treno altr'armi
Contra colpi d'Amor che preme, e sforza
Questa frale mia scorza
A soffrir quei, ch'uom mai vide in terra?
Tal, che, se l'aspra guerra
Pietà non tempra; il sol morir mè gioia:
Che chi mal vive, il viver troppo è noia
Certo le fere, e gli amorosi augelli,
E i pesci d'esso amene e chiaro gorgo

18


Chi pò giovan morir in libertate,
Canzon, se tua ventura
Ti guidasse dinnanzi a la mia Dona
Gittati a la sua gonna
Con reverentia, et humilmente piagni.
Tanto, che'l lembo bagni,
Che, sogni fora ch'il mio mal s'attristi
Chi fora mai, che amor si stimasse ristretto?

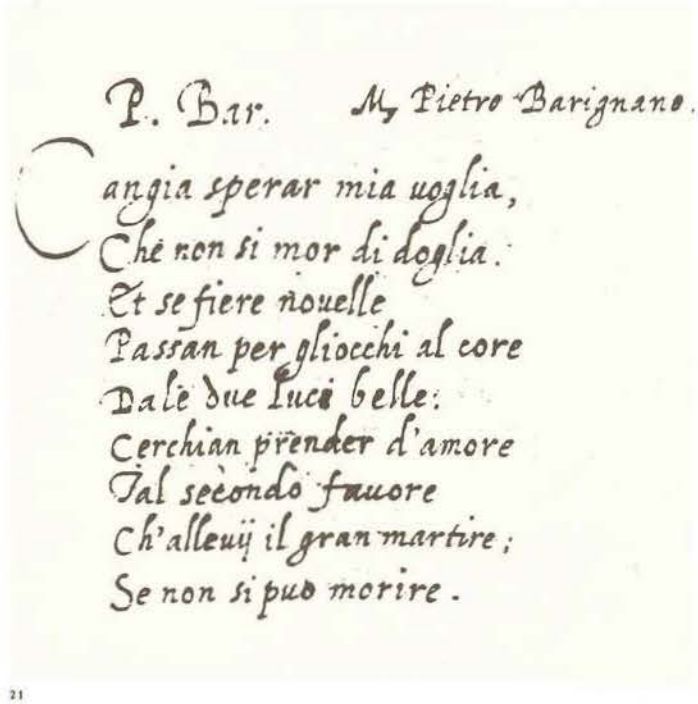
Perche piangi alma, se'l pianto mai
Fin nò speri a tuo guai?
Per ciò sol piango io,
Ch'in sì gran affanni mia
Promettesse riposo al pianto mio
Anima trista, stolta sempre hauuti;
Che piangere nò potei

19


Del dim. Gio: Muzzarelli. 18

Per fuggir la mia morte alma mia Speme,
Che ne i belli occhi vostri albergo spesso
Fuggo talhor, ma poi da quella oppresso
Lontan a voi dolente amor mi tene.
Questa morte è peggior, e de più pene
Onde io ritorno perch'veda espresso
(Poi che deggio perir Lungi e dappresso)
Che men mal è manchar dove è il mio bene.
Non cessin dunq; più gli usati sguardi
Si ch'io veda il mio Sol Lucente, e viuo,
E prenda nel morir qualch'conforto.
Perch'io veggio ben (e m'accorgo tardi)
Chi vi vede, e non more, non è viuo.
Chi non vi vede, è viue è più che morto

20


P. Bar. M. Pietro Barignano.

Cangia sperar mia voglia,
Che non si mor di doglia.
Et se fiere nouelle
Passan per gliocchi al core
Dale due Luci belle:
Cerchian prender d'amore
Dal secondo fauore
Ch'alleuij il gran martire;
Se non si può morire.

21

18. *Canzone attribuita al Sannazzaro nel Ms. It. Cl. IX, n. 154 (= 6752), f. 12 (prima del dialogo* Perché piangi alma *). Venezia, Bibl. Marciana*

19. *Inizio del dialogo* Perché piangi alma *al f. 15 del Ms. It. Cl. IX, n. 154. Venezia, Biblioteca Marciana*

20. *Il sonetto* Per fugir la mia morte *attribuito al Muzzarelli nel Ms. It. Cl. IX, n. 144 (= 6866), f. 18. Venezia, Biblioteca Marciana*

21. *La canzone* Cangia sperar, mia voglia *attribuita al Barignano nel Ms. It. Cl. IX, n. 144, f. 1. Venezia, Biblioteca Marciana*

III. Bibliografia

Bech53
BIANCA BECHERINI, *Tre incatenature del Codice Fiorentino Magl. XIX, 164-167*. "Collectanea Historiae Musicae", I, Firenze, 1953.

Bech59
BIANCA BECHERINI, *Catalogo dei Manoscritti Musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze. Kassel,1959.*

Bech64
BIANCA BECHERINI, *I Manoscritti e le Stampe della Biblioteca del Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze.* "La Bibliofilia", 1964.

***Bornecque**
PUBLIO OVIDIO NASONE, *Héroides*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par M. Prévost de l'Académie Francaise. "Collection des Universités de France", publié sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Paris, 1965.

***Calcaterra**
CARLO CALCATERRA, *Poesia e canto*. Bologna, 1951.

***Contini 47**
DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini. Torino, 1947.

***Contini 75**
FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di G. Contini. Torino, 1975 (prima edizione 1964).

***D'Acc**
FRANK A. D'ACCONE, *Music of the Florentine Renaissance*, Vol. I, *Bernardo Pisano. Collected Works*. "Corpus Mensurabilis Musicae", 32, American Institute of Musicology, 1966.

***D'Ancona**
ALESSANDRO D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*. Livorno, 1906 (II ediz.; I edizione, ivi, 1878).

***Dionisotti**
PIETRO BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di Carlo Dionisotti. Torino, 1966 (seconda edizione accresciuta; I ediz., 1960).

Dis
BENVENUTO DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto intavolate da Franciscus Bossinensis*. "Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana", Vol. III, Nuova Serie, Milano, 1964.

Ein27-28
ALFRED EINSTEIN, *Das elfte Buch der Frottole*, in "Zeitschrift für Musikwissenschaft", X (1927-1928), pagg.613-624.

Ein37. I
ALFRED EINSTEIN, *La prima "Lettera amorosa" in musica*, in "La Rassegna Musicale", X (1937), pagg. 45-52.

Ein37.II
ALFRED EINSTEIN, *Ancora sull' "Aria di Ruggiero"*, in "Rivista Musicale Italiana", XLI (1937), pagg. 165 segg.

Ein41
ALFRED EINSTEIN, *Canzoni Sonetti Strambotti et Frottole, Libro Tertio (Andrea Antico, 1517).* "Smith College Music Archives", IV, Northampton-Mass., 1941.

Ein49
ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*. 3voll., Princeton, 1949.

Ein51
ALFRED EINSTEIN, *Andrea Antico's "Canzoni Nove" of 1510*, in "The Musical Quarterly", XXXVII (1951), pagg. 337 segg.

***Ferrari**
SEVERINO FERRARI, *Documenti per servire all'istoria della poesia semipopolare cittadina in Italia pei secoli XVI e XVII. I. Un Centone*, in "Il Propugnatore", XIII (1880), pagg. 432-463.

***Frati**
LODOVICO FRATI, *Rime inedite del Cinquecento*. Bologna, 1918.

Gall61.I
CLAUDIO GALLICO, *Un libro di poesie per musica dell'epoca di Isabella d'Este*. "Bollettino Storico Mantovano", IV, Mantova, 1961.

Gall61.II
CLAUDIO GALLICO, *Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento (Bologna, Conservatorio di Musica "G.B. Martini" Ms. Q. 21)*. "Historiae Musicae Cultores", XIII, Firenze, 1961.

Gall75
CLAUDIO GALLICO, *Primizie musicali di compositori mantovani nel Rinascimento*. "Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova", Nuova Serie, Vol.XLIII, Mantova, 1975, pagg. 50 segg.

Gand
RICCARDO GANDOLFI, *Intorno al Codice membranaceo... del R. Istituto Musicale di Firenze, n.2440*, in "Rivista Musicale Italiana", XVIII (1911), pagg. 537 segg.

Ghisi
FEDERICO GHISI, *Canzoni profane italiane in un codice musicale di Montecassino*, in "Revue Belge de Musicologie", II (1948).

Giesbert
FRANZ J GIESBERT, *Ein Pariser Tanzbuch aus dem Jahre 1530*. Mainz, 1950.

Heartz
DANIEL HEARTZ, *Le gôuts réunis or the Worlds of the Madrigal and the Chanson confronted*, in *Chanson and Madrigal 1480 - 1530*, ed. by J. Haar. Cambridge-Mass., Harvard University Press, 1964, pagg. 88- 138.

Helm
EVERETT HELM, *Secular Vocal Music in Italy (c. 1400-1530)*, in *The New Oxford History of Music*. Vol.III, London, Oxford University Press, 1960, pagg. 381-405.

Jepp39
KNUD JEPPESEN, *Über einige unbekannte Frottolenhandschriften*, in "Acta Musicologica", XI (1939), pagg. 82 segg.

Jepp60
KNUD JEPPESEN, *Die Italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*. Copenaghen, 1960 (II edizione riveduta; I edizione 1943).

Jepp62. I
KNUD JEPPESEN, *Ein altevenetianische Tanzbuch*. "K.G. Fellerer-Festschrift", Regensburg, 1962, pagg. 245 segg.

Jepp62. II
KNUD JEPPESEN, *Balli antichi veneziani*. Copenaghen, 1962.

Jepp68
KNUD JEPPESEN, *La Frottola. Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*. "Acta Jutlandica", XL, 2, Aarhus-Copenaghen, 1968.

Jepp69
KNUD JEPPESEN, *La Frottola II. Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*. "Acta Jutlandica", XLI, 1, Aarhus-Copenaghen, 1969.

Jepp70
KNUD JEPPESEN, *La frottola III. Frottola und Volkslied: Zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola*. "Acta Jutlandica", XLII, 1, Aarhus-Copenaghen, 1970, pagg. 1-140.

Luisi73
BARTOLOMEO TROMBONCINO & MARCO CARA, *Frottole per quartetto di strumenti*, a cura di Francesco Luisi. "Armonia Strumentale" 2, Roma, 1973.

Luisi74
FRANCESCO LUISI, *Il Secondo Libro di Frottole di Andrea Antico. Considerazioni critiche e bibliografiche*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", VIII (1974), pagg. 491-535.

Luisi75
FRANCESCO LUISI, *Le alterazioni nella musica di Palestrina*, in *Atti del convegno di studi palestriniani, 28 settembre - 2 ottobre 1975*, a cura di F. Luisi. Palestrina, 1977.

Luisi75/76
FRANCESCO LUISI, *Il Secondo Libro di Frottole di Andrea Antico*. 2 voll., Vol.I:Studio critico, Vol.II: Trascrizione, Roma, 1975 e 1976.

Luisi76. I
FRANCESCO LUISI, *Le Frottole per canto e liuto di B. Trombicino e M. Cara nella edizione adespota di Andrea Antico*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", X (1976), pagg. 211-258.

Luisi76. II
FRANCESCO LUISI, *L'uso delle alterazioni nella prassi esecutiva della musica del Cinquecento*, in "Il Flauto Dolce", VI (1976), pagg. 1-8.

Luisi76. III
FRANCESCO LUISI, *Balli strumentali del primo Cinquecento*. "Musica da suonare", 1, Roma, 1976.

Luisi77
FRANCESCO LUISI, *Del cantar a libro. . ò sulla viola. La Musica Vocale nel Rinascimento*. Torino, 1977.

Luisi78
BARTOLOMEO TROMBONCINO-MARCHETTO CARA, *Frottolen*, a cura di F. Luisi. "Armonia Strumentale" 2, Locarno, 1978 (rist. riveduta di Luisi73).

Luisi79
FRANCESCO LUISI, *Frottole per "Organi" di Andrea Antico*. "Musica da suonare", 3, Roma (1979).

***Manacorda**
GIUSEPPE MANACORDA, *Galeotto del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino*, in "Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino", Serie II, XLIX (1900), n. 2, pagg. 123 segg.

*** Mauro**
JACOPO SANNAZARO, *Le Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro. Bari, 1961.

Osth
WOLFGANG OSTHOFF, *Theatergesang und darstellende Musik in der Italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*. 2 voll., Vol. I: Studio critico, Vol. II: Trascrizioni, Tutzing,1969.

*** Pèrcopo**
ERASMO PÈRCOPO, *Dragonetto Bonifacio marchese d'Oria, rimatore napolitano del sec. XVI*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", V (1887), pagg. 197 segg.

Pirr
NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi.* Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo. Torino, Einaudi, 1975 (II edizione riveduta; I edizione, Torino, ERI, 1969).

Pope
ISABEL POPE-MASAKATA KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth-Century*. Oxford at the Clarendon Press, 1978.

RISM
Répertoire International des Sources Musicales. Recueils Imprimès XVIe XVIIe Siècles. I, München-Duisburg, 1960.

*** Rossi**
ANDREA CALMO, *Le Lettere*, a cura di Vittorio Rossi. Torino, 1888.

Rub43
WALTER HOWARD RUBSAMEN, *Literary Sources of Secular Music in Italy (ca.1500)*. University of California, 1943.

Rub64
WALTER H. RUBSAMEN, *From Frottola to Madrigal*, in *Chanson and Madrigal 1480-1530*, ed. by J. Haar. Cambridge-Mass., Harvard University Press, 1964.

Sart48-53
CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia delle opere musicali stampate da O. Petrucci*. Firenze, 1948 e ID, *Nuove conclusive aggiunte alla "Bibliografia del Petrucci"*. "Collectanea Historiae Musicae", I, Firenze, 1953.

*** Saviotti**
ALFREDO SAVIOTTI, *Di un codice musicale del sec. XVI*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", VII (1889), vol. XIV, pagg. 245 segg.

*** Serassi**
PIERANTONIO SERASSI, *Poesie volgari e latine del conte Baldessar Castiglione*. Roma, Pagliarini, 1760.

Torr
FAUSTO TORREFRANCA, *Il Segreto del Quattrocento*. Milano, 1939.

*** Torraca55**
FRANCESCO TORRACA, *Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV*. Firenze, 1855.

*** Torraca84**
FRANCESCO TORRACA, *Rimatori napolitani del Quattrocento*. Roma, 1884.

Vernarecci
AUGUSTO VERNARECCI, *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone inventore dei tipi mobili metallici della musica nel secolo XV*. Bologna, 1882 (II edizione).

Vogel
EMIL VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500 - 1700*. Berlino, 1892. Con Appendice di ALFRED EINSTEIN, *Bibliografy of italian Secular Music Printed between the years 1500 - 1700 by E. Vogel*. Northampton, 1945. «NUOVO VOGEL» in EMIL VOGEL-ALFRED EINSTEIN-FRANCOIS LESURE-CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700.* Pomezia, 1977.

*** Volpi. I**
JACOPO SANNAZZARO, *Le opere volgari*, a cura di Giovanni Antonio e Gaetano Volpi fratelli. Padova, presso Giuseppe Comino, 1723.

*** Volpi. II**
ANDREA NAVAGERO, *Opera Omnia*, a cura di Giovanni Antonio e Gaetano Volpi fratelli. Padova, Comino, 1718 (I edizione), Venezia, Remondini, 1754 (II edizione).

Wolf
JOHANNES WOLF, *Geschichte der Musik*. I, Leipzig, 1930.

Zenatti
ALBINO ZENATTI, *Una stanza del Furioso musicata dal Bartolomeo Tromboncino*. Firenze, Carnesecchi, 1889.

***Zingarelli**
LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Nicola Zingarelli. Milano, 1973 (VII edizione).

22. Frontespizio del Quarto Libro di Frottole di A. Antico nella prima edizione romana del 1517. Unicum, Firenze, Biblioteca Nazionale

IV. Schede analitiche

1. Quando lo pomo vien da lo pomaro

Adespoto		(M. Pesenti ? - M. Cara ? - B. Tromboncino ?)
Fonti: AnII, ff. 12*v* - 13 PeXI, ff. 3*v* - 4 FiMsI, n. 32 FiMsII, pagg. 128 - 129 FiMsIII, f. 65 (solo parti di A e B) FiMsIV, f. 58 (solo parte di B)	→ → → → → →	Indicazioni d'autore: Marchetto Cara Bartolomeo Tromboncino Adespoto Pr. Michael (Michele Pesenti) Adespoto Adespoto.
Forma musicale: Villotta con citazioni popolari	→	4 voci (forma polifonica vocale) inizio in stile imitativo fugato.
Citazioni popolari: «Quando lo pomo» «O traditora»	→ →	Riscontri: «El pomo de lo pomaro», in VeMsII, n. 7; «O traditora», in Orig., n. 100, T, miss. 8-17; «La traditora la vòl ch'io mora», in PeIX, f. 38*v*, C, miss. 26-28; «La traditora la vòl ch'io mora», in VeMsII, n. 18, incipit. Cfr. Ess. mus. 1, 2, 3, 4, 5, 6, nel capitolo 5.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in FiMsIV solo incipit del testo.		Riscontri citazioni popolari: BoU, v. 22: «La traditora non vuol piú ch'io viva»; Ruzzante, *Vaccaria*, Vicenza, 1598, f. 53*v*: «O traditora, vuo' tu cha muora?»; BoMsI, n. 47, C, miss. 29-31: «vostú chi mora per te ? ».
Forma poetica: Villotta con citazioni popolari (incatenatura di frammenti villottistici)	→	Metri e rime: 8 versi di varia misura con 4 quinari centrali; schema: ABccddEE.
Edizioni moderne: Gand, pagg. 537 e segg. da FiMsII; Tor, pagg. 520-521 (trascr.), pag.127 (testo) dall'Orig.; Helm, pagg. 449 e segg. da AnII; Luisi 75/76, vol. I (testo), pagg.148-149, vol. II (trascr.), pagg. 22-25 da AnII.		Osservazioni: Le edizioni di Gand e Helm, basate su un solo esemplare, attribuiscono il brano rispettivamente a M. Pesenti e a M. Cara. In Helm il brano viene datato al 1518 essendo lo studio basato esclusivamente sulla ristampa romana del Mazochio del 1518. In Torr vi è tuttavia una eccessiva retrodatazione della composizione (assegnata al Pesenti sulla scorta del FiMsII). Edizione critica con collazione di tutte le fonti in Luisi 75/76. Torr non cita le fonti FiMsIII e FiMsIV. Bibliografia esatta in Jepp69 pagg.200-203. Citazioni popolari in Jepp70, pagg. 42 e 45. Riscontro citazione di BoU e Ruzzante in Ferrari, pagg. 437 e 439 segg.; di VeMsII e PeXI in Jepp62.I, I, pagg. 254 e 256 e Jepp62. II, nn. 7 e 18; di BoMsI, n, 47 in Torr, pagg. 142 e 504.

2. Veramente, madonna, in me l'ardore

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto (Andrea Navagero ? - Francesco Molza ?)
Fonti: MaMs, f. 44 (solo una Stanza) FiMsVIII, f. 24 VeMsVI, ff. 7*v*-8 Giolito, pag. 97 BoMsIV, f. 178 (solo una Stanza) FiMsIX, f. 8 FiMsX, f. 87*v*	→ → → → → → →	Indicazione d'autore: Adespoto Andrea Navagero Andrea Navagero Andrea Navagero Francesco Molza F. Mo. (Francesco Molza) Adespoto. Riscontri: A. Navagero, *Rime*, VII, in VolpiII (I ediz. 1718, pag. 229, II ediz. 1754, pag. 245 sulla precedente edizione di Giolito de' Ferrari *Rime diverse di moltissimi eccellentissimi autori*, Venezia, 1545, pag. 97). Ediz. moderne consultate: Frati, pag. 14; Gall 61.I, pagg. 77-78 (solo descrizione del MaMs).
Forma poetica: Canzone	→	Metrica e rime: tre Stanze di 8 versi endecasillabi e settenari; schema: ABCCbADD, EFGGfEHH, ILMMlINN.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.		Osservazioni: Nell'ediz. moderna in Frati il testo poetico compare fra i «Madrigali del Molza», II, essendo essa basata unicamente su BoMsIV. La descrizione in Gall 61.I si basa sul MaMs, ma nell'attribuzione del poeta propende per una assegnazione al Navagero sulla scorta di FiMsVIII e Giolito (la fonte VeMsVI non è segnalata). Il BoMsIV non sembra infatti molto attendibile sul piano delle attribuzioni e in altri casi la paternità del Molza è posta in dubbio dal confronto con altre fonti (ved. anche n. 77).

3. Amor, se vôi ch'io torni al giogo antico

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: PeXI, ff. 12*v* - 13*v*	→	Indicazioni d'autore Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto (Francesco Petrarca)
Fonti: come sopra, ma in PeXI, 2 Stanze (vv. 1-15 e 16-30); altre fonti con intonazione musicale diversa.		Riscontri: F. Petrarca, *Canzoniere*, CCLXX, vv. 1-15. Edizione moderna consultata: Contini75, pagg. 341 segg.
Forma poetica: Canzone	→	Metro e rime: una Stanza di 15 versi endecasillabi e settenari; schema: ABbCBAaCCDEeDFF.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.		Osservazioni: Diversa intonazione in BoMsI, n. 38 (cfr. Gall61. II, pag. 97) che risulta identica a FiMsI, n. 23 e PasDor, f. 16*v* (attribuita a Sebastiano Festa). Di quest'ultima ediz. moderna in Luisi77, pagg. 471-473. Diversa intonazione anche in PePis, n. 5 che risulta identica a FiMsI, n. 9: ediz. moderne in Rub64, pagg. 219 - 226 (da PePis) e in D'Acc., n. 6 (da FiMsI).

4. Ben mi credea passar mio tempo homai

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: PeXI, ff. 6*v* - 7*v* AnLiut ff. 41 - 43	→ →	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino F. T. (sic, ma B. T.).
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata); In AnLiut versione per Canto e due voci intavolate (senza la parte di A).
Testo poetico	→	Adespoto (Francesco Petrarca)
Fonti: Come sopra, ma in PeXI, due Stanze (vv. 1-3 e 14-26); altre fonti con intonazione musicale diversa.		Riscontri: F. Petrarca, *Canzoniere*, CCVII, vv. 1-13. Edizione moderna consultata: Contini75, pagg. 265 segg.
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di tredici versi endecasillabi e settenari; schema: ABCBACcDdEeFF.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.		Osservazioni: Diversa intonazione in BoMsI, n. 34 (cfr. Gall 61.II, pag. 95) e in PasDor, ff. 22*v*-24 che lo attribuisce a Sebastiano Festa. Di quest'ultima cfr. l'edizione moderna in Luisi77, pagg. 467-469. Concorda con queste fonti anche l'intonazione in VeMsIII, n. 16. Su AnLiut cfr. Luisi76.I. pagg. 218-219.

5. Haymè, Amor ! - Haymè, Fortuna !

Adespoto		(Fra Ruffino Bartolucci d'Assisi)
Fonti: NY, n. 17	→	Indicazione d'autore: Fra Rufino.
Forma musicale: Madrigale in forma di dialogo	→	4 voci (forma polifonica vocale); scrittura imitativa a coppie di voci alternate.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra.		
Forma poetica: Frottola in forma di dialogo	→	Metro e rime: Ripresa di 4 versi e Stanza di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della Ripresa; schema: *ab*ba, *ab*, cdcdda, *ab*.
Edizioni moderne: Torr, pagg. 464-466 (trascrizione), pag. 165 (testo) dall'Orig.		Osservazioni: In Torr non è citata la fonte NY: manca quindi l'attribuzione a Fra Rufino. Esatta l'attribuzione in Jepp68, pag. 136 e Jepp69, pagg. 200-201.

6. O Morte ? - Holà !

Adespoto		(Francesco Patavino, *alias* Francesco Santa Croce)
Fonti: Dor, ff. 13*v*-16	→	Indicazione d'autore: F. P. (Francesco Patavino).
Forma musicale: Madrigale in forma di dialogo	→	4 voci (forma polifonica vocale); scrittura imitativa a coppie di voci alternate.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra.		
Forma poetica: Sonetto in forma di dialogo	→	Metro e rime: versi endecasillabi; schema: ABBA, ABBA, CDC, DCD.
Edizioni moderne: Torr, pagg. 510-513 (trascrizione) e pagg. 166-167 (testo) dall'Orig.		Osservazioni: Forma caratteristica delle composizioni proto-madrigalistiche. Per Torr, pagg. 169, «forma concertante».

7. Deh !, fusse almen sí nota

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: PeXI, ff. 4*v*-5 AnLiut, ff. 43-44*v*	→ →	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata); in AnLiut versione per Canto e due voci intavolate (senza la parte di A).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra.		
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 12 versi settenari e endecasillabi; schema: abCABCddEeFF.
Edizioni moderne: inedito		Osservazioni: Su AnLiut cfr. Luisi76.I, pagg.218-219.

8. Hor vedi, Amor, che giovenetta donna

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto (Francesco Petrarca)
Fonti: con intonazione musicale diversa: AnIII, ff. 14*v*-16 (Charpentas) DeCan, ff. 15*v*-17 (I.T. de Maio) MoMs, ff. 41*v*-42 FiMsI, n. 19.		Riscontri: F. Petrarca, *Canzoniere*, CXXI (di mano del poeta nel Cod. Vat. 3195). Edizione moderna consultata: Contini75, pag. 160.
Forma poetica Madrigale	→	Metri e rime: 9 versi endecasillabi; schema: ABB, ACC, CDD.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.		Osservazioni: Le diverse versioni di AnIII in Ein41, pagg. 16-18 e di FiMsI in D'Acc, n. 24 (attribuito a B. Pisano).

9. Deh ! credete, donna, a me

Adespoto		(Pietro da Lodi)
Fonti: PeXI, f. 34*v* Wi, n. 14 (manca la parte di B)	→ →	Indicazione d'autore: P. L. (Pietro da Lodi) Adespoto.
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra.		
Forma poetica Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e due Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i due primi versi della Ripresa; schema: *ab*ba, *ab*, cdcdda, *ab*, efeffa, *ab*.

continua scheda 9

Edizioni moderne: inedito.	Osservazioni: L'identificazione con Pietro da Lodi appare sicura e non sembra vi sia possibilità di identificazione con Philippo Lurano o da Lurano, il cui nome si trova in forma abbreviata indicato con «Ph. D. L.», «P. D. L.» o «F. D. L.» (una sola volta «Philippus L.» e «F. L.»).

10. Nel tempo che riveste il verde manto

Adespoto		(Giovanni Lullino Veneto)
Fonti: PeXI, ff. 49*v*-50	→	Indicazione d'autore: Jo. Lu. V. (Joannes Lulinus Venetus).
Forma musicale: Canzone con citazioni popolari	→	4 voci (forma vocalizzata).
Citazioni popolari: «A l'ombra d'un bel pin» (frammento)	→	Riscontri: «a l'ombra d'un bel pino», in BoMsI, n. 46, B, miss. 31-34; «a l'ombra d'un bel velo», in PeXI, f. 26*v*, C, incipit; «all'ombra d'un bel faggio», in FiMsI, n. 24, C, miss. 25-27; «En l'ombre da ung be' pin tout au matin», in FiMsI, n. 54, C, incipit; «a l'ombra d'un bel pino», in BoMsI, n. 46, T, miss. 31-34; «a l'ombra d'un bel faggio, e ben venga maggio», in Villotte, pag. 12, T.
«E donde vienstú bella» (ritornello); in PeXI « De donde...»	→	«Donde arivasti bella ?» e « Deh!, improntame la brocca», in AnII, f. 54*v*, C, miss. 10-32; «Donde vienstú bella ?», in FiMsV, n. 14, T, incipit; «Tintinami la brocha», in AnIII, f. 16*v*, T, incipit; «Tintinami la brocca», in AnIV, f. 23*v*, C, miss. 33-50; «La gatta en italien», in Attain, n. 4, T, incipit. Cfr. Ess. mus. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, nel capitolo 5.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in PeXI altre 2 Stanze. (vv. 12-19 e 20-27).		Riscontri citazione popolare: BoU, v. 44: « Chi vuol la gatta venga al bastione» (cfr. «La gatta en italien», in Attain e «Donde vienstú bella? Dal bastion», in Orig.); BoU, v. 7: «Tintina oimè la brocca o falilea»; AnIII, f. 16*v*, ultima strofa della filastrocca: «Sú, sú, a la montagna / a far el bastion / vita mia dolce».
Forma poetica: Canzone con citazioni popolari	→	Metri e rime: una Stanza di 8 versi endecasillabi chiusa da tre versi (2 settenari e 1doppio quinario non in semicoro) di derivazione popolare; schema: ABACBDDE, xxY.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Torr (pagg. 108 e passim) interpreta l'indicazione d'autore di PeXI come «Jo.[de] Luprano V.» Ediz. moderne delle fonti per le citazioni popolari in Torr, pagg. 527 segg. (BoMsI); in Ein41, pagg. 18-22 (AnIII); in Luisi75/76, vol.II, pagg. 157-160 (AnII); in Luisi74, pagg. 533-535 (AnII); in Luisi76. III, pagg. 16-24 (AnII, AnIII e AnIV). Riscontro citazioni di BoU in Ferrari, pagg. 435 e 442. Citazioni popolari in Jepp70, pagg. 48-51. Esempio di Attain, n. 4, anche in Heartz, es. 40, pag. 249.

11. Dapoi lunge fatiche et lungi affanni

Adespoto		Nessuna attribuzione
Fonti: PeBoss, ff. 12*v*-13	→	Indicazioni d'autore: Adespoto.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata); in PeBoss versione per Canto e due voci intavolate (senza la parte di A).
Testo poetico	→	Adespoto (Galeotto del Carretto)
Fonti: come sopra, ma in PeBoss un'altra Stanza e commiato di 4 versi.		Riscontri: Galeotto del Carretto, *Canzona alla amante*. Edizione moderna consultata: Manacorda, pagg. 123-124.
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: due Stanze di 9 versi endecasillabi e settenari; schema: ABBAACcDD, EFFEEGgHH
Edizioni moderne: Dis, pagg. 480 - 482 da PeBoss; inedita la versione a 4 voci dell'Orig.		Osservazioni: Torr non cita PeBoss e non indica l'autore del testo; attribuzione in Dis, pag. 480 e in Rub43, pag. 11.

12. Questo dolce mio dolore

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: MaMs, f. 148.		Riscontri: Edizione moderna consultata: Gall 61.I, pagg. 143-144.
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: una Ripresa di 4 versi e 4 Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i 4 versi della Ripresa; schema: *abba,* cdcdda, *abba*, efeffa, *abba,* ghghha, *abba,* ililla, *abba.*
Edizioni moderne: Gall 61.I, pagg. 132-133 (trascrizione), pagg. 143-144 (testo).		Osservazioni: Gli ultimi due versi della quarta Stanza nell'Orig. sono stati integrati sulla scorta di MaMs.

13. Che sarà, che non sarà

Adespoto		Nessuna attribuzione
Fonti: Wi, n. 13 (manca la parte di B)	→	Adespoto.
Forma musicale: Villotta con citazione popolare	→	4 voci (forma polifonica vocale).
Citazione popolare: «Lassela star, lassela andar»	→	Riscontri: «Lassala star, lassala andar», in BoMsI, n. 48, T, miss. 112-115; « [lasela star], lasela andar», in FossFramm, f. 10*v*, T, miss. finali. Cfr. Ess. mus. 20, 21, 22, nel capitolo 5.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra.		
Forma poetica: Villotta con citazione popolare	→	Metri e rime: Forma della villotta "grande" tripartita; ogni parte è composta di una Stanza di 4 versi ottonari tronchi, una Stanza di due doppi quinari tronchi e due doppi quaternari ed una coppia di doppi quinari tronchi che funge da ritornello; schema: abba, a-c c-c d-e f-e, x-x y-y, ghhg, g-g c-c e-i l-i, x-x y-y, mnnm, m-m c-c o-p q-p, x-x y-y.
Edizioni mpderne: Torr, pagg. 432 - 433 (trascrizione), pagg. 262 - 264 (testo).		Osservazioni: Citazioni popolari in Jepp70, pag. 88; ediz. moderne di BoMsI in Torr, pagg. 488 - 496.

14. Nel dolce tempo de la prima etade

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone con citazione popolare	→	4 voci (forma vocalizzata).
Citazione popolare: «Deh!, belle putte,/guardéve dal Feragú»	→	Riscontri: non c'è relazione musicale con Dor, f. 29*v*:«L'è pur morto Feragú».
Testo poetico	→	Adespoto (il primo verso è del Petrarca, *Canzoniere*, XXIII).
Fonti: Solo per citazione popolare	→	Riscontri: BoU, v. 73 «O belle putte, guardéve o belle putte»; Dor, f. 29*v* «L'è pur morto Feragú»;
Forma poetica: Canzone con citazione popolare	→	Metri e rime: una Stanza di canzone di 11 versi endecasillabi e settenari (tranne il v.8 endecasillabo tronco e il v.10 ottonario) chiusa da ritornello di 4 versi con quinario, senario sdrucciolo, settenario e settenario tronco; schema: AaBbCacDecf, fghg.
Edizioni moderne: Torr, pagg. 499-501 (trascrizione), pag. 269 (testo).		Osservazioni: In Torr la trascrizione è incompleta: mancano le miss. finali 51-58. In Jepp70, pagg. 54-55, citazione di Dor; citazione di BoU in Ferrari, pag. 444.

15. Debb'io sperar d'haver, donna, mai pace

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: AnIII, ff. 33*v* - 35	→	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti : come sopra.		
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 12 versi endecasillabi e settenari; schema: AbBCDEeCDeFF.
Edizioni moderne: Ein41, pagg. 42 - 45 (trascrizione), pag. XIV (testo) da AnIII.		Osservazioni: In Torr, fra le fonti, non è citato AnIII. La forma vocalizzata è sottolineata nell'Orig. dal frequente sdoppiamento dei valori rispetto alla versione di AnIII.

16. Quanta mai leggiadria, quanta beltade

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: FIMsI, n. 27 AnIII, ff. 46*v* - 49	→ →	Indicazioni d'autore: Adespoto Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti : come sopra.		
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 16 versi endecasillabi e settenari; schema: ABBaCDEEFgHFDHcG.
Edizioni moderne: Ein41, pagg. 62 - 66 (trascrizione), pag. XVI (testo) da AnIII.		Osservazioni: In Torr non è citata la fonte FiMsI.

17. Forza d'amor da lo superno clime

F(rancesco) Violante		
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Ballata	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e una Stanza di 12 versi endecasillabi e settenari; schema: *ABba,* CddECddEEFfA, *ABbA.*
Edizioni moderne: Osth, vol. II, pagg. 162 - 165.		Osservazioni: Brano con probabili funzioni di intermedio: cfr. capitolo 4 e Osth, pagg. 153 - 155.

18. Dura passion che per amor soporto

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto (Andrea Navagero? - Iacopo Sannazzaro?)
Fonti: AnIV, ff. 30*v*-31 (con intonazione musicale diversa di B.T.) DeCan, ff. 40*v*-41 (con intonazione musicale diversa di B.T.) AnLiut, (f. 16?), citato solo nella Tavola OxMs, f. 36 FiMsIX, ff. 95-95*v* ParMs, pag. 40 MüMs, ff. 1- 1*v* RoMs, ff. 54-54*v* VeMsV, ff.107-107*v*	→ → → → → → → → →	Indicazioni d'autore: Adespoto Adespoto Adespoto Andrea Navagero Iacopo Sannazzaro Andrea Navagero Adespoto Adespoto Adespoto. Riscontri: I. Sannazzaro, *Alcune Rime* (I), in Volpi I, pagg. 434 - 435.

Forma poetica: Capitolo	→	Metri e rime: 10 terzine di versi endecasillabi in terza rima con chiusa finale; schema: ABA, BCB, CDC, DED, EFE, FGF, GHG, HIH, ILI, LMLM.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.		Osservazioni: Attribuito a I. Sannazzaro in Rub43, pag. 30; non attribuito in Torr. Non accettato nell'*Omnia* del Sannazzaro in Mauro, pag. 469. Sulla fonte AnLiut cfr. Luisi76.I, pagg. 218-219.

19. Amor, se d'hor in hor la doglia cresce

Adespoto		(M. Cara? - B. Tromboncino?)
Fonti: AnIV, ff. 26*v*-27 AnLiut, ff. 12*v*-13	→ →	Indicazione d'autore: Marchetto Cara Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata); in AnLiut versione per C e due voci intavolate (senza la parte di A).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra; altre fonti con intonazione musicale diversa.		
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 6 versi endecasillabi e settenari; schema: AbbAcc.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Si trova citato nella Tavola PasDor-rist, ma manca in PasDor. Con diversa intonazione in BoMsI, n. 17 e in altre fonti con questa concordanti (cfr. Gall61. II, pag. 88). Per la fonte AnLiut cfr. Luisi76.I., pagg.218-219.

20. Che vòl dir che così sète

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: AnII, ff. 55*v* -56	→ →	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in AnII segue un'altra Stanza (vv. 13-18).		
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e una Stanza di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della Ripresa; schema: *ab*ba, *ab*, cdcdda, *ab*.
Edizioni moderne: Luisi75/76, vol. I, pagg. 194-195 (testo), vol. II, pagg. 161-163 (trascrizione) da AnII.		Osservazioni: Rispetto ad AnII la versione dell'Orig. risulta vocalizzata per lo sdoppiamento dei valori nella parte di B.

21. Fiamma amorosa et bella

Adespoto		(M. Cara? – B. Tromboncino?)
Fonti: AnIII, ff. 8*v* - 10 AnOrg, ff. 22 - 24	→ →	Indicazioni d'autore: Marchetto Cara Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata); in AnOrg versione intavolata per tastiera.
Testo poetico	→	Adespoto (il primo verso è di A. Navagero, *Rime*, IX).
Fonti: come sopra.		
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 12 versi settenari ed endecasillabi; schema: aBBCDCDEeAFF.
Edizioni moderne: Ein41, pagg. 7-10 (trascrizione), pagg. XI - XII (testo) da AnIII; Luisi79, pagg. 11- 12 da AnOrg.		Osservazioni: In Ein41 è attribuito erroneamente ad Andrea Navagero; di quest'ultimo in Volpi II, pag. 246, si trova con lo stesso incipit un testo diverso.

22. Occhi mei lassi, mentre ch'io vi giro

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: AnI, ff. 41*v*-42 PeBoss, ff. 7*v*-8*v* AnOrg, ff. 16*v*-18	→ → →	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino Bartolomeo Tromboncino Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata); in PeBoss versione per C e due voci intavolate (senza la parte di A); in AnOrg versione intavolata per tastiera.
Testo poetico	→	Adespoto (Francesco Petrarca)
Fonti: come sopra, ma in AnOrg solo incipit.		Riscontri: F. Petrarca, *Canzoniere*, XIV. Edizione moderna consultata: Contini75, pag. 16.
Forma poetica: Ballata	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e Stanza di 10 versi endecasillabi e settenari; schema: *ABbA*, CDEDCEEFfA, *ABbA*.
Edizioni moderne: Dis, pagg. 284-289 da PeBoss, AnI e AnOrg, e pagg. 468-470 da PeBoss.		Osservazioni: In Torr non sono citate le fonti PeBoss e AnOrg; la forma vocalizzata è sottolineata dallo sdoppiamento frequente dei valori nella parte di B.

23. Allhor che 'l verno dà loco a l'estade

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone con citazione popolare	→	4 voci (forma vocalizzata).
Citazione popolare: «Vaghe mie pastorelle»	→	Riscontri: «O vaghe montanine pastorelle» in Orig., n. 98, T, miss. 1 - 17; cfr. Ess. mus. 77, 78, nel capitolo 5.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: solo per citazione popolare	→	Riscontri: cfr. travestimento spirituale «O vaghe di Jesú, o verginelle» (scheda n. 9).
Forma poetica: Madrigale con citazione popolare	→	Metri e Rime: 10 versi endecasillabi e settenari; schema: ABBC, AddC, eE.
Edizioni moderne: Torr, pagg. 424 - 426.		Osservazioni: Citazione popolare non indicata in Jepp70.

24. Gentil donna, se in voi

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: AnII, ff. 6*v*-8 AnOrg, ff. 10-11*v*	→ →	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata); in AnOrg versione intavolata per tastiera.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in AnOrg solo incipit.		
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: due Stanze di 13 versi settenari ed endecasillabi; schema: abCabCcdeeDfF, ghIghIilmmLnN.
Edizioni moderne: Luisi75/76, vol. I (testo), pagg. 143-144, vol.II (trascrizione), pagg. 11-14 da AnII; Luisi79, pagg. 4-5 da AnOrg.		Osservazioni: In Torr non è stata citata la fonte AnOrg. La forma vocalizzata è sottolineata dal frequente sdoppiamento dei valori nella parte di B. Su AnII cfr. anche Luisi74, pagg. 510-511.

25. Tanto mi trovo, hay lasso, el cor piaghato

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Madrigale	→	4 voci (forma polifonica vocale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Ballata (forma grande)	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e una Stanza di 12 versi endecasillabi e settenari con doppia mutazione e volta; schema: ABbA, CddBCddBBEeA.

Edizioni moderne: Rub64, pagg. 235 segg.	Osservazioni: Sul piano musicale non è rispettata la forma della ballata con il «Da Capo».

26. Facto son per affanni ombra sí oscura

Adespoto	(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: AnLiut, f. 29*v* (incompleto, solo 19 misure) →	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Canzone →	4 voci (forma vocalizzata); in AnLiut versione per C e due voci intavolate (senza la parte di A).
Testo poetico →	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in AnLiut completato da altri 6 versi.	
Forma poetica: canzone (frammento) →	Metri e rime: 4 versi endecasillabi; schema: ABCC.
Edizioni moderne: inedito.	Osservazioni: In AnLiut le parti intavolate rispondono al tempo 2/2 mentre il C ha il segno di *tactus* $\frac{C}{2/3}$. Su questa fonte cfr. anche Luisi76. I., pagg. 218-219.

27. Movesi 'l vecchiarel canuto et bianco

Adespoto	(Bartolomeo Tromboncino)
Forma musicale: Canzone →	4 voci (forma vocalizzata); in AnLiut versione per C e due voci intavolate (senza la parte di A).
Testo poetico →	Adespoto (Francesco Petrarca)
Fonti: come sopra; altre fonti con intonazione musicale diversa.	Riscontri: F. Petrarca, *Canzoniere*, XVI. Edizione moderna consultata: Contini75, pag. 18.
Forma poetica: Sonetto →	Metri e rime: versi endecasillabi; schema: ABBA, ABBA, CDE, CDE.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.	Osservazioni: Diversa intonazione in BoMsI, n.27 (cfr. Gall61.II, pag. 92). Sulla versione di AnLiut cfr. Luisi76.I, pagg. 230-231.

28. Amor, che fai? - Occido et poi do vita

Adespoto	Nessuna attribuzione
Unicum	
Forma musicale: Madrigale in forma di dialogo →	4 voci (forma polifonica vocale); scrittura imitativa a coppie di voci alternate.
Testo poetico →	Adespoto
Forma poetica: Sonetto in forma di dialogo →	Metri e rime: versi endecasillabi; schema: ABBA, ABBA, CDC, DCD.
Edizioni moderne: Torr, pagg. 227-231 (trascrizione), pagg. 170-171 (testo).	Osservazioni: In Torr non emendato l'A alle miss. 82-83.

29. La speranza in tutto è persa

Adespoto	(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: AnIV, ff. 7*v*-8 → DeCan, ff. 36*v*-37 → AnLiut, (f. 17?), citato solo nella Tavola.	Indicazione d'autore: Bartolomeo Tromboncino Bartolomeo Tromboncino
Forma musicale: Frottola →	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico →	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in AnLiut solo incipit.	

continua scheda 29

Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e 3 Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della Ripresa; schema: *ab*ba, *ab*,, cdcdda, *ab*, efeffa, *ab*, ghghha, *ab*.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: L'identità delle fonti collazionate conferma la loro parentela. L'Orig. nel T riporta anche il primo verso della quarta Stanza. Sulla fonte AnLiut cfr. Luisi76.I, pagg. 218-219.

30. Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ò in core

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: PeVII, f. 28 (concordanza parziale) AnIV, ff. 2*v*-3 DeCan, ff. 44*v* - 45 AnLiut, ff. 37-37*v*	→ → → →	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino Bartolomeo Tromboncino Bartolomeo Tromboncino Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Frottola in forma di dialogo	→	4 voci (forma vocale- strumentale); il C è distribuito a due cantori, portando la composizione a 5 parti reali.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in DeCan un'altra Stanza (vv. 17-24) e in PeVII testo diverso VeMsV, f. 114*v*	→ →	Indicazioni d'autore: Adespoto Adespoto.
Forma poetica: Strambotto in forma di dialogo	→	Metri e rime: due ottave di endecasillabi; schema: ABABABCC, DEDEDEFF.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: La versione di PeVII è esemplata su un altro testo strambottistico: *Ecco che per amarte*; sul piano musicale vera similarità si riscontra solo nelle parti di C e B. Sulle fonti AnIV, DeCan e AnLiut cfr. Luisi76.I, pagg. 218-219 e *passim*. In Torr, pagg. 171-172, il brano è definito "dialogo", ma mancano segnalazioni sulle fonti PeVII e AnLiut, mentre viene indicata erroneamente una concordanza (pag. 580) con AnOrg; sconosciuta rimane anche la fonte VeMsV.

31. Poi ch'al fin nesun lamento

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e due Stanze di 8 versi ottonari (forma grande); fungono da ritornello i primi due versi della Ripresa; schema: *ab*ba, *ab*, cdcddeea, *ab*, fgfgghha, *ab*.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Per l'intonazione delle Stanze si veda l'apparato critico alle trascrizioni.

32. Se cosí bella sète

Adespoto		Nessuna attribuzione
Fonti: BoMsI, n. 9 (concordanza parziale)	→	Indicazioni d'autore: Adespoto.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico		Adespoto
Fonti: come sopra.		
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 12 versi settenari ed endecasillabi; schema: aBBCDEDECcBB.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: In BoMsI la parte di A è notevolmente diversa; su questa fonte si veda Gall61.II, pag. 85. La forma musicale rispetta lo schema della ballata ponendo una cesura dopo il terzo verso.

33. Quand'io piango è meco Amore

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: DeCan, ff. 41*v*-43 AnLiut, ff. 27-27*v*	→ →	Indicazione d'autore: Adespoto Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale); in AnLiut versione per C e due voci intavolate (senza parte di A).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in AnLiut cambia la seconda Stanza (vv. 17-26).		
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e due Stanze di 8 versi ottonari (forma grande); fungono da ritornello una volta i primi due versi e due volte gli ultimi due versi della Ripresa; schema: *abba, ab,* cdcdeeb, *ba,* fgfgghhb, *ba.*
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Sulle fonti AnLiut e DeCan, si veda Luisi74, pagg. 500 segg. e Luisi76.I, pagg. 218-219.

34. Piaggia seren e verde

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Oda	→	Metri e rime: 10 strofe di 3 settenari chiuse da un quinario o quaternario; schema: abbc, cdde, effg, ghhi, illm, mnno, oppq, qrrs, sttu, uvvz.
Edizioni moderne:	→	inedito.

35. Quando vostri begli occhi un caro velo

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto (Iacopo Sannazzaro)
		Riscontri: I. Sannazzaro, *Sonetti e Canzoni*, XXXVIII. Edizione moderna consultata: Mauro, pag. 162.
Forma poetica: Madrigale	→	Metri e rime: 8 versi endecasillabi; schema: ABC, ABC, DD.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.		Osservazioni: Non identificato il poeta in Torr; segnalato in Rub43, pag. 30.

36. Sí, che la vo' seguire

Adespoto		(Marchetto Cara)
Fonti: PeXI, f. 2	→ →	Indicazioni d'autore: Marchetto Cara.
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in PeXI è inserita un'altra Stanza fra le ultime due.		
Forma poetica: Canzonetta	→	Metri e rime: 5 Stanze di 4 versi settenari ed endecasillabi, chiuse da un settenario di richiamo; schema: abBAa, cdDCc, efFEe, ghHGg, aiIAa.
Edizioni moderne:	→	inedito.

37. Se tu svegliassi, Amore

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: Stanza di 14 versi settenari ed endecasillabi; schema: aBBCddEDccEeBB.
Edizioni moderne:	→	inedito.

38. Quand'io pens'al martyre

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto (Pietro Bembo)
		Riscontri: P. Bembo, *Gli Asolani*, I, 14. Edizione moderna consultata: Dionisotti, pag. 341.
Forma poetica Canzonetta	→	Metri e rime: 3 Stanze di 4 versi settenari ed endecasillabi; schema: aBbA, cDdC, eFfE.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.		Osservazioni: Sul piano musicale si riscontra alla mis. 15 una inaccettabile cesura come nelle forme di ballata. Identificazione del poeta segnalata in Rub43, pag. 28.

39. Queste lachryme mie, questi sospiri

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: PeXI, ff. 63*v*-64 AnLiut, ff. (33?)-35 (incompleto)	→ →	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata); in AnLiut versione per C e due voci intavolate (senza la parte di A).
Testo poetico	→	Adespoto (Baldassarre Castiglione)
Fonti: come sopra, ma in AnLiut solo i vv. 13 (incompleto) e 14.		Riscontri: B. Castiglione, *Tirsi*, "Canzone di Jola". Edizioni moderne consultate: Torraca55, pagg. 422 segg; Serassi, pag. 17.
Forma poetica: Ballata	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e Stanza di 10 versi endecasillabi e settenari; schema: *ABbA*, CDEDCEEFfA, *ABbA*.
Edizioni moderne: Osth, vol.I, pag. 152 (testo), vol.II, pagg. 60 - 63 (trascrizione).		Osservazioni: AnLiut riporta solo le ultime misure (51-54). Segnalazione del poeta in Rub43, pag. 34 (canzonetta?). Sulla fonte AnLiut cfr. Luisi76.I, pagg. 218-219.

40. Amor, che fai

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola in forma di dialogo	→	4 voci (forma vocale-strumentale); C e A si alternano in dialogo portando la composizione a 3 parti reali..
Testo poetico (solo incipit)	→	Adespoto
Forma poetica: Dialogo (ricostruzione)	→	Metri e rime: 11 versi settenari ed endecasillabi; schema: aBBaCCaDDEE.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Il testo poetico è stato ricostruito per restituire efficacia dialogica al brano (ved. apparati critici ai testi e alle trascrizioni).

41. De l'antica e dura impresa

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e 3 Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa; schema: *ab*ba, *ab*, cdcdda, *ab*, efeffa, *ab*, ghghha, *ab*.
Edizioni moderne:	→	inedito.

42. Deh!, perché sète sí dura

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e 3 Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della Ripresa; schema: *ab*ba, *ab*, cdcdda, *ab*, efeffa, *ab*, ghghha, *ab*.
Edizioni moderne:	→	inedito.

43. Segui, cor, l'alta tua impresa

Adespoto		Nessuna attribuzione
Fonti: Samb, ff. 40*v*-41	→	Indicazioni d'autore: Adespoto.
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma con testo completo.		
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e una Stanza di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i 4 versi della Ripresa; schema: *abba*, cdcdda, *abba*.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Il testo è stato ricostruito sulla scorta di Samb; sulla possibilità che sia un intermedio si veda il capitolo 4.

44. Gioia m'abonda al cor tant'et sí pura

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: PeXI, ff. 67*v*-68	→	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra.		Riscontri: P. Bembo, *Rime*, LXXII. Edizione moderna consultata: Dionisotti, pag. 567.
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: 3 Stanze di 9 versi con commiato di 4 versi endecasillabi e settenari; schema: ABBAACcDD, EFFEEGgHH, ILLIIMmNN, OoPP.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.		Osservazioni: Identificazione del poeta segnalata in Rub43, pag. 29.

45. Duo intrepidi guerrier' ardenti et franchi

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Sonetto	→	Metri e rime: versi endecasillabi; schema: ABBA, CDDC, EFG, FGE.
Edizioni moderne:	→	inedito.

46. Per ristor del corpo lasso

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola con citazione popolare	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Citazione popolare: «Io la basai cortese»	→	nessun riscontro.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: MoMs, ff. 64*v*-65 (diversa intonazione musicale).		
Forma poetica: Frottola con citazione popolare	→	Metri e rime: 3 Stanze di 6 versi ottonari con ritornello popolaredi coda differenziato che presenta un settenario e un settenario tronco alternati, chiusi da un ottonario sdrucciolo ripetuto; schema: ababbc, cdcdxy, efeffg, gdgdxy, hihiil, ldldxy.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: I ritornelli diversificati offrono la possibilità di ricostruire il testo popolare originale (ved. capitolo 4).

47. O vaghe luci, sol produtt'in terra

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 8 versi endecasillabi e settenari; schema: ABbACcDD.
Edizioni moderne:	→	inedito.

48. La mia vita è vita et morte

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzonetta	→	Metri e rime: 3 Stanze di 4 versi ottonari; schema: abba, cddc, effe.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: L'Orig. riporta, dopo la seconda e terza Stanza, l'incipit del loro primo verso che tuttavia non ha riscontro nell'intonazione musicale.

49. Amor, la tua virtute

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).

Testo poetico	→	Adespoto (Pietro Bembo)
		Riscontri; P. Bembo, *Gli Asolani*, I, 3. Edizione moderna consultata: Dionisotti, pag. 320.
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 11 versi settenari ed endecasillabi; schema: aBbAACddCEE.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.		Osservazioni: Identificazione del poeta in Rub43, pag. 28.

50. Nel foco tremo et ardo in mezo el ghiaccio

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: AnIV, ff. 39*v*-40 AnLiut, (f. 14?), citato solo nella Tavola.	→	Indicazione d'autore: Bartolomeo Tromboncino
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in AnIV un'altra ottava (vv. 17-24) e in AnLiut solo incipit.		
Forma poetica: Strambotto	→	Metri e rime: due ottave di versi endecasillabi; schema: ABABABCC, DEDEDEFF.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Sulla fonte AnLiut cfr. Luisi76.I, pagg. 218-219.

51. Non me dir che non si pò

Adespoto		(Geronimo del Lauro)
Fonti: AnIV, ff. 25*v*-26	→	Indicazioni d'autore: Geronimo del Lauro.
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in AnIV altre 2 Stanze (vv. 19-30).		
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e 2 Stanze di 6 versi ottonari; (tronchi i vv. 1, 4, 12 e 18); fungono da ritornello i primi due versi della Ripresa; schema: *ab*ba, *ab*, cdcdda, *ab*, efeffa, *ab*.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Sulla possibilità che possa trattarsi di un intermedio si veda il capitolo 4.

52. Sú, sú, leva, alza le ciglia

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: AnIV, ff. 41*v*-42 DeCan, ff. 31*v*-32	→ →	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in AnIV altre due Stanze (vv. 19-30).		
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e 2 Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della Ripresa; schema: *ab*ba, *ab*, cdcdda, *ab*, efeffa, *ab*.
Edizioni moderne: Luisi77, pagg. 147-148 da AnIV.		Osservazioni: Sui rapporti tra AnIV e DeCan, cfr. Luisi74, pagg. 500-502.

53. So ben che v'accorgete

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzonetta	→	Metri e rime: sei Stanze di 4 versi settenari ed endecasillabi con refrain; schema: abBA, ab, acCA, ac, adDA, ad, aeEA, ae, afFA, af, agGA, ag.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nell'Orig. il refrain è indicato sempre con l'incipit «So ben», ma sembra piú giusto identificarlo di volta in volta con l'inizio di ciascuna quartina.

54. Donne, io non scio di che mi preghi Amore

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: Stanza di 12 versi endecasillabi e settenari; schema: ABBCDeCDeEBB.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: La forma musicale rispetta lo schema della ballata ponendo una cesura dopo il terzo verso.

55. Sol del cor si pasce Amore

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e due Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della Ripresa; schema: *ab*ba, *ab*, cdcdda, *ab*, efeffa, *ab*.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nell'Orig. la parte di B si trova nel fascicolo del T, ma le altre tre parti correggono l'errore con opportune indicazioni.

56. Son pur mia, che mai nol cresi

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa e una Stanza di 8 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della Ripresa; schema: *ab*ba, *ab*, cdcddeea, *ab*.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola è riportato sotto il n. 55. La parte di B si trova nel fascicolo del T, ma le altre tre parti correggono l'errore con opportune indicazioni.

57. Ite, pietosi mei sospiri ardenti

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: Stanza di 12 versi endecasillabi; schema: ABBCDECDEEFF.
Edizioni moderne:	→	inedito.

58. Mentre io vo per questi boschi

Adespoto		(Marchetto Cara)
Fonti: BoMsII, f. 13*v* (solo parte di T)	→	Indicazioni d'autore: Marchetto Cara.
Forma musicale: Frottola con citazione popolare	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Citazione popolare: «Ucelin, bel'ucelino»	→	Riscontri: «Uccellino, bel'uccellino», in BoMsI, n. 46, T, miss. 34 - 50; «Uccellino, bello uccellino», in BoMsI, n. 41, C, ritornello finale; «Gardellin, bel lugarino», in BatTal, n. III, C, miss. 110 - 117; «Occellino, bell'occellino», in BatTal, n. III, T, miss. 175 - 183; «L'uccellin di ram'in rama», in Bal Tal, n. IV, C, miss. 244 - 249; «Occelino, bel'occelino», in VeMsII, n. 14.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in BoMsII il testo corrisponde alla seconda Stanza.		Riscontri citazione popolare: BoU, vv. 30 - 32: «Bello uselin, ṣa' tu volar in alto?/ come sai tu cantar, bel'oselino:/falilòn, falilèla, tortorino»; Ruzzante, *Vaccaria* (Vicenza, 1598), f. 53*v*: «Bell'osellino»; Calmo, *Lettere*: canzone dell'«oselino».
Forma poetica: Frottola con citazione popolare	→	Metri e rime: 5 Stanze di 6 versi ottonari chiuse da un ritornello formato da un ottonario e da un ottonario tronco e 3 versetti onomatopeici di varia misura; schema: ababbc, cdxyy, efeffc, cdxyy, ghghhc, cdxyy, iliillc, cdxyy, mnmnnc, cdxyy.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. il brano è riportato sotto il n. 57. Citazioni di BoMsI in Torr, pagg. 527 - 529, di VeMsI in Jepp62.I, pag. 255, e Jepp62.II, n. 14, di BoU e *Vaccaria* in Ferrari, pag. 439, di Calmo in Rossi, pag. 393.

59. Crudel, fugi se sai

Adespoto		(B. Tromboncino? - M. Cara?)
Fonti: AnIII, f. 42*v* AnOrg, f. 35 (una 5ª sopra)	→ →	Indicazione d'autore: Bartolomeo Tromboncino Marchetto Cara.
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale- strumentale); in AnOrg versione intavolata per tastiera.
Testo poetico	→	Adespoto (Galeotto del Carretto)
Fonti: come sopra, ma in AnIII solo 4 Stanze con ordine diverso e in AnOrg solo incipit; MaMs, f. 113.		Riscontri: G. del Carretto, *Le nozze di Psiche e Cupide,* Canto di Pan. Edizione moderna consultata: Saviotti, pag. 246, nota 1.
Forma poetica: Oda	→	Metri e rime: 7 strofe di 4 versi settenari chiusi da un refrain costituito dal primo verso; schema: *a*aaa, *a*, bbba, *a*, ccca, *a*, ddda, *a*, eeea, *a*, fffa, *a*, ggga, *a*.
Edizioni moderne: Ein41, pag. XV (testo), pag. 56 - 57 (trascrizione) da AnIII; Pirr, pagg. 83 - 84 da AnIII; Osth, vol. I, pagg. 144 segg. (testo), vol. II, pagg. 58-59 (trascrizione) da AnIII e AnOrg; Luisi79, pag. 18 da AnOrg.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è indicato sotto il n. 57. In Torr è citata la fonte MaMs, ma mancano AnIII e AnOrg e non si identifica il poeta. Per il testo si veda anche Calcaterra, pag. 136, nota 1; sulla versione di MaMs cfr. Gall61.I, pag. 93. Il brano manca nell'esemplare marucelliano di AnIII. La trascrizione di Pirr è senza la parte di Alto.

60. Quella serena fronte, hay lasso, quella

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: AnII, ff. 22*v* - 23*v* DeCan, ff. 46*v* - 47*v*	→ →	Indicazione d'autore: Bartolomeo Tromboncino Adespoto.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in AnII testo diverso.		
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: 3 Stanze di 8 versi con commiato di 3 versi endecasillabi e settenari; schema: ABccAABB, BDeeBBEE, EFggEEHH, HBB.
Edizioni moderne: Luisi75/76, vol. I, pag.157 (testo), vol. II, pagg. 53-55 (trascrizione) da AnII.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è al n. 58; Torr non cita la fonte AnII che riporta testo diverso (*La biancha neve*). La forma vocalizzata è sottolineata dal frequente sdoppiamento dei valori.

61. Aspicias utinam quae sit scribentis imago

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: AnII, ff. 49*v* - 52	→ →	Indicazione d'autore: Bartolomeo Tromboncino. 4 voci (forma vocalizzata).
Forma musicale: Canzone	→	
Testo poetico		Adespoto (Publio Ovidio Nasone)
Fonti: come sopra.		Riscontri: Publio Ovidio Nasone, *Heroides*, VII, vv. 183-196. Edizione moderna consultata: Bornecque, pag. 46.
Forma poetica: Epistola in distici elegiaci	→ →	Metro: 7 distici di esametri e pentametri.
Edizioni moderne: Ein37.I, pagg. 45-52 da AnII; Luisi75/76, vol. I, pagg. 186-188 (testo), vol. II, pagg. 138-150 (trascrizione) da AnII.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato al n. 59. In Luisi75/76 edizione critica con collazione delle fonti; sui rapporti tra metrica e musica cfr. Luisi77, pagg. 383-393. In Ein37.I la trascrizione ha un'impostazione "monodica", ma l'Orig. presenta il consueto sdoppiamento dei valori per sottoporre il testo in tutte le parti.

62. Baco, Baco, santo idio

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone (coro di Baccanti)	→	4 voci (forma vocalizzata); i primi 4 versi intonati in stile imitativo.
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Forma frottolistica ibrida	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e Stanza di 7 versi ottonari fino al verso 9 e endecasillabi nei versi 10-11; schema: abba, cddccEE.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Sulla eventuale funzione di intermedio del brano si veda il capitolo 4. Nella Tavola dell'Orig. è riportato al n. 60.

63. Spesso mirar la desïata luce

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 13 versi endecasillabi e settenari; schema: AbBCddECffEgG.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato al n. 61.

64. Non è pace, gioia o speme

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e 3 Stanze di 8 versi ottonari (forma grande); fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa; schema: ab*ba*, cdcddeeb, *ba*, fgfgghhb, *ba*, ililllmmb, *ba*.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato al n. 61. L'intonazione delle Stanze segue un particolare schema determinato dai segni di ritornello come specificato nell'apparato critico delle musiche.

65. Donna, non ve adirate

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 12 versi settenari ed endecasillabi; schema: aBBCdEDcEeBB.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato sotto il n. 62. L'intonazione musicale segue lo schema della ballata ponendo una cesura dopo il terzo verso.

66. Perché son tutto foco

Adespoto		(Marchetto Cara)
Fonti: Bo, ff. 6*v* - 7*v* (solo parte di A)	→	Indicazioni d'autore: Marchetto Cara.
Forma musicale: Madrigale	→	4 voci (forma polifonica vocale).
Testo poetico (solo incipit)	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma con testo completo (tranne il v. 10).		
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 12 versi settenari ed endecasillabi; schema: abBCDECDEefF.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato sotto il n. 63. In tutte le parti si trova solo il primo verso; il testo è ricostruito sulla scorta di Bo (tranne per il v. 10 che nell'A manca per la presenza di pause).

67. Queste non son piú lagrime che fore

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: AnIV, ff. 3*v* - 4 AnLiut, ff. 45 - 45*v*	→ →	Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino Bartolomeo Tromboncino.
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale); in AnLiut versione per C e 2 voci intavolate (senza la parte di A).
Testo poetico	→	Adespoto (Ludovico Ariosto)
Fonti: come sopra.		Riscontri: L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XXIII, 126, vv. 969 - 976. Edizione moderna consultata: Zingarelli, pag. 247.
Forma poetica: Ottava	→	Metri e rime: versi endecasillabi; schema: ABABABCC.

continua scheda 67

Edizioni moderne:
Ein37.II, pagg. 165-166.

Osservazioni:
Nella Tavola dell'Orig. è riportato sotto il n. 64. Un primo studio sul brano in Zenatti. La versione dell'Orig. tende ad essere vocalizzata. Per la fonte AnLiut cfr. Luisi76.I, pagg. 218-219.

68. Felice et lieta sorte

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzonetta	→	Metri e rime: 4 versi settenari ed endecasillabi; schema: abCA.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è al n. 64.

69. Bella come voi bella

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 6 versi settenari ed endecasillabi; schema: aAAAAA.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato sotto il n. 65.

70. A l'ombra, al caldo, al gelo

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzonetta	→	Metri e rime: 5 Stanze di 5 versi settenari ed endecasillabi chiuse da un verso settenario a guisa di ritornello, differenziato solo dopo l'ultima Stanza; schema: abaaC, x, dbddC, x, efeeC, x, ghggC, x, iliiC, c.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato sotto il n. 66.

71. Qual maraviglia, o donna

M(archetto) C(ara)		
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzonetta	→	Metri e rime: una Stanza di 9 versi settenari; schema: abbcdcdbb.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato sotto il n. 67.

72. Pensate s'el fu doglia di morire

Adespoto		(Marchetto Cara)
Fonti: Bo, ff. 10 - 10*v* (solo parte di A)	→	Indicazioni d'autore: Marchetto Cara.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico		Adespoto
Fonti: come sopra.		
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 9 versi endecasillabi e settenari; schema: ABbcDcDaA.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato sotto il n. 68; in Bo versione trasportata una 2^a sotto.

73. Vostro son, né d'altra mai

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Frottola	→	Metri e rime: Ripresa di 4 versi e 2 Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della Ripresa; schema: *ab*ba, *ab*, cdcdda, *ab*, efeffa, *ab*.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato sotto il n. 69.

74. Per fugir la mia morte, alma mia speme

Adespoto		(Marchetto Cara)
Fonti: AnLiut, f. 7*v*	→	Indicazioni d'autore: Marchetto Cara.
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata); in AnLiut versione per C e 2 voci intavolate (senza la parte di A).
Testo poetico	→	Adespoto (Giovanni Muzzarelli)
Fonti: come sopra VeMsVI, f. 18	→ →	Indicazioni d'autore: Adespoto Gio. Muzarelli.
Forma poetica: Sonetto	→	Metri e rime: versi endecasillabi; schema: ABBA, ABBA, CDE, CDE.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato sotto il n. 70. In AnLiut versione trasportata una 5^a sopra; mancano le due code finali; cfr. Luisi76.I, pagg. 218-219. Nessuna segnalazione riguardo al poeta in repertori bibliografici o studi critici.

75. Donna, non mi tenete

Adespoto		(Bartolomeo Tromboncino)
Fonti: PeXI, ff. 62*v* - 63 AnLiut, (f. 30?), citato solo nella Tavola.		Indicazioni d'autore: Bartolomeo Tromboncino
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in AnLiut solo incipit.		
Forma poetica: Ballata	→	Metri e rime: Ripresa di 2 versi e 3 Stanze di 6 versi settenari ed endecasillabi; schema: *aA*, BccBBA, *aA*, DeeDDA, *aA*, FggFFA, *aA*.

continua scheda 75

Edizioni moderne:
inedito.

Osservazioni:
Nella Tavola dell'Orig. è riportato sotto il n. 71. Per la fonte AnLiut cfr. Luisi76.I, pagg. 218-219.

76. Doglia che non aguagli

M(archetto) C(ara)

Unicum

Forma musicale: Madrigale → 4 voci (forma polifonica vocale).

Testo poetico → Adespoto

Forma poetica:
Canzone →

Metri e rime:
una Stanza di 15 versi settenari ed endecasillabi;
schema: aBBcDDCEFEFGGHh.

Edizioni moderne:
inedito.

Osservazioni:
Nella Tavola dell'Orig. manca.

77. Perché piangi, alma, se dal pianto mai

Adespoto (Marchetto Cara)

Fonti:
Dor, ff. 7*v*-9 →

Indicazioni d'autore:
Marchetto Cara.

Forma musicale: Frottola in forma di dialogo → 4 voci (forma vocale-strumentale); il C è distribuito a 2 cantori portando la composizione a 5 parti reali.

Testo poetico → Adespoto (Iacopo Sannazzaro?–Girolamo Cittadini?–Francesco Molza?)

Fonti:
come sopra → Indicazioni d'autore: Adespoto
BoMsI, n. 68 (diversa intonazione musicale) → Adespoto
BoMsIV, f. 101 → Francesco Molza
FiMsXI, f. 22 → Girolamo Cittadini
FiMsXII, f. 87*v* → Girolamo Cittadini
VeMsIV, f. 15 → Iacopo Sannazzaro
FiMsX, f. 113 → Adespoto
FiMsXIII, f. 85 → Adespoto
NaMs, pag. 153 (solo vv. 8-9) → Adespoto
RoMs, f. 114 → Adespoto.

Riscontri:
I. Sannazzaro, *Alcune rime*, VI, in Volpi I; I. Sannazzaro, *Rime disperse*, XXI, (attribuito con dubbio in Mauro); F. Molza, *Madrigale*, in Frati;
Edizioni moderne consultate:
Volpi I, pag. 435, da VeMsIV;
Frati, pag. 10, da BoMsIV;
Mauro, pag. 241 (con collazione delle fonti).

Forma poetica:
Canzone in forma di dialogo →

Metri e rime:
una Stanza di 9 versi endecasillabi e settenari;
schema: AabcBCcdd.

Edizioni moderne:
inedito per la parte musicale.

Osservazioni:
Nella Tavola dell'Orig. manca. Si propende per una attribuzione al Sannazzaro anche in Rub43, pag. 30; il Mauro, pur accettandolo fra le *Rime disperse* propende per una attribuzione al Cittadini nelle note critiche (cfr. Mauro, pagg. 438 e 470), ma non cita la fonte BoMsIV.

78. Alma gentil che di tua vagha spoglia

Adespoto (Marchetto Cara)

Fonti:
PasDor, ff. 26*v*-28 →

Indicazioni d'autore:
Marchetto Cara.

Forma musicale: Canzone → 4 voci (forma vocalizzata).

Testo poetico → Adespoto

Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 14 versi endecasillabi e settenari; schema: ABBCDeECDcFFBB.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. manca; diversa intonazione musicale in NY, n.20.

79. Amor, da che convien che pur mi doglia

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Madrigale	→	4 voci (forma polifonica vocale).
Testo poetico	→	Adespoto (Dante Alighieri)
		Riscontri: D. Alighieri, *Rime*, CXVI, vv. 1-15. Edizione moderna consultata: Contini47, pag. 207.
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 15 versi endecasillabi e settenari; schema: AbCAbCCDdECDDEE.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. manca; testo poetico attribuito anche in Rub43, pag. 7.

80. Se in me esstremo è l'ardor e 'l ghiaccio esstremo

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 12 versi endecasillabi e settenari; schema: AaBbCdcEfdEF.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. manca.

81. O dolce farfarela

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Villotta con citazioni popolari	→	4 voci (forma polifonica vocale).
Citazioni popolari: «De zà da Po, de là da Po»; «Farilalilàn, farilalilàn, deh, toccame la man...».	→	nessun riscontro in sede musicale;
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: MoMs, ff. 57*v*-58 (solo parte di B con diversa intonazione musicale).		Riscontri citazioni popolari: BoU, v. 46: «Falilòn, Falilèla, Falilòn»; Bo, ff. 10*v*-11, A, rit. finale: «De[h], toca la canella»; BoMsI, n. 47, T, miss. 14-19: «Tocca, tocca la cannella»; VeMsII, n. 20, ballo «La canella».
Forma poetica: Villotta con citazioni popolari (incatenatura di frammenti villottistici)	→	Metri e rime: una Stanza di 7 versi settenari, un verso onomatopeico e 2 settenari tronchi, chiusa da un distico di doppi quinari tronchi (non in semicoro); schema: abbcddeeef, FF.
Edizioni moderne: Torr, pagg. 507-509 (trascrizione), pag. 124 (testo).		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. manca.

82. Madonna, i' non scio dir tante parole

Adespoto		Nessuna attribuzione
Incompleto	→	manca la parte di T.
Unicum		
Forma musicale: Madrigale	→	4 voci (forma polifonica vocale, ma ricostruita).
Testo poetico	→	Adespoto (Dragonetto Bonifacio, marchese d'Oria)
Fonti: MüMs, f. 43 (manca il v. 7) Luna, Voce «Vovvidir».		Riscontri: D. Bonifacio, *Madrigale*. Edizioni moderne consultate: Pèrcopo, pag. 220; Torraca84, pag. 38.
Forma poetica: Madrigale	→	Metri e rime: 10 versi endecasillabi; schema: ABC, CAB, DD, EE.
Edizioni moderne: inedito per la parte musicale.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. manca. Identificazione del poeta in Torr, pag.580. La parte di T è stata ricostruita secondo un'impostazione madrigalistica che non sembra arbitraria; tuttavia, a scopo cautelativo, nella trascrizione si è preferito l'uso di stanghette tratteggiate come per le forme delle "canzoni vocalizzate".

83. Cangia sperar, mia voglia

Adespoto		(Marchetto Cara)
Incompleto	→	il T è mutilo fino a metà della mis. 21.
Fonti: AnIV, ff. 11*v* - 13 AnLiut, (f. 18?), citato solo nella Tavola.	→	Indicazioni d'autore: Marchetto Cara
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto (Pietro Barignano)
Fonti: come sopra, ma in AnLiut solo incipit VeMsVI, f. 1	→ →	Attribuzioni d'autore: Adespoto Pietro Barignano.
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 9 versi settenari; schema: aabcbccdd.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. manca. La forma vocalizzata è sottolineata nell'Orig. dallo sdoppiamento dei valori. Per la fonte AnLiut cfr. Luisi76.I, pagg. 218-219. Nessuna segnalazione riguardo al poeta in repertori bibliografici o studi critici.

84. Hay, hay, che de desio

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzonetta (frammento?)	→	Metri e rime: 5 versi settenari ed endecasillabi; schema: aB, bcc.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. manca. Sul piano poetico è una forma non meglio definibile: l'intonazione musicale riporta una cesura dopo il secondo verso che lascia pensare alla funzione di ritornello del primo distico; potrebbe comunque trattarsi anche di un frammento di canzone.

85. Piangea la donna mia

Adespoto		(Marchetto Cara)
Fonti: PasDor, ff. 8*v* - 10 AnLiut, f. 64*v* (incompleto, solo miss. 1-7)	→ →	Indicazioni d'autore: Marchetto Cara Marchetto Cara

Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata); in AnLiut il frammento è in versione per C e 2 voci intavolate (senza la parte di A).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in AnLiut fino al v. 3 (incompleto).		
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 12 versi settenari ed endecasillabi; schema: aaBcDCdCDeeB.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. manca. Per la fonte AnLiut cfr. Luisi76.I,pagg. 218-219.

86. Cossí esstrema è la doglia

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 13 versi settenari ed endecasillabi; schema: aBBcDdCeFEfGg.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. manca.

87. Ogni loco m'attrista, ove io non veggio

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto (il primo verso è del Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, v. 33)
Forma poetica: Canzone	→	Metri e rime: una Stanza di 7 versi endecasillabi; schema: ABACACA.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. manca.

88. Poi ch'al mio largo pianto

M(archetto) C(ara)		
Unicum		
Forma musicale: Canzone	→	4 voci (forma vocalizzata).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Canzonetta (frammento?)	→	Metri e rime: 5 versi settenari ed endecasillabi; schema: aaBcc.
Edizioni moderne: inedito.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. manca.

89. Tante volte: sí, sí, sí

Adespoto		(Marchetto Cara)
Fonti: PeXI, ff. 25v - 26	→	Indicazioni d'autore: Marchetto Cara.
Forma musicale: Frottola	→	4 voci (forma vocale-strumentale).
Testo poetico (incompleta l'ultima Stanza)	→	Adespoto

continua scheda 89

Fonti: come sopra, ma in PeXI completo.

Forma poetica:
Frottola →

Metri e rime:
Ripresa di 4 versi e 4 Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi 2 versi della Ripresa;
schema: *ab*ab, *ab*, cdcdda, *ab*, efeffa, *ab*, ghghha, *ab*, ililla, *ab*.

Edizioni moderne:
Luisi77, pagg. 292-294.

Osservazioni:
Nella Tavola dell'Orig. manca. Nell'Orig. i vv. 26-30 dell'ultima Stanza mancano e sono stati ripristinati sulla scorta di PeXI che a sua volta riporta la seconda e terza Stanza in ordine inverso.

90. Egli è meglio che m'ami

Adespoto

Nessuna attribuzione

Unicum

Forma musicale: Madrigale →

4 voci (forma polifonica, ma risente della forma della "canzone vocalizzata").

Testo poetico →

Adespoto

Forma poetica:
Canzone →

Metri e rime:
una Stanza di 9 versi settenari ed endecasillabi;
schema: abbcddCaa.

Edizioni moderne:
inedito.

Osservazioni:
Nell'Orig. manca nella Tavola delle parti di A, T e B, ma compare in quella di C sotto il n. 83 (è l'unico caso fra i brani dal 76 al 91). Nella trascrizione si è preferito l'uso delle stanghette tratteggiate per una certa indecisione della scrittura madrigalistica.

91. Perchè non oso dimostrar la piagha

Darius Ap'lis

Unicum

Forma musicale: Canzone →

4 voci (forma vocalizzata).

Testo poetico →

Adespoto

Forma poetica:
Canzone →

Metri e rime:
una Stanza di 10 versi endecasillabi e settenari;
schema: ABcCBadDEE.

Edizioni moderne:
inedito.

Osservazioni:
Nella Tavola dell'Orig. manca. In Torr l'indicazione d'autore è sciolta in «Aprilis».

92. La via de la fiumera voglio fare

Adespoto

Nessuna attribuzione

Unicum

Forma musicale: Villotta →

4 voci (forma polifonica vocale).
Riscontro per il tema:
«La via de la fiumana», in BatTal, IV, 1, T, miss. 23 - 33.
Cfr. Ess. mus. 30 e 31 nel capitolo 5.

Testo poetico →

Adespoto

Forma poetica:
Villotta →

Metri e rime:
6 versi endecasillabi;
schema: ABACAC.

Edizioni moderne:
Torr, pagg. 476-480 (trascrizione), pagg. 222-223 (testo).

Osservazioni:
Nella Tavola dell'Orig. sotto «vilote», n. 1. Citazione di BatTal in Jepp70, pag. 102.

93. Donne, venéte al ballo

Adespoto

(Francesco Patavino *alias* Santa Croce)

Fonti:		Indicazioni d'autore:
FiMsI, n. 42	→	Adespoto
FiMsII, pagg. 170-173	→	Adespoto
Dor, ff. 24*v*-26	→	F. P. (Francesco Patavino).
Forma musicale: Villotta	→	4 voci (forma polifonica vocale). Riscontro per il tema: «Donne, venite al ballo», in BatTal, IV, 2, A, miss. 154-160. Cfr. Ess. mus. 32 e 33 nel capitolo 5.
Testo poetico		Adespoto
Fonti: come sopra, ma in tutte mancano i vv. 13-22.		
Forma poetica: Villotta	→	Metri e rime: Stanza di 5 versi settenari ed endecasillabi con ritornelli formati da un settenario, un doppio quinario tronco, un quinario tronco e un senario tronco e due versi endecasillabi; schema: aBcCB, *a d-d e-e BB*, aFgGF, *a d-d e-e BB*, aHiIH, *a d-d e-e BB*.
Edizioni moderne: Gand, n. 13 da FiMsII; Wolf, n. 45 da FiMsI; Torr, pagg. 445-447 (trascrizione), pag. 228 (testo).		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. sotto «vilote», n. 2; citazione di BatTal in Jepp70, pag. 102.

94. Da l'orto se ne vien la villanella

Adespoto		Nessuna attribuzione
Fonti:		Indicazioni d'autore:
MoMs, ff. 65*v*-66 (solo parte di B)	→	Adespoto
Wi, n. 12 (manca la parte di B)	→	Adespoto.
Forma musicale: Villotta con citazioni popolari		4 voci (forma polifonica vocale).
Citazioni popolari:		Riscontri:
«Da l'orto se ne vien la villanella»	→	«Da l'horto se ne vien la villanella», in BoMsI, n. 48, T, miss. 8-23; «Da l'horto se ne vien la villanella», in Villotte, pag. 5, T; «Da l'horto se ne vien la villanella», in AzzI, n. 6, C, miss. 1-4;
«Tôrela mo, villan»	→	«Tôrela mo, villan», in BoMsI, n. 48, T, miss. 92-101; «Tôrela mo, villan», in PeVII, ff. 6*v*-7, C, miss. 16-31; «Torella usiam sovente», in Novello, n. 12-13, T; «Tôrela mo, vilan», in MoMs, f. 59*v*, B; «Tôrela mo, vilan», in BoMsII, ff. 15-16, C, miss. 1-6; «Tôrela mo, vilan», in FossFramm, f. 10*v*;
altre concordanze musicali con testo diverso	→	«Turela mo, vilano», in AzzI, n. 6, C; «Fortuna d'un gran tempo», in PeVII, ff. 12*v*-13, C; «Fortuna d'un gran tempo», in PeIX, ff. 38*v*-39, C; «Fortuna d'un gran tempo», in FiMsVI, C; «Fortuna d'un gran tempo», in FiMsI, n. 40, A, miss. 27-30; «Fortuna d'un gran tempo», in FiMsVII, ff. 154*v*-156, T, miss. 33-39; «Fortuna d'un gran tempo», in FiMsVII, ff. 156*v*-157, T, miss. 6-12; «Chi se lo vuol saper», in FiMsI, n. 39, T, miss. 38-44. Cfr. Ess. mus. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51 e 52 nel capitolo 5.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra.		Riscontri citazioni popolari: BoU, v. 28: «La villanella fa tre inchin' e un salto»; AzzII, n. 5: «O vilanella, quand'a l'acqua vai»; BatTal, IV, 1, C, miss. 56 segg.: «O villanella, quand'a l'acqua vai»; BoU, vv. 65-66: «Sta' su le gale, o bel marito me,/ se non che ti farò stentar sul buso»; BoU, v. 63: «La puta del gaban mi par un fior».
Forma poetica: Villotta con citazioni popolari	→	Metri e rime: quartina di endecasillabi e settenari, a cui seguono un doppio quinario e due doppi quinari tronchi e una quartina di settenari tronchi, conclusa da due doppi versi di quinari tronchi (il secondo non in semicoro); schema: ABba, a-a c-d e-d, fghg, i-lL.
Edizioni moderne: Torr, pagg. 437-439 (trascrizione), pagg. 30-31 e 250 (testo).		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. sotto «vilote», n. 3; la canzone del «Tôrela mo, villan» è ricordata dal Sanuto nei *Diarii*; una intonazione del *Tôrela mo, villan* anche al n. 20 del *Terzo Libro di Madrigali* di Verdelot e C. Festa (Venezia, 1537). Ricorda il «Fortuna d'un gran tempo», assieme ad altre canzonette, Sabba Castiglione nei *Ricordi* (Venezia, 1555). Citazioni musicali in Jepp70, pagg. 83-84, 20-23; citazione di BoU in Ferrari, pagg. 438, 443 e 444; citazione di BatTal in Jepp70, pag. 110; citazioni da FiMsI anche in Bech53.

95. De là da l'acqua sta la mia amorosa

Adespoto		(Francesco Patavino *alias* Santa Croce)
Fonti: SGMs, n. 151 (solo parti di C e A) PasDor, ff. 11*v*-12	→ →	Indicazioni d'autore: Adespoto F. P. (Francesco Patavino).
Forma musicale: Villotta	→	4 voci (forma polifonica vocale) Riscontro per il tema: «Di · llà da l'acqua sta la manza mia», in BoMsI, n. 48, T, miss. 47-62. Cfr. Ess. mus. 53 e 54 nel capitolo 5.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in SGMs solo i vv. 1-13 e in PasDor un'altra Stanza completa.		
Forma poetica: Villotta	→	Metri e rime: forma della villotta "grande" tripartita; comprende una quartina iniziale di endecasillabi, una strofa composta da doppio quinario, due doppi quaternari e un ottonario (corrotto nella prima parte) e un distico di chiusura di ottonari tronchi; schema: ABAB, b-b b-c c-d d, xy, FGFG, g-g g-h h-i i, xy.
Edizioni moderne: Torr, pagg. 443-444 (trascrizione), pagg. 230-232 (testo).		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. è riportato sotto «vilote», n. 4. Trascrizione integrale di BoMsI, n. 48, in Torr, pagg. 488-496.

96. Un cavalier di Spagna

Adespoto		(Francesco Patavino *alias* Santa Croce)
Fonti: FiMsI, n. 43 FiMsII, pagg. 174-175 SGMs, n. 150 (solo parti di C e A) PasDor, ff. 15*v*-16	 → → → →	Indicazioni d'autore: Adespoto Adespoto Adespoto F. P. (Francesco Patavino).
Forma musicale: Villotta con citazioni popolari	→	4 voci (forma polifonica vocale).
Citazioni popolari: «Un cavalier di Spagna» «da pe' d'una montagna» «Vòltate in qua, do bella donzellina»

Forma poetica: Villotta con citazioni popolari	→	Metri e rime: forma bipartita con ritornello differenziato; ogni parte presenta una quartina di 3 versi settenari e un endecasillabo di volta che introduce il ritornello di 5 versi composto di 2 endecasillabi, un settenario, un settenario tronco e un endecasillabo tronco; schema: abaC, *C*Bb*dD*,efeC, *C*G*gdD*
Edizioni moderne: Torr, pagg. 525 - 526 (trascrizione), pag. 235 (testo).		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. sotto «vilote», n.5; riscontri musicali per citazioni popolari in Jepp70, pagg. 32-35; citazione di VeMsII in Jepp62.I, pag. 260 e Jepp62.II, n. 37; Ess.61, 72 e 73 anche in Pirr, pagg. 103-108 e 113-114; Es. 57 in Gall75, pag. 57; citazioni letterarie in Ferrari, pagg. 435 - 437 e D'Ancona, pagg. 96 - 98; in Torr trascrizione integrale di BoMsI, n. 48 e n. 47, pagg. 488 - 496 e 503 - 506.

97. L'ultimo dí di magio, un bel matino

Adespoto		(Sebastiano Festa)
Fonti: FiMsI, n. 44 FiMsII, pagg. 176 - 177 PasDor, ff. 30*v* - 31	 → → →	Indicazioni d'autore: Adespoto Adespoto Sebastiano Festa
Forma musicale: Villotta	→	4 voci (forma polifonica vocale). Riscontro per il tema: «L'ultimo dí di maggio», in BoMsI, n. 48, T, miss. 1-2; «e d'un maze et d'un matin», in BoMsI, n. 47, B, miss. 10-13. Cfr. Ess. mus. 75, 76 e 87 nel capitolo 5.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in tutte mancano i vv. 11 - 18.		Riscontro per l'incipit BoU, v. 78: «El primo dí de mazo ' Turluru».
Forma poetica: Villotta	→	Metri e rime: 2 sestine di endecasillabi e settenari chiuse da ritornello di 4 versi settenari ed endecasillabi; schema: AbaCcd, *ddEE*, AbACcd, *ddEE*.
Edizioni moderne: Torr, pagg. 486 - 487 (trascrizione), pagg. 237 - 238 (testo).		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. sotto «vilote», n. 6. Edizione moderna dei nn. 48 e 47 di BoMsI, in Torr, pagg. 488-496 e 503-506; cit. in Jepp70, pagg. 82 - 83; citazione di BoU in Ferrari, pag. 444.

98. O vaghe montanine pastorelle

Adespoto		Nessuna attribuzione
Fonti: FiMsI, n. 45 FiMsII, pagg. 178 - 179 Wi, n. 11 (manca la parte di B)	 → → →	Indicazioni d'autore: Adespoto Adespoto Adespoto.
Forma musicale: Villotta	→	4 voci (forma polifonica vocale). Riscontri per il tema: «vaghe mie pastorelle, ove n'andate sí leggiadre et belle?», in Orig., n. 23, T, miss. 30 - 41. Cfr. Ess. mus. 77 e 78 nel capitolo 5.
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in FiMsI e FiMsII mancano i vv. 6 - 11.		Riscontri: Travestimento spirituale: *O vaghe di Jesú, o verginelle*.
Forma poetica: Villotta	→	Metri e rime: una terzina di un endecasillabo e 2 settenari seguita da rit. composto da ottonario tronco e 2 settenari; non corrispondono alla terzina iniziale le tre coppie di endecasillabi tutte chiuse dallo stesso ritornello; schema: Axy, bxy, AC, bxy, CC, bxy, AC, bxy.
Edizioni moderne: Torr. pagg. 515 - 516 (trascrizione), pagg. 240 - 241 (testo) dall'Orig.; Gand, pagg. 15 segg. da FiMsII; Osth, vol. II, pagg. 38 - 42 (trascrizione), vol. I, pag. 40 (testo).		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. sotto «vilote», n. 7; citazioni non riportate in Jepp70; in Osth, pagg. 39 - 44 è ricostruita la musica per il testo laudistico sulla versione dell'Orig.; per la letteratura sulla lauda cfr. qui nota 163; la lauda è citata anche in Torr, pag. 242.

99. Ne par estre vegnú al parais

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Villotta	→	4 voci (forma polifonica vocale).
Testo poetico	→	Adespoto
Forma poetica: Frammento villottistico	→	Metri e rime: 3 versi di vario metro; schema: ABC
Edizioni moderne: Torr, pag. 502.		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. sotto «vilote», n. 8; Torr non emenda il T alla mis. 6; sulla possibilità che si tratti di un intermedio di commedia popolare si veda il capitolo 4.

100. Dov'è l'amore, dov'è la fede

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Villotta con citazione popolare	→	4 voci (forma polifonica vocale).
Citazione popolare «O traditora»	→	Riscontri: «O traditora», in Orig., n. 1 (cfr. qui scheda n. 1).
Testo poetico	→	Adespoto
Fonti: solo per citazione popolare	→	Riscontri: cfr. qui scheda n. 1.
Forma poetica: Frammento villottistico con citazione popolare	→	Metri e rime: 2 versi di 10 sillabe (2 doppi quinari non in semicoro); schema: AB.
Edizioni moderne: Torr, pag. 448 (trascrizione), pag. 245 (testo).		Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. sotto «vilote», n. 9; per le citazioni cfr. qui scheda n. 1.

101. E levòmi d'una bella matina

Adespoto		Nessuna attribuzione
Unicum		
Forma musicale: Villotta	→	4 voci (forma polifonica vocale) Riscontri per il tema: «E levàmi d'una bella matina», in NY, n. 18, T, miss. 37-63; «E levàmi d'una bella mattina», in AzzII, n. 6, T; «E me levai d'una bella mattina», in AzzI, n. 5, C; «Me levay un do matin», in MCMs, f. 86, C, miss. 7-14; «Me levava una matina», in AnIV, ff. 31*v*-33, C; «mi levava d'una matina», in PeIX, ff. 38*v*-39, T, miss. 28-33; «Mi levava l'altra matina», in BatTal, II, 1, C, miss. 66-71; «e d'un maze et d'un matin», in BoMsI, n. 47, B, miss. 10-13 (cfr. scheda n. 97); «D'un bel matin», in PeVI, f.55*v*, C, miss. 1-9; «E d'un bel matin che fu' serà di fora», in PeVIII, ff. 20*v*-21, T, miss. 33-47; «Et d'un bel matin ch'io fu' serrà di fora», in BoMsI, n. 48, T, miss. 24-37; «E d'un bel matin d'amore», in PeXI, ff. 35*v*-36, T, miss. 7-32; «E d'un bel matin d'amore», in PeVIII, ff. 13*v*-14, T, miss. 24-49; «D'un bel matin d'amore che me levava», in PeVII, f. 27*v*, T. Cfr. Ess. mus. 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92 e 93 nel capitolo 5.
Testo poetico		Adespoto
Fonti: solo per l'incipit	→	Riscontri: BoU, v. 1: «Io mi levai d'un bel mattin d'amore».

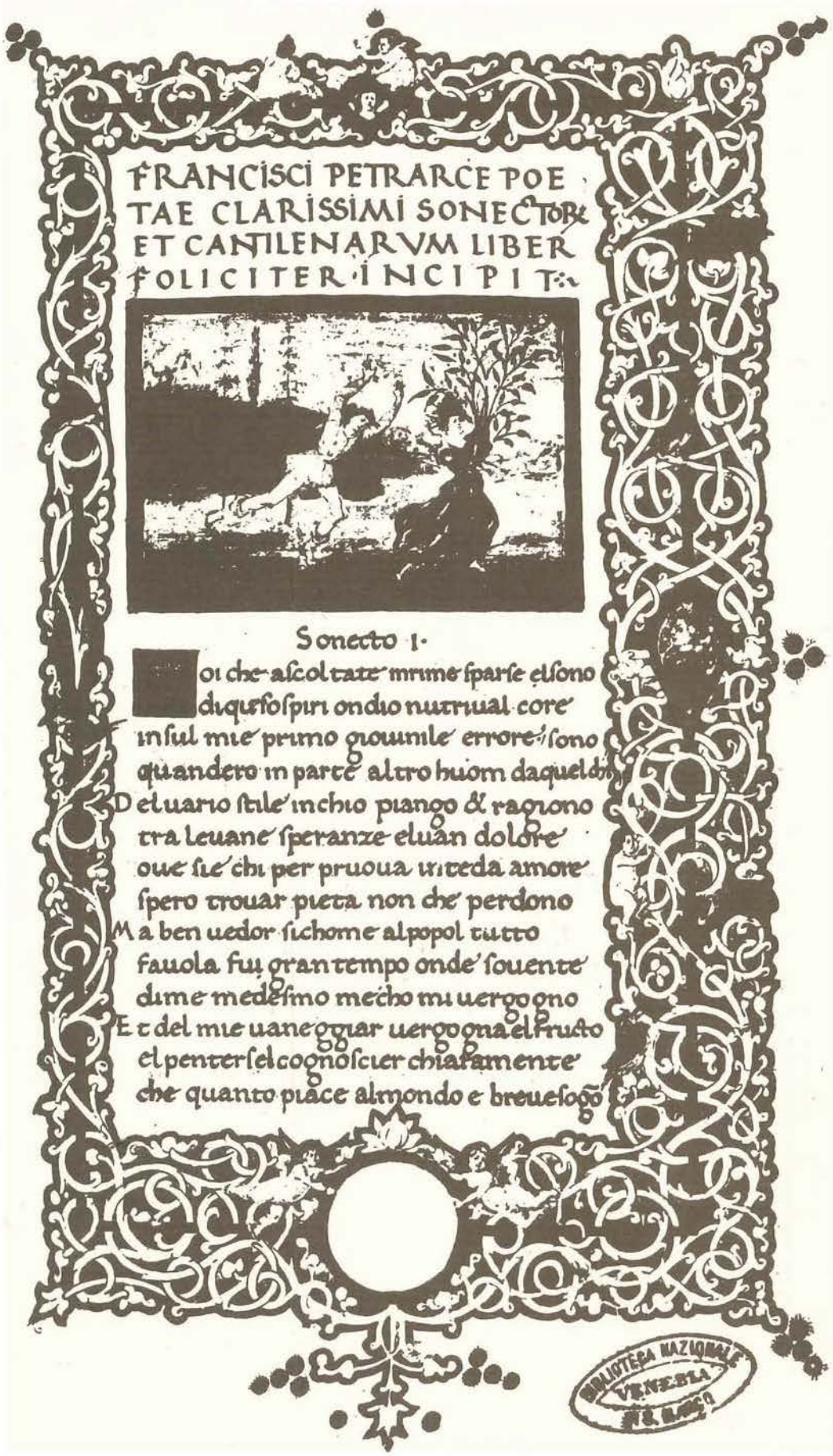
Forma poetica: Frammento villottistico →	Metri e rime: 4 versi di varia misura (endecasillabo, decasillabo e settenari tronchi); schema: ABcc.
Edizioni moderne: Torr, pag. 451 (trascrizione), pag. 245 (testo).	Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. sotto «vilote», n. X, ma come «E levomi d'una bella *fantina*»; citazioni musicali in Jepp70, pagg. 27 - 31; edizione moderna di PeXI in Torr, pagg. 461 - 463; di BoMsI, n. 47 e di BoMsI, n. 48 in Torr, pagg. 503 - 506 e 480 - 496; di PeVI in Dis, pagg. 268 - 270; di PeVIII in Luisi77, pagg. 254 - 259, di PeXI in Jepp69, pagg. 307 - 310; di PeVII in Dis, pagg. 162 - 163 e in Rub64, pagg. 209 - 211. Citazione di BoU in Ferrari, pag. 434; di MCMs in Pope, pag. 496.

102. Favelami fantina

Adespoto	Nessuna attribuzione
Unicum	
Forma musicale: Villotta →	4 voci (forma polifonica vocale). Riscontro per il tema: «Vòltate in qua, do bella donzellina», in Orig. n. 96, T, miss. 11-30. Cfr. Ess. mus. 59 e 60 nel capitolo 5.
Testo poetico →	Adespoto
Fonti: solo per l'incipit →	Riscontri: BoU, vv. 21 22: «Tu dici ch'io son fantina, io te respondo: / la traditora non vuol piú ch'io viva».
Forma poetica: Villotta →	Metri e rime: forma grande tripartita: una quartina iniziale che alterna settenari piani e tronchi, una coppia centrale di doppi quinari tronchi e una chiusa (ritornello) formata da due doppi quinari (l'ultimo non in semicoro); schema: abab, b-b c-c, x-yY, dede, e-e f-f, x-yY, ghgh, h-h i-i, x-yY.
Edizioni moderne: Torr, pagg. 456 - 457 (trascrizione), pagg. 255 - 256 (testo).	Osservazioni: Nella Tavola dell'Orig. sotto «vilote», n. XI.

103. La mi fa solfare

M.° Rofino	(Fra Ruffino Bartolucci d'Assisi)
Fonti: VeMsIII, n. 42 (solo parte di T) →	Indicazioni d'autore: Adespoto.
Forma musicale: Villotta con citazioni popolari →	4 voci (forma polifonica vocale).
Citazioni popolari: «et vòl che la Rosina» →	Riscontri: «Vòltate in qua, do bella donzellina», in Orig., n. 96, T, miss. 11-30 (cfr. qui scheda n. 96);
«lassa fare a mi» →	«lassa fare a mi», in BoMsI, n. 47, T, miss. 46 - 52;
«T'andaré col boccalon» →	«T'andaré col boccalon», in BatTal, II, 1, T, miss. 89 - 92. Cfr. Ess. mus. 94, 95 e 96 (e altri citati nella scheda n. 96) nel capitolo 5.
Testo poetico →	Adespoto
Fonti: come sopra, ma in VeMsIII solo incipit.	Riscontri citazioni popolari: BoU, v. 42: «Col tempo tu andarai col boccalone»; Zuccolo, *Pazzia del ballo*, f. 26: «e tu andarai col boccalone».
Forma poetica: Villotta con citazioni popolari →	Metri e rime: 16 versi di vario metro: un senario, un settenario, un senario, tre settenari, un endecasillabo, un settenario, un quinario, 2 senari, un senario tronco, un ottonario, 2 settenari tronchi e un ottonario tronco; schema: ababbcCddceffffg.
Edizioni moderne: Torr, pagg. 471 - 475 (trascrizione), pagg. 258 - 259 (testo).	Osservazioni: Non è riportato nelle Tavole dell'Orig.; edizione moderna di BoMsI, n. 47, in Torr, pagg. 503 - 506. Citazioni in Jepp70, pagg. 80 - 81 e 104 - 105. Citazioni di BoU in Ferrari, pag. 442. Temi di «La mi fa solfare» e «lassa fare a mi» ricavati dall'enunciato a modo di solmisazione.



23. Apollo e Dafne in una miniatura del Ms. It. Cl. IX, n. 431 (= 6206); incipit Canzoniere, *f. 9. Venezia, Biblioteca Marciana*

V. Elenco alfabetico dei brani

Allhor che 'l verno,dà loco a l'estade n. 23
Alma gentil che di tua vagha spoglia 78
A l'ombra, al caldo, al gelo 70
Amor, che fai 40
Amor, che fai? – Occido et poi do vita 28
Amor, da che convien che pur mi doglia 79
Amor, la tua virtute 49
Amor, se d'hor in hor la doglia cresce 19
Amor, se vôi ch'io torni al giogo antico 3
Aspicias utinam quae sit scribentis imago 61
Baco, Baco, santo idio 62
Bella come voi bella 69
Ben mi credea passar mio tempo homai 4
Cangia sperar, mia voglia 83
Che sarà, che non sarà 13
Che vòl dir che cosí sète 20
Cossí esstrema è la doglia 86
Crudel, fugi se sai 59
Da l'orto se ne vien la villanella 94
Dapoi lunge fatiche et lungi affanni 11
Debb'io sperar d'haver, donna, mai pace 15
Deh! credete, donna, a me 9
Deh!, fusse almen sí nota 7
Deh!, perché sète sí dura 42
De là da l'acqua sta la mia amorosa 95
De l'antica e dura impresa 41
Doglia che non aguagli 76
Donna, non mi tenete 75
Donna, non ve adirate 65
Donne, io non scio di che mi preghi Amore 54
Donne, venéte al ballo 93
Dov'è l'amore, dov'è la fede 100
Duo intrepidi guerrier' ardenti et franchi 45
Dura passion che per amor soporto 18
Egli è meglio che m'ami 90
E levòmi d'una bella matina 101
Facto son per affanni ombra sí oscura 26
Favelami fantina 102
Felice e lieta sorte 68
Fiamma amorosa et bella 21
Forza d'amor da lo superno clime 17
Gentil donna, se in voi 24
Gioia m'abonda al cor tant'et sí pura 44
Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ò in core 30
Hay, hay, che de desio 84
Haymè, Amor! – Haymè, Fortuna! 5
Hor vedi, Amor, che giovenetta donna 8
Ite, pietosi mei sospiri ardenti 57
La mia vita è vita et morte 48
La mi fa solfare 103
La speranza in tutto è persa 29
La via de la fiumera voglio fare 92
L'ultimo dí di magio, un bel matino 97
Madonna, i' non scio dir tante parole 82
Mentre io vo per questi boschi 58
Movesi 'l vecchiarel canuto et bianco 27
Nel dolce tempo de la prima etade 14
Nel foco tremo et ardo in mezo el ghiaccio 50
Nel tempo che riveste il verde manto 10
Ne par estre vegnú al parais 99
Non è pace, gioia o speme 64
Non me dir che non si pò 51
Occhi mei lassi, mentre ch'io vi giro 22
O dolce farfarela 81
Ogni loco m'attrista, ove io non veggio 87
O Morte? – Holà! 6
O vaghe luci, sol produtt'in terra 47
O vaghe montanine pastorelle 98

Pensate s'el fu doglia di morire 72
Perché non oso dimostrar la piagha 91
Perché piangi, alma, se dal pianto mai 77
Perché son tutto foco 66
Per fugir la mia morte, alma mia speme 74
Per ristor del corpo lasso 46
Piaggia seren e verde 34
Piangea la donna mia 85
Poi ch'al fin nesun lamento 31
Poi ch'al mio largo pianto 88
Qual maraviglia, o donna 71
Quand'io pens'al martyre 38
Quand'io piango è meco Amore 33
Quando lo pomo vien dalo pomaro 1
Quando vostri begli occhi un caro velo 35
Quanta mai leggiadria, quanta beltade 16
Quella serena fronte, hay lasso, quella 60
Queste lachryme mie, questi sospiri 39
Queste non son piú lagrime che fore 67
Questo dolce mio dolore 12
Se cosí bella sète 32
Segui, cor, l'alta tua impresa 43
Se in me esstremo è l'ardor e 'l ghiaccio esstremo 80
Se tu svegliassi, Amore 37
Sí, che la vo' seguire 36
So ben che v'accorgete 53
Sol del cor si pasce Amore 55
Son pur mia, che mai nol cresi 56
Spesso mirar la desïata luce 63
Sú, sú, leva, alza le ciglia 52
Tante volte: sí, sí, sí 89
Tanto mi trovo, hay lasso, el cor piaghato 25
Un cavalier di Spagna 96
Veramente, madonna, in me l'ardore 2
Vostro son, né d'altra mai 73

VI. Elenco alfabetico delle citazioni popolari

A l'ombra d'un bel pin n. 10
Chi se lo vuol saper 94
Da l'orto se ne vien la villanella 94
Da pe' d'una montagna 96
Deh!, belle putte, guardéve dal Feragú 14
Deh!, toccame la man 81
De zà da Po, de là da Po 81
E donde vienstú bella 10
E levàmi d'una bella matina 101
E quando andara' tu al monte 96
E si son lassermi esser 96
Et in fra l'April e 'l Maggio 96
Et vòl che la Rosina 103
Farilalilàn, farilalilàn 81
Favelami fantina 102
Fortuna d'un gran tempo 94
Io la basai cortese 46
Lassa fare a mi 103
Lassela star, lassela andar 13
Margaritum, to mare te domanda 96
O traditora 1
O traditora facta fra nui 100
O vaghe montanine pastorelle 23
Quando lo pomo 1
T'andaré col boccalon 103
Tôrela mo, villan 94
Ucelin, bel'ucelino 58
Un cavalier di Spagna 96
Vaghe mie pastorelle 98
Vòltate in qua, do bella donzellina 96

LE POESIE

1. Note all'edizione moderna

In linea generale l'edizione moderna dei testi poetici segue criteri filologici informati alla piú stretta osservanza della grafia originale; si è comunque reso necessario qualche intervento in presenza di evidenti manchevolezze o corruzioni, al fine di rendere una maggiore comprensibilità del testo. È stata comunque conservata la versione dei manoscritti marciani anche nei casi in cui, nel confronto con eventuali altre fonti collazionate, si sono riscontrate piú o meno consistenti varianti, purché queste – oltre a sottolineare particolari sfumature lessicali – non fossero decisive nell'integrazione della struttura del verso o delle rime; in questi ultimi casi è stata opportunamente accettata la lezione migliore dando segnalazione nell'apparato critico. Di conseguenza le versioni della silloge marciana risultano inalterate anche rispetto ad altre eventuali edizioni moderne consultate, specie nei casi di attribuzione della paternità poetica (Petrarca, Dante, Ovidio. Sannazzaro, Navagero, Castiglione, Ariosto, Bonifacio, Del Carretto e altri incerti). Nell'apparato critico vengono tuttavia segnalate le differenze riscontrate e solo in un caso (nella canzone di Dante, *Amor, da che convien che pur mi doglia*, n. 79, v. 12) la lezione originale viene integrata – per evidenti motivi strutturali del verso – sulla scorta dell'edizione moderna. Per il testo latino di Ovidio al n. 61, *Aspicias utinam quae sit scribentis imago*, si è accettata la correzione dei dittonghi (ad esempio *quae* nell'Orig. *que*) pur rispettando negli altri casi la grafia originale (*Aspicias* per *Adspicias* oppure *Elyssa* per *Elissa* o *troycus* per *troicus* ecc.). Sono stati ricostruiti sulla base delle fonti collazionate i testi ai numeri 43, *Segui, cor, l'alta tua impresa* e 66, *Perché son tutto foco,* che nei codici marciani presentano il solo primo verso; similmente si è ricostruito il testo della Stanza di canzone al n. 26, *Facto son per affanni ombra sí oscura*, che nell'Originale consiste di soli 4 versi; non è invece stata accettata nell'edizione dei testi la presenza di eventuali altre Stanze di canzone o frottola nelle fonti collazionate, di cui è data comunque notizia e trascrizione nell'apparato critico. Per il testo al n. 40, presente nei codici marciani con il solo incipit *Amor, che fai*, si è resa necessaria una libera ricostruzione (non essendo collazionabile) al fine di ripristinare l'efficacia dialogica del brano; la ricostruzione prende spunto tuttavia da un altro dialogo coevo, come specificato nell'apparato critico. Si deve inoltre precisare che essendo i testi poetici presenti nelle quattro parti separate che formano il corpus dell'apografo marciano, sono stati collazionati fra di loro e nei casi di lezione diversa è stata sempre accettata quella rappresentata in maggioranza anche se graficamente alterata; nei casi di parità, invece, la scelta è caduta sulla versione piú moderna. Di queste particolarità si trova comunque segnalazione nell'apparato critico.

In particolare i criteri seguiti nell'edizione moderna sono i seguenti:

– è stata ristabilita la divisione dei versi; in presenza di versi doppi (quaternari o quinari) nei brani villottistici e nelle canzoni con citazioni popolari, si è preferita la divisione su due righe quando nell'intonazione musicale a essi corrisponde una esecuzione alternata in semicori; sono invece riportati su un'unica riga con uno spazio centrale indicante la cesura quando musicalmente il verso è esemplato nella sua unità;

– si è seguito il principio moderno nel riunire o separare sillabe e parole solo nei casi in cui si imponeva un chiarimento del significato (ad esempio l'originale *per che* è diventato *perché* se non aveva specifico valore di «per il quale»; *chel* è stato riportato come *che 'l* o *ch'el* in ragione della funzione di articolo o pronome);

– si è distinto fra *u* e *v*;

– sono state eliminate le maiuscole in principio di verso o in parole comuni, mentre sono state normalizzate sui nomi propri o personificazioni (ad esempio *Fortuna, Fato, Morte* o *Amore* quando sta per Cupido);

– l'*h* etimologica (come in *allhor, hora, ognhora* ecc.) o superflua (ad esempio *tochame*) è stata sempre conservata, né è stata normalizzata nelle forme del verbo avere, per le quali–rispettando il principio di aderenza alla grafia originale–si è preferito l'uso distintivo degli accenti (à=ha, ò=ho); l'*h* è stata a volte ripristinata nei casi equivoci (ad esempio l'interiezione *de=deh*, o al v. 3 del n. 20: *desvegliate=deh, svegliate*),

– non sono state emendate le scempie e le doppie;

– sono state anche conservate altre consonanti o gruppi con valore etimologico (ad esempio *x,y, ct, ti* con valore di affricata o *gi* con valore di velare);

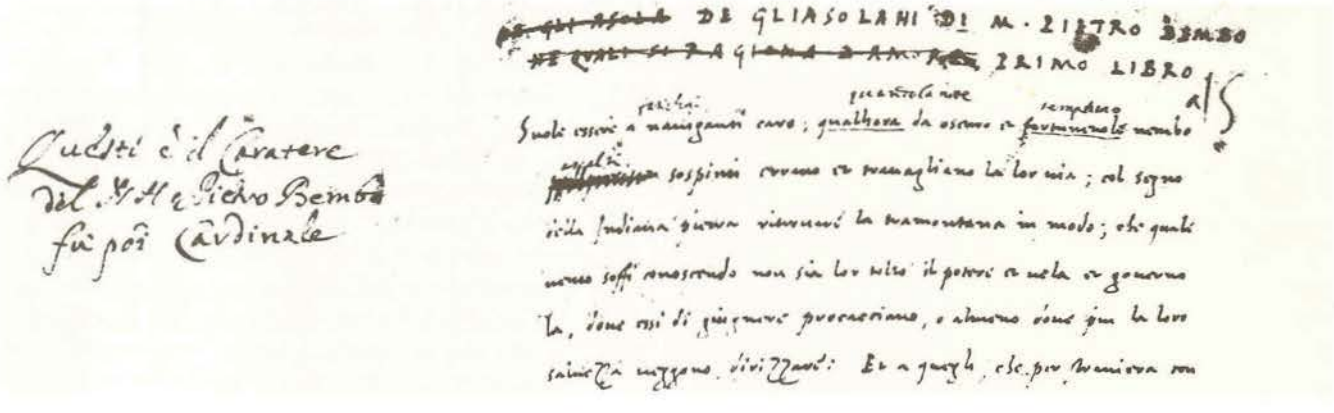
– le numerose abbreviazioni per *m, n, er, uo, ua* ecc. sono state sciolte senza uso di parentesi e senz'altra segnalazione d'intervento;

– la congiunzione *et* è stata conservata accanto alla forma moderna *e*, essendo ambedue presenti in sede originale;

– sono stati aggiunti tutti i segni diacritici per accenti, apostrofi ed elisioni (per lo piú mancanti in sede originale), nel rispetto della forma grafica originale è stato utilizzato il punto distintivo in alto nei casi di raddoppiamento fonosintattico (ad esempio *ella* per *e la=e·lla*),

– aggiunti sono anche i segni di interpunzione o modificati rispetto a qualche eventuale presenza negli originali, che segue in genere la regola della pausa breve, media e lunga, usando gli stessi segni ma con valore diverso da quello moderno;

– la presenza di parentesi quadrate nei testi indica in ogni caso un intervento per ricostruzione di lettere, parole o versi mancanti nell'Orig., resasi necessaria per motivi ortografici, di comprensione, di rima o di metrica. Per qualunque altro intervento particolare si rinvia alle segnalazioni riportate nell'apparato critico al seguente cap. 3. In esso ricorrono, oltre alle abbreviazioni comuni segnalate precedentemente, le sigle utilizzate per le fonti a stampa e manoscritte e per la letteratura.



Questi è il Caratere
del .M. Pietro Bembo
fu poi Cardinale

DE GLI ASOLANI DI M. PIETRO BEMBO
LIBRO PRIMO

Suole essere a naviganti caro; qualhora da oscuro e fortunoso nembo

sospinti cercano di meglio la lor via; così sogno

della Giuliana giovane vicinanza la mia mentre in modo; che quale

meno soffi mostrando non sia lor vita il potere a mala e generosa

la, come essi di giungere procacciano, e almeno come giu la loro

saime Cà maggiore divi Mauri: Et a quegli che per memoria non

24

Gli pur cocere'l fier desir ch'ho in core.
Qual è questo desir che'l corti cace?
Vn certo ardore tutto pien d'ardore.
Ragiona il tuo voler caldo, et atroce.
Non posso ch'troppo aspro è'l suo furore.
Che vuoi ch'io faccia se'l tuo ardor ti noce?
Ch'ascolti un pensier mio con lieto uolto.
Che cosa vuoi da me di ch'io t'ascolto.

25

. cc.lxxx.

ORuedi amor che giouinetta donna
Tuo regno spreza & del mio male non chura
E tra due ta numici e fichura
T use armato ella untrecia cinghonna
S siede schalza unmezo thiori ellerba
V erme spiatta contro atte superba
I son prigion ma se piata ancor serba
L archo tuio saldo equalcuna saetta
F a di te edume signor uendetta;

27

Dura passion che per Amor sopporto
Veggio di noua spoglia il mondo adorno
Ma non veggio'l bel viso che m'ha morto.
La già poc'anzi nuda terra intorno
Veggio ripiena di nouei colori
E'l sol più vago rimenar il giorno.
Veggio natura à mille vaghi fiori
Tinger le belle viue à sol conforto
De l'alme accese d'Amorosi ardori.
Odo cantar gl'augelli, e à suo diporto
Li veggio ricercar le verdi fronde
Ma non veggio'l bel viso ch'm'ha morto.
Veggio ch'stanno ascoltar s'ascondo
Ogni animal alle segrete ombrose
E più tranquillo'l mormorar de l'onde.
Veggio ir scherzando le lasciue aurette
Che fanno col spirar per piaggie accorto

26

Del Nauagero

Veramente Madonna in me l'ardore
Tanto non è quant'è bellezza in uoi
C'huom viuer non potrebbe a tanta doglia
Ben è quant'in amanti esser mai gioia
Ne per che tutti i suoi
Pungenti strali in me spendes'amore
Potriami punto accrescer di martire
Che giunto sen a quei c'huom p: natire
Non ha stella nel ciel che dimostrarsi
Possa si chiara mai ch'al sol sè equale
Anzi tanto fiammeggia e tanto luce
Quant'ei le da ch'è fonte d'ogni luce
Così bella mortale
Donna non è ch'aui: pella somiglianza
Anzi bello tra noi sol quel s'appressa
Che parte ha alcuna di uostra bellezza

28

24. Pagina iniziale de Gli Asolani *del Bembo (f.46) e indicazione di autografo (f. 49v) nel Ms. It. CL. XI, n. 25 (=6671). Venezia, Bibl. Marciana*

25. Il dialogo Gli è pur cocente 'l fier desir, *adespoto nel Ms. It. Cl. IX, n. 492 (= 6297), f. 114v. Venezia, Biblioteca Marciana*

26. Il capitolo Dura passion che per Amor sopporto, *adespoto nel Ms. It. Cl. IX, n. 492, f. 107. Venezia, Biblioteca Marciana*

27. Il madrigale del Petrarca Or vedi, Amor, che giovinecta donna *nel Ms. It. Cl. IX, n. 431 (= 62060, f. 101. Venezia, Biblioteca Marciana*

28. La canzone Veramente, madonna, in me l'ardore *attribuita al Navagero nel Ms. It. Cl. IX, n. 144 (= 6866), f. 7v. Venezia, Bibl. Marciana*

2. Testi poetici

1.

Quando lo pomo vien dalo pomaro
s'el non è maduro/non se posselo madurare.
La luna luse,
el cor mi struse;
un pe' in aqua
et l'altro in barcha;
un brazzo al collo,/la man in sen.
O traditora,/perché non me vostú ben?

2. (Andrea Navagero? – Francesco Molza?)

Veramente, madonna, in me l'ardore
tanto non è quant'è bellezza in voi,
ch'uom viver non potrebb'a tanta doglia:
ben è, quant'in amante esser mai soglia.
Né, per che tutti i soi
pungenti strali in me spingess'Amore,
potriami ponto accrescer di martyre,
ché gionto son a quel ch'uom può patire.

Non è stella nel ciel che dimostrarsi
possa sí chiara mai ch'al sol sia equale,
anzi tanto fiammeggia et tanto luce
qunt'ei le dà, ch'è fonte d'ogni luce.
Cossí beltà mortale,
donna, non è ch'a voi possi aguagliarsi,
anzi bello fra noi sol quel s'apprezza,
che parte tien di la vostra bellezza.

Tant'et piú bella anchor, madonna mia,
sète, né di voi si puote dir a pieno;
io da la mia natura non ho havuto
maggior poter ch'a mortal sia dovuto;
unde s'io v'amo meno
ch'a tanta vostra altezza converria,
è che ogni natural [virtú] vincete,
quanto piú bella d'ogni bella sète.

3. (Francesco Petrarca)

Amor, se vôi ch'io torni al giogo antico,
come par che tu mostri, un'altra prova
maravigliosa et nova,
per domar me, convienti vincer pria.
Il mio amato thesoro in terra trova,
che m'è nascoso, ond'io son sí mendico,
e 'l cor saggio e pudico,
ove sòl albergar la vita mia;
et s'egli è ver che tua potentia sia
nel ciel sí grande come si ragiona,
et nel'abysso (perché qui fra noi
quel che tu vali et pôi,
credo che 'l senta ogni gentil persona),
ritogli a Morte quel ch'ella n'ha tolto,
et ripon' le tue insegne nel bel volto.

4. (Francesco Petrarca)

Ben mi credea passar mio tempo homai
come passato havea quest'anni a dietro,
senz'altro studio et senza novi ingegni:
hor poi che da madonna io non impetro
l'usata aita, a che condocto m'hai,
tu 'l vedi, Amor, che tal arte m'insegni.
Non so s'io me ne sdegni,
ch'in questa età mi fai divenir ladro
del bel lume leggiadro,
senza 'l qual non vivrei in tanti affanni.
Cosí havess'i primi anni
preso lo stil ch'or prender mi bisogna,
ch'in giovenil fallire è men vergogna.

5.

– Haymè, Amor!
– Haymè, Fortuna!
– L'un' et l'altro fa' gran guerra.
– Che ti senti?
– Sum per terra.
Tanta doglia in me se aduna.

– Haymè, Amor!
– Haymè, Fortuna!
– L'un' et l'altro fa' gran guerra.

– O che pena, o che dolore,
aspra sorte, iniqua et fella!
– Chi te stratia?
– Incolpo Amore.
– Io Fortuna.
– Et quest'et quella
me percuotte et me flagella.
Contr'ho il ciel et sol et luna.

– Haymè, Amor! ...

6.

– O Morte?
– Holà!
– Perché mi fugi?
– Hay tristo, nol sai?
– Nol so.
– Il tuo cor mi dà terrore.
– Perché?
– Perché gli scrissi un nome: Amore,
ché, dove è lui, d'alcun non fu ma' aquisto.

– Che farò io?
– Servi.
– Al servir resisto.
– Un breve spatio, per troppo dolore.
– Non poss'altro sopportar.
– Haymè, che more!
– Al tuo dispecto il disperat'ho visto.

– Ben pôi finirti tu.
– Ma se mi è tolta?
– Possa di occiderte: per ch'in tê scripto,
invan te amacerai piú d'una volta.

– Dunque niente farò?
– Non, se 'l predicto
non lieva Amor.
– Haymè quest'alma stolta,
al mio dispecto un nome mi dà 'l victo.

7.

Deh!, fusse almen sí nota
la mia pena a colei
com'a me la divina sua bellezza,
ché sería di pensier' mia mente vòta
et fors'anchor men grav' i desir' mei.
Ma quand'io penso a una tanta durezza
d'un angelico viso,
mi fo da me diviso,
tal che poi corro a voluntaria morte.
Et tal è la mia sorte,
ch'hor spero, hor temo et mi duol esser nato.
Sí confuso me trovo in questo stato.

8. (Francesco Petrarca)

Hor vedi, Amor, che giovenetta donna
tuo regno sprezza, et del mio mal non cura,
et tra duo tal nemici è sí secura.

Tu sei armato, et ella in treccie e in gonna
si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'herba,
ver' me spietata, e contra te superba.

Io son prigion; ma se pietà anchor serba
l'arco tuo saldo, et qualchuna saetta,
fa' di te et di me, signor, vendetta.

9.

Deh! credete, donna, a me
ch'altra già non amo piú;
se mai fede in alcun fu,
la vedrette in me qual è.

Deh! credete, donna, a me
ch'altra già non amo piú.

V'ò scoperto già piú dí
el mio amor, mia fede po'
e 'l mio ardor in fin a qui.
Ver i' trovo hor che dirò:
d'un pensier che dir non so,
gran rispetto haver si dê.

Deh! credete...

Voi sapette et vede' ben
come il ciel fermo non sta;
ogni cosa vien al men,
nianche dura una beltà;
però fin che 'l tempo el dà,
qui fermate el vostro pe'.

Deh! credete...

10.

Nel tempo che riveste il verde manto
la terra, e i vaghi dolci augelletti
pieni di melodia col suo canto
su gli arbor' sfoga' gli amorosi accenti,
mi ritrovai un giorno in tal' diletti
a l'ombra d'un bel pin frondutto e altiero,
quando passar vid'io per lo somiero
cantando una legiadra nympha et bella:

«E donde vienstú bella,
e donde vienstú bella?
Dal bastïon, vita mia dolzon».

11. (Galeotto del Carretto)

Dapoi lunge fatiche et lungi affanni,
dapoi mio lungo amor, alma mia dea,
in qualche parte almen pur mi credea
potervi in parte dir de li mei danni,
se non che Morte, con soi duri inganni
nemica expressa de ciascun mio bene,
fora di tante spene
che spesso Morte chiamo per men male.

Ma voi prudente et saggia, accorta et bella,
visto con quanto amor et fede vi amo,
potrette a quel che giorno et nocte bramo
risposta dar con vostr'alma favella.
Caro mio dolce ben, cara mia stella
pietà vi mova dela pena mia,
a ziò che Morte ria,
con quella ond'io sperava qualche aita,
insieme non mi togli ancho la vita.

12.

Questo dolce mio dolore
mi dà vita et morte insieme,
tal che fra 'l timor e speme
se riscalda et freda il core.

Se mi volgo in quella parte
dove lieto il mio sol luce,
da me l'alma alhor si parte
e il desir piglia per duce:
ché sperando la conduce
fra i piú bei pensier' d'amore.

Questo dolce ...

Ma se advien che poi sereni
non vegg'io quei lumi altieri,
il dolor par che mi meni
fra i piú amari aspri pensieri,
et temendo me dispieri
in un fier ghiacciato ardore.

Questo dolce...

Non è vita quel ch'io provo,
non è morte quel ch'io sento,
ché morendo mi rinovo
in un grato aspro tormento;
cosí, donna, in un momento
vivo et moro al tuo splendore.

Questo dolce...

Gli occhi toi dunque fugire,
donna, hormai piú non poss'io,
ché mia vita et mio morire
da lor pende il destin mio:
cosí el fole [mio desio
vien da te, non dal mio errore.

Questo dolce...]

13.

Che sarà, che non sarà
poi ch'ella non mi vòl ben?
Haymè, Dio, chi me sovien?
La mi ha pur abandonà.

Vêla colà,
non la chiamar;
lassela star,
lassela andar.
L'è una trista,
l'è una giotta,
o la tenze
o brusa o scotta.

Lassela star,
lassela andar,
lassela star,
non te impazar.

Che farò, che non farò
poi che la me va cosí?
Haymè, Dio, non posso pi',
credo ben ch'io morirò.

La chiamerò,
la pregarò;
non la chiamar,
non la pregar.
L'è una giotta,
l'è una gnocha,
la gè busna,
la gè chiocha.

Lassela star...

Chi me cre', chi non me cre',
et che lei mi porta amor?
Haymè, Dio, mi creppa il cor
ch'ella m'ha rotto la fe'.

Com' la me ve',
la trâ del pe':
non la guardar,
lassela star.
L'è una storna,
l'è una rozza,
l'è deserta,
l'è pastrozza.

Lassela star...

14.

Nel dolce tempo de la prima etade,
donne, vostra beltade
era degli alti dèi dolce rapina,
e d'una dongelina
giva secura da mortal furore;
ma vostra crudeltade
ha incrudelito Amore,
sí che secure non andate piú,
per accoglier la rosa
et la rosa con lo fiore.
Onde vi dico a tutte:

«Deh!, belle putte,
guardéve dal Feragú,
ché l'ha inganà del'altre,
v'inganerà ancho vu».

15.

Debb'io sperar d'haver, donna, mai pace
dala vostra beltade?
Ché se in lei fuss'alquanto di pietade,
per soverchio desir voleria in cielo.
Ma perché questa speme il timor vince,
io non oso ad alcun scoprir il foco,
onde piú ognihor m'infoco,
anzi fia terra il mio corporeo velo.
Ch'io dica, Amor a questo mi convince,
né puncto mai mi sfoco;
pur quel poco di vita che m'avanza
vostra beltà mel dia con la speranza.

16.

Quanta mai leggiadria, quanta beltade
sparse natura in quest'e quel bel volto,
donna, tutt'in voi sol à el ciel raccolto;
ma non è crudeltade
qui sott'el nostro cielo o nel'inferno
ch'anchor unitamente in voi non sia,
ond'ardo nel desio for di speranza:
alla mia pena ogn'altra pena avanza.
Hor rompa in voi pietà sí duro orgoglio
e sia, per longo oblio,
vostro freddo voler del tutto spento;
s'in me vostra beltà romp'ogni scoglio
et se dal dí che vi conobbi pria
mercé di lei fu' vostro, et non mi pento
ch'altro desir eterno
e sol del vostro amor ardea el cor mio.

17.

Forza d'amor da lo superno clime
ni fe' scender qua giú fra voi mortali,
a ciò che a dèi immortali
quanto li siate a cor da voi si extime.
Fortuna, de maggior biestime offesa,
volse venirvi avante
con questo Nigromante,
piacente, saggia, liberal et pia.
S'advien ch'alcun da lei chiame diffesa,
harete in un instante
cottante forte et tante,
che de 'sto mondo quant'el sperar sia
vedretti. Et pongha ognun ben fantasia,
però che 'l mastro di la gran Sibilla
homai tutto sfavilla,
per far che 'l ciel piú alcun già non biestime.

Forza d'amor...

18. (Andrea Navagero?–Iacopo Sannazzaro?)

Dura passion che per amor soporto,
veggio di nova spoglia il mondo adorno,
ma non veggio el bel volto che m'ha morto.

La già poc'anzi nuda terra intorno
veggio ripiena di novei colori
e il sol piú vagho a rimenar il giorno.

Veggio natura a mille varî fiori
pinger le rive belle, a sol conforto
de l'alme accese d'amorosi ardori.

Odo cantar gli augei a suo diporto,
li veggio ricercar le verdi fronde,
ma non veggio el bel volto che m'ha morto.

Veggio che stanco voluntier si asconde
ogn'animal alle secrete ombrette,
et piú tranquillo il mormorar del'onde.

Vegg'ir scherzando le lascive aurette
che fanno, col spirar tra piaggie accorto,
soavemente tremolar l'herbette.

Veggio ogni colle colorir, che smorto
fu prima del candor de biance neve,
ma non veggio el bel volto che m'ha morto.

Io veggio Amor che con saetta leve
ogn'indurato cor punge et riscalda,
et dopo quel duol pace riceve.

Et dove pone sua cathena salda,
veggio speranza devenir magiore,
quanto piú cresce la sua voglia calda.

Cosí vedendo, veggio il mio dolore,
quel che di bello al mondo il tempo à porto
ché quanto veggio mi tormenta il core,
non vedendo il bel volto che m'ha morto.

19.

Amor, se d'hor in hor la doglia cresce
anzi è facta immortale,
chi finirà el mio male?
Lasso, ché in vita di dolor non s'esce:
se doverà finire,
mi converrà morire.

20.

Che vòl dir che cosí sète,
sorda et muta a' mei lamenti?
Deh, svegliate i sentimenti!
Perch'ormai non respondete?

Che vòl dir che cosí sète,
sorda et muta a' mei lamenti?

Perso ho il cor, l'alma et l'inzegno
per servirvi et adorarvi;
né per urta o per disdegno
mai potrò se non amarvi.
Vostro son, ma di lassarvi
mai disponer me potrete.

Che vòl dir...

21.

Fiamma amorosa et bella,
qual ghiaccio hormai si scopr'al dolce foco
che non avampi o non s'accendi un poco?
La bella fiamma che sovente invola
a gli animi gentil' la meglior parte,
dolce fiamma d'amor unica et sola,
tal mar di ghiaccio et di dolcezza inparte
che tal incendio mai null'alma offende,
anzi sol si comprehende
come mia stanca vita vive in ella,
ch'alla dolcezza de l'alta presenza
mai non se pòl morir, né viver senza.

22. (Francesco Petrarca)

Occhi mei lassi, mentre ch'io vi giro
nel bel viso di quella che v'ha morti,
pregovi siati accorti,
ché già vi sfida Amore, ond'io sospiro.

Morte pò chiuder sola a' mei penseri
l'amoroso camin che gli conduce
al dolce porto de la lor salute;
ma puossi a voi celar la vostra luce
per meno ogetto, perché meno interi
seti formati, et di minor virtute.
Però, dolenti, anzi che sian venute
l'hore del pianto, che son già vicine,
prendete hor a la fine
breve conforto a sí longo martyro.

Occhi mei lassi...

23.

Allhor che 'l verno dà loco a l'estade
e 'l sol, dal Tauro armato d'ogni intorno,
verdeggia i colli e prati, fan ritorno
la cara amica sua con spere aurate.

Stav'io piangendo la mia libertade
persa in uno cól grando;
certo udí' dir cantando
in voce chiare, angeliche et beate:

«Vaghe mie pastorelle,
ove n'andate, sí leggiadre et belle?»

24.

Gentil donna, se in voi
vive alcuna sentilla
del'amoroso foco ov'io tutt'ardo,
anchor spero fra noi
una vita tranquilla,
se 'l mio sperar non è pur troppo tardo.
Ché 'l vago e honesto sguardo,
gli att' e le soe parole
simel' a gli alti lumi,
gli angelici costumi
et le saggie maniere al mondo sole,
ciascun di lor mi preme
l'anima e 'l cor d'un'amorosa speme.

Ma non sí ch'io non tema
dal fortunato loco
che con tanta invidia el mio amor chiude,
perché una mia voglia extrema,
mal contenta di poco,
ogni minimo dubbio in sé conclude;
et per ch'amor exclude
cotai pensier' per sorte,
piú longamente aita
l'alma quand'è piú ardita
nel nostro ingegn'et nel'astutie acorte.
È la credenza mia
ch'al desïato fin termin la via.

25.

Tanto mi trovo, hay lasso, el cor piaghato
da' strali che mi aventa il dolce riso
ch'adorna quel bel viso
piú che, de vagi fiori, Zephiro il prato,

ch'io temo et bramo a un tratto di morire
per lo immenso dolore.
Poi ricconforta Amore
la simpliz'alma, sí che in paradiso
cred'esser gionta, et sgombr'ogni martyre.
Cosí desio et timore
mi spoglia' et da' vigore
et fa' che in dua mi sto sempre diviso;
et fugo et bramo di restar conquiso,
intrigandomi ognihor piú in cotal nodo,
né de sligarmi ho il modo,
anzi piú duro ognihor trovo el mio stato.

26.

Facto son per affanni ombra sí oscura
che, guardandomi al specchio, di me tremo;
et credo che se creda essa Morte,
ch'al mondo nato sia per nova morte.

27. (Francesco Petrarca)

Movesi 'l vecchiarel canuto et bianco
del dolce loco ov'ha sua età finita
et da la famigliola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;

indi trahendo poi l'antico fianco
per l'extreme giornate di sua vita,
quanto piú pò, col bon voler s'aita,
rotto da gli anni et dal camino stanco;

et viene a Roma, seguendo il desio,
per mirar la sembianza di colui
ch'anchor lassú nel ciel vedere spera:

cosí, lasso, talhor vo cercand'io,
donna, quant'è possibile, in altrui
la desïata vostra forma vera.

28.

– Amor, che fai?
– Occido et poi do vita.
– A chi dài vita?
– A chi 'n me spera e more.
– Di che si more?
– Di soverchio errore.
– Error sei?
– Error sum che tosto aita.
– Dài morte, Amor?
– Dà morte mia ferita.
– Ferisci, haymè?
– Ferisco il miser core.
– Ov'esce il strale?
– Da' begli occhi fore.
– Si vede?
– Non ch'egli è una fiamma uscita.

– Et ardi tu?
– Abrus'io.
– Di ch'è tal foco?
– Di speme et fede.
– Et poi si pò fugire?
– El non si pò, ché 'l cor piú dentr'ha foco.

– S'amorza il foco?
– Non ch'egli è un desire.
– Dolc'è il desio?
– Sí, ché con tal ioco
occido et stratio ognun senza morire.

29.

La speranza in tutto è persa
che già un tempo hebbi per scorta,
ché la voglia poc'accorta
m'ha ingannata, o sorte adversa.

La speranza in tutto è persa
che già un tempo hebbi per scorta.

Dur' pensier', ahi fier' contrasti
de mei stratii manifesti,
che ai pensier' dubbiosi e casti
del mio cor le chiavi desti;
ite et me lassate in questi
dolor' aspri e sorte adversa.

La speranza...

Se giamai fu' lieta alhora
et sperai d'esser felice,
piú me trovo afflitt'ognihora
dolorosa et infelice;
ché la speme ha la radice
per me secca, ahi sorte adversa.

La speranza...

Occhi mei spargete un fiume
d'humor freddo e doglie amare,
né pensate il fier costume
mai del ciel poter mutare;
perso ho el sol nel'alto mare
de mia vita, ahi sorte adversa.

La speranza...

30.

– Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ò in core.
– Qual è questo desir che 'l cor te coce?
– Un certo effetto tutto pien d'ardore.
– Raffrena el tuo voler caldo et atroce.
– Non posso, ché troppo aspro è il suo furore.
– Che vôi ch'io faccia, se 'l tuo ardor ti nòce?
– Ch'ascolti un mio pensier con lieto volto.
– Che cosa vôi da me? Di', ch'io t'ascolto.

– Io vorrei che contentar sol doi.
– Vorresti mai da me quel ch'io non posso?
– Cosí volesti tu, come ben pôi.
– Per non poter , di doglia ho el cor percosso.
– Ahi, falsa, so che pôi, ma tu non vôi.
– Mio stil non è cambiarti el bianco in rosso.
– Deh, dimmi almen s'a darmel sei disposta.
– El tempo non è anchor da dar risposta.

31.

Poi ch'al fin nesun lamento
trar mi pò di stat'amaro,
non ritrovo altro riparo
che mostrar che sia contento.

Poi ch'al fin nesun lamento
trar mi pò di stat'amaro.

Forsi, forsi che fingendo
uscirò d'affanni fore,
et quel ch'or mostrar intendo
ch'el sia gaudio et è dolore?
Facendo habito nel core
leveràmi ogni tristezza,
et cosí finta allegrezza
mi farà vero contento.

Poi ch'al fin.....

Se spirasse a' desir' mei
di fortuna la dolz'hora,
quel ch'or fingo allhor farei
sempr'allegro dentro e fora;
ma perché non veggio anchora
com'in me sia gaudio vero,
fingerò perché pur spero
di restar un dí contento.

Poi ch'al fin...

32.

Se cosí bella sète,
che con un sguardo sol mi date vita,
come vivrò se fo da voi partita?
Come vivrò se poi sarò lontano?
E pur mi veggio in questa part'e in quella.
Che cosa vedrò piú che me dia pace?
Qual beltà che di voi non sia men bella?
Lasso i' moro, ma, pur s'el ve dispiace
(ch'anchor per voi non mi parrebbe strano),
vi lass'il cor in mano
a ciò, se pur quest'alma serà uscita,
che la possiate far col corpo unita.

33.

Quand'io piango è meco Amore,
sí soave duol mi preme,
ch'io torrei col piant'insieme
mandar for per gli occhi el core.

Quand'io piango è meco Amore,
sí soave duol mi preme.

La beltà che nel mio petto
l'amoroso foco accese,
già mostrossi nel'aspetto
sí benigna et sí cortese,
che, se ben hor mille offese
que' begli occhi soi mi fanno,
le mie lachryme pur danno
tal dolcezza ala mia speme.

Ch'io torrei col piant'insieme
mandar for per gli occhi el core.

Orsú donque, occhi, piangete,
poi che 'l pianto sí v'aggrada
e voi, spirti, soccorrete
ché col pianto el cor sen vada;
ma tu, lingua, anzi ch'io cada
sí com'huom che more amando,
non t'aggravi andar cantando
fin ch'arai le voci extreme.

Ch'io torrei col piant'insieme
mandar for per gli occhi el core.

34.

Piaggia seren e verde,
colli frondosi e lieti,
limpidi fonti e queti,
hor m'ascoltate.

Poi che, mosso a pietate,
Amor crudel consente
ch'io pianga dolcemente
al morir mio,

da voi solo desîo
che 'l corpo qui sepulto
e 'l mio lamento occulto
sempre stia.

Perché la donna mia,
per cui morir convegno,
non sappi che 'l suo sdegno
m'habbia morto,

basti ch'io moro a torto
com'ella sempre intese,
poi che mai non s'accese
pietà in lei.

Hor, duri pensier' mei,
pur s'uscirà di pianto
et è il dolor ch'è quanto
piú che morte.

Hay, dispietata sorte,
ché la mia tanta fede
non possi haver mercede
d'un sol sguardo.

Ma ogni soccorso è tardo;
e hormai, perché già sento
fuggir nel'aer in vento
il spirto lasso,

fia scritto in qualche sasso
el caso horrendo e fero
che farà saggi, spero,
molti amanti:

«Un, morto amando in pianti,
qui chiaro exempio iace,
ch'uom ch'ama, ogni sua pace
e 'l viver perde».

35. (Iacopo Sannazzaro)

Quando vostri begli occhi un caro velo
ombrando copre, simplicetto et bianco,
d'una gelata fiamma il cor s'alluma,
madonna, et le medole un caldo gielo
trascorre, sí ch'a poco a poco io manco
et l'alma per diletto si consuma.

Cosí morendo vivo et, con quell'armi
che m'occidete, voi potete aitarmi.

36.

Sí, che la vo' seguire
et nessun'alta offesa
mi pò levar da la mia antiqua impresa,
quand'anchor sia ben certo di morire.
Sí, che la vo' seguire.

Sí, che l'è ver ch'io l'amo
assai piú ch'a me stesso,
né maggior don dal ciel mi vien concesso,
quando tant'amo lei et me disamo.
Sí, che l'è ver ch'io l'amo.

Sí, che l'è al mondo sola,
oltra le belle bella;
et chi ben mira sua benigna stella
fa felice ciascun, ma il cor gli 'nvola.
Sí, che l'è al mondo sola.

Sí, che l'è il ver ch'io moro
ben mille volte al giorno,
ma in vita tosto col pensier ritorno,
pensando a la beltà ch'in terra adoro.
Sí, che l'è il ver ch'io moro.

Sí, ch'io la vo' seguire,
ché quel volto divino
seguo per election et per destino
e ogni diletto avanz'el mio martyre.
Sí, ch'io la vo' seguire.

37.

Se tu svegliassi, Amore,
in me l'ardir come tu fai la voglia
e 'l sapermi doler come la doglia,
haria speranza che disciolto el nodo
de la fredda paura,
a quella anima pura
saprei narrar qualchun de' mei martyri,
in guisa che l'harebbe forse cura
di me; ma in questo modo,
lasso, dentro mi rodo,
né pur s'accorge che per lei sospiri
salvo s'ella non miri,
sí come in lucid'ambro inclusa foglia,
el mio dolor senza ch'a lei mi doglia.

38. (Pietro Bembo)

Quand'io pens'al martyre,
Amor che tu mi dài gravoso et forte,
corro per gir a morte,
cosí sperando i mei danni finire.

Ma poi ch'io giongo al passo
ch'è porto in questo mar d'ogni tormento,
tanto piacer ne sento
che l'alma se rinforza, ond'io nol passo.

Cosí il viver m'ancide,
cosí la morte mi ritorna in vita:
o miseria infinita,
ché l'uno apporta et l'altro non recide.

39. (Baldassarre Castiglione)

Queste lachryme mie, questi sospiri
son dolce cibo de la mia nemica,
ond'ella se nutrica
e di ciò sol appago i soi desiri.

Però, se gionta al fin mia vita vede,
qualche dolce soccorso porge al core
che da propinqua morte lo diffende;
e tosto ch'el ripiglia el suo vigore,
di lachrym' e sospir' tributto chiede
la ingorda fame che tal cibo attende.
Ond'io, poi che 'l mio ben tanto m'offende,
fuggo el rimedio ch'il dolor contempre,
temendo non pur sempre
sí proxim' al piacer siano i martyri.

Queste lachryme mie...

40.

– Amor, che fai [sí altéro?
– Dimmi, che vuoi?
– Ragion che tu mi neghi.
– La vuoi da me?
– Consiglio vo' a mei prieghi.
– Consiglio mio è legiero,
ché da fanciullo viene.
– Non vedi piaga che in dolor mi tiene?
– Veder non vo'.
– Perché sei impio et fero!
Tua son, ma è pur aspra mia catena.
– Vôi ch'io ti scioglia?
– Ah, no!, ma togli pena.
– Legando lui?
– E me.
– Non, un sol core,
perché legarne due m'è grave errore.]

41.

De l'antica e dura impresa
non mi voglio mai partire,
son disposto de seguire
fin che sia mia voce intesa.

De l'antica e dura impresa
non mi voglio mai partire.

Come saldo et bon nocchiero
che non cura pioggia o vento
e in trovar meglior sentiero
pate affanno et grave stento,
tal soffrir ogni tormento
è cossí mia voglia accesa.

De l'antica...

Veggio marmi et pietre salde
consumarsi da l'humore,
cosí spero che riscalde
quel gelato et duro core
mio pregar a tutte l'hore,
senza far altra difesa.

De l'antica...

Et tu, cara empia signora
dil cor mio che in te sol giace,
non è spento el foco anchora,
però lui sta pertinace
per haver sol teco pace,
non per farti alchuna offesa.

De l'antica...

42.

Deh!, perché sète sí dura
agli accerbi mei lamenti,
ch'ora mai tanti tormenti
m'han condotto in sepoltura.

Deh!, perché sète sí dura
agli accerbi mei lamenti.

Non vedete come in foco
se consume et arde il core,
non vedete a poco a poco
el mancar del mio colore?
Son passati gli anni et l'hore,
né al mio mal ponete cura.

Deh!, perché...

Fero stral che nel mio sangue
troppo vagho allhor si tinse,
quando Amor mi fece exangue
e a tal stratio mi constrinse,
orca sorte che mi spinse
a tal vita horrenda e oscura.

Deh!, perché...

Donque a voi forse la vita
ben amando vi par danno,
forse Morte me fia vita
et trarammi for d'affanno:
dolce Morte et dolce inganno,
vien' adonque et l'alma fura.

Deh!, perché...

43.

Segui, cor, l'alta tua impresa,
| segui ogni or constante e forte,
non temer Fo(r)tuna o Morte,
ché Amor sempre à tua difesa.

(Segui, cor...)

Toi sospir' profundi e ardenti
manda for dell'arso pecto
chon singulti e mesti acenti;
mandarò nel bello aspetto
di colei che m'à costretto
al mio mal non far d(i)fesa.

(Segui, cor...)|

44. (Pietro Bembo)

Gioia m'abonda al cor tant'et sí pura
tosto che la mia donna scorgo et miro,
che 'n un momento ad ogni aspro martiro
in ch'ei giacesse lo ritoglie et fura;
et s'io potessi un dí per mia ventura
queste due luci desïose in lei
fermar quant'io vorrei,
sú nel ciel non è spirto sí beato
con ch'io cangiassi 'l mio felice stato.

Da l'altra parte un suo ben picciol sdegno
di sí duri pensier' mi copre e 'ngombra,
che, se durasse, poca polve et ombra
faria di me, né poria humano ingegno
trovar al viver mio scampo et ritegno;
et se 'l trovasse, non si prova et sente
pena giú nel dolente
cerchio di Stige e 'n quello eterno foco,
che posta col mio duol non fosse un gioco.

Né fia, per tutto ciò, che quella voglia,
che con salde catene 'l cor distrinse
quando primeramente Amor lo vinse,
rallenti 'l nodo sol, non pur discioglia,
mentre 'n pie' si terrà questa mia spoglia;
ché la radice onde 'l mio dolor nasce,
in guisa nutre et pasce
l'anima, che di lui mai non mi pento,
anzi son di languir sempre contento.

Canzon, et vo' ben dir cotanto avanti
fra tutti i lieti amanti,
quanto dolce in mill'anni Amor comparte,
del mio amaro non val la minor parte.

45.

Duo intrepidi guerrier' ardenti et franchi,
sfidati a morte, il campo in me pres'hanno
et sí aspra crudel guerra tra lor fanno,
che forza fia che in breve spacio manchi.

Vòl un che a servir vadi, et non mi stanchi,
la propria patria in sí sublime scanno;
l'altro ch'io resti et sequi in dolce affanno
la cagion per ch'Amor m'ha i strali ai fianchi.

Dubbioso i' sto di lor chi fia vincente
perché, s'io resto, me et la patria offendo
et s'io vo, Amore a mezo il corso pero.

Da te, mia dea, tra lor l'acordo attendo;
qual è, ch'io vadi et scorgami il sentero,
mia stella, qual fia meco ognihor presente.

46.

Per ristor del corpo lasso,
che per forza amor tien vivo,
in un bosco andando a spasso,
che del sol era già privo,
l'incontrai il bel volto divo
che col sguardo il cor m'accese.

Io la basai cortese
e la me disse: « Ah,
che gran furor ti prese!
Non ti acostar sin qua:
sta', sta', sta', ch'amor ne aiutarà,
e sta', sta', sta', ch'amor ne aiutarà».

« Io sarei ben poco accorto
se de qui fesse partita
senza haver qualche conforto
che sostenghi la mia vita;
donque, tua beltà infinita
goderò, ma con rispetto».

Tocar li volsi il petto
e la me disse: « Ah,
voresti haver diletto!
Ma questo non sarà:
sta', sta', sta', [ch'amor ne aiutarà
e sta', sta', sta', ch'amor ne aiutarà».]

« So che alcun non pò vedere,
però scacia ogni timore;
mentre il ben che se può havere
tôr si vòl con grande amore,
se comette grave errore
a non restaurar suoi danni».

Levar gli volsi i panni
et la me disse: « Ah,
voresti con inganni
far quel che ben non sta!
Sta', sta', sta', [ch'amor ne aiutarà,
e sta', sta', sta', ch'amor ne aiutarà».]

47.

O vaghe luci, sol produtt'in terra
per dimostrar natura sua bell'arte
in questa nostra parte,
perché, quanta beltat'in sé vi serra
l'antiqua matre et quanta il sol ne vede,
tutta la vostra excede;
et se pietate unita foss'in quella,
mio duol seria minor et lei piú bella.

48.

La mia vita è vita et morte
et mia morte è morte et vita;
l'una sta con l'altra unita,
ché cosí vòl la mia sorte.

Donna tal ch'in terra adoro,
spesso in me fa quest'effetto,
che mi fura el cor del petto
et piú vivo alhor ch'io moro.

El diletto fuggitivo
che mi vien dal lume santo
de' begli occhi, in me pò tanto
che piú moro alhor ch'io vivo.

49. (Pietro Bembo)

Amor, la tua virtute
non è dal mondo et da la gente intesa,
ché da viltate offesa
segue suo danno et fugge sua salute;
ma se tue lode fosser conosciute
tra noi sí come là dove risplende
piú del tuo vivo raggio,
dritto camino et saggio
prenderia nostra vita che nol prende;
et tornerian con la prima beltade
gli anni de l'oro et la felice etade.

50.

Nel foco tremo et ardo in mezo el ghiaccio,
senza movermi corro et sto correndo;
per uscir de legami cerco il laccio,
nel pianto rido et lachrimo ridendo;
tacendo parlo et ragionando taccio,
tornando fugo et torno a lei fugendo;
io dico lei, da' cui begli occhi sorge
ch'ogni impossibil cosa in me si scorgie.

Per quei begli occhi Amor fa che in un punto
odio la vita et vo bramando morte,
et fa che, di letitia et duol compunto,
et odio et bramo la mia dura sorte;
et biastemiando il stral che 'l cor m'ha punto,
ringratio lui che lo impiaghò sí forte,
et in summa fa che sí confuso vivo,
ch'egualmente ogni cosa bramo et schivo.

51.

Non me dir che non si pò,
ché si pò quel che si vòle;
chi non vòl quest'usar sòle,
ch'ogni scusa è sempre so'.

Non me dir che non si pò,
ché si pò quel che si vòle.

Io son certo ch'ài possuto
contentar la voglia mia,
ma tu mai non hai voluto
ritrovar modo, né via;
la cagion non so qual sia
ch'ognihor dici: el non si pò.

Non me dir...

Non pigliar piú scusa homai
ché, se vôi, so che tu pôi
e che tanto poter hai
che pôi far quel che tu vôi:
sí ch'io intendo i tratti toi,
dimmi almen piú presto no.

Non me dir...

52.

Sú, sú, leva, alza le ciglia,
non dormir ché non dorm'io;
e s'hai caro el viver mio,
apri gli occhi e te resviglia.

Sú, sú, leva, alza le ciglia
non dormir ché non dorm'io.

Lassa il somno et odi il canto
d'un che va per te penando
e che astretto è d'amor tanto,
che per te va quinci errando
et sí forte lamentando,
che col strido te resviglia.

Sú, sú, leva...

Tu riposi et io, qua fora,
per te fo pensier' diversi
et l'ardor che cresce ogni hora
tiemm'i spirti in duol sumersi,
tal che con dolenti versi
forza m'è che te resviglia.

Sú, sú, leva...

53.

So ben che v'accorgete
che per voi, donna, i' moro;
ma, per non dar al mio dolor ristoro,
da vostra crudeltà non ve movete.

So ben che v'accorgete
che per voi, donna, i' moro.

So ben che voi sapete
che per voi spasmo et stento;
ma, perché grat'havete 'l mio tormento,
mutar vostra durezza non volete.

So ben...

So ben che chiar vedete,
per voi, quant'io sopporto;
ma, perché comprehendete haver gran torto,
ascoso l'amor vostro me tenete.

So ben...

So ben che odio havete,
per voi, quant'io mi doglia;
ma, perché troppo altera è vostra voglia,
fingete non odir quello che odete.

So ben...

So ben che voi dicete,
per voi ch'amor m'ha preso;
ma, perché parvi un gioco havermi offeso,
un sol sguardo amoroso non volgete.

So ben...

So ben ve pentirete
e in breve tempo Amore
vi farà alquanto piú pietoso el core
et de mïa passion ve dolerete.

So ben...

54.

Donne, io non scio di che mi preghi Amore,
ché ei m'ancide e la morte m'è dura
et di sentirlo meno ho piú paura.
Nel mezzo de la mia mente risplende
un lume de' begli occhi, ond'io son vago
che l'anima contenta.
Vero è che ad hora ad hora qui discende
una saetta che m'asciuga un lago
del cor, pria che sia spenta.
Ciò face Amor qual volta mi ramenta
la dolce mano et quella fede pura
che devria la mia vita far sicura.

55.

Sol del cor si pasce Amore,
di speranza e di disio
e di pianto accerbo et rio,
questo crudo, empio signore.

Sol del cor si pasce Amore
di speranza e di disio.

Quest'Amor che m'ha ligato,
vince il mondo et ogni cosa,
quest'Amor crudel e ingrato
chi lo siegue mai riposa;
la sua fiamma tiene ascosa
per brusar el tristo core.

Sol del cor...

Chi lo prova ben l'intende,
quest'Amor che tanto vale,
come ponge et come incende
col suo foco et col suo strale;
sol Amor non trova eguale
perché 'l vince ogni furore.

Sol del cor...

56.

Son pur mia, che mai nol cresi
de redurme in libertade,
ma la tua gran crudeltade
cagion fu ch'altra via presi.

Son pur mia che mai nol cresi
de redurme in libertade.

O d'amor falace spene,
con mei danni io t'ho serbata;
mentre fui in le catene
da quel cieco arcier legata,
mai pensai d'esser beata
e 'l servir libertà fosse;
né l'affanno o duol mi mosse,
ché 'l mio mal mai non compresi.

Son pur mia...

57.

Ite, pietosi mei sospiri ardenti,
non vi fermate mai sin che trovate
il piú bel volto de la vostra etade;
ditili humilemente: « Un che vi adora
ce manda a voi piangendo, perché molto
in vita non pò star senza mercede.
Il desio lo arde et el timor lo accora,
ma legeteli il mal dentro al sò volto
se 'l vostro duro cor a nui non crede.
Però soccorso lagrimando chiede
per non morire. Voi, deh, non tardate!,
ché suol poco giovar lenta pietate».

58.

Mentre io vo per questi boschi
sospirando il mio bel sole
et di duri, amari toschi
formo crude, aspre parole,
spesso dir la lingua sòle
tu che segui el mio camino:

Ucelin, bel'ucelino,
come sa' tu ben cantar.
Falalilò, falilolà,
falilolalé
falilola lilalé.

Liete fai gli arbori et fronde
con li toi soavi canti
et tua amica a te risponde,
onde in ziò par che ti vanti;
faccio sol amari pianti,
né alcun m'ode, o fier destino.

Ucelin, bel'ucelino...

Empi l'aer d'ogni intorno
col tuo dolce canto tale,
onde par che nott'e giorno
si ralegri ogn'animale;
a me il dol sol crescie e il male
da l'un l'altro matutino.

Ucelin, bel'ucelino...

Par che rida primavera
ucelin, ovunque passi;
par che 'l toscho ogn'aspra fera
al tuo canto in tutto lassi;
piú cruda ella ch'amo fassi,
quanto piú me gli avicino.

Ucelin, bel'ucelino...

Ben a te, ben si convene,
ucelin il dolce canto
et a me, ch'io son in pene,
l'angoscioso e amaro pianto;
onde io son condotto a tanto
che chi mor mi par divino.

Ucelin, bel'ucelino...

59. (Galeotto del Carretto)

Crudel, fugi se sai,
ché far tu non potrai,
se ben patisco guai,
che t'abandoni mai.

Crudel, fugi se sai.

Sí strett'è il dolce nodo
che con piacente modo
me tien in la fe' sodo,
che non la romperai.

Crudel, fugi se sai.

Sí forte è la cathena
che con suave pena
pregion a te mi mena,
che non la soglierai.

Crudel, fugi se sai.

Salvaggia, non fuggire,
aspetta, non partire,
ché tu me fai morire
col tuo partir che fai.

Crudel, fugi se sai.

Non vengo per nogliarte,
né per violentia farte,
ma vengo per narrarte
le pene che me dài.

Crudel, fugi se sai.

Crudel, se bella sei,
benigna anch'esser dêi,
ché passi i giorni mei
con lumi de' tuoi rai.

Crudel, fugi se sai

Crudel, per poca cosa,
la voglia mia bramosa
de quel che dir non osa,
pôi far contenta assai.

Crudel, fugi se sai.

60.

Quella serena fronte, hay lasso, quella
serena vista ove ogni ben s'accoglie,
i cari e bei saluti
in sdegno par che muti,
ond'io m'accorgo chiaramente ch'ella
tutta si fa d'amor fiera ribella;
e fa ch'io viva a le sue crude voglie,
haymè, d'angoscia, de sospiri et doglie.

Aymè, d'angoscia, de sospiri et doglie
mi pasce Amor poi che fieramente
cangiato ha in duro pianto
el primo dolce canto,
et perché in tutto di piacer mi spoglie,
quanto men spero, par che piú m'invoglie
drieto a costei che piú diletto sente,
quanto piú vede ch'io mi sto dolente.

Quanto piú vede ch'io mi sto dolente
questa crudel che come vòl me gira,
tanto piú chiude, hay lasso,
a la pietate il passo;
et con la vista rigida et pungente
par che me dica ognihor sdegnosamente:
altro non aspettar che orgoglio et ira,
struggeti adonque, lachryma, et sospira.

Struggeti adonque, lachryma, et sospira,
anima trista, et sacia le tue voglie,
aymè, d'angoscia, de sospiri et doglie.

61. (Publio Ovidio Nasone)

Aspicias utinam quae sit scribentis imago;
scribimus, et gremio troycus ensis adest,

perque genas lachrymae strictum labuntur in ensem,
qui iam pro lachrymis sanguine tinctus erit.

Quam bene conveniunt Fato tua munera nostro!
Instruis impensa nostra sepulchra brevi.

Nec mea nunc primum feriuntur pectora telo;
ille locus saevi vulnus amoris habet.

Anna soror, soror Anna, meae male conscia culpae,
iam dabis in cineres ultima dona meos.

Nec consumpta rogis inscribar: Elyssa Sychaei;
hoc tamen in tumuli marmore carmen erit:

Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem;
ipsa sua Dido concidit usa manu.

62.

Baco, Baco, santo idio,
Baco, Baco, in tua memoria,
Baco, idio degno di gloria,
Baco, grato signor mio.

Baco, Baco, col cantare,
festegiando oggi s'honori,
coronàn de frondi et fiori
e de tyrsi il sacro altare.
Oh, oh, oh, che state a fare?
Ritroviam di che a lui si faccia offerta:
un huom che mora, come il signor merta.

63.

Spesso mirar la desïata luce
scema in parte il tormento
et tien chi ama in vita assai contento.
Ché dal soave sguardo, penetrando
il vivo raggio al core,
va disgombrando fore
ogni nebbia condensa di martiri.
Ma poi, se un lume l'altro va incontrando,
o quanto dolcemente
ne l'anima si sente
nascer ne i pensier' novi desiri,
ch'alfin diventa spene,
ch'assai contento in vita li mantene.

64.

Non è pace, gioia o speme
sotto el cieco e crudo Amore:
non morendo ognhora more
chi d'amor sospira o geme.

Lacerati, afflitti e mesti
qui condotti siàn con fede
de trovar homai, a questi
nostri duol, da voi mercede;
ben è cieco chi non vede
nostra vita colma et piena
d'ogni straccio et d'ogni pena,
sotto el cieco e crudo Amore.

Non morendo ognhora more
chi d'amor sospira o geme.

Pò ciascun pigliar essempio,
chi ben mira el vostro viso,
come Amor feroce et empio
priva l'huom di gioco et riso:
tal ferito e tal occiso
e tal peggio assai che morto,
riman privo di conforto
sotto el cieco e crudo Amore.

Non morendo ognhora more
chi d'amor sospira o geme.

Deh, per Dio, di noi pietate
pieghi vostra altéra mente;
qualche cosa a noi donate,
ch'esser liberal, sovente
a meschina et povra gente
è piú degno d'ogni loda;
cosí manco inganno et froda
sotto el cieco e crudo Amore.

Non morendo ognhora more
chi d'amor sospira o geme.

65.

Donna, non ve adirate
se per quetar l'ardente mio dolore
torno sovente a veder el mio core.
Amor negli occhi vostri el mio cor tène,
per far che la mia vita
e la mia morte in voi sola si stia;
dunque, se per haver scampo et aita
alle mie gravi pene
vengo a trovar in voi l'anima mia,
a sdegno che non sia
se non per altro, almen per vostro honore,
che possa aitar col suo chi per voi more.

66.

Perché son tutto foco
[e· lla mia donna è un ghiaccio,
lei non acendo e io me ne disfacio.
Pur se in me moro io resto vivo in ella,
ma non son foco ch'io la scalderei,
né giaccio è quella che me estingueria,
anci a mê foco e io son giaccio a quella,
onde ella è freda e il sol de li occhi mei
che stila in pianto for la vita mia.
(O speme, o doglia ria,)
ne l'una ardo e agiaccio,
l'altra m'occide e non mi trâ de impacio.]

67. (Ludovico Ariosto)

Queste non son piú lagrime, che fore
spargo per gli occhi con sí larga vena.
Non suppliron le lagrime al dolore:
finîr, che a mezzo era el dolor apena.
Dal foco spinto hor el vital humore
fugge per questa via ch'a gli occhi mena;
et se qualche si versa, trarà, insieme
con la doglia, la vita al'hore extreme.

68.

Felice et lieta sorte
il sogno horrendo et rio
del mio vivo desio in pace ha vòlto,
et stringerà 'l mio foco in sin a morte.

69.

Bella come voi bella,
donna, mai non vid'io al mondo bella;
et se gli è pur che sia fra l'altre bella,
vostra beltà la fa parer men bella.
Donque, de le piú belle, la piú bella
voi sètte al mondo, l'unica mia bella.

70.

A l'ombra, al caldo, al gelo
a pioggia, al vento, al sole,
al tuo sí acuto telo
son stato, Amor, nol celo,
tanto constante, ch'i' ò perduto il core.

Dame consiglio, Amore.

Non è maggior beltade
al mondo ch'à il bel sole,
duce di nostra etade;
a piú che libertade,
provo dolce star sempre al suo splendore.

Dame consiglio, Amore.

Perché sí dolce foco
vôi che racenda il sole
il cui calor è poco,
et fammi al vulgo un gioco
come se fusse in me piú che un sol core.

Dame consiglio, Amore.

Haimè, ché 'l cor mi scalda
il raggio dil bel sole
et a pena può star salda
l'alma ch'ognior riscalda
altro sol, altra luce, altro valore.

Dame consiglio, Amore.

Amor, dammi consiglio,
ch'io segua il mio bel sole,
né ad altra mai m'apiglio,
né andrà già mai in exiglio
per altra mai il travagliato core:

questo è il consiglio, Amore.

71.

Qual maraviglia, o donna,
s'al mio da voi partire
de vita io volsi uscire?
Da' bei vostri occhi alhora,
qual' sentilanti stelle,
uscir vedeansi fora
le lachrime sí belle,
e un certo in voi desire,
ch'io me sentei morire.

72.

Pensate s'el fu doglia di morire,
donna, quando da voi feci partita,
ché con la vostra unita
era l'anima mia.
Poi, per darmi maggior pena et dolore,
volse mia sorte ria
che nel partirmi anchor perdesse il core;
et piú vi voglio dire
che morir volsi, e non potei morire.

73.

Vostro son, né d'altra mai
esser voglio in sin ch'io vivo,
pur che non habiate a schivo
el mio cor che vi donai.

Vostro son, né d'altra mai
esser voglio in sin ch'io vivo.

Io vi ellessi per mia dea,
per servirvi in sino a morte;
se Fortuna iniqua et rea
non vi toglia a me per sorte,
vi sarò costante et forte,
né lassar vi voglio mai.

Vostro son...

Pregho adunque, o voi, Madonna,
che 'l mio amor non vi sia a sdegno,
ché qual solida colonna
la mia fede vi mantegno;
et di questo a voi fia pegno
el mio cor che vi donai.

Vostro son...

74. (Giovanni Muzzarelli)

Per fugir la mia morte, alma mia spene,
che nei begli occhi vostri alberga spesso,
fugo talhor, ma poi, da quella oppresso,
lontan da voi dolente amor mi tène.

Questa morte è pegior e de piú pene,
ond'io ritorno per ch'io vedo expresso,
poi ch'io debbo perir long'e da presso,
che men mal è il morire dov'è il mio bene.

Non cessi' donque in me gli usati sguardi,
sí ch'io veda il mio sol lucente e vivo
e prenda nel morir qualche conforto.

Per ch'io scio ben che me n'acorsi tardi:
chi vi vede e non more non è vivo,
chi non vi vede e vive è piú che morto.

75.

Donna, non mi tenete
pregion, se 'l mio morir sí charo havete.

Quel primo giorno che nel laccio entrai,
al travagliato core
promisi pace, Amore,
sotto la fe' di vostri dolci rai;
hor ch'io son vostro et mi consumo in guai,
prego me date morte o mi sogliete.

Donna, non mi tenete...

Lasso, ch'io moro et segno di pietate
in vui pur non si vede!
Deh, come senza fede
pò star la vostra angelica beltate,
se solo a vui donai mia libertate?
Vui sola di martir trar mi dovete.

Donna, non mi tenete...

Servi d'Amor, mirate in quante pene
son gionto per servire,
ch'io non potrei fugire
el mio gran mal, né seguir el mio bene:
s'io fugo crudeltà, beltà mi tène;
et cossí va chi è in l'amorosa rethe.

Donna, non mi tenete...

76.

Doglia che non aguagli,
la mia infinita e incomprensibil doglia,
benché sia morte istessa, non è doglia.
Longhe speranze mie
che in me vivesti come vissi in voi,
o come indegnamente al fin pur poi
spinto m'havete per sinistre vie!
Fermo desir, certa speranza indusse
et sol col tempo s'aspettava il frutto;
ma poi, quando che 'l tempo il tempo addusse,
abbandonòmi la speranza in tutto.
O fede, o fede, sol di te mi doglio
ché d'altrui non oso, né doler mi voglio;
ma se l'humana speme è dubbia et frale,
il desir è immortale.

77. (Iacopo Sannazzaro? – Girolamo Cittadini? – Francesco Molza?)

– Perché piangi, alma, se dal pianto mai
fin non speri a' toi guai?
– Per questo sol piang'io,
ché s'agli affanni mei
promettesse riposo il pianto mio,
tanta letitia de la speme harei,
che pianger non potrei.
Però for di speranza
lagrimar sol m'avanza.

78.

Alma gentil che di tua vagha spoglia
et de' toi bei costumi el mondo hornasti
e al tuo partir in pianto lo lasciasti,
solea con beltà starsi l'honestade
alla dolc'ombra de' toi chiari sguardi
et dentro al divin volto
che 'l ciel ne diede et poi per sé l'ha tolto;
et parea a ciascun dir la tua beltade:
me non vedrai che poi d'amor non ardi.
Et pur la castitade
agli honesti pensier' sol dava loco,
ond'aspetti aguagliando el ghiaccio e il foco.
Tanti cor festi intimorati et casti,
quante volte ad altrui tu te mostrasti.

79. (Dante Alighieri)

Amor, da che convien che pur mi doglia,
perché la gente m'oda
et mostri me d'ogni virtute spento,
dammi saper a pianger com'io voglia,
sí che 'l duol che si snoda
porti le mie parole com'io sento.
Tu vôi ch'io mora et io ne son contento:
ma chi me scuserà, s'io non scio dire
ciò che mi fai sentire?
Chi crederà ch'io sia homai sí còlto?
Ma se mi dài parlar quanto tormento
fa', signor mio, [che] inanzi al mio morire,
questa rëa, per me, nol possi udire;
ché, se intendesse ciò che dentro ascolto,
pietà faria men bello il suo bel volto.

80.

Se in me esstremo è l'ardor e 'l ghiaccio esstremo,
s'ognhora abbruso et tremo,
come beato me, piú d'huom che sia,
dite voi, donna mia?
Voi sí, donna gentil, sola possete
bearmi in tanti guai,
et se ben comprehendete
che assentio è quel che la mia vita pasce,
vedrette aperto et chiaro
ch'altro dolor già mai,
se non quel sol onde 'l mio assentio nasce,
non è per appagar un tanto amaro.

81.

O dolce farfarela,
el me convien lassarte
e andar in altra parte,
o mia lucente stella.
O mia, ti vo' ben dire:
sforzato son partire
passà che sia diman.
Farilalilàn, farilalilàn,
deh, toccame la man,
se non ch'io morirò.

De zà da Po, de là da Po,
tu g'andaré, no g'andarò.

82. (Dragonetto Bonifacio, marchese d'Oria)

Madonna, i' non scio dir tante parole:
o voi volete, o no. Se voi volete,
oprate al gran bisogno el vostro senno,

ché voi sarete intesa per un cenno;
et se d'un che sempre arde al fin vi dole,
un bel sí, un bel no, me respondete.

Se serà un sí, un sí scriverò in rima,
et quando no, amici come prima:

voi troverete un altro amante et io,
non possendo esser vostro, serò mio.

83. (Pietro Barignano)

Cangia sperar, mia voglia,
ché non se mor per doglia;
et se fiere novelle
passon per gli occhi al core
da le due luci belle,
cerchiam prender d'amore
tal secondo favore
ch'allevî el gran martire,
se non se pò morire.

84.

Hay, hay, che de desio
è tutto el viver mio for di speranza!

Quel tempo che m'avanza
tutto fia pena et doglia,
ché non scio mutar voglia.

85.

Piangea la donna mia
quando da lei partia
et sospirava in cambio de parole.
Eravi el sol presente
et per pietà di noi pians'egli anchora
et sospirando andò verso occidente;
la pioggia e il vento alhora
bagnommi e 'l caldo spense il sol ardente,
poi riasciugommi et riscaldò in pocc'hora;
ma non ha l'acqua o il vento
il foco d' amor spento,
né le lagrime mie m'asciuga el sole.

86.

Cossí esstrema è la doglia,
che a cossí esstremo mal, mal non arriva
e a questo modo me ne resto viva.
Sarrei ben morta homai,
ma il dolor ch'ho nel cor sí greve et forte
non dà loco alla morte,
né accrescer pò, né sminüir mei guai;
come farò diffesa
se cosí ho pien' d'angoscie l'alma e il petto
che for non pò spirar l'anima accesa?
Et vivo al mio dispetto,
ma fra tutti i martir' quest'è el maggiore:
non potermi doler del mio dolore.

87.

Ogni loco m'attrista, ove io non veggio
quel'unico splendor, quell'alma viva
da cui lontan hor spasmo, hor vaneggio.
Però, madonna, al viver mio conviensi
el veder voi, sí ch'altro mai non chieggio
che non scio che cogli occhi toi dispensi:
ch'ogni loco m'attrista ov'io non veggio.

88.

Poi ch'al mio largo pianto,
amor, ti giova tanto,
asciuti mai quest'occhi non vedrai,
fin che non mandi fore,
haymè, col pianto il core.

89.

Tante volte: sí, sí, sí,
et in cambio haver no, no,
son cagion che fin a qui
io non ho quel che non ho.

Tante volte: sí, sí, sí,
et in cambio haver no, no.

Tutto el giorno un bon dimando
et un sí sempre mi pagha,
et, per non saper il quando,
questo al cor m'è mortal piagha;
che 'l dir sí, la incerta pagha,
fa ch'io mor stando cosí.

Tante volte...

Tanti sí senz'altro fare
son pur doglie troppo esstreme,
ch'io mi veggio consumare
in dubbiosa e incerta speme;
perché quel che sí me preme,
gionger mai non veggio il dí.

Tante volte...

Se 'l sí, sí fusse presente
como tempo d'avenire,
vivarei piú lietamente
con men doglia et men martire;
ma per sempre sí, sí dire,
questo sí non fa per mi.

Tante volte...

Un sol sí habbia in sé effetto,
[mi farà lieto e contento,
s(e) del don che tanto aspetto
sol daramme un pagamento;
altramente a far lamento
son constretto notte e dí.

Tante volte...]

90.

Egli è meglio che m'ami
ch'avermi per nemico,
sai tu perché tel dico:
se tuo nemico son, veder vorei
con gli occhi mei tua morte,
cossí, per mala sorte,
tu morta et io contento esser potrei.
Dunque, se 'l viver brami,
egli è meglio che m'ami.

91.

Perché non oso dimostrar la piagha,
madonna, non credete al mio gran male,
anzi prendete gioco
del gran martir et del mio accerbo foco.
Ma se per tempo alcun destin fatale
farà l'alma presaga
d'un piú bel stato in terra,
harete alhor pietà di tanta guerra
et piangendo direte: o d'amor sorte,
fuge da me costui per fuger morte.

92.

La via de la fiumera voglio fare,
per l'herba fresca, hora per dormire.
Vidi una rosa et tutta bianchezare,
tutta coperta de rose marine,
porsi la mano et per voler pigliare,
ma scontrò me ch'era a·lle' vicine.

93.

Donne, venéte al ballo,
venéte al ballo, donne innamorate,
ché la bella v'invitta,
nel volto piú che rosa incoloritta:
hor liettamente quella accompagnate.

Al ballo, donne, al ballo.
Mo ben, sí ben,
hor ben, chi vien;
di qua, di là,
tantararará.
Tantararararà tutte cantate,
venéte al ballo, donne innamorate.

La bella entra nel ballo:
venéte tutte che venir volete,
donne leggiadre et vaghe,
che dolcemente da amorose piaghe
percossi a mille amanti gli occhi havete.

Al ballo, donne, al ballo...

Al ballo, al ballo, al ballo,
venéte fantinelle in compagnia
con queste donne belle,
che sono qual' nel ciel lucente stelle,
dove sol regna amore et cortesia.

Al ballo, donne, al ballo...

94.

Da l'orto se ne vien la villanella,
col cestelletto pien di mazorana:
o che gentil fasana,
fatta di rose et fiori, adorna et bella.

Hor vêla, vêla,
la non è quella;
scio ben de sí,
scio ben de no;
la tôro sú.
Tôrela mo.

Tôrela mo, villan,
la putta dal cestel,
la te farà stentar,
la te darà martel.

Varda colà,
con la se tien;
damela pur, ch'ella mi vien.

95.

De là da l'acqua sta la mia amorosa
et mai veder la poss'io una sol fiata,
per una mala vecchia disdegnosa
che la tien sempre in camera serrata.

O racchagnata,
o vecchia mata,
siagurata,
sozza et sporcha;
viso d'orcha,
rabïosa,
tu tien' sconta la mia morosa.

Stu vorrà, stu non vorrà,
l'haverò, lei m'haverà.

Se veder la potesse una sol volta,
mai l'aspetar non mi rincresceria;
ma questa mala vecchia mi l'ha tolta,
che piú non vedo la speranza mia.

O che pazzia
de sta badia,
vecchia ria,
bronza coperta,
ben deserta,
storna et stolta,
ch'ella m'alde et non mi ascolta.

Stu vorrà...

96.

Un cavalier di Spagna
cavalcha per la via,
da pe' d'una montagna,
cantando per amor d'una fantina:
« Vòltate in qua, do bella donzellina,
vòltate un poco a me per cortesia,
dolce speranza mia,
ch'io moro per tuo amor.
Bella fantina, i' t'ho donato il cor».

Apresso una fontana
vidi sentar la bella
soletta in terra piana,
con una girlanda di fresca herbecina:
« Vòltate in qua, do bella donzellina,
vòltate un poco a me, lucente stella;
deh, non m'esser ribella,
ché moro per tuo amor.
Bella fantina, i' t'ho donato il cor».

97.

L'ultimo dí di magio, un bel matino,
per la fresca rosata
se n'andava la bella allo giardino,
da vinti damiselle accompagnata,
ognuna innamorata,
gentil, accorta et bella.

Tan dàn darindondélla,
haymè, che l'è pur quella
che m'ha ligato il cor, che mi l'ha tolto
con la beltà dil suo splendente volto.

C'una girlanda di bel gelsomino
sopra la treccia ornata,
lieta lei se n'andava al suo camino,
il primo giorno de Pasqua rosata:
o felice giornata,
ioconda, allegra et bella.

Tan dàn darindondélla...

98.

O vaghe montanine pastorelle,
donde venéte voi
et di qual loco sète?

Tan dan daridondelà,
donde venéte voi
et di qual loco sète?

Voi sète sí leggiadre et tanto belle,
che par ch'ogni dolcezza qui ducete.

Tan dan daridondelà...

Dal pra' fiori' facendo girllandete,
coi fiori in grembo la sera venéte.

Tan dan daridondelà...

Oro et argento non havete, o belle,
et mal vestitte et angiole parete.

Tan dan daridondelà...

99.

Ne par estre vegnú al parais:
o cancre, che bié vis' bianch' e ros' e vermié,
no viti mai i piú bié alla me vita!

100.

Dov'è l'amore, dov'è la fede,
o traditora facta fra nui?

101.

E levòmi d'una bella matina,
dolce amor, da la stella Dïana.
Alé, alé, alé,
amor, in brazzo a me.

102.

Favelami fantina,
vòltate in qua da mi,
o bella donzellina:
vedi che mor per ti.

La va cosí,
non posso pi';
chi me vòl ben,
non me sovien.

Hor sú, hor zo,
hor qua, hor là,
vedo che son arbandonà.

Parlame un poco, bella,
vòltate un poco a me,
o mia fulgente stella;
no me mancar di fe'.

Oimè, oimè,
no la mel cre';
ge porto amor,
g'ho dato el cor.

Hor sú, hor zo...

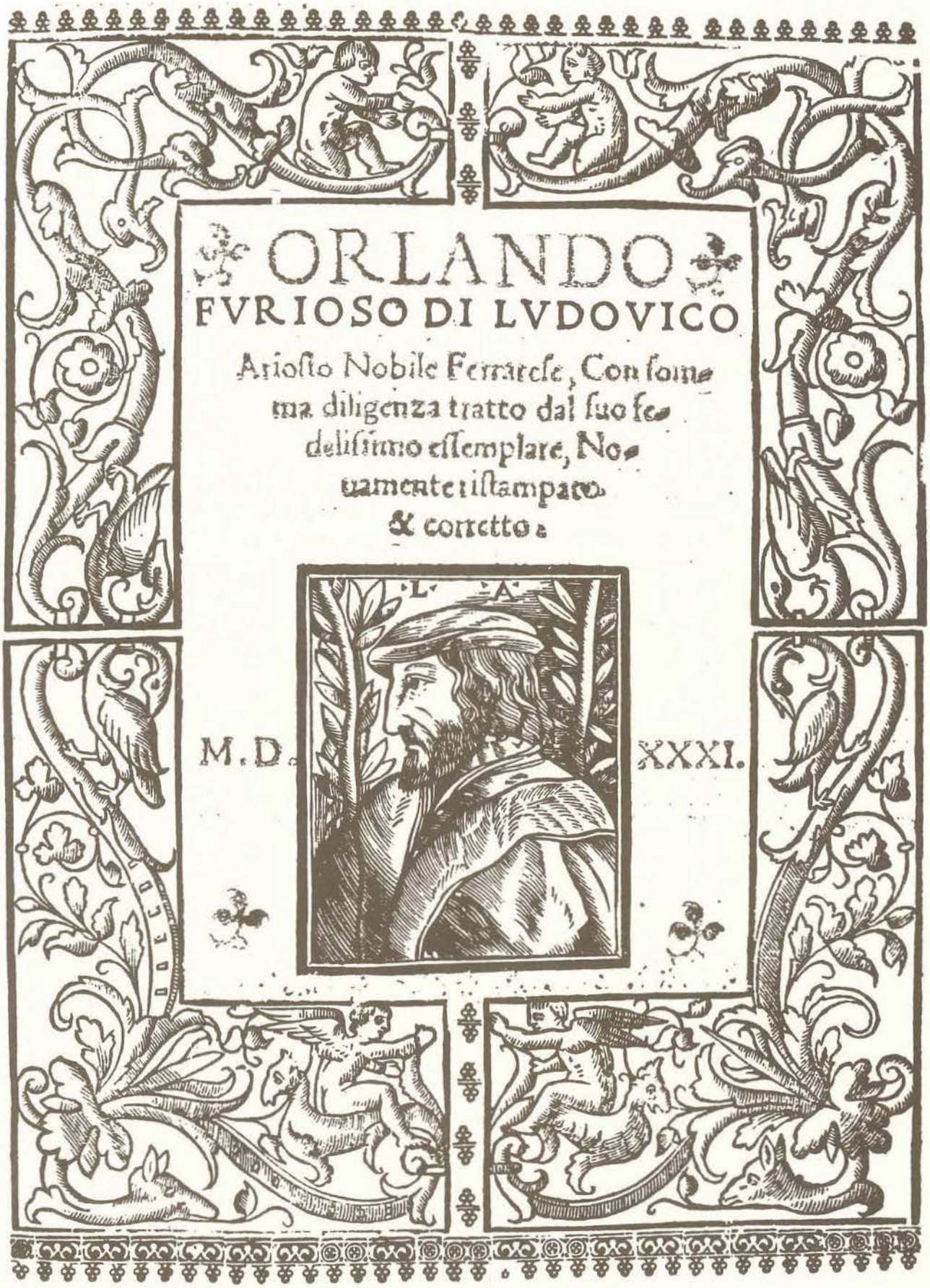
Deh, non lassar che mora!
Dime stu me vòl ben,
o dolce mia signora:
vedi che vegno a men.

Hor ben, hor ben,
la va da sén;
per ben servir,
me cuon morir.

Hor sú, hor zo...

103.

La mi fa solfare,
la falsa Reconchina,
la mi fa sonare
la borsa ogni matina;
et vòl che la Rosina
contenti el suo Zanolo.
O che piacer, andar senz'alle a volo.
Da poi, con baglie et zanzie,
in sú le guanzie
me tiene una mano;
con l'altra, pian piano,
tira i bezzi a sí;
et dice: lassa fare a mi,
hor lassa fare a mi,
ch'in breve et pochi dí
t'andaré col boccalon.



29. Frontespizio dell'Orlando Furioso con ritratto dell'autore in un'edizione del 1531. Venezia, Biblioteca Marciana

3. Apparato critico

1. Quando lo pomo vien dalo pomaro

Villotta con citazioni popolari

Fonti collazionate: FiMsI, FiMsII, FiMsIII, FiMsIV, AnII e PeXI.

v. 1 : pomo/FiMsI *pome*; vien/Orig. C e B nella ripetizione e PeXI *si vien*; dalo/FiMsI, FiMsII e FiMsIII *dallo*. In FiMsIV è riportato solo l'incipit *Quando lo pomo*;
v. 2 : è/Orig. T *he*; madurare/Orig. A e T (I volta) e tutti (II volta) *madurar*; AnII *s'el non è maturo non possel mai maturare*; FiMsI *se non è maturo non si possa mai maturar* (o *maturare*; la parte di A aggiunge: *ben maturo*); FiMsII *s'el non è maturo non si possal ma' maturar*; FiMsIII *s'el non è maturo non si possel ma' maturar*; PeXI *s'el non è maturo non si possel mai maturare*;
v. 3 : luse/AnII, FiMsI, FiMsII, FiMsIII, e PeXI *luce*;
v. 4 : el/AnII *il*; struse/AnII, FiMsII e FiMsIII *strugge*; FiMsI *struggie*; PeXI *struge*;
v. 5 : pe'/FiMsI, FiMsII, FiMsIII e AnII *pie'*; in aqua/Orig. A *in acqua*; AnII *in l'acqua*; FiMsI e FiMsII *nell'acqua*; FiMsIII *nell'aqua*; PeXI diversa lezione: *o caro amore*;
v. 6 : et l'altro/AnII *l'altro*; FiMsII *ellaltro* (e· ll'altro); PeXI diversa lezione: *o dolce amore*;
v. 7 : brazzo/Orig. A *brazz'*; AnII, FiMsI e FiMsIII *braccio*; PeXI *brazo*; collo/PeXI *col*; la man/AnII *e la mano*; FiMsI e FiMsIII *la mano*; sen/FiMsI e FiMsIII *seno*; FiMsII diversa lezione: *la mano in sen l'arcobalen*;
v. 8 : me/AnII, FiMsII, FiMsIII e PeXI *mi*; vostú/AnII e PeXI *vô' tu*; FiMsIII anche *vuostú* e ripete modificando tutto il verso: *O traditora, vostú ch'io mora per te?*; allo stesso modo si ritrova anche in FiMsI ripetuto due volte in T e B, ma in A (I volta) e C (II volta) si trova, come nell'Orig., *O traditora, perché non mi vostú ben?*

Differenze nell'edizione di G.A. e G. Volpi:

v. 2: quanta bellezza
v. 3: potrebbe a
v. 4: quanto in
v. 5: suoi
v. 6: spendesse Amore
v. 7: punto...martire
v. 8: giunto
v. 9: Non ha stella
v.10: eguale
v.11: e tanto
v.12: quanto ei ... che fonte è
v.13: Cosí
v.14: possa agguagliarsi
v.16: della vostra
v.17: Tanto e ... ancor
v.18: siete; nè dir di voi si puote appieno
v.19: dalla
v.20: devuto
v.21: onde
v.22: vostra tanta altezza
v.23: egli è, che mia virtú tanto vincete (la parola *virtú* è stata accettata come integrazione del verso)
v.24: siete.

Differenze nell'edizione di L. Frati (solo prima Stanza):

v. 2: quanta bellezza
v. 3: potrebbe in
v. 4: bene quant'in amor esser mi voglia
v. 5: e soi
v. 6: spendesse Amore
v. 7: potriami accrescer punto di martire
v. 8: può soffrire.

2. Veramente, madonna, in me l'ardore

Canzone

Fonti per il testo:

MaMs	Adespoto (I Stanza)
FiMsVIII	Andrea Navagero
VeMsVI	Andrea Navagero
Giolito	Andrea Navagero
BoMsIV	Francesco Molza (I Stanza)
FiMsIX	F. Mo. (Francesco Molza)
FiMsX	Adespoto

Andrea Navagero, *Rime*, VII (in Volpi II)
Francesco Molza, *Madrigali*, II (in Frati, da BoMsIV)

v. 3: potrebb' /A *potrebbe*;
v. 4: amante /A *amant'*; mai/T *mi*;
v. 5: pungenti /B *pongenti*,
v. 7: martyre /B *martire*;
v. 8: ch'uom /B *ch'om*; può /T e B *pò*;
v.11: fiammeggia /A e T *fiammegia*;
v.17: tant'et /T *tant'è*;
v.22: ch'a /B *che a*;
v.23: che ogni /A e T *ch'ogni*.

3. Amor, se vôi ch'io torni al giogo antico

Canzone

Fonte collazionata: PeXI

F. Petrarca, *Canzoniere*, CCLXX, vv. 1-15

v. 1 : giogo/PeXI *gioco*;
v. 3 : et/PeXI *e*;
v. 6 : nascoso/PeXI *nascosto*;
v. 8 : sol/PeXI *suol*;
v. 9 : et s'egli è/PeXI *e se gli el*;
v.11 : et/PeXI *e*; perché qui/PeXI *ancor per che* (senza parentesi); abysso/PeXI *abisso*;
v.12 : vali et pôi/PeXI *val e pôi*;
v.13 : senta/PeXI *sente*;
v.14 : ch'ella/PeXI *che lei*;
v.15 : et/PeXI *e*.

PeXI riporta anche la seconda Stanza, vv. 16-30:

Riponi entro el bel viso el vivo lume
che era mia scorta, e la soave fiamma
che anchor, lasso, me infiamma
essendo spenta: hor che fia dunque ardendo?

Et non si vide mai cervo né damma
con tal desio cerchar fonte né fiume,
quale io el dolce costume
onde ho già molto amato; e piú n'attendo,
se ben me stesso e mia vaghezza intendo,
che me fa vanegiar sol del pensiero,
et gire in parte ove la strada mancha,
et con la mente stancha
cosa seguir che mai gionger non spiero.
Hor al tuo rechiamar venir non degno,
ché signoria non hai fuor del tuo regno.

Differenze nell'edizione critica di G. Contini:

v. 1 : vuo' ch'i' ... anticho
v. 3 : meravigliosa
v. 4 : conventi
v. 5 : tesoro
v. 6 : nascosto
v. 7 : saggio pudico
v. 8 : suol
v.11 : l'abisso
v.12 : val et puoi
v.13 : sente
v.14 : n'à
v.16 : 'l bel viso il
v.17 : ch'era... et
v.18 : ch'anchor... m'infiamma
v.19 : or che fea
v.20 : E'
v.21 : cercar
v.22 : qual io il
v.23 : ò... amaro; et
v.24 : et
v.25 : mi... pensero
v.26 : manca
v.27 : co la... stanca
v.28 : giugner non spero
v.29 : Or
v.30 : segnoria non ài.

4. Ben mi credea passar mio tempo homai

Canzone

Fonti collazionate: PeXI e AnLiut

F. Petrarca, *Canzoniere*, CCVII, vv. 1-13

v. 2 : havea/PeXI *havia*;
v. 3 : senz'altro/PeXI *senza altro*; et/PeXI *e*;
v. 4 : madonna/AnLiut *madona*;
v. 5 : aita/PeXI *ayta*; AnLiut *vita*; condocto/PeXI *condutto*; AnLiut *conduto*; m'hai/AnLiut *m'ài*;
v. 6 : m'insegni/PeXI *me insegni*;
v. 7 : s'io/PeXI e AnLiut *se*;
v. 8 : ch'in questa/PeXI *che in tal*; AnLiut *che in questa*;
v. 9 : leggiadro/PeXI *ligiadro*; AnLiut *legiadro*;
v.10 : senza 'l/Orig. C, A e B *senz'al*;
v.11 : cosí havess'i/PeXI *cussí havess'io a*; AnLiut *havesse i*;
v.13 : fallire/PeXI e AnLiut *fallir*; men/AnLiut *me*; vergogna/AnLiut (seconda volta) *vergognia*.

PeXI riporta anche la seconda Stanza, vv. 14-26:

Li ochi suavi ond'io soglio haver vita,
de le divine loro alte belleze
furmi in sul comenciar tanto cortesi,
che 'n guisa d'huom cui non proprie richezze,
ma celato di for socorso aita,
vissimi, che né lor né altri offesi.
Hor, bench'a me ne pesi,
divento ingiurïoso et inportuno:
ché 'l poverel digiuno
vène ad acto talhor che in meglior stato
havria in altrui biasmato.
Se le man' de Pietà Invida m'ha chiuse,
fiamme amorose e belle il non poter mi scuse.
(v. 26 corrotto)

Differenze nell'edizione critica di G. Contini:

v. 1 : omai
v. 2 : avea
v. 4 : or... i'
v. 5 : condutto m'ài
v. 7 : s' i'
v. 8 : che 'n
v.11 : avess' io i primi
v.12 : ch'or
v.13 : ché 'n... fallir
v.14 : occhi soavi... aver
v.15 : lor... bellezze
v.16 : cominciar
v.17 : d'uom... ricchezze
v.18 : soccorso
v.20 : Or
v.21 : importuno
v.23 : vèn ad atto talor che 'n miglior stato
v.24 : avria
v.25 : di Pietà Invidia m'à
v.26 : fame amorosa, e 'l non poter, mi scuse.

5. Haymè, Amor! – Haymè, Fortuna!

Frottola in forma di dialogo

Fonte collazionata: NY

v. 2 : NY A e B *l'un et* (C *e*) *l'altro mi fan guerra*;
v. 3 : ti/NY A e B *te*; sum/NY C *son*, T *sun*;
v. 4 : se/NY A e B *si*;
v. 6 : NY A e B *l'un et* (C *e*) *l'altro mi fan guerra*;
v. 7 : pena/NY C *penna*;
v. 8 : et/NY A e T *e*;
v. 9 : stratia/Orig. B *straccia*;
v.10 : Et quest'et quella/NY C e T *e questa e quella*,
v.11 : me/Orig. A e B *mi*; NY *mi*; percuotte/NY *percote*; et/NY T e B *e*;
v.12 : NY C *contra il sol* (T *sole*), *stelle* (A *stella*) *et luna*, B *contra ho il sol, stelle et luna.*

6. O Morte? - Holà!

Sonetto in forma di dialogo

Fonte collazionata: Dor

v. 1 : Holà/Dor *Olà*; fugi/Dor *fuggi*;
v. 2 : tuo/Dor C *to*; mi/Orig. C *me*;
v. 3 : scrissi/Orig. T e B *scripsi*; Dor C *scripse*, A, T e B *scrisse*;
v. 4 : dove è/Orig. B *dov'è*; fu ma'/Dor *fo in* (forse *m'*);
v. 7 : poss'/Orig. A *posso*; sopportar/Orig. *sopporta*; Dor C *sopporta*, A *sopportar*; Haymè/Dor *Oymè*;
v. 8 : dispecto il/Orig. B *dispetto el*; disperat'ho/Dor *dispera[t]o ho*;
v. 9 : finirti/Dor *finirte*;
v.10 : possa/Orig. A *poscia*; di occiderte/Orig. T *d'occiderte*; Dor C, A e B *d'occiderte*, T *de occider te*; ch'in/Orig. A *ch'è in*; tê=te è; scripto/Orig. C e A *scritto*; Dor *per che è in te scrip[t]o;*
v.11 : te/Orig. B *ti*; Dor *ti*; d'una/Dor A, T e B *de una*;
v.13 : Amor/Orig. B *amore*; Haymè quest'alma stolta/Dor *Oymè che in'st'alma stolta*;
v.14 : dispecto/Orig. B *dispetto*; mi/Orig. C *me* (nella ripetizione); victo/Dor *vitto*.

7. Deh!, fusse almen sí nota

Canzone

Fonti collazionate: PeXI e AnLiut

v. 1 : Deh/PeXI *Dhe*; AnLiut *De*; fusse almen/Orig. B e T *fuss'almen*;
v. 3 : com'a/PeXI e AnLiut *come a*; bellezza/AnLiut *belleza*;
v. 4 : sería/AnLiut *saria*;
v. 5 : et fors'/PeXI *e forsi*, AnLiut *e forse*; grav'/Orig. T e AnLiut *gravi*; desir'/Orig. B e AnLiut *pensier'*;
v. 6 : quand'io/AnLiut *quando*; durezza/AnLiut *chiareza*;
v. 8 : fo/AnLiut *fa*;
v. 9 : corro/PeXI *curo*; AnLiut *chero*;
v.10 : Et tal/PeXI *e cosí*; AnLiut *che cosí*;
v.11 : ch'hor spero, hor temo et mi duol/PeXI *che hor rido hor temo e mi dòle*; AnLiut *hor piango hor rido hor mi dòl*;
v.12 : me/Orig. B, PeXI e AnLiut *mi*.

8. Hor vedi, Amor, che giovenetta donna

Madrigale

F. Petrarca, *Canzoniere*, CXXI (di mano del Petrarca nel Cod. Vat. 3195)

v. 2 : non/manca nel T

Differenze nell'edizione critica di G. Contini:

v. 1 : Or
v. 3 : ta' nemici
v. 4 : Tu se'... e 'n gonna
v. 5 : l'erba
v. 6 : e 'ncontra
v. 7 : I' son pregion.

9. Deh! credete, donna, a me

Frottola

Fonti collazionate: PeXI e Wi

v. 1 : Deh/PeXI *Dhe*; Wi *De*;
v. 2 : ch'altra/Wi *che altra*;
v. 3 : Wi *se mia fe' mai in alcun fu*;
v. 4 : vedrette/Orig. C e A *vedrete*; PeXI *vedreti*; Wi *vedrete*; è/PeXI *he*;
v. 5 : Deh/PeXI *Dhe*; Wi *De*;
v. 7 : V'ò/ PeXI *vi ho*;
v. 8 : mia fede po'/PeXI *mia fede e po'*, Wi *e fede po'*;
v. 9 : fin a qui/PeXI *fino a qui*; Wi *fino qui*;
v.10 : Ver i' trovo/PeXI e Wi *ver ritrovo*;
v.12 : gran rispetto/Wi *gran ristor*;
v.13 : sapette et/PeXI *sapete e*;
v.14 : il/PeXI *el*;
v.15 : al men/PeXI *almen*;
v.16 : nianche/PeXI *ne anche*;
v.17 : però/PeXI *perho*; el/Orig. C *il*;
v.18 : pe'/PeXI *pie'*.

In Wi manca la seconda Stanza (vv. 13-18)

10. Nel tempo che riveste il verde manto

Canzone con citazione popolare

Fonte collazionata: PeXI

v. 2 : vaghi/Orig. C,A e B *vagi*; dolci/PeXI *e vezosi*; augelletti/Orig. B *augulletti*; PeXI *angeleti*;
v. 3 : di/PeXI *de*; col/PeXI *con lo*;
v. 4 : su/Orig. C,T e B *sul*; sfoga' /PeXI *sfogan*; accenti/PeXI *obieti*;
v. 5 : tal'/Orig. T *gran*; diletti/PeXI *dilecti*;
v. 6 : d' un bel pin/Orig. A *d'un pin*; frondutto/PeXI *fronduto*; altiero/Orig. B *altero*;
v. 7 : vid'io/PeXI *vidi* (= vid' i'); somiero/PeXI *sentiero*;
v. 8 : legiadra nympha et bella/PeXI *ligiadra e nympha snella*; Orig. T *leggiadra*;
v. 9 : (e v. 10) e/PeXI *De*; vienstú/PeXI *vien tu*;
v.10: donde/Orig. C *dunde*;
v.11: dolzon/PeXI *dolce*.

In PeXI seguono altre due Stanze:

Sentendo il dolce a me novo cantare,
di maraviglia alhor divenni biancho.
Se ni gia la nympha per voler cacciare
con l' a[r]co e la pharetra al fiancho.
Succinta fiera fu dal lato mancho
con lietto volto e con gentil sembianti,
con voce altiera e con suavi canti
lei se ne gia dicendo in sua fevella.

De donde...

Alhor mi mossi e possimi a seguire
la bella nimpha vagha e delictosa;
quando mi vite si posse a fuggire,
spesso volgendo la faccia amorosa

in dietro et poscia da me si fu ascosa
in una folta selva lí vicina,
tal che da sera et anchor da matina
pensar io non mi so, se non di quella.

De donde...

v.19: fevella/PeXI *fevela*.

11. Dapoi lunge fatiche et lungi affanni

Canzone

Fonte collazionata: PeBoss

Galeotto del Carretto, *Canzona alla amante*

v. 1: Dapoi lunge/Orig. nella Tavola *longe*; PeBoss *Dopoi longe*, lungi/PeBoss *longi*;
v. 2: lungo/Orig. A e B e PeBoss *longo*;
v. 3: parte/PeBoss *loco*;
v. 4: li/PeBoss *gli*; mei/Orig. B *miei;*
v. 5: con/PeBoss *cum*;
v. 6: expressa/PeBoss *espressa*; de/Orig. A *di*;
v. 7: tante/Orig. A e B e PeBoss *tanta*;
v. 8: mi ha/PeBoss *m' ha*, et/PeBoss *e*;
v. 9: spesso Morte/PeBoss *quella spesso*; per/PeBoss *e per*;
v.10: et saggia accorta et/PeBoss *accorta saggia e*;
v.11: et/PeBoss *e*;
v.12: PeBoss *potrete, ahimè che notte e giorno chiamo*;
v.13: vostr'/PeBoss *alma*;
v.14: PeBoss *caro mio ben, dolce mia viva stella*;
v.15: dela/PeBoss *di la*;
v.16: a ziò/PeBoss *acciò*; ria/PeBoss *via*;
v.17: quella/PeBoss *quello*;
v.18: ancho/PeBoss *ancor*.

Pe Boss continua con un'altra Stanza e commiato:

Certo mi rendo, benché voi sapendo
quanto sia grande il foco nel qual ardo,
che 'l vostro almo socorso cosí tardo,
non sería, diva mia, che indarno attendo,
benché infinita gratia ad Àmor rendo,
d'ogni mia piaga e d'ogni grave stratio.
Né mai mi vederò satio
de pregarlo che tutti i strali soi,
cara mia donna, in me spenda per voi.

Canzone mia, se quel che piú vorei
in questi versi mei
non dico, n'è sol causa il troppo amore,
che sempre è accompagnato col timore.

v.23: PeBoss *rende*

Differenze nell'edizione di G. Manacorda:

v. 1: longe... et longi
v. 2: longo mio amor
v. 3: qualche loco
v. 4: delli miei
v. 5: soi
v. 6: espressa di
v. 7: fuora di tanta
v. 8: m'ha ... misso
v. 9: spesso quella chiamo
v.10: prudente, accorta, saggia et
v.11: amor, fede
v.12: potete a quel, che nocte e giorno chiamo
v.13: vostra alma
v.14: ben, mia vita et stella
v.16: acciocchè morte
v.17: cum
v.18: toglia anchor.
La terza Stanza di PeBoss (vv. 19 - 27) manca;
v.19(28): Canzona...pur vorrei
v.20(29): miei
v.21(30): non dirò, nè causa
v.22(31): accompagniato e dal timore.

12. Questo dolce mio dolore

Frottola

Fonte per il testo: MaMs Adespoto

v. 1: dolce/MaMs *dolze;*
v. 3: fra 'l timor/MaMs *fra timore*; e/Orig. B eMaMs *et*;
v. 4: et freda/MaMs *affredda*;
v. 9: la conduce/Orig. *l'ha un duce* (versione di MaMs);
v.12: non vegg'io/ MaMs *non veglia io*; altieri/Orig. C *alteri;*
v.15: dispieri/Orig. A *despieri*;
v.20: grato/orig. B *grat'*;
la quarta Stanza manca completamente in A, T e B; il C riporta solo i vv. 23 - 27 fino a *fole*; la parte ricostruita fra parentesi riproduce la lezione di MaMs.

13. Che sarà, che non sarà

Villotta con citazione popolare

Fonte collazionata: Wi

v. 1: sarà/Orig. B e nella Tavola e Wi C, A e **T** *serà*;
v. 2: ch'ella non/Wi C *che la no* (A e T *non*); mi/Wi C e T *me*; ben/Wi T *bem*;
v. 3: Haymè/Wi C, A e T *Oymè*;
v. 4: mi ha/Orig. A e B *m'ha*, Wi C *me ha*, A e T *m' ha*, abandonà/Wi A *arbandonà*;
v. 6: Wi T *la se ne va*;
v. 7: Wi A *lassela andar*;
v.10: giotta/Wi C e A *giota*;
v.11: (e v.12) Wi C e T *o la brusa o tenze o scotta*, A *brusa tenze*;
v.13: (e v.14) lassela/Wi C *lasela*, A *lasseala pur*,
v.15: Wi C *lasela pur*, T *lassela pur*,
v.16: non/Wi C *no* (seconda volta *non*);
v.17: non/Wi C *no*;
v.18: poi/Wi C *po*;
v.19: Haymè/Wi C, A e T *oymè*, posso/Orig. A *poso*;
v.20. ch' io/Orig. C e Wi C, A e T *che*;
v.25: Wi C, A e T *L'è una zo(n)za*;
v.28: chiocha/Wi C, A e T *chioca*;
(segue: *lassela star...lassela pur*)
v.29: me/Wi C, A e T *mel* (ambedue le volte);

v.30: Wi C *chi la non me vol bem* (sic), A e T *che la non me porta amor*;
v.31: Wi C *Oymè Dio me crepa el core* (anche A e T ma con *cor*);
v.32: ch' ella/Orig. C e T *che la*; m' ha/Wi C e T *me ha*;
v.33: com' /Wi C *co*;
v.34: del pe' /Wi T *di pie'*;
v.35: guardar/Wi A *vardar*;
v.38: rozza/Wi C, A e T *roza*;
v.40: pastrozza/Wi C, A e T *pastroza*.

14. Nel dolce tempo de la prima etade

Canzone con citazione popolare

Il primo verso è del Petrarca, *Canzoniere*, XXIII
v. 4: dongelina/ A *donzellina*, T *donzelina*;
v.14: inganà/ A e T (e B, seconda volta) *ingannà*,
v.15: inganerà/ T e B *ingannerà*.

15. Debb'io sperar d'haver, donna, mai pace

Canzone

Fonte collazionata: AnIII

v. 1: Debb'io/AnIII *Deb'io*; d'haver/AnIII *d'aver*;
v. 3: fuss'/AnIII *fusse*; di /AnIII *de*,
v. 4: voleria/AnIII *volaria*;
v. 5: il/AnIII *el*;
v. 6: oso ad alcun scoprir il/AnIII *osso ad alchun scoprire el*;
v. 7: AnIII *hond'io più ognor m'infocho*;
v. 8: anzi/AnIII *anci*; velo/AnIII *vello*;
v. 9: ch'io dica/AnIII *ch'io el dica*; questo/AnIII *questa*;
v.10: mi sfoco/Orig. *m'infoco*; si accetta la versione di AnIII, modificandola per ragioni di rima: *né mai ponto mi sfocho*;
v.11: di/AnIII *de*;
v.12: dia con/AnIII *da cum*.

16. Quanta mai leggiadria, quanta beltade

Canzone

Fonti collazionate: AnIII e FiMsI

v. 1: Leggiadria/AnIII *ligiadria*;
v. 2: quest'e/AnIII *questo e*; FiMsI C *questo et in*, A, T e B *questo e 'n*;
v. 3: tutt' /AnIII *tutto*; FiMsI C *tutta*, A, T e B *tucta*; sol à/Orig., AnIII e FiMsI *sola*; el/AnIII *il*; raccolto/FiMsI C, A, T e B *raccholto*;
v. 4: FiMsI C, A, T e B *che non è crudeltà*;
v. 5: qui sott' /AnIII *qua sotto*, FiMsI C e T *qui socto* (A e B *sotto*); el/Orig. B *al*; nostro/FiMsI manca; nel' inferno/ FiMsI C,T e B *nell'inferno*, A *nello inferno*;
v. 6: ch'anchor/AnIII *che ancor*; non/manca in AnIII;FiMsI C, A e T *ch'unitamente* (B *c'unitamente*) *ancora in voi non sia*;
v. 7: ond' /AnIII e FiMsI T *onde*; nel desio/Orig. T *nel ciel desio*; FiMsI C, A, T e B *nel disio*; for/Orig. B manca; FiMsI C, A, T e B *fuor*;
v. 8: alla/AnIII *ala*; FiMsI *et la*; mia/FiMsI *mie*; ogn'/AnIII e FiMsI *ogni*;
v. 9: voi/FiMsI A *voy*; duro orgoglio/FiMsI B *dur'orgoglio*;
v.10: e sia/AnIII *e fia* (?); FiMsI *et sie*; longo/FiMsI *lungho*;
v.11: freddo/AnIII *fredo*, voler del tutto spento/FiMsI *volere in tucto e spento*;
v.12: s' in/AnIII e FiMsI *se in*; romp' /AnIII e FiMsI *rompe*;
v.13: et/AnIII *e*; che/FiMsI C *ch'i'*, A, T e B *ch'io*; conobbi pria/AnIII *conobi pera*;
v.14: mercé/FiMsI *merzè*; fu/AnIII *fui*; et/AnIII *e*;
v.15: desir/FiMsI T *desire*;
v.16: e/FiMsI *et*; vostro amor/Orig. A e B *vostr'amor*; FiMsI *vostro amore*; ardea el /FiMsI C *arda 'l*, A, T e B *arda el* (nella ripetizione *arda 'l*).

17. Forza d'amor da lo supremo clime

Ballata

v. 4: extime/ A (prima volta) *extima;*
v. 9: diffesa/ T *difesa*.

18. Dura passion che per amor soporto

Capitolo

Fonti collazionate: AnIV e DeCan (ambedue con intonazioni musicali diverse)

Altre fonti per il testo:

OxMs	Andrea Navagero
FiMsIX	Iacopo Sannazzaro
ParMs	Andrea Navagero
MüMs	Adespoto
RoMs	Adespoto
VeMsV	Adespoto

Andrea Navagero, *Rime* (fonti come sopra)
Iacopo Sannazzaro, *Alcune Rime*, (I) (in Volpi I)

v. 2: veggio/AnIV e DeCan *vegio;*
v. 3: veggio/AnIV e DeCan *vegio*; el/DeCan *li*; m'ha/AnIV e DeCan *m'à*;
v. 4: AnIV *Le già pocho anci nuda*; nuda/Orig. C, A e B *unde*;
v. 5: veggio/AnIV e DeCan *vegio*; novei/AnIV e DeCan *varii*;
v. 6: vagho a/AnIV e DeCan *vago*;
v. 7: veggio/AnIV e DeCan *vegio*; varî/Orig. C e T *varij*, A e B *vari*; AnIV e DeCan *varii*;
v. 8: pinger/Orig. B e AnIV *pianger;* Orig. C e T *finger*; rive belle/DeCan *belle rive*;
v. 9: l'alme accese d'a morosi/AnIV *de l'alma accesa e d'amorosi*; DeCan *l'alma accesa e d'amorosi*;
v.10: Odo/AnIV e DeCan *odi*; gli augei a/AnIV *li angioli al*; DeCan *gli angieli al*;
v.11: veggio ricercar le verdi/AnIV *vedo recercar le verde*; DeCan *vedo ricercar le verde*,
v.12: veggio/DeCan *vegio*; el/Orig. C e A, AnIV e DeCan *il*; m' ha/AnIV e DeCan *m'à*;
v.13: veggio/Orig. C *vedo*; AnIV e DeCan *vegio*; stanco/AnIV e DeCan *stancho*;

v.14: ogn'animal alle secrete/AnIV *ogni animal a le scure*; DeCan *ogni animal ale scure*;
v.15: et piú tranquillo/AnIV e DeCan *e piú tranquil*; il/ DeCan *al*, del'onde/DeCan *de l'honde*;
v.16: Vegg'ir scherzando/AnIV *vegio andar schrizando*; DeCan *vegio andar scrizaodo*;
v.17: fanno/ DeCan *fano*; piaggie accorto/AnIV *piaghe acorto*; DeCan *piaghe acordo*;
v.18: l'herbette/AnIV *le erbette*;
v.19: veggio/DeCan *vegio*; che/AnIV e DeCan *che è*;
v.20: biance/AnIV e DeCan *bianche*;
v.21: veggio el/DeCan *vegio il*; m'ha/AnIV *m'à*;
v.22: veggio/DeCan *vegio*; saetta/AnIV *sancte luce*; DeCan *saccte*;
v.23: ogn'indurato cor/AnIV *ogni indurato cor*, DeCan *qualche dol*; punge/ AnIV *pinge*;
v.24: dopo/AnIV *doppo*; duol/AnIV *dol*; riceve/AnIV *receve;*
v.25: et dove pone/AnIV e DeCan *et donde prende*; cathena/ DeCan *catena*;
v.26: devenir/AnIV *divenir*; magiore/Orig. T e B *maggiore*;
v.28: veggio il/AnIV e DeCan *vedo el*;
v.29: di bello/AnIV *debile*; DeCan *quel che debi e al mondo il tempo; à porto*/Orig. C e A *apporto* (à· pporto); AnIV e DeCan *aperto*;
v.30: quando veggio/AnIV *quel ch'io veggio* (manca *il core*); DeCan *quel ch'io vegio*; mi/DeCan *me*;
v.31: il/AnIV *el*; m'ha/AnIV e DeCan *m'à*.

Differenze nell'edizione di G. A. e G. Volpi:

v. 1: sopporto
v. 2: nuove spoglie
v. 3: e non veggio il
v. 5: rivestir veggio di
v. 6: e 'l sol piú vago rimenarne
v. 7: e mille varj
v. 8: le verdi rive
v. 9: dell'alme accese in gli amorosi
v.10: veggio gli augei cantar
v.12: il bel
v.13: ogni animal che volentier s'asconde
v.14: ricercar veggio le segrete ombrette
v.15: e piú... dell'onde
v.16: veggio scherzando
v.17: col mormorio tra piagge
v.18: l'erbette
v.20: dal candor di bianca
v.21: il bel
v.22: e veggio... saette
v.23: e
v.24: e dopo qualche
v.25: e dove prende sua catena
v.26: veggio speranza ogn'or farsi maggiore
v.29: ha porto
v.31: non veggendo.

19. Amor, se d'hor in hor la doglia cresce

Canzone

Fonti collazionate: AnIV (due esemplari, 1517 e 1520; con AnIV[1] si intende solo la prima edizione del 1517) e AnLiut

v. 1: d'hor/AnLiut *dora* (*d'ora*); AnIV *de hor*; cresce/AnIV *cresse*;
v. 2: anzi/AnLiut e AnIV[1] *anci*; facta/AnLiut *fata*; Orig. A e AnIV *fatta*;
v. 4: di/AnIV[1] *de*; s' esce/ AnLiut *si escie*; AnIV *si esse*;
v. 5: se doverà/AnLiut *se ei doverà*;
v. 6: mi/Orig. C (e A seconda volta) *me*; AnIV (seconda volta) *me*; converrà/AnLiut e AnIV *converà*.

20. Che vòl dir che cosí sète

Frottola

Fonte collazionata: AnII

v. 2: et/manca in AnII; mei/AnII *mia*;
v. 3: deh, svegliate/Orig. *desvegliate*; AnII *de svegliata*;
v. 4: perch'/AnII *perché*; respondete/AnII *rispondete*;
v. 6: et/manca in AnII; mei/AnII *mia*;
v. 7: perso ho/AnII *perso* (= *pers'ò*);
v. 9: AnII *né per opra ira e disdegno*;
v.11: ma di/AnII *ne de*;
v.12: me/AnII *ma*.

In AnII segue un'altra Stanza:

Se 'l mio male ognor cercate,
el ben vostro ognor procuro.
Se [mia] morte desïate,
quella ancor per voi non curo.
Questo ben vi affermo e giuro
ch'alfin poi vi pentirete.

Che vòl dir...

v.15: AnII *Le morte desiate.*

21. Fiamma amorosa et bella

Canzone

Fonti collazionate: AnIII e AnOrg (solo primo verso)

Solo il primo verso è di Andrea Navagero, *Rime*, IX.

v. 1: et/AnIII *e*;
v. 2: ghiaccio hormai/AnIII *iacio mai*; scopr' /AnIII *scopre*;
v. 3: o non s'accendi/AnIII *o che se accenda*;
v. 5: a gli/Orig. T e B *al gli*;
v. 6: et sola/AnIII *e bella*;
v. 7: mar di ghiaccio et di dolcezza/AnIII *m'arde gratia o de dolceza*;
v. 8: che tal/AnIII *che nullo*; null'alma/AnIII *nul'alma*;
v. 9: si comprehende/AnIII *se comprende*;
v.10: stanca/AnIII *stancha*;
v.11: Ch'alla dolcezza/AnIII *che a la dolceza*;
v.12: se/Orig. T *si*; pòl/AnIII *può*.

22. Occhi mei lassi, mentre ch'io vi giro

Ballata

Fonti collazionate: PeBoss, AnI, AnOrg (solo l'incipit del primo verso)

F. Petrarca, *Canzoniere*, XIV

v. 1: occhi/PeBoss *ochi*; ch'io/AnI *che io*; vi /Orig. A *ve*;
v. 2: v'ha/PeBoss *vi ha*;
v. 3: siati/PeBoss *siate;*
v. 4: vi sfida Amore/PeBoss *vi sfid'Amore*; AnI *ve sfida Amore*, ond'io/AnI *onde io*;
v. 5: sola/PeBoss *sol*; mei/AnI *miei*; penseri/PeBoss *pensieri*;
v. 7: de/PeBoss *di*;
v. 9: ogetto/PeBoss *oggetto*; AnI *ozetto*; interi/Orig. B e PeBoss *intieri*;
v.10: seti/PeBoss e AnI *siete*;
v.14: longo/AnI *lunge*, martyro/PeBoss *martiro*.

Differenze nell'edizione critica di G. Contini:

v. 1: miei
v. 2: v'à
v. 3: siate
v. 5: miei
v. 9: obgetto
v.10: siete
v.12: l'ore
v.13: or
v.14: martiro.

23. Allhor che 'l verno dà loco a l'estade

Madrigale con citazione popolare

v. 2: Tauro/T e B *Thauro;*
v. 4: con = e;
v. 6: cól = colle;
v. 8: angeliche et/ T e B *angelich'et*.

24. Gentil donna, se in voi

Canzone

Fonti collazionate: AnII e AnOrg (solo primo verso)

v. 3: ov'io/AnIII *ove io*;
v. 8: att'e/AnII *ati e* (e anche *atti e*);
v. 9: a gli/AnII *ali*;
v.11: saggie maniere/AnII *sagia mantener*;
v.13: l'anima/AnII *l'animo*; d'un'amorosa/AnII *d'una amorosa*;
v.14: ch'io non tema/Orig. T *ch'io tema*; AnII *ch'io non non tema*;
v.17: extrema/AnII *estrema*;
v.19: dubbio/AnII *dubio*;
v.21: cotai/AnII *cotal*;
v.22: aita/AnII *alta*;
v.23: quand'è/AnII *quando è*;
v.24: ingegn'et nel'astutie/AnII *ingegno e nele astuzie*.

Nell'Orig. A e B manca la seconda Stanza, vv.14-26.

25. Tanto mi trovo, hay lasso, el cor piaghato

Ballata

v. 2: da' = dagli;
v. 4: C, A, T e B *pratto*;
v. 5: temo et/nel T manca;
v. 8: che in/ C *ch' in*;
v. 9: sgombr' / B *sgombra*;
v.11: spoglia' = spogliano; da' = danno;
v.12: fa' = fanno;
v.13: fugo/ C, A e B *fugg'*;
v.15: ho il modo/ T *ho modo*.

26. Facto son per affanni ombra sí oscura

Canzone (frammento)

Fonte collazionata: AnLiut

v. 1: facto/Orig. nella Tavola *fatto*; oscura/Orig. C *obscura*;
v. 2: guardandomi al specchio/AnLiut *guardomi nel spechi*;
v. 3: creda essa/Orig. *cred'essa*; AnLiut *creda epsa*;
v. 4: AnLiut *che al mon* [ ]il verso è interrotto perché doveva continuare al f. 30 che nell'esemplare unico di AnLiut manca; nel f. 29*v* sono comunque riportati in margine i seguenti altri versi:

Et per uscir di questa vita dura,
vado cercando morte in ogni extremo;
et s'io la trovo ha tal di me paura,
che piú sen fuge quanto men la temo.
Hor, se me fugge Morte, come morte
haver potrà questa mia morte-vita?

27. Movesi 'l vecchiarel canuto et bianco

Sonetto

Fonte collazionata: AnLiut

F. Petrarca, *Canzoniere*, XVI

v. 1: movesi/Orig. nella Tavola *movessi*; 'l vecchiarel/AnLiut *il vechiarel*; et bianco/AnLiut *e biancho*;
v. 2: del/AnLiut *dal*; ov'ha/AnLiut *ove ha*; età finita/AnLiut *heta fornita*;
v. 4: padre/AnLiut *patre*; manco/AnLiut *mancho*;
v. 8: da gli/AnLiut *da li*; et/AnLiut *e*; camino stanco/AnLiut *camin stancho*;
v. 9: et viene/AnLiut *e vien*;
v.10: di/AnLiut *de*;
v.11: ch'anchor lassú/AnLiut *che andar la sú.*

In AnLiut mancano i vv. 5-7 e 12-13.

Differenze nell'edizione critica di G. Contini:

v. 1: il vecchierel... biancho
v. 2: ov'à... fornita
v. 3: famigliuola
v. 7: buon
v. 8: dagli;
v. 9: seguendo 'l
v.11: ch'ancor... veder
v.12: talor vo cerchand'io
v.13: quanto è
v.14: disïata.

28. Amor che fai? – Occido et poi do vita

Sonetto in forma di dialogo

v. 2: chi 'n/C *chi in*; spera e/B *sper'et*;
v. 4: sum/A e B *son*; tosto aita/A e T *tost'aita*;
v. 5: morte Amor/T *mort'Amor*;
v. 6: ferisco il/C *ferisco 'l*;
v. 7: il/C e A *'l*; il strale/ C *'l strale*;
v. 8: ch' egli è/T *ch' glie*;
v.10: poi/ T *po'*;
v.11: dentr' / C *dent'*;
v.12: s'amorza il/T *s'amorz'il*; ch'egli è/ C *ch'glie*, T *ch'el glie*;
v.14: occido et/A *uccid'et* (seconda volta *uccido et*), B *uccido et* (seconda volta); stratio/C *straccio* (solo prima volta); ognun/C e B *ogniun* (solo prima volta).

29. La speranza in tutto è persa

Frottola

Fonti collazionate: AnIV, DeCan (in AnLiut citato nella Tavola)

v. 1: tutto è/Orig. B *tutt'è*;
v. 2: hebbi/AnIV *ebi*; DeCan *hebi*;
v. 3: poc'accorta/Orig. A *poco accorta*; AnIV e DeCan *poco acorta*;
v. 4: m'ha ingannata/Orig. C e A *m'ha ligato*; AnIV e DeCan *m'à inganato*; o sorte adversa/Orig. T e B e DeCan *o sort'adversa*; AnIV *e sorte adversa*;
v. 6: hebbi/AnIV e DeCan *hebi*;
v. 7: ahi/Orig. C, A e B *ai*, T *ch'ai*;
v. 8: stratii/Orig. C, A e B *stratij*, T *straci*; AnIV *stratij*; DeCan *stratii*;
v. 9: Orig. T *e desir dubbios'et casti*; penser'/DeCan *pensier*; dubbiosi/AnIV e DeCan *dubiosi*; e/Orig. T *et*;
v.11: et/AnIV e DeCan *e*; lassate in/Orig. T *lassiat'in*;
v.12: e/Orig. T *o*;
v.13: giamai/DeCan *giammai*; alhora/Orig. A *allhora*;
v.14: et/Orig. T *ch'io*;
v.15: me/Orig. T *mi*; afflitt'ognihora/Orig. C e B *afflitto ognihora*, T *afflitt'ogn'hora*; AnIV *afflicto ognora*; DeCan *afflito ogn*[*i*]*ora*;
v.17: ha/DeCan *à*;
v.18: secca ahi/Orig. C e B *secca hai*, T *secha o*;
v.19: mei/Orig. T *in me*;
v.20: freddo/DeCan *fredo*;
v.21: fier/AnIV *fer*;
v.24: ahi/Orig. C e T *hai*, A e B *hay*; AnIV e DeCan *hai*.

Nell'Orig. il testo è volto al femminile, nelle fonti collazionate invece si presenta al maschile. L'Orig., nel T, riporta anche il primo verso della quarta strofa:

Vivo in speme et non vorrei.

30. Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ò in core

Strambotto in forma di dialogo

Fonti collazionate: AnIV, AnLiut, DeCan (PeVII testo diverso: *Ecco che per amarte*)

Altra fonte per il testo: VeMsV Adespoto

v. 1: cocente 'l/Orig. C *cocente el*; AnLiut *cocente il*; DeCan *coccente* (solo nel C) *il*; desir/DeCan *disir*;
v. 2: coce/DeCan *cocce*;
v. 3: effetto/AnIV, AnLiut e DeCan *effecto*;
v. 4: raffrena/DeCan *rafrena*;
v. 5: è/ in DeCan manca; suo/AnLiut *tuo*;
v . 6: vôi ch'io faccia/Orig. C *vôi che faccia*; DeCan *vo' ch'io facia*;
v. 7: ch'ascolti un/AnLiut *che ascolti il*; mio/DeCan *m*[?]; con/AnLiut *cum*; lieto/AnIV *leto*;
v. 8: t'ascolto/Orig. C *te ascolto*; DeCan *t'ascol* [?];
v.12: el/DeCan *il*;
v.13: ahi/Orig., AnIV, AnLiut e DeCan *hai*;
v.14: el bianco in rosso/DeCan *il bianco rosso*;
v.15: dimmi/DeCan *dime*; s'a darmel/AnIV e DeCan *se a darmel*;
v.16: anchor/DeCan *anco*.

In AnLiut mancano i vv. 11-16.

DeCan continua con i seguenti versi:

– De [h], bella, di de sí, non star pensosa.
– S'io ben dicesse sí, da poi che fia?
– Tu darai pace al cor che mai non posa.
20 – Combatte el sí e 'l no la mente mia.
– De[h], dolce, di de sí, li sei piatosa.
– Tu vôi ch'io dica sí: cusí sia.
– Altro non b[r]amo et altro non dimando.
– Cosí se vence un cor: pregando amando.

31. Poi ch'al fin nesun lamento

Frottola

v. 1: nesun/ nella Tavola *nessun*;
v. 2: trar/ *trhar*;
v. 3: ritrovo altro/ B *ritrov'altro*;
v. 6: trar/ *trhar;*
v. 9: ch'or/ C *ch' hor*;
v.13: cosí/T e A *cossí*; finta allegrezza/ T *fint'allegrezza*;
v.15: spirasse/ C *spirase*;
v.16: dolz'hora/ T, A e B *dolc'hora*;
v.17: ch'or/C *ch'hor*; allhor/C *alhor*;
v.18: sempr' / T *sempre*; dentro e/ A e B *dentr'et*;
v.20: com' / A *come.*

32. Se cosí bella sète

Canzone

Fonte collazionata: BoMsI

v. 2: sol/ in BoMsI C manca;
v. 3: se/ BoMsI C e A *si*, B *s'io*;
v. 5: part'e/Orig. T e B *parte e* ; BoMsI C e B *né piú vi vegg'in questa part'e 'n quella*, A *veggia... parte*;
v. 6: me/BoMsI C, A e B *mi*;
v. 8: lasso/BoMsI C e B *lass'*; ve/BoMsI C, A e B *vi*;

v. 9: ch'anchor/BoMsI A e B *ch'ancor*; voi/BoMsI C *vo*; le parentesi non compaiono nell'Orig.
v.10: lass'/BoMsI A *lasso*;
v.11: a ciò/BoMsI C, A e B *acciò*; quest'/BoMsI A *questa*; serà/BoMsI B *sarà*.

33. Quand'io piango è meco Amore

Frottola

Fonti collazionate: DeCan e AnLiut

v. 1: Quand'io/DeCan *quando io* (nel C manca *io*); AnLiut *quand'i'*; meco Amore/Orig. T *mec'Amore*; AnLiut *mecho Amore*;
v. 2: soave duol/DeCan *suave il dol* (seconda volta *al duol*); AnLiut *suave dol* (nel ritornello *duol*);
v. 3: torrei/DeCan *voria*; piant'insieme/Orig. A, DeCan e AnLiut *pianto insieme*;
v. 4: for/AnLiut *fuor*; occhi el/DeCan *ochi el*; AnLiut *occhij il;*
v. 7: petto/AnLiut *pecto*;
v. 9: mostrossi/AnLiut *mostrosi*; aspetto/AnLiut *aspecto*;
v.11: che se ben hor/Orig. A *che ben hor*;
v.12: que'/AnLiut *quei*; occhi/AnLiut *ochi*;
v.13: lachryme/Orig. C *lachrime*;
v.14: dolcezza/AnLiut *dolceza*;
v.18: che 'l/Orig. T *ch' l*;
v.22: com'huom/Orig. T *come hom.*

In DeCan mancano i vv. 7-26.

In AnLiut cambia la seconda Stanza, vv. 17-26, come segue:

Haimè, lasso, ch'io me sento
ragionando el cor manchare,
ché l'occulto mio tormento
non si pò mai rimembrare;
ch' i' ò non el lachrymare
piú suave assai che 'l riso,
ove il spirto intento e fiso
cosí dolce doglia geme.

Ch'io torrei...

34. Piaggia seren e verde

Oda

v. 2: frondosi e/A, T e B *frondos'e*;
v.10: sepulto/ A e T *sepolto*;
v.20: lei/ C *lej*.

35. Quando vostri begli occhi un caro velo

Madrigale

I. Sannazzaro, *Sonetti e Canzoni*, XXXVIII

v. 8: aitarmi/ C *aitarmj* (id. in tutte le parti nella ripetizione del verso).

Differenze nell'edizione critica di A. Mauro:

v. 2: semplicetto e
v. 3: si alluma
v. 4: e le medolle ... gelo
v. 5: c'a
v. 6: e
v. 7: e con quell'arme
v. 8: mi uccidete... aitarme.

36. Sí, che la vo' seguire

Canzonetta

Fonte collazionata: PeXI

v. 2: et nessun'alta/Orig. T *et nissun'alta*; PeXI *e niuna alta*;
v. 3: mi pò levar/ PeXI *levar mi pò*; antiqua/ PeXI *anticha*;
v. 4: quand'anchor sia/PeXI *quando fusse*; morire/Orig. A *morir*;
v. 6: l'è ver/PeXI *lel vero*;
v. 8: né maggior/PeXI *ma magior*; vien/PeXI *fu*;
v. 9: tant'amo/PeXI *tanto amo*; et/PeXI *e*;
v.13: et chi ben/PeXI *che chi la*;
v.14: ciascun/PeXI *ciaschun*; gli 'nvola/Orig. A *glinvolla*; PeXI *l'invola*;
v.16: l'è il/PeXI *lel*;
v.18: ma in vita tosto col/PeXI *ma tosto in vita chol*;
v.19: ch'in/PeXI *che in*;
v.20: l'è il/PeXI *lel*;
v.23: et/PeXI *e*;
v.24: diletto/Orig. C *dilecto*; avanz'el/Orig. A *avanza el*; PeXI *avanza il*; martyre/Orig. A *martire*;
v.25: sí, ch'io/Orig. T *sí che io*, B *sí che la*.

PeXI dopo il v. 20 prosegue con la seguente Stanza:

Sí, che 'l stentar mi piace,
né per che stenti o viva
pensando per la dolce alma mia diva
da tal guerra d'amor nasca mia pace.
Sí, che 'l stentar mi piace.

PeXI riprende poi l'ultima Stanza dell'Orig. (nella collazione si fa comunque riferimento alla numerazione dei versi dell'Orig.).

37. Se tu svegliassi, Amore

Canzone

v. 7: di/ B *de*.

38. Quand'io pens'al martyre

Canzonetta

P. Bembo, *Gli Asolani*, I, 14

v. 1: pens'/ nella Tavola *penso*;
v. 8: passo/ B *posso*.

Differenze nell'edizione critica di C. Dionisotti:

v. 1: penso al martire
v. 4: miei
v. 5: ch'i giugno
v. 8: si ... no 'l
v. 9: 'l viver
v.12: e l'altra.

39. Queste lachryme mie, questi sospiri

Ballata

Fonti collazionate: PeXI e AnLiut (incompleto)

B. Castiglione, dall'Egloga *Tirsi* (canzone di Jola)

v. 1: lachryme/Orig. C *lachrime*; PeXI *lacrime*; sospiri/Orig. C *suspiri*;
v. 3: ond'ella/PeXI *dove la*;
v. 4: di/ PeXI *de*;
v. 5: gionta/Orig. C, A, T e B *gionto*; PeXI *ionta*; vede/PeXI *vedo*;
v. 6: soccorso/PeXI *socorso*; porge/Orig. C, A, T e B *porgi*;
v. 8: e tosto ch'el/PeXI *e poi tosto*; vigore/Orig. A e B *valore*;
v. 9: di lachrym'e/PeXI *de lacrime*; tributto/PeXI *tributo*;
v.11: poi/in PeXI manca; che 'l/Orig. C e B *ch'l*;
v.12: PeXI *fugo il rimedio chel dolor contemple*;
v.13: temendo non/ PeXI *temendolo*;
v.14: PeXI *che proximi al piacer siano ai martiri*; martyri/Orig. *martyrj*.

In AnLiut il testo è incompleto; rimane il solo f. 35 con il seguente testo:

v.13: ...pre
v.14: si proximo a piacer siano martyri.

Differenze nell'edizione di F. Torraca:

v. 1: lacrime
v. 2: della mia nimica
v. 3: si
v. 4: solo appaga i suoi
v. 7: difende
v. 8: ch'ei ripiglia il
v. 9: lacrime e sospir tributo
v.11: poiché 'l
v.12: fuggo rimedio che 'l
v.14: prossimi al... martiri.

40. Amor, che fai

Dialogo (settenari e endecasillabi)

L'Orig. riporta solo l'incipit *Amor, che fai*. Sulla base di similarità stilistiche in sede musicale, si è ritenuto opportuno ricostruire il testo sulla falsariga di un altro dialogo fra "Donna" e "Amore" intonato da B. Tromboncino che comincia *Amor! – Che vuoi?*, stampato in AnI, ff.24*v*-25 (il testo è riportato interamente in Luisi77, pagg.303-306; ved. anche Ein51, pag. 337). Il brano ha infatti una impostazione musicale molto simile al nostro e divide la parte del C fra i due personaggi che cantano in dialogo. La poesia originale è anonima e in forma di Capitolo in terzine; la mia ricostruzione assume lo schema del madrigale, benché in sede musicale la presenza del ritornello dopo il 5° verso lasci supporre l'esistenza di altrettanti versi che mi è sembrato superfluo ricostruire.

41. De l'antica e dura impresa

Frottola

v. 1: (e v. 5) antica/ C *anticha* (anche altre volte nelle ripetizioni senza regolarità).

L'ultima Stanza è presente solo nella parte di C.

42. Deh!, perché sète sí dura

Frottola

v. 8: se/ T *si*;
v.18: horrenda e/ T *horrend'e*.

L'ultima Stanza manca nel B.

43. Segui, cor, l'alta tua impresa

Frottola

Fonte collazionata: Samb

Nell'Orig. compare solo il primo verso; la ricostruzione si basa sul testo presente nella fonte collazionata. Le indicazioni riguardanti la ripetizione della Ripresa dopo il v.4 e alla fine della Stanza non sono comunque riportate in Samb.

44. Gioia m'abonda al cor tant'et sí pura

Canzone

Fonte collazionata: PeXI

Pietro Bembo, *Rime*, LXXII

v. 1: Gioia m'abonda/Orig. nella Tavola *giogia*; PeXI *giogia me abonda*; tant'et/PeXI *tanta e*;
v. 3: che 'n/PeXI *che in*; martiro/Orig. C *martyro*;
v. 4: ch'ei/PeXI *ch'el*; lo ritoglie/PeXI *li rittoglie*;
v. 5: s'io potessi/PeXI *se io potesse*;
v. 7: vorrei/PeXI *vorei*;
v. 8: non è/PeXI *non ne*;
v. 9: cangiassi 'l mio/PeXI *cangiassi mio*;
v.10: picciol/PeXI *piciol*;
v.11: di/PeXI *de*; e 'ngombra/PeXI *e ingombra*;
v.12: se/PeXI *si*;
v.13: poria/PeXI *potria*;
v.14: et/PeXI *e*;
v.15: se 'l/PeXI *sil*;
v.17: di Stige e 'n quello/PeXI *de Stige in quel*;
v.18: fosse/PeXI *fusse*;
v.20: catene 'l/PeXI *cathene il*;
v.21: primeramente/PeXI *primieramente;*

v.22: rallenti 'l/PeXI *ralenti il*;
v.23: 'n/PeXI *in*;
v.24: 'l/PeXI *il*;
v.28: et vo'/PeXI *ti vo*;
v.30: mill'anni/PeXI *mille anni*;
v.31: minor/PeXI *menor.*

Nell'Orig. A, T e B compaiono soltanto i primi nove versi del testo.

Differenze nell'edizione critica di C. Dionisotti:

v. 1: tanta e
v. 2: e
v. 4: e
v. 9: il
v.10: ben leve sdegno
v.13: umano
v.14: scampo o ritegno
v.15: e...e
v.18: mio mal non
v.20: che con sí forte laccio il cor mi strinse
v.21: primieramente
v.22: il nodo suo
v.23: in pie'
v.25: e
v.28: e.

45. Duo intrepidi guerrier' ardenti et franchi

Sonetto

v. 2: in me/in B manca;
v. 3: sí aspra/ T *s'aspra*;
v. 4: che in/C *ch'in*; spacio/C *spatio*;
v. 5: che a/ C *ch'al*, A *ch'a*;
v. 8: ch'Amor/ T *che amor*;
v.13: sentero/ T *sentiero*.

46. Per ristor del corpo lasso

Frottola con citazione popolare

Fonte collazionata: MoMs (diversa intonazione musicale)

v. 2: forza/MoMs *forz'*;
v. 3: in un bosco andando/Orig. C *boscho*; MoMs *per un bosco andava;*

v. 5: MoMs *quando gionse al volto divo*;
v. 6: il/MoMs *el*; m'accese/MoMs *m'accecha*;
v. 7: MoMs *e le basai la bocha*;
v. 8: ah/MoMs *ha*;
v. 9: prese/MoMs *tocha*;
v.10: MoMs *non t'acostar in qua*;
v.11: MoMs *sta, sta, sta e sta fornara,*
sta, ché amor ti aiuterà;
v.16: sostenghi/Orig. T *sostegni*;
v.27: può/Orig. T *po*.
In MoMs mancano i vv. 13-36.
Nell'Orig. A e B manca l'ultima Stanza, vv.25-36.

47. O vaghe luci, sol produtt'in terra

Canzone

48. la mia vita è vita et morte

Canzonetta

v. 5: ch'in/ T *che in*;
v. 9: fuggitivo/ A *fugitivo*.

L'Orig., dopo la seconda e terza strofa, riporta l'incipit del loro primo verso come ritornello, che tuttavia non ha riscontro nell'intonazione musicale.

49. Amor, la tua virtute

Canzone

P. Bembo, *Gli Asolani*, I, 3

v. 6: dove risplende/ A, T e B *dove si risplende*.

Differenze nell'edizione critica di C. Dionisotti:

v. 2: e da
v. 4: e fugge
v. 5: ma se fosser tra noi ben conosciute
v. 6: l'opre tue, come là dove risplende
v. 7: tuo raggio puro
v. 8: camin dritto e securo
v. 9: no 'l
v.10: e
v.11: e la.

50. Nel foco tremo et ardo in mezo el ghiaccio

Strambotto

Fonte collazionata: AnIV (in AnLiut citato nella Tavola)

v. 1: ghiaccio/AnIV *iaccio*;
v. 4: lachrimo/ Orig. B e AnIV *lachrymo*;
v. 9: begli/ AnIV *belli*; punto/ Orig. C e T *ponto*;
v.13: biastemiando/ AnIV *biastemando*;
v.14: impiaghò/ Orig. A e AnIV *impiagò;*
v.16: ch'egualmente/ Orig. A e AnIV *che egualmente*.

AnIV continua con un'altra ottava:

Sole, o bel sol, che sí occulte m'ardi
che forsi ancor nol vedi et io ne moro,
i toi begli occhi et toi beati sguardi
sopra ogni cosa apregio, amo et adoro;
né, per quanto scoprir Amor s'atardi,
la chiusa fiamma ch'àvi vien da loro.
Fia mai che lor beltà ponga in oblio:
sí dolce vivo pur del lor desio.

51. Non me dir che non si pò

Frottola

Fonte collazionata: AnIV

v. 3: quest'usar/ AnIV *questo usar*;
v. 4: ch'ogni/ AnIV *ogni*; sempre/ Orig. B *sempre esser*;
v.12: ch'ognihor/ AnIV *che ognor*;
v.18: dimmi/ AnIV *dimi*.

In AnIV seguono altre due Stanze:

El tuo dir aspecta un poco,
ben farò come harò tempo,
ma pur sol che piglia gioco
del mio mal che ò gran tempo;
e cosí di tempo in tempo
consumando p[i]ú me vo.

Non me dir...

Ahi!, crudel, iniqua et ria,
vedi pur el mio servire,
l'aspra atroce pena mia,
li singulti e gran martire;
perché brami el mio morire
s'io non son d'altri che tò?

Non me dir...

52. Sú, sú, leva, alza le ciglia

Frottola

Fonti collazionate: AnIV e DeCan

v. 3: e/Orig. C *et*; s'hai/Orig. T e AnIV *se hai*; caro/Orig. C e T *car'*;
v. 4: gli occhi/AnIV e DeCan *li ochi*; e/ in DeCan manca; resviglia/Orig. C *risviglia*, A e T *risveglia*;
v. 9: astretto/ Orig. B *stretto*; DeCan *a star cito*;
v.11: et/AnIV *e*;
v.13: et/DeCan *e*;
v.15: et/ in DeCan manca; ogni hora/Orig. C *ogn'hora*; AnIV *ognora*; DeCan *ogniora*;
v.16: tiemm' i/Orig. B *tiemmi i*; AnIV *temmi*; DeCan *tie(n)mi i*;
v.18: te/Orig. *ti*; resviglia /Orig. C *risviglia*, A e T *risveglia*.

In AnIV seguono altre due Stanze:

Deh, cosí veder potessi
toi begli ochi somnolenti,
come forsi hor sono amessi
al tue orechie mei lamenti
che, con piú gioiosi accenti,
fôra il suo' che te resveglia.

Sú, sú, leva...

Lassa adonque, o donna, il somno
e pietà ti svegli il core,
ché mie forze piú non pòno
riparar a un tanto ardore;
e se hai dramma in te d'amore,
odi il canto e te resviglia.

Sú, sú, leva...

53. So ben che v'accorgete

Canzonetta

v. 9: grat'havete/B *gratt'havete*;
v.13: comprehendete/ T *comprendete*;
v.14: vostro/C, A, T e B *nostro*;
v.24: Amore/C, T e B *a more*; A *a morte*;
v.25: pietoso el/C *pietos'el*.

54. Donne, io non scio di che mi preghi Amore

Canzone

v. 1: Donne/nella Tavola *Donna*;
v. 2: e/A *et*.

55. Sol del cor si pasce Amore

Frottola

v. 1: del/ nella Tavola *dil*;
v. 2: disio/A *desio*;
v. 3: e di/T *et di*; et rio/ B *e rio*;
v. 7: ligato/A *legato*;
v. 8: il/*el*;
v.15: ponge/A *ponghe*;
v.16: foco/C *focho*;
v.18: perché 'l/C e A *per ch'l*.

56. Son pur mia, che mai nol cresi

Frottola

v. 3: crudeltade/ A *libertade*;
v. 9: catene/ C e A *cathene*;
v.10: cieco/ C *ciecho*.

57. Ite, pietosi mei sospiri ardenti

Canzone

v. 2: sin/ B *fin*;
v. 3: etade/ B *etate*;
v. 6: mercede/ C *merzede*;
v. 7: lo arde/ B *l'arde*;
v. 8: legeteli/ C *legetili*;
v.10: soccorso/ in A manca;
v.11: Voi/ C *vuoi*;
v.12: suol/ C (seconda volta) e A *sol*.

58. Mentre io vo per questi boschi

Frottola con citazione popolare

Fonte collazionata: BoMsII (testo corrispondente alla seconda Stanza, vv. 12-17)

v. 6: camino/ A *bel sole*;
v.12: Liete/ BoMsII *Lieti*;
v.13: soavi/ BoMsII *suavi*;
v.14: BoMsII manca *et*;
v.15: onde in ziò/BoMsII *unde in ciò*; ti/ T *te*; vanti/ BoMsII *avanti*;
v.16: faccio/ BoMsII *facio*;
v.17: alcun/ C e B *alcum*, A e T *alcū*; m'ode/ BoMsII *me ode*.

L'ultima Stanza compare nell'Orig. solo nel B.

59. Crudel, fugi se sai

Oda

Fonti collazionate: AnIII e AnOrg (solo primo verso); solo il testo anche in MaMs

Galeotto del Carretto, Canto di Pan da *Le nozze di Psiche e Cupidine*

In AnIII compaiono solo 4 Stanze con ordine diverso:
I Stanza = vv.1 - 5
II Stanza = vv.31 - 35
III Stanza = vv. 16 - 20
IV Stanza = vv. 26 - 30

v. 3: se/ AnIII *s'io*;
v. 4: che/ AnIII *ch'io*; t'abandoni/ Orig. A e T *t'habandoni*;
v.16: AnIII *Crudel el non fugire*;
v.17: non/ AnIII *e non*;
v.19: partir/ AnIII *fugir*;
v.28: AnIII *a passar gli occhi mei*;
v.29: con/ AnIII *coi*; tuoi/AnIII *toi*;
v.31: per poca/ AnIII *con pocha*;
v.33: AnIII *di dir quel che ossa*;
v.34: contenta/Orig. *contento*; AnIII *contenta*.

Differenze nell'edizione di A. Saviotti:

v. 1: fuge (e cosí ogni volta che ripete)
v. 3: manca del tutto
v. 6: stretto el
v. 7: cum
v. 8: mi tene
v. 9: che scioglier nol potrai
v.11: catena
v.12: cum
v.13: per te
v.14: la romperai
v.16: salva già non fugire
v.18: mi
v.19: fugir che fai
v.21: noiarti
v.22: vergogna farti
v.23: narrarti.

Dopo il v. 25 seguono le seguenti strofe:

El morbo non ti reco,
che star non puossi meco,
ma vengho per star teco
a dirti li miei guai.
29 Crudel fuge se sai.

Non son tigro né fera
che tu superba e altera
cum disdegnosa cera
fugendo ognhor me vai.
34 Crudel fugi (sic) se sai.

Son ben tuo servo bono
che 'l cuor t'ho dato in dono.
Perhò se importun sono
per scuso tu m'harai.
39 Crudel fuge se sai

Crudel quanto piú fugi
tanto piú m'ardi e brugi,
ma pensa che tu strugi
un ch'in tuo puoter hai.
44 Crudel fuge se sai.

v.27(46): anche esser
v.28(47): e pascer gli ochi mei
v.29(48): col lume de toi rai
v.31(50): puocha
v.33(52): non se osa
v.34(53): puoi far contenta hormai.

60. Quella serena fronte, hay lasso, quella

Canzone

Fonte collazionata: DeCan (AnII presenta identica intonazione musicale ma con testo diverso: *La bianca neve*)

v. 1: hay/ Orig. C *hai*;
v. 2: ove ogni/Orig. A e T *ov'ogni*; s'accoglie/Orig. C *se accoglie*; DeCan *s'acoglie*;
v. 3: e/Orig. T *et*;
v. 4: sdegno/ Orig. A manca; DeCan *sdegni*;
v. 5: ond'io/DeCan *onde io*; m'acorgo/Orig. A *m'accorgio*; DeCan *m'acorgo*; ch'ella/DeCan *quella*;
v. 6: tutta/DeCan *tuta*; fiera ribella/Orig. A *fiera et ribella*; DeCan *fera e ribella*;
v. 7: e fa/Orig. *e sin*; DeCan *e fa*; crude/DeCan [ ]*rudel*;
v. 8: haymè/DeCan *aimè*; d'angoscia/DeCan *d'angoscie*; de sospiri et/DeCan *e de suspiri e*;
v. 9: DeCan *Haimè de angosce e de suspir e doglie*;
v.10: che fieramente/ DeCan *che si fieramente*;
v.11: cangiato/DeCan *cambiato*;
v.13: et perché in/DeCan *a ciò che in*; di/DeCan *ogni*; spoglie/ DeCan *spoglia*;
v.14: m'invoglie/DeCan *mi cog*[ ]*ia* (= coglia);
v.15: drieto/Orig. B *drietto*; DeCan *detro*; diletto/DeCan [ ]*ilet*[ ]; sente/DeCan *sencte*;

v.16: vede/DeCan *vedi*;
v.17: in DeCan manca (non è ripetuto il v. 16);
v.18: come vòl me/DeCan *como vole mi*;
v.19: hay/Orig. C e T *ay*; DeCan *hai*;
v.20: pietate il /DeCan *pietà el*;
v.21: et/DeCan *e*; et pungenti/DeCan *e pongenti*;
v.22: me/DeCan *mi*; ognihor/DeCan *ognior*;
v.23: non aspettar/DeCan *voria sperar*;
v.24: struggeti adonque/DeCan *strugite donque*; lachryma et sospira/DeCan *lacrima e suspira*;
v.25: in DeCan manca;
v.26: et/DeCan *e*; sacia/Orig. B *saccia*; tue/DeCan *sue*;
v.27: DeCan *aimè d'angoscie e de suspiri e doglie.*

61. Aspicias utinam quae sit scribentis imago

Epistola in distici elegiaci

Fonte collazionata: AnII

P. Ovidio Nasone, *Heroides*,VII, vv. 183-196

v. 1: utinam quae/Orig. e AnII *utinamque*;
v. 2: troycus/Orig. C *troicus*;
v. 3: lachrymae/Orig. e AnII *lachryme*;
v. 8: saevi/Orig. e AnII *sevi*;
v. 9: meae/Orig. *mee*; culpae/Orig. e AnII *culpe*;
v.11: Elyssa/Orig. e AnII *Elysa*; Sychaei/Orig. e AnII *Sychei*;
v.13: Praebuit Aeneas/Orig. e AnII *Prebuit Eneas*.

Differenze nell'edizione critica di Henri Bornecque:

v. 1: Adspicias
v. 2: troicus
v. 3: lacrimae
v. 4: lacrimis
v. 6: sepulcra
v.11: Elissa.

Per altre precisazioni riguardo all'edizione critica del testo di Ovidio si veda Luisi75/76, vol. I, pagg. 186 - 188; sui rapporti tra musica e metrica si veda inoltre Luisi77, pagg. 383 - 393.

62. Baco, Baco, santo idio

Forma frottolistica ibrida (Canto di Baccanti)

v. 1: Baco, Baco/ nella Tavola *Bacco, Bacco*;
v. 6: oggi/ A e T *hoggi*;
v. 9: oh, oh, oh/ C, A, T e B *ho, ho, ho*;
v.10: che a/B *ch'a*.

63. Spesso mirar la desïata luce

Canzone

v. 7: martiri/ C *martirij*.

64. Non è pace, gioia o speme

Frottola

v.10: et/ T *e*;
v.11: straccio/ A *stratio*;
v.12: (e v. 32) e/ C, A, T e B *et.*

L'ultima Stanza compare solo in C e B.

65. Donna, non ve adirate

Canzone

v. 1: ve adirate/ nella Tavola *v'adirate*;
v. 7: et/ T *e*;
v.12: possa/ T *posa*.

66. Perché son tutto foco

Canzone

Fonte collazionata: Bo

L'Orig. riporta solo il primo verso. La ricostruzione si basa unicamente su Bo che consiste della sola parte di A.

v. 1: tutto/Bo nella Tavola *tuto* (nella parte di A manca per la presenza delle pause);
v. 7: mê = me è; quella/Bo *quela* (emendato per ragioni di rima);
v.10: ricostruzione basata sullo schema metrico; il verso manca nell'unica parte sopravvissuta di Bo in quanto l'A presenta in sua corrispondenza 4 misure di pausa;
v.12: impacio/Bo *in pacio*.

67. Queste non son piú lagrime, che fore

Ottava di endecasillabi

Fonti collazionate: AnIV e AnLiut

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XXIII, 126, vv. 969 - 976

v. 1: lagrime/AnIV *lachryme*; AnLiut *lachrime*; fore/AnLiut *fuore*;
v. 2: occhi/AnIV *ochi*; AnLiut *ochij*; con/AnLiut *cum*;
v. 3: lagrime/AnIV *lachryme*; AnLiut *lachrime*;
v. 4: mezzo/AnIV e AnLiut *mezo*;
v. 5: hor el/AnLiut *hore el*;
v. 6: fugge/AnLiut *fuge*; ch'a gli occhi/Orig. *ch'al gli occhi*; AnIV e AnLiut *che a gli ochi*.

Differenze nell'edizione di N. Zingarelli:

v. 1: lacrime... fuore
v. 2: stillo dagli occhi
v. 3: lacrime
v. 4: ch'a... il dolore a pena
v. 5: fuoco... ora il vitale umore
v. 6: per quella via ch'agli
v. 7: ed è quel che si versa, e trarrà insieme
v. 8: e 'l dolore e la vita all'ore estreme.

68. Felice et lieta sorte

Canzonetta

69. Bella come voi bella

Canzone

v. 2: vid'io/ B *ved'io*;
v. 3: se gli è/ A e T *selgie*.

70. A l'ombra, al caldo, al gelo

Canzonetta

v. 5: ch'i' ò perduto il core/ in A manca; T e B *ch'ò*;
v.10: a piú che libertade/ in A manca;
v.16: et fammi al vulgo un gioco/ in A manca;
v.20: raggio/ B *ragio*;
v.22: ch'ognior/ C *ch'ognhior*, T *che ognhior*.

L'ultima Stanza compare solo nel T.

71. Qual maraviglia, o donna

Canzonetta

72. Pensate s'el fu doglia di morire

Canzone

Fonte collazionata: Bo

Bo ha solo la parte di A
v. 1: Bo *Pensati se fu doglia de morire*;
v. 3: ché/ Bo *ria che*;
v. 4: Bo [ ] *mia* (precede pausa)
v. 5: maggior/Bo *magior*; et dolore/ Bo *e dorore*;
v. 6: manca (pausa in A);
v. 7: perdesse il core/ Bo *perdese il cuore*;
v. 8: et/ Bo *e*.

73. Vostro son, né d'altra mai

Frottola

74. Per fugir la mia morte, alma mia spene

Sonetto

Fonte collazionata: AnLiut

Altra fonte per il testo: VeMsVI Gio. Muzarelli

Giovanni Muzzarelli (sonetto inedito)

v. 2: nei begli occhi/AnLiut *ne begli ochi*;
v. 3: talhor/AnLiut *allhor*;
v. 6: vedo/AnLiut *vegio*; expresso/ Orig. C, A e B *esspresso*;
v. 7: ch'io debbo/AnLiut *che degio*, long'e/AnLiut *longi e*;
v. 8: è il morire dov'è il/AnLiut *e men ben dovel*;
v. 9: cessi'/AnLiut *cessin*; in me/AnLiut *piú*;
v.10: ch'io veda/AnLiut *ch'io non veda*;
v.12: ch'io scio/Orig. B *che io scio*; AnLiut *che so*; che me n'acorsi/AnLiut *e me ne acorgo*;
v.13: vi/AnLiut *ve*.

75. Donna, non mi tenete

Ballata

Fonte collazionata: PeXI (in AnLiut citato nella Tavola)

v. 2: charo/PeXI *caro*;
v. 3: giorno/PeXI *iorno*;
v. 5: promisi/PeXI *promise*; pace/Orig. B *pace et*;
v. 6: di vostri dolci/PeXI *de vostri dolce*;
v. 7: ch'io/PeXI *che*; et mi/PeXI *e me*;
v. 9: ch'io moro et/PeXI *che i moro e*; pietate/PeXI *pietade*;
v.10: vui/PeXI *voi*;
v.11: come/PeXI *como*;
v.13: solo a vui...Libertate/PeXI *sol a voi... libertade*;
v.14: vui sola di/PeXI *voi sola de*;
v.15: d'Amor/PeXI *de amor*;
v.17: PeXI *che non pote fugire*;
v.18: el/PeXI *il*; el mio bene/PeXI *il mio benne*;
v.19: PeXI *se io fuggo crudeltà beltà mi tienne*;
v.20: et cossí/PeXI *ma cosí*; rethe/PeXI rete.

76. Doglia che non aguagli

Canzone

77. Perché piangi, alma, se dal pianto mai

Canzone in forma di dialogo

Fonti collazionate: BoMsI (con intonazione musicale diversa) e Dor

Altre fonti per il testo:		
	BoMsIV	Francesco Molza
	FiMsXI	Girolamo Cittadini
	FiMsXII	Girolamo Cittadini
	VeMsIV	Iacopo Sannazzaro
	FiMsX	Adespoto
	NaMs	Adespoto
	RoMs	Adespoto

Iacopo Sannazzaro, *Alcune rime*, VI (in volpi I)
Iacopo Sannazzaro, *Rime disperse*, XXI (attribuita con dubbio nell'edizione di A. Mauro)
Francesco Molza, *Madrigale* (in Frati, da BoMsIV)

v. 2: toi/Orig. A e Dor *tuoi*; BoMsI *tua*;
v. 3: piang'/Orig. B e BoMsI *piango*;
v. 4: s'agli/Orig. T *se gli*; mei/BoMsI *miei*;
v. 5: promettesse/BoMsI *promettessi*; Dor *prometesse*; il pianto/ Orig. *al pianto*; BoMsI *il pianger*;
v. 6: de la/BoMsI *della*;
v. 8: for/BoMsI *fuor*;
v. 9: lagrimar/BoMsI e Dor *lacrimar*.

Differenze nell'edizione critica di A. Mauro:

v. 1: del pianto
v. 2: tuoi
v. 3: piango io
v. 4: se agli... miei
v. 6: letizia della... avrei
v. 8: fuor
v. 9: lacrimar.

Differenze nell'edizione di L. Frati:

v. 1: se per pianger mai
v. 2: tuoi
v. 3: piango io
v. 4: che s'alli affanni miei
v. 5: prometteste
v. 6: letizia... avrei
v. 8: fuor
v. 9: sol lagrimar m'avanza.

78. Alma gentil che di tua vagha spoglia

Canzone

Fonte collazionata: PasDor

v. 1: vagha/PasDor *vaga*;
v. 2: et de'/PasDor *e di*; el/PasDor *il*; hornasti/PasDor *ornasti*;
v. 3: lo/PasDor *mi*;
v. 4: con beltà/PasDor *con la beltà*; l'honestade/PasDor *honestate*;
v. 5: dolc'/PasDor *dolce*; de'/PasDor *di*;
v. 7: ne diede et poi/PasDor *diede et hor*;
v. 8: et parea a ciascun dir/ PasDor *et ciascun parea dir*;
v. 9: me non vedrai che poi/PasDor *minor vedrai si poi*;
v.10: et pur/PasDor *ma pur*;
v.12: ond'/Orig. A e T e PasDor *onde*; el ghiaccio e il foco/ PasDor *il giaccio al foco*;
v.13: cor festi/PasDor *cuor fatti*; intimorati/Orig. A e B e PasDor *innamorati*.

79. Amor, da che convien che pur mi doglia

Canzone

Dante Alighieri, *Rime*, CXVI, vv. 1-15

v. 4: dammi/ C, A e B *dami*;
v.10: ch'io sia/ B *che sia*,
v.14: ascolto/ B *asolto*.

Differenze nell'edizione critica di G. Contini:

v. 1: pur ch'io mi doglia
v. 3: e... vertute
v. 4: savere a pianger come voglia
v. 6: portin ...'l sento
v. 7: Tu vo' ch'io muoia e io
v. 8: me...so
v.10: omai
v.11: E se
v.12: che innanzi (il *che* è stato accettato come integrazione del verso)
v.13: possa.

80. Se in me esstremo è l'ardor e 'l ghiaccio esstremo

Canzone

v. 8: che assentio/A *ch'ascentio*;
v.11: assentio/A *ascentio*.

81. O dolce farfarela

Villotta con citazione popolare

Fonte collazionata: MoMs (sopravvive la sola parte di B, comunque con diversa intonazione musicale)

v. 1: farfarela/MoMs *farfarella*;
v. 3: e/Orig. A, T e B manca;
v. 6: sforzato/Orig. A *sforziato*;
v. 7: diman/MoMs *doman*;
v. 8: MoMs *farilan lan lan, farilan lan lan*;
v. 9: deh/Orig. A, T e B e MoMs *e*; toccame/MoMs *tochami*;
v.11: MoMs *de la de po de za de po*.

82. Madonna, i' non scio dir tante parole

Madrigale

Fonti per il testo: MüMs D. Bonifacio (ediz. Torraca 84)
Luna D. Bonifacio (ediz. Pèrcopo)

Dragonetto Bonifacio, Marchese d'Oria, *Madrigale*

v. 3: senno/C e T *seno*;
v. 5: sempre arde/A e B *sempr'arde*;
v. 6: me/ B *mi*; respondete/ A *rispondete*;
v. 8. no/ C, T e B manca;
v. 9: troverete/ A e B *trovarete*.

Differenze nell'edizione di E. Pèrcopo:

v. 1: non so far
v. 2: Si voi
v. 3: il vostro
v. 4: sarrete
v. 5: E si d'un, che sempre arde, pur ve dole
v. 6: un presto sí o no li respondete
v. 7: Si serrà un si, io scriverovvi in rima;
v. 8: quando che no
v. 9: voi cercherete
v.10: Si non posso esser vostro, sarrò mio!

83. Cangia sperar, mia voglia

Canzone

Fonte collazionata: AnIV (in AnLiut citato nella Tavola)
Altra fonte per il testo: VeMsVI Pietro Barignano

Pietro Barignano (canzone inedita)

v. 1: sperar/AnIV *spera*;
v. 2: per/Orig. B *di*;
v. 3: se/AnIV *si*;
v. 4: passon/Orig. C *passun*; AnIV *passan*; occhi/AnIV *ochi*;
v. 6: cerchiam/AnIV *cercan*;
v. 7: tal/Orig. A *ta*; secondo/Orig. A, T e B *segondo*;
v. 8: ch'allevî/AnIV *che levi*; martire/AnIV *martyre*;
v. 9: se/Orig. C *si*; pò/AnIV *può*.

84. Hy, hay, che de desio

Canzonetta

v. 3: m'avanza/Orig. A *mi avanza*.

85. Piangea la donna mia

Canzone

Fonti collazionate: AnLiut (incompleto) e PasDor

AnLiut riporta solo i primi tre versi fino a *pa* di *parole*.

v. 1: piangea/PasDor C e T *piangie*;
v. 3: AnLiut *e suspirava in cangio de pa*...; PasDor *e suspirava in vece*;
v. 4: eravi el/PasDor *erave il*;
v. 5: et/PasDor *e*; pians'/PasDor *pianse*;
v. 6: et/PasDor *e*;
v. 7: PasDor stampa difettosa, parole poco leggibili;
v. 8: bagnommi/PasDor *bagnomi*; spense il/PasDor *spesso e il*; sol/PasDor *sole*;
v. 9: riasciugommi/PasDor *rasugommi*; pocc'hora/Orig. C e T *pocca hora*, B *pocco hora*; PasDor *pochora*;
v.11: il/PasDor *el*;
v.12: lagrime/PasDor *lachryme*; m'asciuga/PasDor *mai siuga*; el/Orig. A *il* (seconda volta *el*).

86. Cossí esstrema è la doglia

Canzone

v. 5: ch' ho/C e B *ch'io ho*;
v. 6: alla/ T *ala*;
v. 9: l'alma e il/B *l'anima e 'l*.

87. Ogni loco m'attrista, ove io non veggio

Canzone

Il primo verso è del Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, v. 33 (inizio della terza Stanza)

v. 4: al/Orig. *el*;
v. 5: chieggio/ A *cheggio*;
v. 6: toi/ in A manca.

88. Poi ch'al mio largo pianto

Canzonetta

v. 1: Poi ch'al = poiché 'l;
v. 5: haymè/ C *haimè*.

89. Tante volte: sí, sí, sí

Frottola

Fonte collazionata: PeXI

Nell'Orig. mancano i vv. 26-30; sono stati desunti da PeXI. In PeXI la seconda e la terza Stanza si presentano in ordine inverso; nella collocazione comunque si tiene conto della numerazione originale.

v. 2: no, no/PeXI *un no*;
v. 3: fin a/ PeXI *infino a*;
v. 7; PeXI *ogni giorno un bel dimando*;
v. 8: pagha/PeXI *paga*;
v. 9: saper/PeXI *sapere*;
v.10: piagha/PeXI *piaga*;
v.11: ch'el dir si/PeXI *che del si*; pagha/PeXI *paga*;
v.12: cosí/PeXI *cusi*;
v.13: tanti/PeXI *tanto*; senz'/PeXI *sanza*;
v.14: esstreme/PeXI *extreme*;
v.15: veggio/PeXI *vedo*;
v.16: dubbiosa/PeXI *dubiosa*;
v.17: quel che/PeXI *a quel*; me/PeXI *mi*;
v.18: veggio/PeXI *vedo*;
v.20: como/Orig. T *come*; tempo d'avenire/PeXI *a tempo da venire*;
v.21: vivarei/PeXI *viverei*;
v.22: et/PeXI *e*; martire/PeXI *martyre*;
v.25: habbia in sé effetto/PeXI *habi mio effecto*.

90. E gli è meglio che m'ami

Canzone

v. 1: m'ami/ nella Tavola *me ami*;
v. 8: brami/ Orig. *brammi*.

91. Perché non oso dimostrar la piagha

Canzone

v. 8: harete/ A, T e B *harette*;
v. 9: direte/ B *dirette*; o/ in A manca.

92. La via de la fiumera voglio fare

Villotta

93. Donne, venéte al ballo

Villotta

Fonti collazionate: FiMsI, FiMsII e Dor

v. 1: (e v. 2) venéte/FiMsI, FiMsII e Dor *venite*;
v. 3: v'invitta/FiMsI T e B e Dor *ve invita*; FiMsI A e C *v'envita*; FiMsII *v'invita*;
v. 4: incoloritta/FiMsI e Dor *incolorita*;
v. 5: hor/Dor *e*; liettamente/FiMsI, FiMsII e Dor *lietamente*;
v. 7: (fino al v. 9) Dor *mo ben si ben de qua de la tarararara* (2 volte),
v. 8: hor ben, chi vien/FiMsI C *hor vien chi vien*; FiMsII C e T manca;
v. 9: di qua, di là/FiMsI C e T *de qua de la*; FiMsII *de za de la*;
v.10: tantarararà/FiMsI B *tantarara*; FiMsII *tan tan tarara* (I volta);
v.11: tantarararará/FiMsI A *tarara rarara*, B *tarara rara*; FiMsII *tantarararara*; Dor *tarararararara*; tutte/FiMsI C e A *tucte*;
v.12: venéte/FiMsI, FiMsII e Dor *venite*.

In FiMsI, FiMsII e Dor mancano i vv. 13 - 22.

94. Da l'orto se ne vien la villanella

Villotta con citazione popolare

Fonti collazionate: MoMs (solo parte di B) e Wi (manca la parte di B)

v. 1: villanella/MoMs e Wi *vilanella*;
v. 2: cestelletto/MoMs *cisteletto*; marzorana/MoMs *marzurana*;
v. 4: fatta/Orig. T e B *facta*; Wi C *fata*, A *facta*, T *fcta*; et fiori/MoMs *e fior*; et MoMs *e*;
v. 5: Hor/MoMs *or*; vêla, vêla/Wi T *vella vella*;
v. 6: quella/Wi C *qulla*;
v. 7: scio/MoMs e Wi *so*;
v. 8: scio/Wi *so*; de/Orig. A *di*;
v.10: tôrela/Wi *torella*;
v.11: tôrela/Wi *torella*; villan/MoMs e Wi A *vilan*;
v.12: putta dal/Wi C e A *putta del*, T *puta del*; dal cestel/MoMs *del guarnel*;
v.14: te/MoMs *ti*;
v.15: varda/MoMs *guarda*;
v.16: con la/MoMs *cola*; Wi A *co*; se/Wi T *si*;
v.17: damela/Wi C *demela*; ch'ella/Orig. A, MoMs e Wi *che la*; mi/Orig. B e Wi *me*.

95. De là da l'acqua sta la mia amorosa

Villotta

Fonti collazionate: SGMs (solo parti di C e A) e PasDor

v. 1: De là da/SGMs *Se la de*; PasDor *Dilla da*; acqua/SGMs *aqua*; amorosa/SGMs *morosa*;
v. 2: et mai/SGMs C *e mayÿ*, A *mai*; poss'io/Orig. C *pos'io*; SGMs e PasDor *posso*;
v. 3: mala vecchia/PasDor C manca; disdegnosa/SGMs *desdegnosa*;
v. 4: tien/SGMs C *ten*, A *tene*; serrata/PasDor *serata*;
v. 5: racchagnata/Orig. A *raccagnata*; PasDor A *cancagnata*, B *ranchagnata*;
v. 6: vecchia mata/SGMs e PasDor C *vechia matta*; PasDor T *vecchia matta*;
v. 7: (e v. 8) SGMs *o vechia sozza e sporca*;
v. 8: sozza/PasDor *soza*; sporcha/Orig. A *sporca*;
v. 9: d'orcha/SGMs *de orcha*;
v.10: rabïosa/PasDor manca;
v.11: SGMs *se tu tene* (A *tien*) *scosa la mia morosa*; sconta/PasDor *scosta*; la mia/Orig. B *la mi*; morosa/Orig. A e T *amorosa*;
v.12: stu/SGMs *se tu*; vorrà/Orig. A, T e B e PasDor *vorà*;
v.13: SGMs *l'haverò la me amarà*; lei m'haverà/PasDor *la m'haverà*;
v.14: potesse/PasDor *potessi*;
v.15: PasDor *mai l'aspettar non me rencreseria*;
v.16: mi l'ha/Orig. C e B *milla*; PasDor *me l'ha*;
v.17: vedo/PasDor *vedi*;
v.18: pazzia/Orig. C *patia*, B e PasDor *pazia*;
v.20: (e v. 21) PasDor *vechia ria bronza coverta*;
v.23: et/PasDor *e*;
v.24: PasDor *che la malde e non me scolta*;
v.25: il ritornello è ripetuto per intero: *stu vorà, stu non vorà, l'haverò, la m'haverà*.

In SGMs mancano i vv. 14-24.

PasDor continua con un'altra Stanza:

96. Un cavalier di Spagna

Villotta con citazione popolare

Fonti collazionate: FiMsI, FiMsII, SGMs (solo parti di C e A) e PasDor

v. 1: cavalier/SGMs *cavallier*; di/SGMs e PasDor *de*; Spagna/FiMsI/ *Spagnia*;
v. 2: cavalcha/SGMs e PasDor *cavalca*;
v. 3: da pe'/Orig. A e T *dal pe*; FiMsI e FiMsII *a pie*; SGMs *al pede*; PasDor *da pie*; d'una/SGMs *de la*;
v. 4: per amor/SGMs *de amore*;

Oimè, che alcun non ho che me conforta,
poi che sta vechia piú da me 'lontana
quella che nel suo petto mio cor porta,
splendente piú che in ciel stella Dïana.

O vechia insana,
ria vilana,
ruffiana,
storta e sbiga,
vechia striga,
fusti morta,
denti longhi e bocha storta.

Stu vorà...

v. 5: (e v. 6) vòltate/FiMsI e FiMsII *voltati*;
v. 7: dolce/FiMsI *dolze*;
v. 8: ch'io/PasDor *che*;
v. 9: i' t'ho/FiMsII e PasDor *t'ho*;
v.14: donzellina/Orig. A *donzelina*, T *dongellina*,
v.18: donato il/Orig. B *donat'il*.
In SGMs mancano i vv. 5-18.
In FiMsI, FiMsII e PasDor mancano i vv. 10-18.

97. L'ultimo dí di magio, un bel matino

Villotta

Fonti collazionate: FiMsI, FiMsII e PasDor

v. 1: magio/Orig. C e B *mazo*; FiMsI e FiMsII *maggio*; un bel matino/FiMsI A *d'un* (B *d'um*) *bel mattino*; FiMsII *d'um bel mattino*;
v. 2: fresca/FiMsI e FiMsII *frescha*;
v. 3: bella/Orig. A *bell'*; allo/FiMsI *alo*;
v. 4: vinti/FiMsI e FiMsII *venti*; damiselle/FiMsII e PasDor *damigelle*; accompagnata/FiMsII C *accompagniata*, A,T e B *acompagnata*;
v. 5: ognuna/FiMsI, FiMsII e PasDor *ogniuna*;
v. 6: gentil/FiMsI e FiMsII *gentile*; accorta/FiMsII T *acorta*;
v. 7: tan dàn daridondélla/FiMsI C *tan dan dan darindon della*, A *tandaridon della*, B *tandaridon tantaridon della*; FiMsII C *tan dan da ridon don della*, A e B *tan dan dari don don della*, T *tan dan da ridon della*; PasDor C *tandarindondella tantarindondella*;
v. 8: haymè/FiMsI e FiMsII *oymè*; PasDor *oimè*; l'è/FiMsI *l'he*;
v. 9: ligato il cor/FiMsI e FiMsII *legato el core*; che/FiMsI T e B *chi*; mi/FiMsI, FiMsII e PasDor *me*; l'ha/FiMsII *l'à*;
v.10: dil/FiMsI, FiMsII e PasDor *del*;
In FiMsI, FiMsII e PasDor mancano i vv. 11 - 18.

98. O vaghe montanine pastorelle

Villotta

Fonti collazionate: FiMsI, FiMsII e Wi

v. 1: vaghe/Orig. C e A *vagghe*, Wi *vagè*; FiMsI e FIMsII *vaghe le montanine pastorelle*;
v. 3: et di/Wi *e de*; sète/FiMsI C, A, B e FiMsII *siete*;
v. 4: FiMsI C *dan dan dan dan da ridon della daridon della*, A *dan dan daridaridon dondarindondella*, T *dan dan dan daridonella dan dan dan rindonella*, B *dan dan dan ridondella dan daridondella*, FiMsII C *dan dan dan daridan don della daridandondella*, T *dan dan daridan don della dan dan daridon don della*, A *dan dan dan dan don della dan daridan della*, B *dan dan daridon della dan daridon della*; Wi *dan dan dan daridondella dandaridondella*;
v. 5: et di/Wi *e de*; sète/FiMsI e FiMsII *siete*;
v. 6: in Wi dal v. 6 al v.11 il testo compare solo nella parte di C; leggiadre et/Wi *ligiadre e*;
v. 7: ch'ogni/Wi *c'ogni*; dolcezza/Wi *dolceza*;
v. 8: fiori'/Wi *fiorito*; girllandette/Wi *girlandette*;
v. 9: coi/Wi *con i*; venéte/Wi *venite*;
v.11: vestitte/Orig. B e Wi *vestite*; et angiole/Orig. C e Wi *et* (in Wi manca) *anzole*;
in Wi segue: dan dan daridondela
e mal vestite anzole parete.
In FiMsI e FiMsII mancano i vv. 6-11.

In FiMsI, nella parte di B si trovano (di mano posteriore) 4 versi e altri 4 cancellati che comunque non sembrano essere in relazione con la villotta:

Di Bergamo nacqu'io cent'anni sono,
mia madre Chiara si fece chiamare;
forse saper vuoi il nome di mio padre:
sappi ch'era chiamato troppo buono.

99. Ne par estre vegnú al parais

Frammento villottistico

Nella parte di C compare la seguente dicitura:
«Iandussa que bella brighà».

Nella parte di T si legge invece:
«Que bella zoventú».

100. Dov'è l'amore, dov'è la fede

Frammento villottistico con citazione popolare

v. 1: amore/nella Tavola e in B *amor*;
v. 2: nui/ C *nuj*.

101. E levòmi d'una bella matina

Frammento villottistico (citazione popolare)

v. 1: bella matina/ nella Tavola *bella fantina*.

102. Favelami fantina

Villotta

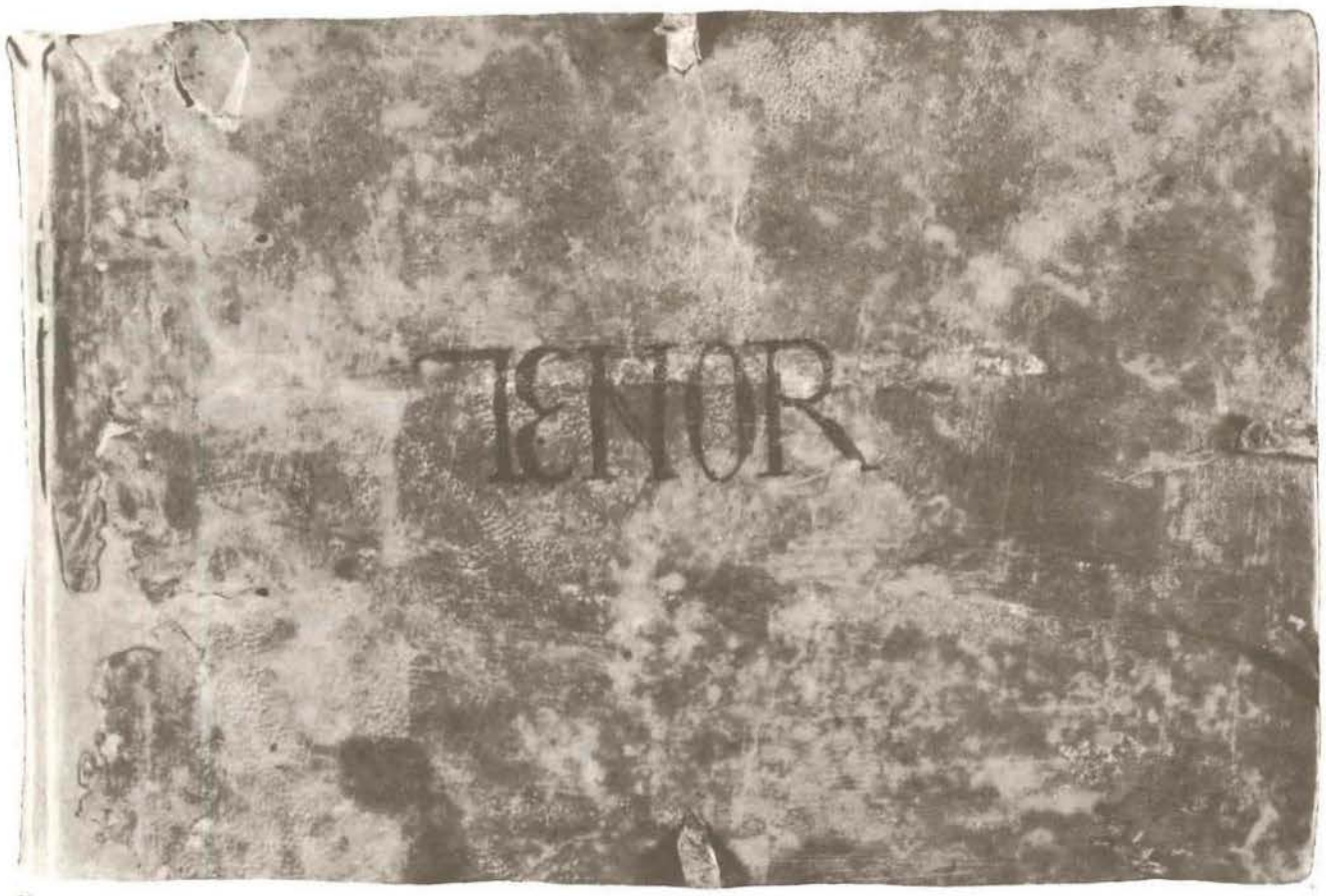
v.27: cuon/C *chuon*.

103. La mi fa solfare

Villotta con citazioni popolari

Fonte collazionata: VeMsIII (riporta solo l'incipit)

v. 6: el/C *il*;
v.10: me tiene/A *mi tien*, T e B *me tien*;
v.12: i/B *li*;
v.15: breve et pochi dí/B *breve tempo et di*;
v.16: boccalon/A *bocchalon*.



30

31

30. Codice cartaceo legato in tutta pergamena, proveniente dal Fondo Torrefranca. Venezia, Biblioteca del Conservatorio

31. Inizio del brano La mi fa solfare *nello stesso codice al n. 42. Attribuito a Fra Ruffino d'Assisi nell'Apografo Marciano*

LE MUSICHE

1. Criteri di trascrizione

Al fine di rendere all'edizione dei codici marciani la massima fungibilità e prevedendo la possibilità di una destinazione pratica del repertorio, sono stati seguiti criteri di ammodernamento della scrittura che in primo luogo riguardano la trascrizione in partitura con l'uso delle moderne stanghette di misura, peraltro filologicamente corrette in quanto già utilizzate nelle coeve intavolature liutistiche e organo-cembalistiche (intavolature che offrono varie concordanze con il nostro manoscritto: si vedano le fonti PeBoss, AnLiut e AnOrg). Esse tuttavia, come del resto nelle intavolature, non devono essere interpretate con il sottinteso valore accentuautivo assunto nella scrittura musicale moderna; la loro specifica funzione in sede di prassi esecutiva consiste unicamente nel porgere utile ausilio alla lettura d'insieme. Inoltre la loro disposizione differenziata – resa necessaria dalla varietà formale presente nell'antologia – chiarisce all'esecutore l'impianto della composizione e la sua specifica classificazione e, di conseguenza, la meccanica esecutiva e interpretativa. Quando le stanghette di misura abbracciano quattro pentagrammi, ci si trova di fronte ad un impianto polifonico per il quale è prevista un'esecuzione plurivocalistica (madrigali e forme villottistiche); se isolano la parte superiore e raggruppano quelle inferiori, chiariscono l'impostazione vocale-strumentale delle forme frottolistiche che prevedono l'intervento della voce solo nella parte del Canto, quando, ferma restando la divisione fra il Canto e le tre parti sottostanti, i due blocchi si trovano uniti da un tratteggio, si ha anche la possibilità di una esecuzione interamente vocale suggerita in sede originale con lo sdoppiamento dei valori grandi in altri piú piccoli di durata equivalente (scrittura maturata sulla scia della generale tendenza coeva alla vocalizzazione della frottola e della canzone). Negli ultimi due casi, tuttavia, nelle trascrizioni non è stato distribuito il testo a tutte le parti come indicato nell'apografo; in tal senso la presenza testuale è limitata al solo incipit per osservanza filologica (sia nelle frottole che nelle "canzoni vocalizzate") e sottolinea pur sempre la dipreferenza per una esecuzione di tipo vocale-strumentale.

Altri criteri particolari che informano le trascrizioni sono i seguenti:

– i valori originali (dei quali è data segnalazione nell'incipit in notazione antica preposto alla trascrizione di ciascun brano) sono stati ridotti della metà (Semibrevis=Minima);

– le indicazioni originali di *tactus* C e ¢, O e Φ sono sempre state interpretate con i moderni tempi 2/2 e 3/2 in osservanza di quanto accade nelle coeve intavolature per liuto o cembalo che "interpretano" le indicazioni originali esattamente come qui esemplato (si veda ad esempio il n. 27). Non sembra infatti che il codice marciano – in accordo del resto con la semiografia musicale coeva – rispetti il rapporto di *diminutio dupla* fra C e ¢, e una diversità fra l'uno e l'altro *tactus* può essere solo indicata in rapporto all'uso di una agogica piú o meno lenta. Le indicazioni originali relative alle proporzioni triple in tempo binario (3 o $\frac{3}{2}$ o C3 ecc.) sono state riportate sempre fuori dal pentagramma e per esse si è utilizzato il moderno tempo 3/2 per evitare i raggruppamenti in terzine, ma si è avuto cura di indicare la proporzione dei valori (Semibreve=Semibreve puntata). In presenza di valori sovrabbondanti nel *tactus* C e ¢ (trascritti in 2/2) si è accettato l'ampliamento delle misure a 3/2 lasciando ovviamente invariato il *tactus* (equivale a 2/2 + 1/2 o viceversa).

– Le chiavi antiche di Do^1, Do^2, Do^3 e Do^4, poste variamente nelle tre parti superiori, sono state sempre trascritte in chiave di violino, utilizzando la trasposizione all'ottava sopra per le voci intermedie, quando l'ambito della scrittura scendeva troppo in basso (in un caso, n. 103, anche per il Canto). Le chiavi antiche di Fa^3, Fa^4 e Do^4, presenti nella parte inferiore, sono state trascritte sempre in chiave di basso;

– le alterazioni (diesis, bemolli e bequadri) hanno effetto per l'intera misura; la loro posizione nelle trascrizioni è comunque differenziata in ragione delle seguenti circostanze: quando una alterazione è posta prima della nota come nell'uso moderno, indica il riscontro in sede originale; quando compare in questa stessa posizione, ma fra parentesi quadrate, implica una accettazione sulla scorta delle fonti collazionate, comunque non presente in sede originale; quelle poste sopra le note non hanno riscontro né nell'Originale, né nelle fonti collazionate, ma la loro presenza deve essere accettata in quanto ne è provato l'uso in sede di prassi esecutiva nel rispetto delle concordanze verticali (proprietà cadenzanti) o dei rapporti melodici orizzontali (si vedano in proposito gli studi citati in Luisi75 e Luisi76.II); altre alterazioni poste sopra le note tra parentesi rotonde hanno semplice valore di proposta. Le indicazioni di "naturalizzazione" sulle note Mi e Si sono espresse nell'Originale con il segno del diesis, ma nelle trascrizioni è stato utilizzato il moderno bequadro senza alcun segno distintivo;

– la distribuzione delle sillabe del testo sotto le note, piuttosto imprecisa nei manoscritti marciani, ha talvolta imposto lo sdoppiamento di alcune figure in valori piú piccoli equivalenti: in questi casi si troveranno comunque indicate sia la versione originale che quella relativa all'intervento;

– tutte le legature di valore utilizzate rappresentano lo sdoppiamento della figura originale equivalente; in pochi casi, per la giusta collocazione delle sillabe del testo, le figure originali di lunga durata necessitavano di sdoppiamento e si è utilizzata la forma della legatura tratteggiata che implica la presenza del valore reale;

– la legatura quadrata (⌜¬⌝), posta sopra due o piú note, segnala la presenza in sede originale di gruppi in *ligatura*;

– i trattini angolari, posti lateralmente su gruppi di due o piú note (⌜ ⌝), segnalano la presenza del *color*

2. Apparato critico

1. Quando lo pomo vien dalo pomaro

Villotta con citazioni popolari

Fonti collazionate:

FiMsI	Adespoto
FiMsII	Pr. Michael (Michele Pesenti)
FiMsIII	Adespoto (solo le parti di A e B)
FiMsIV	Adespoto (solo la parte di B)
AnII	Marchetto Cara
PeXI	Bartolomeo Tromboncino

mis. 9, C : AnII 2 Si Sm in luogo del Si M;
mis.10, C : Orig. cambio di chiave a Do[1]; AnII La Sb;
mis.12, C : PeXI Mi M, P di M; FiMsI e FiMsII Mi M, P di Sm e Sol Sm punt.; AnII Mi Sm, Do Sm punt., Re Cr, Mi Cr e Fa Cr;
mis.13, C : FiMsI e FiMsII Sol Cr (in leg. col precedente dovuta al Sol Sm punt.), La Cr, Si Sm punt., Sol Cr, La Cr e Si Cr; AnII Sol Cr, La Cr, Si M e La Sm;
mis.17, C : FiMsII 2 Si Sm e SI M;
mis.18, C : in AnII manca l'ultimo Do Sm;
mis.23, C : (e miss. 26 e 29) AnII, PeXI e FiMsII La M in luogo di 2 La Sm;

In FiMsII le miss.29-30 sono tuttavia poco leggibili per l'usura della pergamena.

mis. 2, A : AnII, PeXI, FiMsI, FiMsII e FiMsIII 2 Mi Sm in luogo del Mi M;
mis. 4, A : AnII La Sm, Si Sm e Do M;
mis. 7, A : FiMsII P di Sm in luogo del secondo La Sm;
mis. 8, A : AnII e PeXI 2 Do Sm in luogo del Do M;
mis. 9, A : d in PeXI;
mis.10, A : AnII La, Do, Re, e Mi tutte Sm;
mis.12, A : AnII P di Sm e La Sm in luogo del La M;
mis.14, A : (e mis. 15) AnII Do M, La M, La Sm, La M, Sol Sm; FiMsII i due La Sm senza leg.;
mis.18, A : FiMsII Sol M punt. in luogo del Sol M; FiMsIII 2 Sol M;
mis.19, A : FiMsII Sol Sm in leg. col precedente (dovuta al Sol M punt.); PeXI altri 2 Mi Sm in luogo del Mi M;
mis.23, A : (e mis. 24) AnII e FiMsI senza leg. i 2 La Sm a cavallo di mis;
mis.27, A : d in PeXI; AnII La M in luogo del Do M;
mis.28, A : AnII Sol Sm, Mi M e Mi Sm;
mis.33, A : FiMsIII 2 Fa Sm in luogo del Fa M;
mis.34, A : FiMsIII 2 Mi M;
mis.37, A : FiMsII Sol M e Fa M;
mis.40, A : AnII, PeXI, FiMsI e FiMsII Mi Sb.

In FiMsIV chiave di Fa[4]; tutte le altre fonti Fa[3];
mis. 3, B : FiMsI, FiMsII, FiMsIII e FiMsIV Mi Cr e Do Cr in luogo del Mi Sm;
mis. 8, B : AnII e FiMsIV La Sm in luogo della P di Sm;
mis. 9, B : PeXI 2 Mi Sm in luogo di Mi M;
mis.14, B : AnII e FiMsIV La M, La Sm e La M (continua nella mis. seguente); FiMsI e FiMsIII ultima nota La M (continua nella mis. seguente);
mis.15, B : (e mis. 16) AnII, FiMsII e FiMsIV La Sm (in leg. con la precedente, ved. sopra), La M, Do Sm, Do Sm, La M e Do Sm; FiMsI La Sm (in leg. con la nota precedente), La Sm, La Sm, Do Sm, Do Sm, La M e Do Sm;
mis.17, B : FiMsI 2 Sol Sm e 2 Re Sm;
mis.18, B : AnII, PeXI, FiMsI, FiMsII, FiMsIII e FiMsIV 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.19, B : FiMsI 2 Mi Sm in luogo del Mi M;
mis.21, B : d in PeXI; AnII e FiMsIV La M in luogo dei 2 La Sm; FiMsI 2 Do Sm in luogo dei 2 La Sm; FiMsII e FiMsIII Do M in luogo dei 2 La Sm;
mis.23, B : AnII, PeXI, FiMsI, FiMsII, FiMsIII e FiMsIV P di M e La M;
mis.26, B : AnII e FiMsIV Fa Sm punt., Sol Cr e La M; FiMsI 2 Fa Sm e La M;
mis.27, B : FiMsI 2 Fa Sm in luogo del Fa M;
mis.29, B : PeXI, FiMsII e FiMsIII Fa M (6ª sopra) in luogo del La M; FiMsI 2 Fa Sm (id. 6ª sopra) in luogo del La M (si tratta di una cadenza evitata al 6° grado).

2. Veramente, madonna, in me l'ardore

Canzone

Unicum

miss.9-13 : nell'Orig. segno di rit. dal Mi della mis.9 al secondo Sol della mis.13; nella trascrizione è stato necessariamente sciolto (= miss.14-18, fino al primo Sol).

3. Amor, se vôi ch'io torni al giogo antico

Canzone

Fonte collazionata: PeXI Bartolomeo Tromboncino

mis. 1, C : PeXI Sol M in luogo di P di Sm e Sol Sm;
mis. 7, C : (e mis. 9) PeXI seconda nota La;
mis.16, C : d in PeXI;
mis.23, C : (e mis. 26) seconda nota emendabile con La, ma sia l'Orig. che PeXI riportano Fa (sul Mi dell'A);
mis.38, C : PeXI ultima nota Sol;
mis.41, C : d in PeXI.

In PeXI la parte di A è scritta in chiave di Do[2];
mis.19, A : PeXI Fa Sm in luogo della P;
mis.21, A : PeXI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.24, A : d in PeXI;
mis.24, A : (e mis. 25) PeXI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.27, A : d in PeXI;
mis.28, A : PeXI seconda nota Fa, seguita da Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.29, A : PeXI La M in luogo del primo e secondo La Sm;
mis.32, A : PeXI 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.33, A : b in PeXI;
mis.37, A : PeXI La M in luogo del primo e secondo La Sm;
mis.38, A : PeXI Fa M in luogo del primo e secondo Fa Sm;
mis.41, A : PeXI ultima nota Si con b;

mis.42, A : PeXI P di Sm in luogo del Sol e 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.45, A : PeXI Sol M e La M;
mis.46, A : PeXI Re Sm, Sol Sm, Do Sm punt., Re Cr;
mis.47, A : PeXI Mi Sm, Re Sm, Re M.

mis. 1, T : (e mis. 2) PeXI i 2 Do senza leg.;
mis. 5, T : PeXI Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis. 7, T : (e mis. 9) d in PeXI;
mis.12, T : PeXI seconda nota Sol;
mis.15, T : PeXI 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.19, T : (e mis. 21) d in PeXI;
mis.22, T : PeXI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.29, T : d in PeXI;
mis.43, T : d in PeXI.

mis. 7, B : PeXI 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.11, B : PeXI Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.12, B : PeXI 2 Re Sm in luogo del secondo Re M;
mis.13, B : PeXI Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.17, B : PeXI Re M in luogo del terzo e quarto Re Sm;
mis.18, B : id. mis.17;
mis.20, B : PeXI 2 Re M;
mis.23, B : b in PeXI;
mis.27, B : versione di PeXI; nell'Orig. Re;
mis.40, B : versione di PeXI; nell'Orig. Do Sm punt. e Do Cr;
mis.42, B : PeXI Sol M in luogo del primo e secondo Sol Sm;
mis.45, B : PeXI Sol M e Re M.

4. Ben mi credea passar mio tempo homai

Canzone

Fonti collazionate: PeXI Bartolomeo Tromboncino
AnLiut F.T. (sic, ma B. T.)

AnLiut riporta la parte di C in notazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di A.

mis. 1, C : AnLiut Mi M in luogo di P di Sm e Mi Sm;
mis. 4, C : AnLiut Re M in luogo di Re Sm e Mi Sm;
mis. 7, C : (e mis. 8) AnLiut senza leg.;
mis.12, C : d in AnLiut;
mis.17, C : PeXI 2 Do Sm in luogo del Do M;
mis.20, C : PeXI e AnLiut Mi M in luogo del secondo e terzo Mi Sm;
mis.26, C : d in PeXI e AnLiut;
mis.29, C : PeXI e AnLiut Sol Sm, Sol M e Fa Sm;
mis.34, C : PeXI e AnLiut Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.50, C : (fino a mis. 52) AnLiut La, Si, Do, La, Si, Do tutte Cr, Re M, Do Sm, Re M e Re Sb con funzione di finale.

mis. 1, A : (e mis. 2) PeXI Do Sm, Si Cr, La Cr, Sol Sm,La M, Do M; e Sol Sm;
mis. 5, A : (e mis. 6) PeXI Sol Sm, Mi M, Mi M, Mi Cr, Re Cr, Do M;
mis.17, A : PeXI Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.22, A : (e mis. 23) PeXI i 2 Re senza leg.;
mis.28, A : PeXI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.30, A : (fino a mis. 34) PeXI Si M, P di Sm, Re M, Do M, Si Cr, La Cr, Si Cr, Do Sm, Si Cr, Do Sm, Sol M, Sol M, Sol Sm, Sol M e Sol M;
mis.37, A : (fino a mis. 40) PeXI Sol Sm (in leg. col precedente), Si Sm, La M, La M, Re M, Do Sm, La M, La M, La Sm e P di M;
mis.42, A : (e mis. 43) PeXI Sol M, La Sm, Do M, Do Sm (8ª sotto) e Re M;
mis.49, A : versione di PeXI; nell'Orig. Sol Sm, Do Sm punt., Si Cr e Do Sm;
mis.51, A : d in PeXI.

mis. 2, T : AnLiut Do in leg. col precedente, Do, Si, La tutte Cr, Sol Sm e Do Sm;
mis. 5, T : AnLiut Mi in leg. col precedente, Mi, Re, Do tutte Cr, Si Sm, La Cr e Si Cr;
mis. 7, T : AnLiut Fa, Mi, Re, Mi tutte Sm;
mis. 8, T : d in AnLiut;
mis. 9, T : d e bq in AnLiut;
mis.11, T : PeXI Do M in luogo di Sol Sm e Do Sm;
mis.12, T : d in AnLiut;
mis.15, T : d in AnLiut;
mis.16, T : AnLiut La, Sol, Fa, Mi, Fa, Mi, Re, Do, tutte Cr;
mis.17, T : d in AnLiut;
mis.18, T : AnLiut Sol, La, Si, Do, Si, Sol, La, Si tutte Cr;
mis.21, T : AnLiut Do in leg. col precedente, Do, Si, La tutte Cr, Sol Sm e La Sm in leg. come nell'Orig.;
mis.22, T : d in AnLiut;
mis.23, T : d in AnLiut che riporta La Sm, La M e Sol d Sm; stessa figurazione, ma senza d, in PeXI;
mis.26, T : d e bq in AnLiut che riporta La Sm in leg. col precedente, Sol d Sm punt., La Cr, Sol bq Cr e Fa Cr;
mis.30, T : PeXI e AnLiut Re M e Fa M;
mis.33, T : (e mis. 34) AnLiut Do in leg. col precedente, Do, Si, La, Si, La, Si, Do, Re, Mi, Re, Do, Si, La, Sol, Fa tutte Cr;
mis.35, T: d in AnLiut che riporta Mi, Do, Re, Sol, Re, Mi tutte Cr e Fa d Sm;
mis.37, T : d in AnLiut;
mis.38, T : d e bq in AnLiut;
mis.41, T : PeXI e AnLiut 2 La M;
mis.42, T : AnLiut Si Sm, Do Sm punt., Do Cr, Si Cr e La Cr;
mis.43, T : d in AnLiut;
mis.50, T : d e bq in AnLiut che riporta Fa, Re, Mi, Fa d tutte Cr, Sol Sm punt.e Fa bq Cr;
mis.51, T : (e mis. 52) AnLiut Mi Cr, Re Cr, Mi Sm, La M e La Sb con funzione di finale.

mis. 1, B : AnLiut La M e Mi M;
mis. 2, B : AnLiut La M e Do M;
mis. 5, B : AnLiut 2 Mi M;
mis. 7, B : Anliut Re, Do, Si, La tutte Sm;
mis. 8, B : (e mis. 9) PeXI Si M, La Sb e Re M;
mis.10, B : AnLiut Re M e Sol M;
mis.11, B : AnLiut Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.13, B : AnLiut Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.14, B : AnLiut Sol M e Do M;

mis.16, B : AnLiut La M, Re Sm e P di Sm;
mis.17, B : AnLiut Sol M e La M;
mis.18, B : PeXI 2 Sol Sm in luogo del secondo Sol M;
mis.19, B : AnLiut P di Sm e Do Sm in luogo del Do M;
mis.20, B : AnLiut Fa M e Mi M;
mis.21, B : PeXI e AnLiut Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.22, B : PeXI e AnLiut Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.25, B : PeXI e AnLiut Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.27, B : AnLiut 2 La Sm in luogo del La M e Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.28, B : AnLiut Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.29, B : PeXI e AnLiut La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.30, B : AnLiut Sol M e Re M;
mis.31, B : AnLiut Sol M e La M;
mis.32, B : AnLiut Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.33, B : AnLiut 2 Sol M;
mis.34, B : PeXI e AnLiut 2 Sol M;
mis.37, B : AnLiut Sol M e Re M;
mis.38, B : AnLiut P di Sm e Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.39, B : AnLiut Fa M in luogo dei 2 Fa Sm;
mis.40, B : PeXI 2 Fa Sm e 2 Sol Sm, AnLiut Fa M in luogo dei 2 Fa Sm;
mis.41, B : PeXI e AnLiut 2 Fa M;
mis.42, B : AnLiut La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.43, B : AnLiut Do M e Si M;
mis.45, B : PeXI La Sb; AnLiut La M e 2 La Sm;
mis.46, B : PeXI Re Sb;
mis.47, B : (e mis. 48) PeXI 2 Sol Sm, La Sm, Re Sm, Do M e Sol M;
mis.49, B : AnLiut P di Sm, Do Sm, Fa Sm e P di Sm;
mis.50, B : (fino a mis. 52) AnLiut P di M, Sol M, La M, Re M, Re Sb con funzione di finale.

5. Haymè, Amor! – Haymè, Fortuna!

Madrigale in forma di dialogo

Fonte collazionata: NY Fra Rufino (Fra Ruffino Bartolucci d'Assisi)

mis.37, T : NY 2 Sol M.

6. O Morte? – Holà!

Madrigale in forma di dialogo

Fonte collazionata: Dor F.P. (Francesco Patavino *alias* Francesco Santa Croce)

mis.21, C : Dor Fa;
mis.30, C : Dor Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.42, C : Dor 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.65, C : Dor Re Sb;
mis.66, C : (fino alla fine) Dor Re con funzione di finale.

In Dor parte di A in Do^4;
mis. 4, A : Dor ultima nota Re M (continua nella mis. seguente);
mis.24, A : Dor ultima nota La M (continua nella mis. seguente);
mis.27, A : Dor 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.54, A : Dor Mi Sm e Re M punt.;
mis.60, A : Dor Re M in luogo dei 2 Re Sm.

In Dor parte di T in Do^4;
mis.32, T : nell' Orig. cambio di chiave da Do^3 a Do^4;
mis.63, T : Dor La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.69, T : in Dor manca il d.

mis.14, B : Dor 2 Sol Sm in luogo di Sol M;
mis.15, B : Dor Re M punt. in luogo di Re M e Re Sm;
mis.52, B : Dor ultima nota La M (continua nella mis. seguente).

7. Deh!, fusse almen sí nota

Canzone

Fonti collazionate: PeXI Bartolomeo Tromboncino
AnLiut Bartolomeo Tromboncino

AnLiut riporta la parte di C in notazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto; di conseguenza manca la parte di A.

mis. 4, C : in AnLiut manca il d;
mis.16, C : PeXI e AnLiut Fa M in luogo dei 2 Fa Sm;
mis.17, C : d in PeXI (manca in AnLiut) e 2 Do Sm in luogo del Do M.

mis.10, A : nell'Orig. dal primo Fa cambio di chiave a Do^3;
mis.17, A : PeXI 3 Mi M (il terzo 8ª sopra), uno dei quali sicuramente superfluo;
mis.28, A : PeXI Do M in luogo del primo e secondo Do Sm;
mis.30, A : PeXI Do M in luogo del primo e secondo Do Sm;
mis.31, A : PeXI 2 Sol M;
mis.32, A : PeXI Si M e La M; in PeXI il bq sul Si è espresso con d;
mis.44, A : PeXI Sol secondo rigo anziché Do;
mis.45, A : PeXI 2 Sol M.

mis. 1, T : AnLiut 2 Si M;
mis. 3, T : AnLiut Mi anziché Sol d (errore di stampa: il numero 4 si trova sulla IV corda invece che sulla III; l' indicazione è invece esatta alla identica mis.16, ove risulta Sol d);
mis. 6, T : (e mis. 7) d in PeXI e AnLiut; AnLiut La Sm in leg. con la nota precedente, Sol d Sm, La Sm, Fa Sm, sol Cr, Fa d Cr, Sol M, Fa d Sm;
mis.10, T : AnLiut Do, Si, Do, Re, Mi e Fa tutte Cr e Sol Sm in leg. con la nota seguente;
mis.14, T : AnLiut 2 La Sm e 2 Si Sm;
mis.16, T : d in AnLiut;
mis.18, T : AnLiut Si Sm, Do Sm, P di Cr, La Sm punt.;
mis.20, T : (e mis. 21) id. miss. 6-7;
mis.27, T : AnLiut Do Sm, Sol M (4ª sotto), Si Sm;
mis.32, T : d in PeXI e AnLiut;
mis.34, T : d in PeXI e AnLiut;
mis.36, T : d in AnLiut;
mis.39, T : AnLiut Do Sm, Mi Sm punt., Mi Cr, Re Cr e Do Cr;
mis.40, T : PeXI Si M in luogo dei 2 Si Sm; AnLiut Si M, P di Sm e Mi Sm;

mis.42, T : PeXI Re M in luogo dei 2 Re Sm; AnLiut Re, Do, Re, Mi tutte Cr, Fa Sm e Mi Sm;
mis.47, T : (fino a mis. 49) AnLiut La Sm punt., Sol Cr, La Cr, Si Cr, Do Sm punt., Do Cr, Si Cr, La Cr, Si M, Do M e Do M.

mis. 1, B : AnLiut 2 Sol M;
mis. 7, B : AnLiut Do Sm punt., Si b Cr, La M;
mis. 8, B : PeXI Sol Sb; AnLiut Sol Sm, Re Sm e Sol M;
mis.13, B : PeXI Do Sb; AnLiut 2 Do M;
mis.14, B : PeXI Re M e Sol M;
mis.16, B : PeXI e AnLiut Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.18, B : AnLiut prima nota Sol Sm;
mis.21, B : id. mis.7;
mis.22, B : id. mis.8;
mis.27, B : PeXI e AnLiut Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.28, B : AnLiut Fa all'8ª sopra;
mis.29, B : PeXI 2 Sol M; AnLiut Sol M punt. e Sol Sm;
mis.30, B : AnLiut Fa all'8ª sopra;
mis.31, B : PeXI 2 Sol M; AnLiut Sol M punt. e Sol M (continua nella mis. seguente);
mis.32, B : PeXI Sol M e Re M; AnLiut Sol Sm in leg. col precedente, Sol Sm e Re M;
mis.33, B : PeXI Sol M in luogo dei 2 Sol Sm; d in AnLiut che riporta P di Sm, Sol Sm, P di Cr, Sol Sm (8ª sopra) e Fa d Cr;
mis.35, B : d in AnLiut;
mis.36, B : PeXI e AnLiut La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.37, B : PeXI e AnLiut Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.38, B : PeXI e AnLiut Do M e Sol M;
mis.40, B : AnLiut Sol Sm, Sol Sm (8ª sotto), Do M;
mis.42, B : PeXI e AnLiut Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.44, B : PeXI e AnLiut Do M e Sol M;
mis.45, B : PeXI e AnLiut 2 Do M;
mis.46, B : PeXI e AnLiut Fa M e Do M;
mis.48, B : PeXI 2 Sol M; AnLiut Sol M, Sol Sm, Sol Sm (8ª sotto);
mis.49, B : AnLiut La Sm, Fa Sm punt., Sol Cr, La Cr, Si Cr.

8. Hor vedi, Amor, che giovenetta donna

Canzone

Unicum

9. Deh! credete, donna, a me

Frottola

Fonti collazionate: PeXI P. L. (Pietro da Lodi)
Wi Adespoto (manca la parte di B)

mis.12, C : Wi Do Sb.

mis. 3, A : Wi 2 Re M;
mis. 4, A : Wi 2 Sol M;
mis. 5, A : Wi Sol M e Re M;
mis. 8, A : PeXI e Wi Re M in luogo del secondo e terzo Re Sm;
mis.10, A : Wi Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.11, A : PeXI e Wi Sol M in luogo del secondo e terzo Sol Sm;
mis.12, A : Wi 2 Mi M;
mis.16, A : Wi 2 Sol M;
mis.17, A : Wi Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.21, A : PeXI Sol Sb.

mis. 8, T : nell'Orig. e in Wi cambio di chiave a Do^4; in PeXI il T è tutto scritto in Do^4;
mis.12, T : Wi 2 Do M.

mis.17, B : PeXI 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.21, B : PeXI Sol Sb.

10. Nel tempo che riveste il verde manto

Canzone con citazioni popolari

Fonte collazionata: PeXI Io.Lu.V. (Ioannes Lulinus Venetus)

In PeXI il C è tutto scritto in chiave di Do^1;
mis.25, C : PeXI sovrabbondante in 3/2 Sol Sm, La M, Sol Sm e La M;
mis.30, C : PeXI sovrabbondante in 3/2 La Sm in leg. con la precedente, Sol Cr, Fa Cr, Sol Sm, La M e Sol Sm;
mis.31, C : PeXI 2 La M;
mis.48, C : PeXI sovrabbondante in 3/2 Sol Sm in leg. con la nota precedente, Sol Sm e Sol Sb;
mis.51, C : (e mis. 52) PeXI Mi M, Re Sb e Re Br con valore di finale;
nell'Orig. sotto l' ultima nota con valore di finale si trova il testo: «vita mia dolzon».

mis. 7, A : PeXI Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.15, A : PeXI Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.19, A : PeXI Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.24, A : PeXI Fa M e Mi M;
mis.25, A : PeXI sovrabbondante in 3/2 Mi M, Mi M, Do Sm e Mi Sm in leg. con la nota seguente;
mis.30, A : PeXI sovrabbondante in 3/2 con 3 Mi M;
mis.32, A : PeXI Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.34, A : PeXI Re M punt. in luogo di Re M e Re Sm;
mis.36, A : sia in PeXI che nell'Orig. in luogo della nota emendata (La Sm) si trovano Do Cr;
mis.39, A : sia in PeXI che nell'Orig. in luogo della nota emendata (La Sm) si trovano Do Cr e Si Cr;
mis.48, A : PeXI sovrabbondante in 3/2 Do Cr, Si Cr, Do M, Mi M e Do Sm in leg. con la nota seguente;
mis.52, A : (fino alla fine) Sol Sm, Si Sm, La M, Sol Sm, Fa Sm, Sol Sb e Fa d Br (le ultime due in *ligatura*).

mis. 3, T : in luogo della nota emendata (Mi Cr) si trova La Cr sia nell'Orig. che in PeXI;
mis. 4, T : d in PeXI;
mis. 5, T : PeXI P di Sm e Re Sm in luogo di Re M;
mis. 8, T : Orig. segno di ritornello (solo in questa parte); manca in PeXI dove sono ripetute le miss.1-8;
mis.11, T : in luogo della nota emendata (Mi Cr) si trova La Cr sia in Orig. che in PeXI ove manca il segno di ritornello;

mis.12, T : in PeXI manca il d, ma ved. mis.4;
mis.13, T : PeXI come Orig. (non alla mis.5);
mis.24, T : PeXI Do Sm, Re Sm punt., Do Cr, Si Cr e La Cr;
mis.25, T : PeXI sovrabbondante in 3/2 Si Sm, Do Sm, Si M, La Sm punt. e Si Cr;
mis.29, T : PeXI Re Sm, Mi Sm, Do Sm, Re Sm in leg. con la Cr seguente;
mis.30, T : PeXI sovrabbondante in 3/2 Re Cr in leg. con la precedente, Do Cr, Si Cr, La Cr, Si Sm, Do Sm, Si M;
mis.37, T : in luogo della nota emendata (Mi Cr) si trova La Cr sia in Orig. che in PeXI;
mis.45, T : d in PeXI;
mis.48, T : PeXI sovrabbondante in 3/2 Do Cr in leg. con la precedente, Re Cr, Mi M, Do M e Mi Sm in leg. con la nota seguente;
mis.52, T : b in PeXI;
mis.53, T : (e mis. 54) PeXI Si Sb e La finale in *ligatura*.

mis. 5, B : PeXI Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.10, B : PeXI 2 La M;
mis.13, B : PeXI Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.17, B : PeXI Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.21, B : nell'Orig. manca il Re; PeXI Re M e Mi M;
mis.24, B : PeXI Fa Sm, Re Sm e Mi M;
mis.25, B : PeXI sovrabbondante in 3/2 Mi M, Mi M e La M in leg. con la nota seguente;
mis.26, B : PeXI La M in leg. con la precedente e La M;
mis.30, B : PeXI sovrabbondante in 3/2 Mi M e Mi Sb;
mis.31, B : PeXI La Sb;
mis.32, B : PeXI Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.33, B : PeXI Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.42, B : (e mis. 43) PeXI 2 Re M in luogo di Re Sb a cavallo di mis.;
mis.48, B : PeXI sovrabbondante in 3/2 Do Sm in leg. con la precedente, Do Sm e Do Sb;
mis.53, B : PeXI sovrabbondante in 3/2 Sol M e Sol Sb.

Gli emendamenti relativi alla parte di T nelle miss. 3 e 11 si sono resi necessari per evitare l'ingiustificata dissonanza con la parte di A determinata dalla sovrapposizione del Si Cr (A) al La Cr (T); la lezione è stata considerata corrotta benché suffragata dalla versione di PeXI. A tal proposito si deve anche notare che mentre nell'Originale le miss. 3 e 11 risultano identiche per la presenza del ritornello alla mis. 8 (nella trascrizione necessariamente sciolto perché non presente nelle altre parti), in PeXI la stessa identicità si rivela nella ripetizione della frase notata per intero. Alla mis.37, sempre nella parte di T, è stato riportato per analogia lo stesso emendamento delle miss. 3 e 11, benché in situazione diversa: manca infatti nella parte di A il Si Cr motivo principale della dissonanza, ma il La Cr dell'Orig. rimane ugualmente non corretto nella disposizione delle concordanze verticali che presentano, dal basso verso l'alto, le note Do-Mi-Do-Sol. Gli emendamenti relativi alla parte di A nelle miss. 36 e 39 muovono da motivazioni simili: le note originali Do Cr e Si Cr in luogo del La Sm utilizzato nella trascrizione, cadono rispettivamente sul Re Cr e Do Cr del T, rendendo una versione assolutamente dubbiosa, benché anche in questo caso trovi inspiegabile riscontro nell'identica versione di PeXI (a meno che non si voglia ipotizzare che, almeno in questo caso, la fonte dell'Orig. sia il PeXI). Fra le varie soluzioni possibili si è scelta quella che potesse rimanere più fedele alla lezione dell'Orig., limitando al minimo l'intervento; il movimento di sincope alle miss. 36 e 39 dopo l'emendamento riflette peraltro la situazione ritmica e melodica della mis. 37 nella stessa parte di A.

11. Dapoi lunge fatiche et lungi affanni

Canzone

Fonte collazionata: PeBoss Adespoto

In PeBoss versione trasportata un tono sopra (si segnalano le differenze riportando le note al tono dell'Orig.); la fonte riporta la parte di C in figurazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di A.

mis. 4, C : in PeBoss manca il d; la nota è una Sb; di conseguenza l'inizio della mis. 5 si ha sulla seguente P di Sm spostando la divisione fino alla fine;
mis. 8, C : (fino a mis. 12) in PeBoss la ripetizione di frase è espressa con segno di ritornello;
mis.15, C : d in PeBoss (su ambedue i Do);
mis.19, C : d in PeBoss (su ambedue i Do);
mis.20, C : PeBoss corona sul Re; in luogo di Do altro Re M;
mis.28, C : PeBoss Do M e Do Sm in luogo di Do M punt.;
mis.29, C : d in PeBoss (su ambedue i Sol);
mis.39, C : d in PeBoss;
mis.41, C : d in PeBoss;
mis.42, C : PeBoss Re M in leg. con il valore seguente (recupera la divisione posticipata verificatasi alla mis. 4).

mis. 1, T : PeBoss P relativa in luogo di Re: d in PeBoss;
mis. 3, T : d in PeBoss;
mis. 4, T : PeBoss La Sb in luogo del primo La M (si spostano le misure come detto alla mis. 4, C);
mis. 5, T : d in PeBoss;
mis. 6, T : d in PeBoss; 2 La Sm in luogo del La M;
mis. 7, T : d in PeBoss;
mis. 8, T : PeBoss La Cr, Mi Cr, La Sm e La M;
mis. 9, T : d in PeBoss (id. mis.5);
mis.10, T : d in PeBoss; 2 La Sm in luogo del La M;
mis.11, T : d in PeBoss;
mis.13, T : PeBoss Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.17, T : PeBoss 2 Si M;
mis.20, T : PeBoss corona sul Re;
mis.21, T : d in PeBoss sui due Fa (non accettabile);
mis.24, T : PeBoss Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.25, T : PeBoss Re M in luogo di La M;
mis.26, T : PeBoss Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.27, T : d in PeBoss;
mis.29, T : PeBoss Si Sm punt. e Do Cr in luogo di Si Sm, La Cr e Do Cr;
mis.30, T : PeBoss La Cr e Mi Cr in luogo di Mi Sm;
mis.31, T : PeBoss Mi M in luogo di Mi e Re Sm;
mis.32, T : PeBoss La M in luogo del primo Mi M;
mis.34, T : d in PeBoss;
mis.36, T : d in PeBoss;
mis.38, T : d in PeBoss;
mis.41, T : d in PeBoss;
mis.42, T : PeBoss Re M in leg. col valore seguente (recupera la divisione posticipata alla mis.4).

mis. 1, B : PeBoss Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis. 2, B : PeBoss Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis. 4, B : PeBoss La Sb in luogo del primo La M (ved. mis.4 T e C);
mis. 5, B : PeBoss La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.14, B : PeBoss Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.15, B : PeBoss La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.16, B : PeBoss Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.17, B : PeBoss Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.18, B : PeBoss Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.20, B : PeBoss Re M con corona, Re Sm punt. e Mi Cr;
mis.22, B : PeBoss Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.24, B : PeBoss Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.26, B : PeBoss Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.27, B : PeBoss Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.28, B : PeBoss Do M in luogo del primo La M;
mis.29, B : PeBoss Mi Sm, La M e Mi Sm;
mis.30, B : PeBoss La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.31, B: PeBoss P di Cr, Do Sm, Do Cr e Re M;
mis.34, B : PeBoss Re M e La M;
mis.36, B : PeBoss Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.38, B : PeBoss Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.39, B : PeBoss Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.41, B : PeBoss Si naturale;
mis.42, B : PeBoss Re M legato al Re seguente con valore di finale (recupera come le altre parti la divisione posticipata).

12. Questo dolce mio dolore

Frottola

Unicum

Nell'Orig. segno di ritornello fra le miss. 17-22, sciolto nella trascrizione (= miss. 23-28).

mis.17, A : cambio di chiave da Do^4 a Do^3 (fino alla fine).
mis.17, T : cambio di chiave da Do^4 a Do^3;
mis.30, T : dalla seconda nota (La Sm) ritorno alla chiave di Do^4.
mis.29, B : Orig. Re Sm, Mi Sm, Sol Cr, La Cr e Sol Sm (contrasta con la parte di C).

13. Che sarà, che non sarà

Villotta con citazione popolare

Fonte collazionata: Wi Adespoto (manca la parte di B)

mis.26, C : (e mis. 27) Wi Fa M in luogo di La M (a cavallo di mis.);
mis.28, C : Wi La M e 2 La Sm.
mis. 2, A : Wi ultimo La Cr (per errore di stampa si trova il valore annerito);
mis. 9, A : Wi 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.28, A : Wi 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.29, A : in Wi manca il d.
mis. 2, T : Wi 2 Mi Sm in luogo del Mi M.

14. N el dolce tempo de la prima etade

Canzone con citazione popolare

Unicum

15. Debb'io sperar d'haver, donna, mai pace

Canzone

Fonte collazionata: AnIII Bartolomeo Tromboncino

In AnIII manca la mis.52: finale ripetuto.

mis.15, C : AnIII Sol M in luogo dei primi 2 Sol Sm;
mis.23, C : AnIII Re M punt. e Re Sm;
mis.27, C : AnIII 2 Mi Sm in luogo del Mi M;
mis.29, C : AnIII Sol M in luogo del primo e secondo Sol Sm.

mis. 1, A : AnIII seconda nota Sol punt.;
mis. 7, A : AnIII due La M;
mis. 8, A : AnIII Sol M punt. e Sol Sm;
mis.11, A : AnIII 2 La M;
mis.12, A : AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.15, A : AnIII Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.16, A : AnIII 2 La Sm in luogo del La M;
mis.18, A : AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.20, A : AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.21, A : AnIII primo Fa Sm punt. seguito da Do Cr, Fa Sm e Do Sm (in luogo del Do M);
mis.23, A : AnIII 2 La M;
mis.25, A : AnIII 2 La M;
mis.26, A : AnIII Sol M, P di Sm, La Sm in leg. con la seguente;
mis.27, A : AnIII La Sm in leg. con la precedente, La M e Re Sm in leg. con la nota seguente;
mis.29, A : AnIII Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.33, A : AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.34, A : AnIII La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.36, A : AnIII 2 Do M;
mis.40, A : AnIII La in luogo dei 2 La Sm;
mis.41, A : AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.42, A : AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.44, A : AnIII 2 Si Cr in luogo dell'ultimo Si Sm;
mis.47, A : AnIII 2 Sol M;
mis.48, A : AnIII seconda nota Do.

mis.25, T : AnIII seconda nota Fa Sm senza punto seguita da altro Fa Cr;
mis.29, T : AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.39, T : AnIII Fa M in luogo dei 2 Fa Sm.

mis. 5, B : AnIII 2 Sol M;
mis. 6, B : AnIII La M in luogo dei 2 La Sm;
mis. 7, B : AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis. 8, B : AnIII Sol M e Do M;
mis.11, B : AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.12, B : AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.15, B : AnIII 2 Sol M;
mis.19, B : AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.23, B : AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.24, B : AnIII La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.25, B : AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;

mis.26, B : AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.29, B : AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.33, B : AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.34, B : AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.35, B : AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.36, B : AnIII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.39, B : AnIII Fa M in luogo dei 2 Fa Sm;
mis.40, B : AnIII Fa M e Sol M;
mis.47, B : AnIII 2 Do M;
mis.48, B : AnIII Fa M e Sol M.

Lo sdoppiamento frequente del valore di minima in 2 semiminime nell'Orig. dimostra la necessità di vocalizzare l'esecuzione di una composizione ancora tipicamente vocale-strumentale.

16. Quanta mai leggiadria, quanta beltade

Canzone

Fonti collazionate: FiMsI Adespoto
AnIII Bartolomeo Tromboncino

mis. 4, C : in FiMsI manca il d; AnIII d sul secondo Do;
mis.24, C : FiMsI Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.62, C : FiMsI ultima nota La Sm;
mis.63, C : FiMsI prima nota La Sm (non legata);
mis.77, C : FiMsI dopo il Mi Sb ripete il Mi in forma di longa.

mis. 6, A : FiMsI Re M punt. (continua nella mis. seguente);
mis. 8, A : FiMsI Sol M, Do Sm punt. e Re Cr; AnIII Sol M punt. in luogo dei 2 Sol M e Sm;
mis. 9, A : FiMsI Mi M, Re Sm punt. e Do Cr; AnIII Re M in luogo di Re Sm punt. e Do Cr;
mis.10, A : FiMsI ultima nota Re Sm;
mis.11, A : FiMsI Re, La, La tutte Sm e Re M (continua nella mis. 12);
mis.18, A : FiMsI 2 Re Sm in luogo del primo Re M;
mis.19, A : FiMsI 2 Do Sm in luogo del secondo Do M;
mis.23, A : AnIII alterazione in forma di d come nell'Orig.;
mis.28, A : FiMsI 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.30, A : FiMsI 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.31, A : AnIII Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.34, A : FiMsI 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.38, A : FiMsI e AnIII 2 Sol M;
mis.39, A : FiMsI e AnIII Sol M e La M in *ligatura*;
mis.44, A : FiMsI 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.45, A : FiMsI 4 La Sm; AnIII 2 La M;
mis.47, A : FiMsI ultima nota Re Sm;
mis.48, A : FiMsI prima nota Re Sm non legata;
mis.49, A : FiMsI 2 La Sm in luogo del primo La M;
mis.49, A : (e mis. 50) movimento non corretto fra le parti di A e C anche in AnIII;
mis.61, A : AnIII alterazione espressa con d;
mis.64, A : FiMsI La Cr, Sol Cr e La Sm in luogo del La M.

mis. 4, T : FiMsI La Sm, Mi Sm, Fa Cr, Mi Cr e La Sm in leg. con la nota seguente;
mis. 8, T : FiMsI e AnIII Do Cr, Sol Cr, Do Sm punt., Re Cr e Mi Sm in leg. con la Cr seguente;
mis. 9, T : FiMsI e AnIII Mi Cr in leg. con la precedente, Re Cr, Do Cr, Si Cr, La Sm e Re Sm in leg. con la nota seguente;
mis.17, T : FiMsI e AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.18, T : FiMsI e AnIII La M e Si M;
mis.29, T : AnIII Do M punt. in luogo del secondo e terzo Do;
mis.31, T : FiMsI Sol M punt. in luogo del Sol M e Sol Sm;
mis.33, T : FiMsI prima nota Re Cr in luogo del Si Cr;
mis.34, T : FiMsI 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.49, T : FiMsI e AnIII 2 Mi Sm in luogo del Mi M;
mis.53, T : FiMsI La Sm, Sol Cr, Fa Cr, Sol Sm e Do Sm in leg. con la nota seguente; AnIII prime tre note La Sm, Sol Cr, Fa Cr;
mis.55, T : FiMsI La Sb;
mis.60, T : FiMsI Re Sb;
mis.61, T : Orig. ultima nota La; emendamento sulla scorta della lezione più corretta di FiMsI e AnIII;
mis.74, T : AnIII 2 La M;
mis.77, T : d anche in FiMsI e AnIII.

mis. 4, B : FiMsI e AnIII 2 La M;
mis. 5, B : FiMsI e AnIII La M e Re M;
mis. 9, B : FiMsI e AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.10, B : FiMsI e AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.11, B : FiMsI 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.18, B : FiMsI e AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.22, B : FiMsI La Sb;
mis.24, B : AnIII La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.28, B : FiMsI e AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.29, B : FiMsI e AnIII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.31, B : FiMsI 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.32, B : AnIII Do M in luogo del primo e secondo Do Sm;
mis.34, B : FiMsI 2 Fa Sm e 2 Sol Sm;
mis.42, B : FiMsI 2 Fa Sm e Mi M; AnIII Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.43, B : FiMsI 2 La Sm in luogo del La M;
mis.45, B : FiMsI 4 La Sm;
mis.46, B : FiMsI 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.48, B : FiMsI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.60, B : AnIII Sol M punt. e Sol Sm;
mis.61, B : FiMsI e AnIII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.62, B : FiMsI 2 La Sm in luogo del La M;
mis.64, B : FiMsI 2 La Sm in luogo del La M; b anche in FiMsI e AnIII;
mis.75, B : FiMsI Mi Sm, La Sm e La M;
mis.76, B : FiMsI sovrabbondante in 3/2 Mi M, La Sm, La Sm e La M.

17. Forza d'amor da lo superno clime

Canzone

Unicum Francesco Violante

mis. 7, C : a partire dal Fa cambio di chiave da Do^2 a Do^1.
mis. 1, A : il d si trova riportato dopo la mis.53 con l'indicazione «a capite»;
mis.36, A : dalla prima nota cambio di chiave da Do^4 a Do^3.

18. Dura passion che per amor soporto

Canzone

Unicum (nell'esemplare mutilo di AnLiut manca; si trova citato solo nella Tavola, ma si potrebbe supporre che la versione di AnLiut potesse essere piuttosto concordante con quella di AnIV e DeCan che presentano una diversa intonazione musicale attribuita a B. Tromboncino).

miss.1-15 : il testo è stato sottoposto come nell' Orig. Poiché il verso presente alle miss.12-15 appartiene alla seconda terzina del capitolo, si deve dedurre che l'articolazione della prima parte prevede la intonazione per coppie di terzine con la ripetizione dell'ultimo verso della seconda. Il testo fra parentesi quadrate rappresenta l'esemplificazione;

mis. 8 : segno indicante l'incontro delle voci ('𝄋') in A, T e B;

mis.12 : segno indicante l'incontro delle voci in tutte le parti.

Nell'intonazione di Bartolomeo Tromboncino presente in AnIV, ff.30*v*-31 e DeCan ff.40*v*-41, benché totalmente diversa, si rivela una identica impostazione del brano in due sezioni: la prima per la sequenza di terzine e la seconda per la quartina finale. La prima parte è comunque articolata con una prima frase chiusa da stanghette che riguarda il primo verso, da una seconda frase con ritornello che riprende il secondo verso e da una terza frase per il terzo verso. Ciò fa supporre che per l'intonazione delle terzine successive si dovesse escludere la prima frase, usando la seconda con ritornello sui primi due versi e la terza sull'ultimo verso di ciascuna terzina.

19. Amor, se d'hor in hor la doglia cresce

Canzone

Fonti collazionate: AnIV (nei due esemplari) Marcheto Carra e M. C.
AnLiut Bartolomeo Tromboncino

In AnIV indicazione di *tactus* ¢ (misura alla breve).
AnLiut riporta la parte di C in notazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto; di conseguenza manca la parte di A.

mis.28, C : AnIV e AnLiut Sol Sm in leg. con la nota precedente, Fa Cr, Mi Cr, Fa Sm e Sol Sm;
mis.30, C ; in AnLiut manca, finisce alla mis.29.

La parte di A in AnIV è in chiave di Do^2
mis. 5, A : AnIV ultimo Do M (continua nella mis. 6);
mis. 6, A : AnIV Do Sm in leg. con la nota precedente, Sol M e Sol Sm;
mis. 8, A : AnIV 2 Re M;
mis.10, A : AnIV Re M, Re Sm e La Sm in leg. con la seguente;
mis.11, A : AnIV La Sm in leg. con la precedente, Re Sm e La M;
mis.21, A : AnIV ultima nota Sol M (continua nella mis.22);
mis.29, A : (e mis. 30) AnIV i 2 Si Sb risultano legati (nota finale).

mis. 2, T : AnLiut Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis. 3, T : d in AnLiut;
mis. 4, T : d in AnLiut;
mis. 6, T : AnLiut Sol Cr in leg. col precedente, Sol Cr, Fa Cr, Mi Cr e Re M;
mis. 7, T : AnIV e AnLiut prime due note Mi e Re Cr senza punto;
mis.10, T : d in AnLiut;
mis.12, T : AnLiut Mi e Re Cr in luogo del primo Mi Sm; Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.14, T : d in AnLiut;
mis.16, T : d in AnLiut; Sol M in luogo dei 2 Sol Sm in fine mis.;
mis.17, T : AnIV e AnLiut Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.20, T : AnLiut La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.23, T : AnLiut 2 Do Sm in luogo del Do M;
mis.24, T : AnLiut per errore nell'intavolatura si trova La Cr in luogo di Mi Cr (il numero del tasto è indicato sulla corda inferiore);
mis.29, T : AnLiut bicordo Sol-Re.

mis. 5, B : AnLiut 2 Do M;
mis. 6, B : AnIV e AnLiut Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis. 9, B : AnIV e AnLiut Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.12, B : AnLiut 2 La Sm e Re M;
mis.17, B : AnLiut P di Sm e Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.18, B : b in AnLiut;
mis.19, B : AnLiut secondo La M in luogo di La e Do Sm;
mis.20, B : AnLiut Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.23, B : AnLiut Do M, Do Cr, Si Cr, La Cr e Sol Cr;
mis.25, B : AnLiut Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.26, B : AnLiut Sol M e Do M;
mis.29, B : AnLiut Sol.

20. Che vòl dir che cosí sète

Frottola

Fonte collazionata: AnII Bartolomeo Tromboncino

La Stanza si canta sull'intonazione delle miss.1-12, utilizzando il ritornello alla mis.6. Fungono da refrain i primi due versi della Ripresa che si articolano nella seconda parte, miss.13-27. In AnII la composizione termina alla mis.26 poiché non si verifica la ripetizione del Mi nella parte di A.

mis.12, C : AnII Do Sb;
mis.21, C : AnII Do Sb.

mis. 5, A : AnII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis. 9, A : AnII Si Sm, Sol M, La Cr, Si Cr;
mis.10, A : AnII Do M punt. e Sol Sm;
mis.11, A : AnII Sol M punt.;
mis.17, A : AnII Re Cr in luogo di Mi Cr;
mis.19, A : AnII Do M punt. e Sol Sm;
mis.20, A : AnII Sol M punt. (id. mis.11);
mis.23, A : (e mis. 24) AnII 2 Sol Sm in luogo di Sol M (a cavallo di misura).

mis. 5, T : AnII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis. 7, T : d in AnII;
mis. 8, T : AnII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;

mis.17, T : AnII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.20, T : Orig. dal secondo Do alla fine chiave di Do[4].

mis. 2, B : AnII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis. 4, B : AnII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis. 5, B : AnII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis. 7, B : AnII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis. 8, B : AnII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.10, B : AnII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.14, B : AnII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.16, B : AnII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.17, B : AnII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.19, B : AnII Do M in luogo dei 2 Do Sm.

Nell'Orig. lo sdoppiamento frequente (si veda in particolare il B) dei valori di minima in due semiminime sottolinea nuovamente la volontà di vocalizzare la composizione che peraltro mostra ancora una natura tipicamente frottolistica.

21. Fiamma amorosa et bella

Canzone

Fonti collazionate: AnIII Marchetto Cara
AnOrg Bartolomeo Tromboncino

AnIII e AnOrg terminano a mis.44; AnOrg è collazionato solo in riferimento alle alterazioni.

mis. 6, C : AnIII Re in luogo di Si;
mis.17, C : d in AnOrg;
mis.18, C : in AnIII manca il d;
mis.24, C : AnIII 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.25, C : d in AnOrg;
mis.28, C : d in AnOrg;
mis.29, C : in AnIII manca il d;
mis.42, C : d in AnOrg;
mis.43, C : d in AnOrg;

mis. 3, A : AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis. 5, A : d in AnOrg;
mis.10, A : in AnIII manca il d; 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.11, A : AnIII Sol M in luogo del terzo e quarto Sol Sm;
mis.13, A : AnIII P di Cr, Sol Cr punt.,Fa Sc, Mi Sc, Re Sc, Do Sm e Do Sm;
mis.17, A : AnIII 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.18, A : AnIII 2 La Sm in luogo del La M; d in AnOrg;
mis.21, A : d in AnOrg;
mis.22, A : AnIII 2 Re Sm in luogo del Re M; il Sol seguente M punt.;
mis.23, A : AnIII Sol Sm in leg. col precedente, Sol Sm, Sol Sm, Sol Sm;
mis.29, A : AnIII La M punt.;
mis.30, A : AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.31, A : AnIII La M in luogo del primo e secondo La Sm;
mis.32, A : AnIII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.37, A : AnIII Sol M, Do M in leg. con la seguente;
mis.38, A : AnIII Do M in leg. col precedente, Do M in leg. con la seguente;
mis.39, A : AnIII Do M in leg. col precedente, Do Sm, La Sm;
mis.40, A : AnIII Re M punt. e Re Sm;
mis.41, A : AnIII Sol M e Fa M;
mis.43, A : (e mis. 44) AnIII Re nota con valore di finale.

mis. 1, T : d in AnOrg;
mis. 2, T : d in AnOrg;
mis. 9, T : d in AnOrg,
mis.11, T : AnIII terza nota Si;
mis.13, T : d in AnOrg;
mis.16, T : AnIII La Sm, Sol Cr, Fa Cr e Mi M;
mis.17, T : AnIII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.18, T : AnIII Re M, P di Cr, Do, Si e La tutte Cr;
mis.27, T : AnIII Sol Sm, Sol Sm, La Sm, Sol Cr e Fa Cr;
mis.28, T : AnIII Mi M, Re Sm e Re Sm in leg. con la seguente;
mis.29, T : AnIII Re Sm in leg. con la precedente, Do Sm, Re Sm e Fa Sm in leg. con la Cr seguente;
mis.30, T : AnIII Fa Cr in leg. col precedente, Mi, Re, Do, Si, Do tutte Cr, Re Sm in leg. con la seguente;
mis.31, T : AnIII Re Sm in leg. con la precedente, Do Sm, Re Sm e Fa Sm; d in AnOrg;
mis.40, T : AnIII Si, Do, Si, La tutte Cr, Si Cr, Do Sm e Si Cr.

mis.19, B : AnIII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.20, B : AnIII 2 Do Sm in luogo del Do M;
mis.23, B : AnIII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.25, B : AnIII i 2 Sol un'ottava sotto;
mis.34, B : AnIII 4 Sol Sm;
mis.38, B : AnIII 2 Fa Sm e Do M;
mis.41, B : AnIII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.43, B : AnIII Re Sb.

22. Occhi mei lassi, mentre ch'io vi giro

Canzone

Fonti collazionate: PeBoss Bartolomeo Tromboncino
AnI Bartolomeo Tromboncino
AnOrg Bartolomeo Tromboncino

PeBoss riporta la parte di C in figurazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto, manca di conseguenza la parte di A; in AnI segno di *tactus* ¢ (misura di breve); la collazione con AnOrg riguarda solo le alterazioni.

mis. 3, C : AnOrg d su Do;
mis. 5, C : d in AnOrg;
mis.13, C : d in AnOrg;
mis.14, C : AnI ultimo Re M (si sdoppia con leg. alla mis. 15);
mis.17, C : d in AnOrg;
mis.18, C : (fino a mis. 20) AnI solo un Re con valore di Br finale;
mis.23, C : d in AnOrg;
mis.26, C : d in PeBoss e AnOrg;
mis.27, C : AnI 2 Mi Sm in luogo del Mi M;
mis.31, C : d in AnOrg;
mis.34, C : d in AnOrg;
mis.38, C : d in AnOrg;
mis.42, C : d in PeBoss e AnOrg;

mis.44, C : d in AnOrg;
mis.51, C : d in AnOrg;
mis.53, C : d in AnOrg;
mis.54, C : d in AnOrg;
mis.56, C : d in AnOrg;

mis. 1, A : AnI Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis. 3, A : AnI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis. 5, A : AnI Mi M in luogo del primo e secondo Mi Sm;
mis. 6, A : AnI Si M in luogo dei 2 Si Sm; ultima nota Mi Sm senza punto;
mis. 7, A : AnI prima nota Re Sm;
mis. 8, A : AnI ultima nota Re M (si sdoppia con leg. alla mis.9);
mis.11, A : AnI Do M e Do M (ottava sotto);
mis.12, A : AnI Re Sm, Re Sm punt. (ottava sopra), Do Cr e Si Sm;
mis.18, A : (fino a mis. 20) AnI solo Fa Br con valore di finale;
mis.22, A : AnI La M, La Sm e Re Sm in leg. con la seguente;
mis.23, A : AnI Re Sm in leg. con la precedente, Do Sm e Re M; d in AnOrg;
mis.25, A : AnI Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.29, A : (e mis. 30) AnI Sol M, Sol M punt., Fa Sm, La Sm e Si Sm;
mis.31, A : AnI secondo La M senza punto;
mis.32, A : AnI prima nota La Sm; d in AnOrg;
mis.33, A : AnI Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.36, A : AnI Fa M in luogo dei 2 Fa Sm;
mis.37, A : AnI La M in luogo del primo e secondo La Sm;
mis.38, A : AnI ultimo Re M punt. (continua alla mis.39); d in AnOrg;
mis.40, A : AnI Sol M e Sol M punt. (continua alla mis.41);
mis.43, A : Orig. ultima nota Sol Cr; si accetta la lezione di AnI Re Cr;
mis.44, A : AnI 2 La M;
mis.45, A : AnI 2 La M;
mis.46, A : (e mis. 47) AnI Mi M, P di Sm, Mi M, Do Sm, Do Sm punt. e Si Cr.

mis. 1, T : d in PeBoss e AnOrg;
mis. 3, T : d in PeBoss e AnOrg;
mis. 5 T : PeBoss Do Sm, Do M e Do Sm;
mis. 8 T : PeBoss e AnI 2 Si M;
mis. 9, T : PeBoss La Sm, Sol M e La Sm;
mis.11, T : d in PeBoss;
mis.12, T : PeBoss 2 Sol M;
mis.13, T : PeBoss 2 Mi M;
mis.15, T : d in PeBoss e AnOrg;
mis.16, T : PeBoss Sol M e La M; AnI Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.17, T : d in PeBoss; in AnOrg manca;
mis.18, T : (fino a mis. 20) AnI solo Re Br con valore di finale;
mis.22, T : d in PeBoss; in AnOrg manca, ma è segnato alla mis. precedente;
mis.23, T : PeBoss P di Sm, Sol M e La Sm; AnI La M in luogo dei 2 la Sm;
mis.24, T : PeBoss e AnI Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.25, T : d in Peboss; in AnOrg manca;
mis.27, T : d in PeBoss e AnOrg;
mis.33, T : d in PeBoss e AnOrg;
mis.35, T : d in PeBoss e AnOrg;
mis.37, T : d in PeBoss e AnOrg;
mis.38, T : PeBoss P di Sm, Sol M e La Sm; AnI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.39, T : PeBoss P di Sm, Sol Sm e La M; AnI Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.44, T : PeBoss La Sm in leg. col precedente (opp. P), Fa Sm e La M;
mis.45, T : PeBoss P di Sm in luogo del primo Fa Sm; AnI Fa M in luogo dei 2 Fa Sm;
mis.46. T : d in PeBoss e AnOrg;
mis.48, T : d in PeBoss e AnOrg, ma anziché Fa d M, Re e Fa d Sm;
mis.50, T : d in PeBoss e AnOrg;
mis.51, T : PeBoss e AnI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.52, T : d in PeBoss (manca in AnOrg); in PeBoss Si M punt. in luogo di Si Sm e La M;
mis.53, T : PeBoss La M punt. e Mi Sm; AnI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.55, T : PeBoss Re M, P di Cr, La Sm e Sol Cr; AnI Sol M, La Sm e Sol Sm.

mis. 1, B : PeBoss Re M e Mi M;
mis. 3, B : PeBoss La M e Si M; AnI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis. 4, B : PeBoss e AnI 2 La M;
mis.11, B : PeBoss La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.14, B : PeBoss e AnI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.15, B : PeBoss e AnI Re M in luogo del secondo e terzo Re Sm;
mis.18, B : (fino a mis. 20) AnI solo un La Br con valore di finale;
mis.22, B : PeBoss e AnI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.23, B : PeBoss e AnI Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.24, B : PeBoss e AnI 2 Sol M;
mis.27, B : PeBoss e AnI Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.29, B : PeBoss e AnI 2 Sol M;
mis.32, B : PeBoss e AnI Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.33, B : PeBoss e AnI Si Mi in luogo dei 2 Si Sm;
mis.35, B : PeBoss e AnI Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.36, B : PeBoss 2 Re M; AnI Re M in luogo del primo e secondo Re Sm;
mis.37, B : PeBoss e AnI La M e Re M;
mis.39, B : PeBoss e AnI Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.40, B : PeBoss 2 Sol M;
mis.44, B : PeBoss e AnI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.45, B : PeBoss e AnI Re M e La M;
mis.46, B : PeBoss e AnI La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.47, B : PeBoss e AnI Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.49, B : PeBoss 2 Sol M; AnI Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.50, B : PeBoss Sol M e Si M;
mis.51, B : PeBoss e AnI Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.53, B : PeBoss e AnI La M in luogo dei 2 La Sm;

Nell'Orig. lo sdoppiamento frequente (in particolare nel B) dei valori di minima in due semiminime evidenzia di nuovo la intenzione vocalistica applicata a un brano di concezione ancora frottolistica.

23. Allhor che 'l verno dà loco a l'estade

Canzone con citazione popolare

Unicum

24. Gentil donna, se in voi

Canzone

Fonti collazionate: AnII Bartolomeo Tromboncino
AnOrg Bartolomeo Tromboncino

In AnII e AnOrg il brano finisce alla mis.40; AnOrg è stato collazionato solo per le alterazioni.

mis. 4, C : d in AnOrg;
mis. 8, C : d in AnOrg;
mis.11, C : d anche in AnOrg; in AnII manca;
mis.16, C : d in AnOrg;
mis.20, C : d in AnOrg;
mis.23, C : d anche in AnOrg; in AnII manca;
mis.25, C : d anche in AnOrg; in AnII manca;
mis.28, C : d in AnOrg;
mis.34, C : d in AnOrg;
mis.37, C : d in AnOrg sul Fa (non accettato; come pure il d della stessa mis. sul Fa del T indicato da AnOrg);
mis.39, C : d in AnOrg.

mis. 2, A : AnII La Sm in leg. con la nota precedente, La Sm, Do Sm e La Sm;
mis. 3, A : AnII 2 La M;
mis. 4, A : AnII La M in luogo dei 2 La Sm;
mis. 8, A : AnII 2 Re M;
mis. 9, A : AnII Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.10, A : AnII La M e Re M;
mis.11, A : AnII Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.12, A : AnII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.14, A : AnII Re M punt. in luogo di Re Sm e Re M;
mis.17, A : AnII ultima nota La M (continua nella mis.180);
mis.19, A : AnII 2 La m;
mis.20, A : AnII La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.22, A : AnII La M e Re M;
mis.23, A : AnII Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.26, A : AnII Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.27, A : AnII Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.28, A : AnII Re M con punto;
mis.29, A : AnII Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.30, A : AnII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.31, A : AnII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm; in AnOrg d sul Sol (non accettato);
mis.34, A : AnII 2 La M;
mis.35, A : AnII primo La Sm (non legato).

mis. 1, T : d in AnOrg;
mis. 2, T : d e bq in AnOrg;
mis. 6, T : d in AnOrg;
mis.14, T : d in AnOrg;
mis.15, T : d in AnOrg;
mis.19, T : d e bq in AnOrg;
mis.22, T : d in AnOrg;
mis.24, T : d in AnOrg;
mis.26, T : d in AnOrg;
mis.32, T : d in AnOrg;
mis.33, T : d in AnOrg;
mis.37, T : d in AnOrg sul Fa (non accettato);
mis.38, T : d e bq in AnOrg;

mis. 1, B : AnII 2 Re M;
mis. 4, B : AnII Sol M e La M;
mis. 5, B : AnII 2 Re M;
mis. 6, B : AnII La M e Re M;
mis. 9, B : AnII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.10, B : AnII Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.11, B : AnII 2 La M;
mis.12, B : AnII Fa M in luogo dei 2 Fa Sm;
mis.14, B : AnII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.17, B : AnII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.19, B : AnII La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.20, B : AnII Sol M e La M;
mis.21, B : AnII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.22, B : AnII La M e Si M;
mis.23, B : AnII 2 La M;
mis.24, B : AnII Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.25, B : AnII La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.26, B : AnII La M e Re M;
mis.32, B : AnII Do M e Re M;
mis.35, B : AnII 2 Re M;
mis.36, B : AnII Re M in luogo dei 2 Re Sm;

Nell'Orig. si verifica lo sdoppiamento dei valori di minima del B in due semiminime, come conseguenza della concezione vocalistica applicata a un brano di impostazione ancora vocale-strumentale.

25. Tanto mi trovo, hay lasso, el cor piaghato

Madrigale

Unicum

Sulla parte di T si trova scritto «Altus» e su quella di A si trova scritto «Tenor». L'indicazione sembra comunque non accettabile sulla base delle estensioni vocali utilizzate in ciascuna voce (è stata comunque accettata dal Rubsamen).

miss.43-51 : dal secondo La Sm con punto della mis.43 fino al Do della mis.51 cambio di chiave da Do^3 a Do^4 (la qual cosa conferma che si tratta della voce di Tenore).

26. Facto son per affanni ombra sí oscura

Canzone

Fonte collazionata: AnLiut Bartolomeo Tromboncino

AnLiut riporta la parte di C in figurazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di A; in AnLiut nel C è riportata l'indicazione di *tactus* $\frac{C}{2/3}$, ma nella suddivisione le stanghette sono poste nel tempo 2/2.
Nella collazione si tiene conto della numerazione utilizzata nella trascrizione in 3/2. Il brano è tuttavia incompleto in AnLiut che riporta complessivamente 19 miss. in 2/2, che giungono fino al Mi M della mis. 13 della mia trascrizione.

mis. 2, C : AnLiut Mi Sb in luogo dei 2 Mi M;
mis. 4, C : AnLiut La Sb e La M;
mis. 8 C : AnLiut 3 La M;
mis.12, C : AnLiut Mi Sb e Mi M;

mis. 1, T : AnLiut prima nota Fa anziché Do; Mi Sm punt. e Mi Cr in luogo di Mi M;
mis. 1, T : (e mis. 2) AnLiut Re Sm punt. e Re Cr in luogo di 2 Re Sm in leg. (=M); d in AnLiut;
mis. 4, T : AnLiut 3 Fa M;
mis. 5, T : AnLiut Mi Sm punt. e Mi Cr in luogo di Mi M;
mis. 5, T : (e mis. 6) AnLiut Re Sm punt. e Si Cr in luogo di 2 Re Sm in leg. (= M);
mis. 6, T : d e bq in AnLiut; P. di Cr, Mi Cr, Re Cr e Do bq Cr in luogo di Re Sm punt. e Do Cr;
mis. 7, T : d in AnLiut;
mis. 8, T : AnLiut Fa Sm punt. e Fa Cr in luogo di Fa M;
mis.10, T : AnLiut Do Cr in leg. con la nota precedente, Do Cr, Si Cr e La Cr;
mis.11, T : AnLiut La Sm in luogo di Do Cr e La Cr;
mis.12, T : AnLiut 3 Do M.

mis. 1, B : AnLiut Fa, Fa, Fa, Do tutte Sm, Do Sm punt. e Re Cr;
mis. 2, B : AnLiut La M punt., La Sm e Re M;
mis. 4, B : AnLiut 3 Fa M;
mis. 5, B : AnLiut id. mis.1;
mis. 7, B : AnLiut Mi M in luogo di Mi Sm e Fa Sm;
mis. 8, B : AnLiut 2 Re M in luogo di Re Sb;
mis. 9, B : AnLiut Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.10, B : AnLiut Sol M e Sol Sm in luogo di Sol M punt.;
mis.12, B : AnLiut 3 Do M.

Le alterazioni alle miss.18-19, T si rivelano dalle miss.6-7 in AnLiut.

27. Movesi 'l vecchiarel canuto et bianco

Canzone

Fonte collazionata: AnLiut Bartolomeo Tromboncino

AnLiut riporta la parte di C in figurazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di A.

mis. 2, C : Orig. e AnLiut segno di ritornello;
mis.14, C : AnLiut P di M e Do M;
mis.37, C : AnLiut segno di rit.; nell'Orig. si trova erroneamente a mis.36 benché vi sia rit. a mis.2; si accetta la lezione di AnLiut;
mis.38, C : AnLiut P di M e Do M;
mis.45, C : AnLiut P di M e Re M;
mis.78, C : AnLiut Do Sb;
mis.79, C : AnLiut Do con valore di finale (manca mis.80).

mis.50, A : Orig. il bq è espresso con d;
mis.69, A : Orig. cambio di chiave a Do[1];
mis.71, A : Orig. il bq è espresso con d.

mis. 2, T : AnLiut segno di rit.;
mis. 4, T : AnLiut Fa Cr in leg. con la nota precedente, Fa, Mi, Re tutte Cr, Mi Sm e Fa Sm;
mis. 6, T : AnLiut La Sm in leg. con la nota precedente, La, Sol, Fa tutte Sm;
mis. 8, T : AnLiut 2 Fa M;
mis. 9, T : AnLiut prima e seconda nota Sol Sm e Fa Sm;
mis.12, T : AnLiut La non legato;
mis.17, T : AnLiut La non legato;
mis.22, T : AnLiut Sol Sm in leg. con la nota precedente, Fa, Mi, Re tutte Sm;
mis.23, T : AnLiut Mi Sm, Re Sm e Do M in leg. con il seguente (= Do Sb);
mis.24, T : AnLiut Do M in leg. con il precedente, Si M;
mis.25, T : AnLiut Mi, Re , Mi e Fa tutte Sm;
mis.30, T : AnLiut Sol M senza leg.;
mis.33, T : AnLiut P di Sm e Fa Sm in luogo di Fa M;
mis.34, T : AnLiut La e Sol Sm;
mis.37, T : AnLiut segno di rit. (anziché mis.36) poiché è diversa la mis.2; Do M e Sol M;
mis.39, T : AnLiut La Sm in leg. con la nota precedente, La, Sol e Fa tutte Sm;
mis.41, T : AnLiut P di Sm e Fa Sm in luogo di Fa M;
mis.44, T : AnLiut 2 Re M;
mis.45, T : Orig. segno di rit. (una mis. prima); non cosí in AnLiut che lo riporta come nelle altre parti a mis.46;
mis.46, T : AnLiut Do M in leg. con la nota precedente, La e Si Sm (figurazione errata);
mis.49, T : AnLiut Do Sm in leg. con la nota precedente, Do, Si e La tutte Sm;
mis.51, T : AnLiut Mi M, Fa d Sm e Sol Sm (figurazione errata);
mis.52, T : d in AnLiut;
mis.55, T : d in AnLiut;
mis.56, T : d in AnLiut;
mis.59, T : AnLiut La e Si Sm in luogo di La M;
mis.61, T : AnLiut 2 Do M;
mis.62, T : AnLiut 2 Re M;
mis.64, T : AnLiut Sol Sm in leg. con la nota precedente, Sol, Fa, Mi tutte Sm;
mis.68, T : Orig. segno di rit. (una mis. prima, come a mis. 45), non in AnLiut che lo riporta a mis.69 come nelle altre parti; AnLiut 2 Re M;
mis.70, T : AnLiut Do Sm in leg. con il precedente, Do Sm, Si Sm e La Sm;
mis.72, T : AnLiut Sol Sm in leg. con il precedente, Mi Sm e Fa d M;
mis.75, T : AnLiut Mi M, Mi Sm e Fa Sm;
mis.77, T : AnLiut Do M e Do M in leg. con il seguente (= Do M punt.);
mis.78, T : AnLiut Do Sm in leg. con il precedente, Do M punt.;
mis.79, T : AnLiut Do Sb con valore di finale;
mis.80, T : in AnLiut manca.

mis. 2, B : AnLiut Do M, Do Sm e Si Sm; segno di rit.;
mis. 4, B : AnLiut 2 Do M in luogo del Do Sb;
mis. 5, B : AnLiut Do M punt. Do Sm in luogo del Do Sb;
mis. 6, B : AnLiut Fa M e Sol M;
mis.10, B : AnLiut 2 Sol M in luogo del Sol Sb;
mis.12, B : AnLiut Fa M punt. e Fa Sm;
mis.14, B : AnLiut 2 Fa M;
mis.23, B : AnLiut Do M punt. e Do Sm (un'ottava sotto);

mis.24, B : AnLiut 2 Sol M;
mis.31, B : AnLiut Do Sb;
mis.32, B : AnLiut 2 Do M;
mis.33, B : AnLiut Fa Sb;
mis.34, B : AnLiut P di Sm e Do Sm in luogo del Do M;
mis.35, B : AnLiut P di Sm e Do Sm in luogo del Do M;
mis.37, B : AnLiut segno di rit. (anziché mis.36) poiché c'è rit. a mis.2;
mis.38, B : AnLiut 2 Fa M;
mis.40, B : AnLiut 2 Do M;
mis.41, B : AnLiut Fa Sb;
mis.42, B : AnLiut P di Sm e Do Sm in luogo del Do M;
mis.45, B : AnLiut La M punt. e La Sm;
mis.48, B : AnLiut Do Sb;
mis.51, B : AnLiut La M punt. e La Sm;
mis.55, B : AnLiut Re M e Sol M;
mis.56, B : AnLiut Re Sb;
mis.63, B : AnLiut Sol Sb;
mis.64, B : AnLiut Sol Sb;
mis.71, B : AnLiut Sol Sb;
mis.72, B : AnLiut Re Sb;
mis.74, B : AnLiut Sol Sb;
mis.75, B : AnLiut Do senza leg.;
mis.76, B : AnLiut 2 Sol M;
mis.77, B : AnLiut P di Sm e La M in luogo del La M punt.;
mis.78, B : AnLiut Fa M, Mi Sm e Re Sm;
mis.79, B : AnLiut Do Sb con valore di finale;
mis.80, B : in AnLiut manca.

In AnLiut, che riporta il segno di *tactus* ¢ come nell'Orig., la divisione delle misure corrisponde all'indicazione moderna di tempo 2/2. Ciò avvalora la mia interpretazione del *tactus* alla breve adottata in tutti i brani scritti in ¢ e chiarita nelle note sui criteri di trascrizione.

28. Amor, che fai? – Occido et poi do vita

Madrigale in forma di dialogo

Unicum

miss.52-53, C : Orig. Sb con valore di finale;

miss.72-74 : in tutte le parti figurazione espressa con *color*;

miss.82-83, A : il Si con valore di M è nota emendata; Orig. Re M.

29. La speranza in tutto è persa

Frottola

Fonti collazionate: AnIV Bartolomeo Tromboncino
DeCan Bartolomeo Tromboncino
(nell'esemplare mutilo di AnLiut manca; si trova citato solo nella Tavola)

mis.23, C : (e mis. 24) d in AnIV;
mis.29, C : (e mis. 30) in AnIV e DeCan manca il d;
mis.47, C : AnIV e DeCan Re, Mi, Fa, Sol, La e Si tutte Cr, La Sm;
mis.48, C : AnIV e DeCan La Sm in leg. con il precedente, Sol, Cr, Fa Cr e Sol M;
mis.51, C : AnIV e DeCan 2 Si Sm in luogo del Si M;
mis.54, C : in AnIV e DeCan manca.

mis. 7, A : AnIV e DeCan Mi M in leg. con la nota precedente (Sb punt.);
mis.22, A : (fino a mis. 24) AnIV e DeCan note senza leg.;
mis.27, A : in DeCan manca il punto di valore sul Do Sm;
mis.44, A : AnIV e DeCan 2 Do M;
mis.53, A : d anche in AnIV e DeCan;
mis.54, A : in AnIV e DeCan manca.

mis.39, T : AnIV e DeCan Re Sm e Sol M punt.;
mis.54, T : in AnIV e DeCan manca.

mis. 2, B : AnIV e DeCan Re Sb;
mis. 3, B : AnIV e DeCan Sol Sb;
mis. 7, B : AnIV e DeCan La Sb;
mis.10, B : AnIV e DeCan La Sb;
mis.11, B : (e mis. 12) AnIV e DeCan note non in *ligatura*;
mis.13, B : AnIV e DeCan La Sb;
mis.16, B : AnIV e DeCan La Sb;
mis.17, B : (e mis. 18) AnIV e DeCan note non in *ligatura*;
mis.22, B : AnIV e DeCan note non in *ligatura*;
mis.28, B : AnIV e DeCan note non in *ligatura*;
mis.31, B : AnIV e DeCan Re Sb;
mis.32, B : AnIV e DeCan Re Sb;
mis.37, B : AnIV e DeCan La Sb;
mis.45, B : secondo Re Sm lezione di AnIV e DeCan, nell' Orig. Do Sm;
mis.54, B : in AnIV e DeCan manca.

L'identità fra le due stampe AnIV e DeCan conferma la parentela esistente fra la fonte napoletana e l'edizione di Antico.

30. Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ò in core

Frottola in forma di dialogo

Fonti collazionate: PeVII Bartolomeo Tromboncino
(con testo: *Ecco che per amarte*)
AnIV Bartolomeo Tromboncino
DeCan Bartolomeo Tromboncino
AnLiut Bartolomeo Tromboncino

In DeCan e AnLiut il brano termina rispettivamente alle miss. 22 e 21; PeVII, con le varianti appresso segnalate, consiste di 13 misure; solo AnIV presenta lo stesso numero di misure (28) dell'Orig.. Pertanto, le miss.21-28 sembrano costituire un'aggiunta (coda) per la quale è preferibile una esecuzione strumentale benché nell'Orig. si trovi ad esse sottoposta una iterazione dell'ultimo verso del testo. Si deve sottolineare comunque che AnIV rappresenta la fonte piú vicina (o diretta) dell' Orig.. Alla mis. 21 l'indicazione "strumentale" è mia.
AnLiut riporta la parte di C in figurazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di A.

mis. 1, C : in DeCan manca segno di rit. dopo la P di M (errore perché è giustamente indicato il rit. a mis.9);
mis.17, C : DeCan segno di mis. dopo il ReM;
mis.21, C : DeCan e AnLiut Re con valore di finale.

mis. 2, A : AnIV e DeCan 2 La M;
mis. 8, A : in DeCan il Re per errore è M;

mis.10, A : Orig. 2 La Sm e 2 Do Sm; AnIV e DeCan La M e 2 La Sm (questi ultimi sono stati accettati nella trascrizione perché sicuramente piú attendibili);
mis.16, A : DeCan il Do Sm è legato alla nota precedente;
mis.18, A : AnIV e DeCan Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.21, A : AnIV e DeCan Re con valore di finale;
mis.23, A : (e mis. 24) AnIV 2 La M per ogni misura.

mis. 1, T : AnLiut La Sm, Re Sm, segno di rit., Re Cr in leg. con il precedente, Do Cr e Si Sm;
mis. 2, T : AnLiut La Sm, Re Sm punt., Si Cr e Do d Sm; d anche in DeCan;
mis. 4, T : AnLiut Re Sm, Do d Sm, Re Cr, La Cr, Re Sm in leg. con il seguente (= Re Sm punt.);
mis. 5, T : AnLiut Re Cr in leg. con il precedente, Re Cr, Do d Cr, Si Cr e Do d M; d sul Do M anche in AnIV e DeCan;
mis. 6, T : AnLiut Re Sm, Fa Sm punt., Fa Cr, Mi Cr e Re Cr;
mis. 7, T : AnLiut Do d Cr, Re Sm, Do d Cr, Re Sm e Fa Sm in leg. con il seguente;
mis. 8, T : AnLiut Fa Sm in leg. con il precedente, Mi Cr, Re Sm punt. e Do d Sm;
mis. 9, T : AnLiut Re Cr, La Cr, Re Sm, segno di rit., Re Cr in leg. con il precedente, Do Cr e Si Sm;
mis.10, T : d in AnLiut;
mis.12, T : DeCan Re M punt. in luogo di Re Sm e Re M; AnLiut Mi M, Re Cr, La Cr e Re Sm in leg. con il seguente;
mis.13, T : AnLiut Re Cr in leg. con il precedente, Re Cr, Do d Cr, Si Cr e Do d M (d sul Do M anche in Orig.,AnIV e DeCan);
mis.14, T : d in AnLiut;
mis.16, T : d in AnLiut;
mis.17, T : AnLiut Re Sm, Fa Sm punt.,Fa Cr, Mi Cr e Re Cr;
mis.18, T : AnLiut Do Cr, Si Cr, Do Cr, Re Cr, Mi Sm e Re Sm;
mis.19, T : AnLiut ultima nota La Sm;
mis.20, T : Orig. poco chiaro emendato sulle collazioni; AnIV e AnLiut Re Cr, Sol Sm, Fa Cr, Mi Cr, Re Cr e Mi Sm; DeCan riporta una versione errata riguardante la seconda nota che, mancando della gambetta, risulta Sol M;
mis.21, T : AnLiut Re Sb con valore di finale;
mis.27, T : (e mis. 28) d anche in AnIV.

mis. 6, B : AnIV, DeCan e AnLiut 2 Re M;
mis. 8, B : AnIV e DeCan Re M in luogo dei due Re Sm; AnLiut Re M e La M;
mis. 9, B : AnIV, DeCan e AnLiut Re M e Sol M;
mis.10, B : AnIV, DeCan e AnLiut Re M in luogo dei due Re Sm;
mis.12, B : AnIV, DeCan e AnLiut Do M in luogo dei due Do Sm;
mis.14, B : bq sul Do in AnLiut;
mis.18, B : AnIV , DeCan e AnLiut Fa M in luogo dei due Fa Sm;
mis.19, B : DeCan La e Fa Sm all'ottava sopra; AnLiut La M in luogo di La Sm e Fa Sm;
mis.20, B : DeCan Sol e La M all'ottava sopra;
mis.21, B : DeCan Re M e Sol M (quarta sopra); AnLiut bicordo Re-La con valore di finale;
mis.22, B : DeCan Re con valore di finale;
mis.23, B : AnIV Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.24, B : AnIV 2 La M.

La versione di PeVII consistente di 13 misure e con testo diverso, presenta le seguenti analogie e varianti: la parte di C è identica all'Orig. fino alla mis.8; le miss.9-13 riportano un unico Re con valore di finale; le parti di A e T risultano da diversa intonazione; la parte di B conserva impostazione simile a quella dell'Orig. con le seguenti varianti:

mis. 1, B : (e mis. 2) P di M, P di Sm, Sol M, Re Sm e La M;
mis. 5, B : La M e Re M;
mis. 6, B : Re Sm, Do Sm, Re Sm, Do Cr e Si Cr;
mis. 8, B : Re M in luogo dei due Re Sm;
mis. 9, B : (e mis. 10) unico Re con valore di Br;
mis.11, B : Sol M e Re M;
mis.12, B : 2 Sol M;
mis.13, B : Re con valore di finale.

31. Poi ch'al fin nesun lamento

Frottola

Unicum

In base alla presenza dei ritornelli, la cui disposizione segue del resto uno schema presente anche in altre frottole (ved. ad es. n.33), le Stanze dovrebbero essere intonate come segue:
i primi 4 vv. utilizzando il primo rit. (miss.1-12), il v. 5 le miss.13-18, i vv. 6-7 le miss. 19-24 (secondo il ritornello), il v. 8 le miss.25-30; queste stesse, in fase di ripetizione (terzo ritornello), danno intonazione al primo verso della Ripresa.
Nella trascrizione il testo è stato riportato come compare nell' Orig.

32. Se cosí bella sète

Canzone

Fonte collazionata: BoMsI Adespoto

mis. 7, C : BoMsI senza d;
mis.11, C : BoMsI Re M e Re con valore di finale;
mis.14, C : in BoMsI manca la P di M;
mis.22, C : BoMsI primo Sol Sm punt., secondo Sol Cr;
mis.28, C : BoMsI primo Sol Sm punt., secondo Sol Cr;
mis.37, C : BoMsI senza d;
mis.41, C : BoMsI 2 Re Sm in luogo del Re M.

mis. 1, A : BoMsI P di Sm, Sol, Fa e Mi tutte Sm;
mis. 2, A : BoMsI Mi Sm, Re Sm e 2 Mi Sm;
mis. 4, A : BoMsI Sol Sm e 3 La Sm;
mis. 7, A : BoMsI La M, La Sm e Fa Sm;
mis. 8, A : BoMsI Re Sm, P di Sm, Sol Sm, Fa Sm, Mi Sm (errato, dovrebbe essere come a mis.38);
mis.10, A : BoMsI 2 La Sm e La M;
mis.14, A : in BoMsI manca la P di M; La Sm in luogo di Do Sm;
mis.21, A : BoMsI 2 Mi Sm in luogo del Mi M;

mis.22, A : BoMsI Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.25, A : BoMsI 2 Fa Sm e Mi M;
mis.27, A : BoMsI 2 Mi Sm in luogo del Mi M;
mis.28, A : BoMsI Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.34, A : BoMsI Sol Sm e 3 La Sm;
mis.37, A : BoMsI La M, La Sm e Fa Sm;
mis.38, A : BoMsI Re Sm in luogo di La Sm (altre note identiche);
mis.40, A : BoMsI 2 La Sm e La M;
mis.41, A : BoMsI La Sm, Fa Sm in luogo del La M;
mis.43, A : BoMsI Si Sm, Sol Sm punt., Fa Cr e Re Sm.

mis. 9, T : (e mis. 10) BoMsI Sol Sm senza punto a cavallo di mis. (errore, ma esatta la versione a miss.39-40);
mis.16, T : BoMsI 2 La Sm in luogo del primo La M;
mis.21, T : (e mis. 22) BoMsI 2 Re Sm in luogo de Re M a cavallo di mis.;
mis.22, T : BoMsI Si Sm, Do Sm e La M;
mis.26, T : (e mis. 27) BoMsI 2 Re Sm in luogo di Re M a cavallo di mis.;
mis.27, T : BoMsI 2 Re Sm in luogo di Re Sm punt. e Do Cr;
mis.37, T : BoMsI Mi M in luogo dei 2 Mi Sm.

mis. 1, B : BoMsI La Sm in luogo di Do Sm;
mis. 3, B : BoMsI 2 Fa Sm in luogo del Fa M;
mis. 9, B : BoMsI 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.10, B : BoMsI 2 La Sm in luogo del primo La M;
mis.11, B : (fino a mis. 13) BoMsI unico Re con valore di finale;
mis.14, B : in BoMsI manca la pausa di M;
mis.17, B : BoMsI Mi Sm punt., Re Cr, Do Sm punt. e Si e La Sc;
mis.32, B : BoMsI Mi M e Do M;
mis.37, B : BoMsI La M in luogo dei due La Sm;
mis.38, B : BoMsI 2 Do Sm in luogo del Do M;
mis.39, B : BoMsI Re M e 2 Sol Sm;
mis.40, B : BoMsI 2 La Sm e La M;
mis.42, B : BoMsI Sol M e 2 Re Sm;
mis.44, B : BoMsI La Sm, Re Sm e La M.

La forma musicale rispetta lo schema della ballata. Benché non indicato nell'Orig. e nella fonte collazionata, si consiglia l'uso del "D.C. al Fine", quest'ultimo posto a mis.13, ove in accordo l'Orig. e BoMsI riportano peraltro il segno di stanghetta.

33. Quand'io piango è meco Amore

Frottola

Fonti collazionate: DeCan Adespoto
AnLiut Bartolomeo Tromboncino

AnLiut riporta la parte di C in figurazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di A.

mis.45, C : in DeCan manca la P di Sm;

mis. 1, A : DeCan Sol Sb;
mis.18, A : in DeCan manca il Mi Sb (per errore);
mis.23, A : (e mis. 24) DeCan i 2 Re legati (valore di Br);
mis.26, A : DeCan le due note non in *ligatura*;
mis.31, A : DeCan Sol Sb.

mis. 2, T : d in AnLiut;
mis. 3, T : AnLiut 2 Sol M;
mis. 5, T : AnLiut 2 Do M;
mis. 6, T AnLiut 2 Do M;
mis.11, T : AnLiut 2 Do M;
mis.12, T : AnLiut 2 Do M;
mis.14, T : AnLiut Do Sb;
mis.16, T : AnLiut Re Sm, Do Sm e Re M;
mis.20, T : AnLiut Do senza leg.;
mis.22, T : d in AnLiut;
mis.24, T : Anliut 2 Sol M;
mis.26, T : AnLiut P di Sm, La Sm punt., La Cr, Sol Cr e Fa Cr;
mis.27, T : AnLiut 2 Mi M;
mis.32, T : d in AnLiut;
mis.33, T : AnLiut 2 Sol M;
mis.34, T : AnLiut La M e Si M;
mis.35, T : AnLiut Do M e Sol M in leg. con il seguente;
mis.36, T : AnLiut Sol Sm in leg. con il precedente, Fa Mi e Re tutte Sm;
mis.40, T : AnLiut 2 Re M;
mis.41, T : AnLiut 2 Do M;
mis.42, T : AnLiut 2 Do M;
mis.44, T : AnLiut 2 Fa M;
mis.46, T: AnLiut 2 Do M;
mis.48, T : AnLiut 2 Re M.

mis. 1, B : DeCan e AnLiut Sol Sb;
mis. 5, B : AnLiut bicordo Do-Sol Sb;
mis. 6, B : AnLiut bicordo Do-Sol Sb;
mis. 8, B : DeCan e AnLiut Do Sb;
mis.10, B : AnLiut 2 Sol M;
mis.12, B : AnLiut 2 Sol M;
mis.14, B : DeCan e AnLiut Do Sb;
mis.16, B : AnLiut 2 Sol M;
mis.17, B : AnLiut Sol Sm, Mi Sm e Sol M in leg. con il seguente;
mis.18, B : AnLiut Sol Sm in leg. con il precedente, Fa Sm, Mi Sm e Re Sm;
mis.19, B : AnLiut Do M punt. e Mi Sm (errato per la posizione del numero sulla corda);
mis.20, B : AnLiut 2 La M;
mis.23, B : AnLiut 2 Sol M;
mis.24, B : AnLiut 2 Sol M;
mis.23, B : (e mis. 24) DeCan i 2 Sol legati (valore di Br);
mis.26, B : AnLiut 2 Re M;
mis.27, B : DeCan le due note non in *ligatura*;
mis.29, B : AnLiut Sol Sm, Mi Sm e Sol M in leg. con il seguente;
mis.30, B : AnLiut Sol Sm in leg. con il precedente, Fa d Sm, Sol Sm e La Sm;
mis.31, B : DeCan Sol Sb; AnLiut bicordo Sol Sb-Si M (decima sopra);
mis.33, B : AnLiut 2 Do M;
mis.38, B : DeCan e AnLiut Do Sb;
mis.40, B : AnLiut 2 Sol M;
mis.41, B : AnLiut 2 Sol M;
mis.44, B : AnLiut 2 Re M;
mis.46, B : AnLiut 2 La M;
mis.48, B : AnLiut 2 Sol M.

34. Piaggia seren e verde

Frottola

Unicum

mis.12, A : bq espresso con d nell'Orig.;

mis.11, T : (fino a mis. 21) Orig. cambio di chiave a Do^4 (poi ritorna a Do^3);

mis.16 : nell'Orig. non compare il segno di ritornello, ma una stanghetta; poiché nell'Orig. la distribuzione del testo continua con gli ultimi due versi dell'ultima quartina, si può supporre che le miss. 1-16 debbano essere utilizzate su ogni quartina e che le miss. 17-32 rappresentino la coda finale (nella sola parte di C si trova infatti l'indicazione «fine»).

35. Quando vostri begli occhi un caro velo

Canzone

Unicum

36. Sí, che la vo' seguire

Frottola

Fonte collazionata: PeXI Marchetto Cara

mis.13, C : PeXI Sol M, Fa Sm e Mi Sm.

mis.12, A : nell'Orig. cambio di chiave Do^3 fino alla fine;
mis.20, A : PeXI Mi Sb;
mis.26, A : PeXI La M in leg. con il precedente;
mis.28, A : d in PeXI.

mis. 7, T : PeXI Do senza leg.;
mis.25, T : PeXI La Sb.

mis. 1, B : PeXI le due note non in *ligatura*;
mis. 2, B : PeXI Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.25, B : PeXI Fa Sb.

37. Se tu svegliassi, Amore

Canzone

Unicum

38. Quand'io pens'al martyre

Canzone

Unicum

mis.38, C : (e mis. 42) Orig. 2 Mi M con legatura di valore.

mis. 7, A : dal secondo La M alla fine cambio di chiave a Do^3;

mis.15 : in tutte le parti stanghetta di misura;

La doppia stanghetta a mis.15, voluta dall'Orig., indicherebbe il "Fine" e un implicito "Da Capo", ma non trattandosi di forma di ballata, non sembra plausibile.

39. Queste lachryme mie, questi sospiri

Canzone

Fonti collazionate:

PeXI	Bartolomeo Tromboncino
AnLiut	Bartolomeo Tromboncino (incompleto)

La collazione con AnLiut riguarda solo le ultime misure (51-54) per le parti di C (nella stampa, in notazione musicale) e di T e B (intavolate per liuto); manca di conseguenza la parte di A.

mis.41, C : (fino a mis. 44) in PeXI espresse con rit. (miss. 37- 40);

mis.12, A : b in PeXI;
mis.15, A : PeXI 2 Do M;
mis.16, A : PeXI Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.19, A : PeXI Do M punt. e Fa Sm;
mis.21, A : PeXI Do M e Fa M;
mis.23, A : PeXI Do M e Fa M;
mis.26, A : PeXI 2 Do M;
mis.27, A : PeXI 2 Do M;
mis.30, A : PeXI Sol Sm in leg. con la nota precedente;
mis.31, A : PeXI Do M e Fa M;
mis.34, A : PeXI Do M punt. e Fa Sm;
mis.36, A : PeXI Do M e Fa M;
mis.38, A : PeXI Sol M e Do M;
mis.41, A : PeXI primo Sol M in leg. con il precedente;
mis.42, A : PeXI Sol M e Do M;
mis.47, A : PeXI Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.48, A : PeXI Do M e Fa M;
mis.49, A : PeXI Sol M e Fa M;
mis 50, A : PeXI Do M e Re M.

mis. 4, T : PeXi Fa Sm in leg. con il precente, Mi Cr, Re Cr, Mi M in leg. con il seguente;
mis. 5, T : PeXI Mi Sm in leg. con il precedente, Fa, Re e Mi tutte Sm;
mis.26, T : (e mis. 27) PeXI i due Sol M in leg.;
mis.31, T : PeXI Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.37, T : PeXI Do Sb in leg. con il seguente;
mis.38, T : PeXI Do M in leg. con il precedente, La M;
mis.41, T : (e mis. 42) PeXI id. miss.37-38 (per rit.);
mis.41, T : (fino a mis. 44) in PeXI espresse con ritornello (miss.37-40);
mis.48, T : PeXI Sol Sm in leg. con il precedente;
mis.51, T : AnLiut Sol Cr, Fa Cr, Sol Sm e Fa M;
mis.53, T : AnLiut P di Cr, Sol, Fa, Mi, Re e Mi tutte Cr, Fa Sm in leg. con il seguente.

mis.27, B : PeXI Do M in leg. con il precedente;
mis.51, B : AnLiut Do Sm, Do Sm, P di Sm e Re Sm;
mis.54, B : AnLiut Sol M e Fa M.

40. Amor, che fai

Frottola in forma di dialogo

Unicum

Si tratta di un dialogo di struttura frottolistica; manca purtroppo il testo. Le voci di T e B sono senz'altro strumentali. Si deve notare che ambedue riportano stanghette di divisione che

coincidono con l'entrata di ciascuna voce del dialogo (es. miss. 3, 5, 7, 9, 11, 18, 22, ecc.); si tratta evidentemente di indicazioni "guida" per gli strumenti che accompagnano.

mis.42 : l'indicazione "strumentale" è mia;
mis.44, A : nell'Orig. cambio di chiave a Do^3.

41. De l'antica e dura impresa

Frottola

Unicum

42. Deh!, perché sète sí dura

Frottola

Unicum

mis.16, T : nell'Orig. manca la stanghetta di misura presente nelle altre parti;
mis.27, T : Orig. dal primo Mi Cr fino alla fine cambio di chiave a Do^4.

43. Segui, cor, l'alta tua impresa

Frottola

Fonte collazionata: Samb Adespoto

In Samb si trova l'indicazione di *tactus* ¢ (misura alla breve).

mis. 4, C : d anche in Samb;
mis. 5, C : nell'Orig. manca il testo che è ricostruito sulla base della collazione con Samb;
mis.16, C : Orig. e Samb stanghetta di misura;
mis.20, C : d anche in Samb;
mis.25, C : b anche in Samb;
mis.32, C : (e mis. 33) Samb unico La con valore di Br;
mis.34, C : (fino a mis. 36) Samb unico La con valore di finale.

La pausa nel C alle miss. 3 e 14 è voluta sia dall'Orig. che da Samb, nonostante interrompa la voce dopo sillabe in composizione di parola.

mis. 1, A : Samb Fa Sm punt., Mi Cr, Re Cr, Do Cr e Si Sm;
mis. 2, A : Samb Sol Sm punt., Fa Sc, Mi Sc e Re M;
mis. 7, A : Samb Mi Sb;
mis.16, A : Orig. e Samb senza stanghetta di misura;
mis.19, A : Samb Sol M legato al precedente (valore di Sb);
mis.26, A : b anche in Samb; Re M in luogo di La Sm e Re Sm.

mis.14, T : Samb Do, Mi, Mi tutte Sm, Re Cr e Do Cr;
mis.15, T : Samb Re M e Re M;
mis.16, T : Orig. stanghetta di misura; in Samb manca;
mis.35, T : Samb unico Do con valore di finale senza d.

mis.16, B : Orig. e Samb senza stanghetta di mis.;
mis.25, B : b anche in Samb;
mis.26, B : b in Samb.

44. Gioia m'abonda al cor tant'et sí pura

Canzone

Fonte collazionata: PeXI Bartolomeo Tromboncino

mis. 7, C : (e mis. 11) la scomposizione di una M in due Sm si è resa necessaria per la distribuzione delle sillabe del testo; si deve notare che anche PeXI, fornendo versione identica all'Orig., non consente diversa soluzione;
mis.33, C : d in PeXI;
mis.37, C : b in PeXI.

mis.16, T : Orig. Re Sm, Do Sm e Re M; PeXI Re Sm punt., Do Cr e Re M (versione accettata, si vedano anche le miss. 20 e 39 dell'Orig.).

45. Duo intrepidi guerrier' ardenti et franchi

Canzone

Unicum

mis.30, C : (fino a mis. 34) nell'Orig. non compare alcuna sillaba sotto il testo, ma è evidente che dopo l'esecuzione del rit. con l'ultima terzina vi cade l'ultima sillaba del v.14 che verrà tolta alla mis. precedente (mis. 29).

mis.20, B : nell'Orig. sul primo Sol si trova il d; l'analisi verticale potrebbe giustificarlo, ma non può essere accettato in base allo sviluppo orizzontale della parte del B.

46. Per ristor del corpo lasso

Frottola con citazione popolare

Unicum

mis. 9, B : (e mis. 10) le due note tra parentesi sono state emendate; nell'Orig. Re M e Do Sm.

47. O vaghe luci, sol produtt'in terra

Canzone

Unicum

mis.24, A : nell'Orig. cambio di chiave a Do^3.

48. La mia vita è vita et morte

Frottola

Unicum

mis. 1, C : nell'Orig manca il b in chiave (evidentemente perché la melodia del C non presenta alcuna nota Si).

mis.12, A : Orig. dal Sol M cambio di chiave a Do^3.

L'Orig. riporta, dopo la seconda e terza quartina, l'incipit di ciascun loro primo verso «Donna tal» e «El diletto fuggitivo», indicando implicitamente il ritornello; ciò non trova comunque riscontro nell'intonazione musicale.

49. Amor, la tua virtute

Canzone

Unicum

mis.35, T : Orig. cambio di chiave a Do^4; il bq sul Si è espresso con d.

50. Nel foco tremo et ardo in mezo el ghiaccio

Frottola

Fonte collazionata: AnIV Bartolomeo Tromboncino (nell'esemplare mutilo di AnLiut manca; si trova citato solo nella Tavola).

mis. 4, C : d anche in AnIV;
mis.12, C : in AnIV manca il d.

mis. 8, A : b in AnIV;
mis.16, A : b in AnIV;
mis.20, A : b in AnIV;
mis.21, A : in AnIV manca il d.

mis. 1, T : AnIV 2 La M e Fa M;
mis. 5, T : AnIV 2 La M e Fa M;
mis. 8, T : b in AnIV;
mis.16, T : b in AnIV;
mis.20, T : b in AnIV.

mis. 1, B : AnIV 3 Re M;
mis. 5, B : AnIV 3 Re M;
mis. 9, B : AnIV 3 Re M;
mis.13, B : AnIV 2 Re M e Fa M;
mis.17, B : AnIV 3 Re M.

51. Non me dir che non si pò

Frottola

Fonte collazionata: AnIV Geronimo del Lauro

mis. 2, C : b anche in AnIV;
mis.12, C : AnIV Re Br;
mis.14, C : b anche in AnIV;
mis.21, C : Orig. e AnIV bq espresso con d;
mis.23, C : d anche in AnIV.

mis.26, A : (e mis. 27) Orig. e AnIV il Fa d è Sb; l'ultimo valore è una Br con valore di finale.

mis.22, B : AnIV Re M e Re Sm in luogo del Re M punt.

52. Sú, sú, leva, alza le ciglia

Frottola

Fonti collazionate: AnIV Bartolomeo Tromboncino
DeCan Bartolomeo Tromboncino

mis. 5, C : b anche in AnIV e DeCan;
mis. 8, C : b in AnIV e DeCan;
mis.17, C : b in AnIV e DeCan;
mis.20, C : AnIV Sol Sm in luogo del Sol M (errore).

mis.10, A : AnIV e DeCan 2 Do M;
mis.13, A : AnIV e DeCan Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.20, A : DeCan il Fa Cr punt. è indicato erroneamente come Fa Sm punt..

mis. 2, B : AnIV e DeCan Fa M in luogo dei 2 Fa Sm;
mis. 5, B : AnIV e DeCan Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis. 8, B : AnIV e DeCan Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.14, B : AnIV e DeCan Fa M in luogo dei 2 Fa Sm;
mis.21, B : AnIV e DeCan 2 Do M;
mis.22, B : AnIV e DeCan Mi M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.23, B : AnIV e DeCan 2 Re M.

53. So ben che v'accorgete

Frottola

Unicum

Nell'Orig. la distribuzione del testo sotto la musica indica che dopo la prima quartina si ripetono i due primi versi. Non è possibile dire con esattezza se questi stessi fungono da refrain anche dopo le altre quartine o se ognuna di esse utilizza i suoi primi due versi: nell'Orig. infatti, in tutte le parti, la ripetizione è indicata semplicemente con l'incipit «So ben» che corrisponde in realtà all'inizio di tutte le strofe. Rimanendo tuttavia valide ambedue le soluzioni, è stata chiusa la mis.24 con doppia stanghetta tratteggiata (non presente nell'Orig.) per indicare la fine di ogni Stanza e l'inizio del ritornello.

mis.32, B : Orig. il bq sul Si è espresso con d.

54. Donne, io non scio di che mi preghi Amore

Canzone

Unicum

Benché non si abbiano indicazioni nell'Orig. si consiglia il "D. C. al Fine" (mis.18) poiché l'intonazione segue lo schema della ballata. Peraltro l'Orig. presenta su tutte le note delle quattro parti alla mis.18 il segno d'incontro delle voci (.𝄋.) e la stanghetta di misura.

mis.53, A : Orig. il bq sul Si è espresso con d.

mis.52, T : Orig. il bq sul Si è espresso con d.

55. Sol del cor si pasce Amore

Frottola

Unicum

Nell'Orig. la parte di B si trova nel fascicolo del T e viceversa (il Ms corregge comunque l'errore aggiungendo alle tre parti interessate l'indicazione «Tenor», «Bassus» e «Altus» che altrove non compare).

56. Son pur mia, che mai nol cresi

Frottola

Unicum

Inversione delle parti di B e T come nel n.55 e con identiche indicazioni correttive. Per l'esatta intonazione della Stanza si devono interpretare i segni di ritornello come indicati nella trascrizione in modo da avere:

v. 7 : miss.1-3
vv. 8-9 : miss.4-6 (con rit.)
v. 10 : miss.7-9
vv.11-12: miss.4-6 (con rit.)
v.13 : miss.7-9
v.14 : miss.10-12.

57. Ite, pietosi mei sospiri ardenti

Canzone

Unicum

58. Mentre io vo per questi boschi

Frottola con citazione popolare

Fonte collazionata: BoMsII Adespoto (solo parte di Tenor)

In BoMsII è riportato il segno di *tactus* C.

mis. 3, T : BoMsII Do Sm, La Sm e Si M;
mis. 6, T : BoMsII Sol M, La Sm punt. e Sol Cr;
mis. 7, T : BoMsII Fa Cr, Mi Cr, Re Sm e Mi M;
mis. 9, T : BoMsII La Sm in luogo del Re Sm;
mis.10, T : BoMsII Sol M, La Sm punt. e Sol Cr;
mis.11, T : BoMsII Fa Cr, Mi Cr, Re Sm e Mi M.

Dalla mis.13 alla mis.17 BoMsII è completamente diverso; ritorna simile a mis.18 con le seguenti varianti:
mis.20, T : BoMsII La, Sol, Fa tutte Sm e Fa (ottava sopra) Sm in leg. con la seguente;
mis.21, T : BoMsII Fa Sm in leg. col precedente, Mi, Fa e Mi tutte Sm;
mis.22, T : BoMsII Re, Do, Re, Do tutte Sm;
mis.26, T : BoMsII id. mis.20;
mis.27, T : BoMsII id. mis.21;
mis.29, T : Orig. bq sul Si espresso con d; BoMsII sovrabbondante in 3/2 La, La, Si b, Fa, Sol e Si (b) tutte Sm.

Si riportano le miss.13-17 del T di BoMsII:
mis.13, T : La M e Si b M;
mis.14, T : Do Sm, Fa Sm e La M;
mis.15, T : Fa M e Sol M;
mis.16, T : Fa Sm, La M e Si b Sm;
mis.17, T : sovrabbondante in 3/2 La Sm, Re M, Mi Sm e Fa M.

59. Crudel, fugi se sai

Frottola

Fonti collazionate: AnIII Bartolomeo Tromboncino
AnOrg Marchetto Cara

In AnOrg il brano è riportato una 5ª sopra; si collaziona tuttavia solo in riferimento alle alterazioni, trasportando la versione al tono dell'Orig.

mis. 6, C : in AnIII manca il b;
mis.10, C : (e mis. 11) in AnOrg il d è indicato nelle note trasportate (Do).

mis. 2, A : AnIII Do M senza leg.;
mis. 9, A : AnIII Mi Sb;
mis.14, A : AnIII Do Sb;
mis.18, A : AnIII Sol M e Re M (4ª sotto);
mis.19, A : AnIII Sol Sb;
mis.20, A : AnIII Sol Sb;
mis.21, A : AnIII Sol Sb con valore di finale.

60. Quella serena fronte, hay lasso, quella

Canzone

Fonti collazionate: AnII Bartolomeo Tromboncino
(con testo diverso: *La bianca neve*)
DeCan Adespoto

mis.23, C : AnII e DeCan 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.25, C : DeCan per errore il secondo Re è M (manca la gambetta).

mis. 2, A : DeCan P di Sm e La M (versione errata: manca la gambetta);
mis. 7, A : AnII e DeCan 2 Mi M;
mis. 8, A : AnII e DeCan Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis. 9, A : AnII e DeCan 2 La M;
mis.10, A : AnII e DeCan La M e P di M;
mis.13, A : in DeCan il secondo Mi Cr risulta per errore Sm;
mis.14, A : AnII e DeCan Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.15, A : AnII e DeCan primo La Sm legato al precedente (valore di M);
mis.16, A : AnII e DeCan primo La Sm senza leg.;
mis.18, A : b in AnII e DeCan; La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.20, A : AnII e DeCan La M in luogo del secondo e terzo La Sm;
mis.24, A : DeCan indicazione «Tenor» errata al f. 47*v*;
mis.29, A : (e mis. 30) AnII e DeCan Fa Cr, Sol Cr, La M, La M, Sol M, Re M (si sdoppia nella mis. seguente come nell'Orig.).
mis.29, T : DeCan La M e Re M.

In AnII e DeCan il B è in chiave di Do^4 come nell'Orig.
mis. 5, B : AnII e DeCan La M in luogo dei 2 La Sm;
mis. 8, B : AnII e DeCan La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.12, B : AnII e DeCan 2 Re M;
mis.18, B : AnII e DeCan La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.20, B : AnII e DeCan La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.27, B : AnII e DeCan 2 La M.

Nell'Orig. lo sdoppiamento frequente di valori di breve e minima in figure piú piccole equivalenti sottolinea anche in questo caso la volontà di vocalizzare la composizione.

61. Aspicias utinam quae sit scribentis imago

Canzone

Fonte collazionata: AnII Bartolomeo Tromboncino

miss.13,25,37,53,69 : in tutte le parti segno .𝄋. (incontro delle voci).

mis.61, C : (e mis. 62) la legatura tratteggiata indica che nell'Orig. e in AnII si trova un solo valore (Fa M punt.). Lo sdoppiamento è reso necessario dalla distribuzione esatta delle sillabe di «con-sci-a»;
mis.92, C : (e mis. 93) AnII Sol Sb e Sol M in leg.

mis. 5, A : (e mis. 6) AnII Do Sm e Do Cr a cavallo delle miss. in leg.;
mis.22, A : AnII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.44, A : AnII Mi Sb;
mis.56, A : AnII 2 Re M all'ottava sotto;
mis.61, A : (e mis. 62) AnII La M, La Sb, Sol Sm e Re Sm;
mis.65, A : AnII 2 Sol M,
mis.68, A : AnII 2 Sol M;
mis.84, A : AnII Fa Sb.

mis.22, T : AnII 2 Si M;
mis.25, T : AnII Si Sb;
mis.30, T : (e mis. 31) AnII Si M e Si Sm con leg.;
mis.78, T : AnII Re Sb;
mis.84, T : AnII Re Sb.

mis. 6, B : AnII La M e Sol M;
mis. 8, B : AnII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis. 9, B : AnII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.18, B : AnII Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.22, B : AnII 2 Sol M;
mis.25, B : AnII Mi Sb;
mis.30, B : (e mis. 31) AnII Do M, Sol M punt., La Sm e Do M;
mis.33, B : (e mis. 34) AnII Sol M, Do M, Re M e Sol M;
mis.41, B : Orig. bq sul Si espresso con d;
mis.44, B : AnII Mi Sb;
mis.46, B : AnII La Sb;
mis.49, B : AnII Re Sb;
mis.61, B : (e mis. 62) in AnII i 2 Re M in leg.;
mis.65, B : AnII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.67, B : (e mis. 68) AnII Do Sm, Fa Sm, Do Sb e Sol M;
mis.84, B : AnII La Sb;
mis.86, B : AnII 2 La M;
mis.89, B : Orig. bq sul Si espresso con d;
mis.92, B : AnII note non in *ligatura*;
mis.98, B : AnII 2 Sol M;
mis.101, B : AnII La M e Mi M in *ligatura*;
mis.102, B : AnII La Sb;
mis.103, B : AnII La M e Mi M in *ligatura*;
mis.104, B : AnII La Sb;
mis.105, B : Orig. bq sul Si espresso con d;
mis.108, B : AnII 2 Sol M;
mis.111, B : AnII La M e Mi M in *ligatura*;
mis.114, B : AnII La Sb.

Anche in questo caso la frequente presenza di valori sdoppiati nell'Orig. rispetto alla versione di AnII implica una precisa impostazione vocalizzata della composizione.

62. Baco, Baco, santo idio

Canzone (coro di Baccanti)

Unicum

63. Spesso mirar la desïata luce

Canzone

Unicum

mis.15 : Orig. in tutte le parti segno .𝄋. (incontro delle voci).

64. Non è pace, gioia o speme

Frottola

Unicum

Sono stati rispettati tutti i segni di ritornello presenti nell'Orig. e si è mantenuta la stessa distribuzione del testo trattandosi di uno schema di frottola molto particolare. Alla mis.14 il segno di Ripresa corrisponde all'indicazione originale che presenta il segno di *colophon*; dopo la mis. 55 l'Orig. riporta inoltre l'incipit di tale Ripresa (2 misure corrispondenti alle miss.14-15) con l'indicazione «require» e l'incipit del testo «Non morendo». Di conseguenza appare chiaro che "per finire" le miss.14-17 non devono essere intonate con il primo verso, ma con il terzo della quartina iniziale, ripetuto ancora alle miss. 18-21 (in fase finale senza uso del ritornello), per passare al verso seguente che conserva la prima intonazione iterata fino al "Fine".

mis.49, T : Orig. le tre note fra parentesi quadrate compaiono nelle seguente figurazione errata: Fa Sm, Sol M e Fa Sm.

65. Donna, non ve adirate

Canzone

Unicum

L'intonazione musicale segue lo schema della ballata: si consiglia il "D.C. al Fine" benché non indicato nell'Orig. il quale tuttavia riporta a mis.13 la stanghetta di misura e il segno .𝄋. sulle note in tutte le voci.

66. Perché son tutto foco

Madrigale

Fonte collazionata: Bo Marchetto Cara (solo la parte di A)

Nella trascrizione il testo (mancante nell'Orig.) è distribuito nella parte di A come in Bo; nelle altre parti viene ricostruito. Non è originale il verso riportato in C e T alle miss.45-48 che ovviamente non si trova in Bo che consiste della sola parte di A e che presenta, in corrispondenza di tali misure, relative figure di pausa.

mis.19, A : Bo Fa Sm senza leg.; manca inoltre la stanghetta di misura per il ritornello;
mis.27, A : Bo 2 Do M;
mis.28, A : Bo Fa Sb;
mis.29, A : Bo Fa Sm e Fa Cr in luogo del Fa Sm punt.;
mis.33, A : Bo 2 Fa M;
mis.36, A : Bo 2 Mi M;
mis.44, A : Bo La Sm senza leg.; manca il segno di ritornello ma vengono ripetute le miss. 20-44 con testo diverso, tuttavia con le stesse differenze già segnalate;
mis.63, A : Bo Do Sb;
mis.64, A : Bo Do Sb;
mis.66, A : Bo 2 La M.

67. Queste non son piú lagrime,che fore

Frottola

Fonti collazionate: AnIV Bartolomeo Tromboncino
AnLiut Bartolomeo Tromboncino

AnLiut riporta la parte di C in figurazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto, manca di conseguenza la parte di A.

mis. 2, A : AnIV Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.11, A (e mis. 12) Orig. Sol Sm punt. e Fa e Mi Sc sono espressi con l'*epitrita*;
mis.13, A : AnIV Do Sb;
mis.15, A : AnIV La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.20, A : in AnIV manca il d.

mis. 6, T : AnIV e AnLiut 2 La M;
mis. 8, T : AnLiut 2 Re M;
mis.10, T : d in AnLiut;
mis.11, T : d in AnLiut;
mis.13, T : AnIV e AnLiut 2 Mi M;
mis.17, T : AnIV e AnLiut Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.18, T : AnIV e AnLiut 2 La M.

mis. 3, B : d in AnLiut;
mis. 4, B : AnIV e AnLiut Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis. 5, B : AnIV e AnLiut La M in luogo dei 2 La Sm;
mis. 6, B : d in AnLiut;
mis. 7, B : AnLiut Re Sm, Sol Sm e La M;
mis. 8, B : AnLiut 2 bicordi M (oltre il La, il Re grave sotto il rigo);
mis. 9, B : AnLiut Re Sm, Re Sm (8ª sotto) Sol Sm e Re Sm;
mis.10, B : AnIV Mi M in luogo dei 2 Mi Sm; AnLiut Mi M, La Sm e Sol Sm;
mis.13, B : AnIV e AnLiut La M e Do M;
mis.14, B : AnIV e AnLiut Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.16, B : AnIV e AnLiut Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.17, B : AnIV e AnLiut La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.18, B : d in AnLiut;
mis.19, B : AnLiut Re Sm, Sol Sm e La M;
mis.20, B : AnLiut 2 bicordi M (oltre il La, il Re grave sotto il rigo).

La vocalizzazione della frottola traspare dallo sdoppiamento dei valori già osservato in precedenti casi.

68. Felice et lieta sorte

Frottola

Unicum

mis.16 : Orig. sulla prima nota della misura, in tutte le parti segno .𝕊. (incontro delle voci).

69. Bella come voi bella

Canzone

Unicum

70. A l'ombra, al caldo, al gelo

Frottola

Unicum

mis.21, B : Orig. Sol Cr in luogo del La Cr.

71. Qual maraviglia, o donna

Frottola

Unicum Marchetto Cara

Nella parte di B manca l'indicazione del *tactus*.

mis.46, A : cambio di chiave a Do^3.

72. Pensate s'el fu doglia di morire

Canzone

Fonte collazionata: Bo Marchetto Cara (solo la parte di A)

L'unica parte sopravvissuta di Bo è scritta una seconda sotto in chiave di Do^3 con b in chiave e corrisponde al T dell'Orig. Nella collazione viene trasportata nel tono dell'Orig. e confrontata con il T.
Nell'Orig. le parti di A, T e B riportano il d in chiave sulla posizione del Fa; solo il T lo riporta comunque all'inizio di ogni pentagramma (tranne in un caso).

mis. 3, T : (e mis. 4) Bo Mi M, Mi Sb e Mi M;
mis. 6, T : Bo Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis. 9, T : Bo P di Sm in luogo del Sol Sm in leg.;
mis.13, T : (e mis. 14) Bo 2 Mi Sm, Mi Sb e Mi M;
mis.16, T : Bo 2 Re M;
mis.18, T : Orig. il d si trova all'inizio del pentagramma; Bo Si Sm, Sol Sm e La M;
mis.20, T : (e mis. 21) Bo 2 Mi Sm, Mi Sb e Mi M;
mis.23, T : Bo 2 Re M;
mis.25, T : Bo Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.27, T : Bo 2 Mi M;
mis.28, T : Bo 2 Mi M;
mis.34, T : Bo Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.36, T : Bo Si Sm punt., La Cr e Sol M,
mis.37, T : Bo 2 La M;
mis.38, T : Bo Sol con valore di finale.

73. Vostro son, né d'altra mai

Frottola

Unicum

mis. 3, C : Orig. il bq sul Si è espresso con d;
mis.15, C : Orig. il bq sul Si è espresso con d.

74. Per fugir la mia morte, alma mia spene

Canzone

Fonte collazionata: AnLiut Marchetto Cara

AnLiut riporta la parte di C in figurazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto, manca pertanto la parte di A.
In AnLiut il brano termina alla mis.20 ed è scritto una 5ª sopra; nella collazione tale versione viene ricondotta alla 5ª sotto come nell'Orig.
Per l'intonazione delle due ultime terzine del sonetto non deve essere utilizzato il ritornello delle miss.8-18.
All'inizio delle miss. 21 e 28 si trova nell'Orig. l'indicazione «fine» (indica le due code finali mancanti in AnLiut).
Nell'Orig. le parti di C e T sono senza b in chiave.

mis.26, C : Orig. il Sol M è indicato come Cr.

mis.17, A : (e mis. 24) Orig. il bq sul Mi è espresso con d.

mis. 1, T : AnLiut 2 La M;
mis. 5, T : bq in AnLiut;
mis. 6, T : AnLiut Do Cr in leg. con il precedente, Do, Si bq e La tutte Cr, Si bq Sm e Do Sm;
mis. 8, T : AnLiut P di M e Mi M;
mis.12, T : bq in AnLiut;
mis.16, T : AnLiut Fa Sm senza leg.;
mis.18, T : (e mis. 19) AnLiut La, Sol, La, Si, Sol e Fa tutte Sm e Sol M;
mis.20, T : AnLiut bicordo Fa-Do (quinta sopra) con valore di finale.

mis. 1, B : AnLiut 2 Fa M;
mis. 8, B : AnLiut P di M e Do M;
mis.14, B : Anliut 2 Fa M;
mis.16, B : AnLiut Si M, Si Sm e La Sm;
mis.18, B : (e mis. 19) AnLiut Fa, Do, Fa, Si, Do, Re tutte Sm e Do M;
mis.20, B : AnLiut Fa Sb con valore di finale (sotto il rigo).

75. Donna, non mi tenete

Canzone

Fonte collazionata: PeXI Bartolomeo Tromboncino (nell'esemplare mutilo di AnLiut manca; si trova citato solo nella Tavola).

mis.42, C : Orig. Re Sm; PeXI Re M (lezione accettata);

mis.10, A : PeXI Sol Sb;
mis.11, A : PeXI Sol Sb;
mis.44, A : PeXI Sol Sb;

mis.16, T : Orig. d sul Sol non accettato perché non è nello stile e non è confermato da PeXI.

mis.24, B : PeXI Sol Sb;
mis.28, B : PeXI Sol Sb;
mis.44, B : PeXI Sol Sb.

76. Doglia che non aguagli

Madrigale

Unicum Marchetto Cara

miss.42-46 : valori espressi con *color*;

mis.55, A : Orig. cambio di chiave a Do^3 fino al Re della mis.66.

77. Perché piangi, alma, se dal pianto mai

Frottola in forma di dialogo

Fonte collazionata: Dor Marchetto Cara

mis. 7, C : d anche in Dor;
mis.19, C : d anche in Dor;
mis.24, C : Dor *tactus* ¢ 3
mis.28, C : Dor *tactus* ¢ come nell'Orig.

mis.10, A : (e mis. 11) Dor unico La con valore di Br;
mis.14, A : Dor La Sm punt., Si, Do, La, Do e Re tutte Cr;
mis.15, A : Dor Mi Sm in luogo del Mi M (errato);
mis.19, A : Dor 2 Mi Sm in luogo del secondo Mi M;
mis.20, A : Dor Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.23, A : Dor Si Sb;
mis.24, A : Dor *tactus* ¢ 3;
mis.28, A : Dor *tactus* ¢ come nell'Orig.;
mis.37, A : Dor Mi Sb;
mis.39, A : Dor Sol Sm, Mi M e Mi Sm;
mis.41, A : Dor Fa M in luogo del secondo Mi M;
mis.47, A : Dor Mi Sm punt. in luogo del Re Sm punt. (errore);
mis.52, A : b in Dor;
mis.55, A : in Dor manca il d.

mis.12, T : (e mis. 13) Dor unico Re con valore di Br;
mis.17, T : Dor Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.19, T : Dor La M punt. e La Sm;
mis.20, T : Dor La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.24, T : Dor *tactus* ¢ 3;
mis.25, T : Dor Do M in luogo di La M;
mis.26, T : (e mis. 27) Orig. e Dor *color*; b in Dor;
mis.28, T : Dor *tactus* ¢ come nell'Orig.

mis. 9, B : Dor Mi Sb;
mis.20, B : Dor La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.22, B : Dor Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.24, B : Dor *tactus* ¢ 3;
mis.26, B : (e mis. 27) Orig. e Dor *color*; b in Dor;
mis.28, B : Dor *tactus* ¢ come nell'Orig.;
mis.38, B : Dor Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.52, B : b in Dor.

78. Alma gentil che di tua vagha spoglia

Canzone

Fonte collazionata: PasDor Marchetto Cara

In PasDor il T primo (A) è posto come T secondo (T) fino alla mis. 26.

mis.33, C : PasDor Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.36, C : PasDor Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.47, C : PasDor La M in luogo dei 2 La Sm.

mis. 6, A : PasDor 3 Re Cr in luogo del Re Sm e Re Cr;
mis. 9, A : PasDor presenta solo 2 Sol Sm (errore di stampa);
mis.12, A : PasDor Mi Sm in luogo del secondo Do Sm;
mis.27, A : in PasDor da questa mis. la parte è indicata come A;
mis.29, A : PasDor 2 Fa Cr in luogo del Fa Sm;
mis.31, A : PasDor Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.37, A : PasDor il primo Mi Sm legato alla nota precedente (valore di M);
mis.45, A : PasDor La Cr in luogo del Do Cr;
mis.46, A : PasDor Mi Sb.

mis. 6, T : d in PasDor;
mis. 7, T : PasDor 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.17, T : PasDor 2 La Sm in luogo del La M;
mis.20, T : PasDor Do M in luogo del Re M (errato);
mis.27, T : PasDor da questa mis. la parte è indicata come T;
mis.37, T : PasDor Sol Sm in luogo del secondo La Sm;
mis.46, T : PasDor Re Cr in leg. col precedente, Do Cr, Si Sm, La Cr, Si Sm e Si Cr in leg. col seguente;
mis.47, T : PasDor Si Cr in leg. col precedente, La Cr, Do Sm, Si Sm e Si Sm;
mis.52, T : PasDor 2 Mi Sm in luogo del Mi M;
mis.54, T : PasDor Re Sb.

mis. 8, B : PasDor 2 Sol Sm in luogo dei 2 Fa Sm (errato);
mis.10, B : PasDor Sol M in luogo dei 2 Sol Sm.

79. Amor, da che convien che pur mi doglia

Madrigale

Unicum

mis.54, C : il testo tra parentesi non compare nell' Orig.

mis.16, T : (fino a mis. 18) il testo tra parentesi non compare nell'Orig.;
mis.54, T : il testo tra parentesi non compare nell'Orig.

mis.85, B : (e mis. 86) il testo tra parentesi non compare nell'Orig.

80. Se in me esstremo è l'ardor e 'l ghiaccio esstremo

Canzone

Unicum

mis.29 : (fino a mis. 34) Orig. figurazione espressa con *color* in tutte le voci;
mis.29, A : Orig. bq sul Si espresso con d.

81. O dolce farfarela

Villotta con citazioni popolari

Unicum

La sola parte del B di MoMs non corrisponde all'Orig.; si tratta di altra intonazione.

mis.26, B : Orig. dal Fa Sm alla fine cambio di chiave a Fa^4;
mis.29 : (fino a mis. 35) Orig. la figurazione ternaria è espressa con *color*.

82. Madonna, i' non scio dir tante parole

Madrigale

Unicum

Nell'Orig. tutti i tempi ternari (miss.10-22, 29-34, 40-43) sono espressi con *color*. La parte di T è stata interamente ricostruita perché mancante nell'Orig.

83. Cangia sperar, mia voglia

Canzone

Fonte collazionata: AnIV Marchetto Cara
(nell'esemplare mutilo di AnLiut manca; si trova citato solo nella Tavola).

L'Orig. è mutilo della parte di T fino a metà della mis.21. La parte è ricostruita sulla base della collazione con AnIV.

mis. 6, C : d in AnIV;
mis.13, C : in AnIV manca il d;
mis.20, C : AnIV Do in leg. col precedente (valore di Sb);
mis.21, C : AnIV 2 Do M;
mis.28, C : (e mis. 29) d anche in AnIV;
mis.58, C : in AnIV manca il d;
mis.61, C : (fino a mis. 62) AnIV unico La con valore di finale.

mis. 9, A : AnIV La M punt. in luogo di La M e La Sm;
mis.12, A : AnIV Mi Sb;
mis.16, A : AnIV note non in *ligatura*;
mis.24, A : AnIV Re Sb;
mis.27, A : AnIV La Sb;
mis.28, A : AnIV note in *ligatura*;
mis.32, A : (e mis. 33) AnIV note legate (valore di Br);
mis.54, A : AnIV La M punt. in luogo di La M e La Sm;
mis.57, A : AnIV Mi Sb;
mis.59, A : (e mis. 60) AnIV note legate (valore di Br);
mis.64, A : (fino a mis. 66) AnIV note in *ligatura*.

mis. 1, T : (fino a mis. 21) dalla mis. 1 al Re Cr della mis. 21 si riporta la lezione di AnIV poiché l'Orig. è mutilo della parte di T fino alla metà della mis. 21;
mis.51, T : in AnIV manca il punto sul Fa M;
mis.60, T : AnIV Si Sb.

mis. 1, B : AnIV Re Sb;
mis. 2, B : AnIV 2 Re M;

mis.16, B : (e mis. 17) AnIV valori legati (Br);
mis.22, B : AnIV 2 Sol M;
mis.28, B : (e mis. 29) AnIV note legate (valore di Br);
mis.32, B : (e mis. 33) AnIV note legate (valore di Br);
mis.51, B : (e mis. 52) AnIV Re con valore di Br;
mis.53, B : AnIV Do Sb;
mis.56, B : (e mis. 57) AnIV La con valore di Br;
mis.58, B : (fino a mis. 60) AnIV valori in *ligatura* (Re Sb e Mi Br);
mis.61, B : (e mis.62) AnIV La con valore di Br;
mis.63, B : (fino a mis. 66) AnIV i 4 valori in *ligatura*.

La vocalizzazione del brano traspare dallo sdoppiamento dei valori nell'Orig. già osservato in precedenti casi.

84. Hay, hay, che de desio

Canzone

Unicum

mis.41, C : (e mis. 42) nell'Orig. manca il testo.

mis.12, A : Orig. valori di Br.

mis.12, T : Orig. valori di Br.

85. Piangea la donna mia

Canzone

Fonti collazionate: AnLiut Marchetto Cara (incompleto, solo miss. 1-7)
PasDor Marchetto Cara

AnLiut presenta la parte di C in figurazione musicale e le parti di T e B intavolate per liuto; di conseguenza manca la parte di A.

mis.26, C : b anche in PasDor;
mis.30, C : nota emendata sulla base della lezione di PasDor; Orig. Mi Cr;
mis.31, C : (fino a mis. 34) PasDor Mi M, Fa Sb e Fa con valore di finale.

mis. 8, A : PasDor Sol Sm, Fa Sm e Do M;
mis.25, A : (e mis. 26) b anche in PasDor;
mis.28, A : PasDor Fa M in luogo del primo e secondo Fa Sm;
mis.29, A : PasDor La Cr in luogo del Sol Cr.

mis. 1, T : AnLiut 2 Do Sm in luogo del Do M;
mis. 4, T : AnLiut Do Sm e Sol Sm in luogo del Do M;
mis. 5, T : bq in AnLiut;
mis. 6, T : AnLiut Do Sm, La Sm punt., Do Cr, Si Cr e La Cr;
mis.21, T : bq in AnLiut.

mis. 2, B : AnLiut Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis. 3, B : AnLiut Fa M e Do M;
mis. 9, B : PasDor 2 Do Sm in luogo del Do M;
mis.25, B : PasDor Fa M e 2 Fa Sm;
mis.26, B : b anche in PasDor.

86. Cossí esstrema è la doglia

Canzone

Unicum

mis.26, A : Orig. dal terzo La Sm cambio di chiave a Do^4.

mis.23, T : nell'Orig. il Do è Cr.

87. Ogni loco m'attrista, ove io non veggio

Canzone

Unicum

Nell'Orig. il C presenta il b in chiave mentre le altre voci ne sono sprovviste. Non è sembrato opportuno ripristinarlo nelle parti di A, T e B in quanto il Si b non è costante come nel C che lo presenta sempre nella stessa circostanza melodica; per facilità di lettura e per evitare equivoci nel C il b è stato comunque riproposto ogni volta accanto alla nota interessata.

88. Poi ch'al mio largo pianto

Canzone

Unicum Marchetto Cara

Nell'Orig. segno di ritornello fra le miss.12-13, sciolto nella trascrizione (= miss.14-15).

89. Tante volte: sí, sí, sí

Frottola

Fonte collazionata: PeXI Marchetto Cara

In PeXI compare il segno di *tactus* Φ $\frac{3}{2}$; il b è indicato anche nel C.

mis. 7, C : Orig. e PeXI *color*;
mis.14, C : PeXI Do Sm legato alla nota precedente;
mis.23, C : Orig. e PeXI *color*.

mis.15, A : PeXI 2 Do M in luogo del Do Sb;
mis.19, A : PeXI Do Sb e Do M;
mis.25, A : (fino a mis. 27) PeXI *color* dal Fa della mis.25 alla mis.27.

mis. 3, T : Orig. e PeXI *color*;
mis.10, T : PeXI bq espresso con d;
mis.11, T : PeXI bq espresso con d;
mis.19, T : figurazione espressa nell'Orig. con *punctum alterationis* e in PeXI con *color*.

mis. 3, B : Orig. e PeXI *color*;
mis. 7, B : Orig. *color*; PeXI *punctum divisionis*;
mis.10, B : (e mis. 11) Orig. e PeXI *color*;
mis.12, B : in Orig. manca il Do M, si accetta la lezione di PeXI;
mis.13, B : (fino a mis. 15) Orig. e PeXI *color*; nell'Orig. il Si delle miss. 14-15 è M, si riporta la lezione di PeXI;

mis.19, B : Orig. e PeXI *color*;
mis.21, B : Orig. *color*;
mis.23, B : Orig. *color*; PeXI *punctum divisionis*;
mis.24, B : in Orig. manca il Do M; si accetta la lezione di PeXI.

90. Egli è meglio che m'ami

Madrigale

Unicum

91. Perché non oso dimostrar la piagha

Canzone

Unicum Darius Ap'lis

mis.13, C : Orig. 2 Mi M con legatura di valore;
mis.33, C : in Orig. manca la nota tra parentesi quadrate.

mis.35, A : Orig. sul Fa M si trova il d che si ritiene opportuno non accettare per la situazione melodica e armonica.

92. La via de la fiumera voglio fare

Villotta

Unicum

mis. 3, C : Orig. la scomposizione del Do Sb in due M si rende necessaria per la distribuzione del testo.

mis. 5, A : nell'Orig. il testo non è indicato;
mis.34, A : (fino a mis. 36) le note sono emendate rispetto all'Orig. che presenta una versione poco attendibile sul piano delle concordanze verticali; nell' ordine le note dell'Orig. sono le seguenti: Re Sm, Mi Sm, Fa Sm (cade sul Si del C e sul Sol del B), Sol Sm (cade sul Do del C e il La del B);
mis.63, A : (e mis. 64) nell'Orig. manca il testo.

mis.68, T : nell'Orig. manca il testo.

mis.34, B : (e mis. 35) nell'Orig. manca il testo;
mis.40, B : (fino a mis. 43) nell'Orig. manca il testo;
mis.51, B : (fino a mis. 54) nell'Orig. manca il testo;
mis.58, B : (fino a mis. 61) nell'Orig. manca il testo;
mis.81, B : (fino a mis. 83) nell'Orig. manca il testo.

93. Donne, venéte al ballo

Villotta

Fonti collazionate: FiMsI Adespoto
FiMsII Adespoto
Dor F. P. (Francesco Patavino *alias* Francesco Santa Croce)

mis.22, C : in FiMsI e FiMsII manca il Re M;
mis.23, C : FiMsI, FiMsII e Dor *tactus* 3 ;
mis.43, C : FiMsI, FiMsII e Dor note non in *ligatura*;
mis.46, C : Orig. il *tactus* C sul secondo Re M si trova spostato all'inizio della mis. seguente (primo Re Sm); Dor Re Sb (senza *tactus* C);
mis.46, C : (fino a mis. 49) FiMsI e FiMsII unico Re con valore di finale;
mis.47, C : Dor unico Re con valore di finale.

mis.10, A : FiMsI La Sb;
mis.11, A : FiMsII note non leggibili per l'usura della pergamena;
mis.12, A : FiMsII Fa non leggibile per l'usura della pergamena;
mis.18, A : Dor 2 Mi Sm in luogo del Mi M;
mis.21, A : b anche in FiMsI, FiMsII e Dor;
mis.22, A : in FiMsI e FiMsII manca il Fa M;
mis.23, A : FiMsI e FiMsII *tactus* 3 ;
mis.45, A : FiMsI e FiMsII 2 La Sm e La M;
mis.46, A : FiMsI, FiMsII e Dor 2 Fa Sm in luogo del secondo Fa M; Dor senza *tactus* C ;
mis.48, A : FiMsI, FiMsII e Dor 2 Si M con b.

mis.14, T : FiMsI e FiMsII Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.18, T : FiMsI e FiMsII Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.22, T : in FiMsI e FiMsII manca il Re M;
mis.23, T : FiMsI e FiMsII *tactus* 3 ;
mis.45, T : FiMsI Mi M in luogo dei 2 Mi Sm;
mis.46, T : Dor senza *tactus* C ;
mis.48, T : FiMsI e FiMsII Sol M;
mis.49, T : in Dor manca il d.

mis.21, B : b anche in FiMsI e FiMsII; Dor senza b;
mis.22, B : in FiMsI e FiMsII manca il La M;
mis.23, B : FiMsI e FiMsII segno di *tactus* 3 ;
mis.41, B : Dor Re M in luogo del La M;
mis.43, B : FiMsI, FiMsII e Dor note non in *ligatura*;
mis.44, B : FiMsI e FiMsII 2 Do Sm in luogo del Do M;
mis.45, B : FiMsI e FiMsII La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.46, B : Dor Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.48, B : FiMsI e FiMsII Sol M (evidentemente la mis. 45 è in 3/2 e l'inizio in *tactus* C a mis.46 corrisponde a nuova misura).

94. Da l'orto se ne vien la villanella

Villotta con citazioni popolari

Fonti collazionate: MoMs Adespoto (solo la parte di B)
Wi Adespoto (manca la parte di B)

MoMs presenta, nell'unica parte sopravvissuta, il *tactus* ¢.

mis. 9, C : nell'Orig. i due Mi Sm tra parentesi mancano, ma sono presenti in Wi;
mis.43, C : (e mis. 44) Orig. testo «con la se tien»;
mis.44, C : Wi Re Sm in luogo del secondo Fa Sm (ma si trova una correzione di mano posteriore che indica Fa Sm).

mis.25, A : Orig. dal La M cambio di chiave a Do^3;
mis.27, A : Wi cambio di chiave da Do^2 a Do^3.

mis. 9, T : Wi Do Sm e 3 Sol Sm;
mis.32, T : in Orig. manca un Re Sm (esatta la lezione di Wi che si accetta);
mis.44, T : Orig. testo «con la se tien».

mis.14, B : MoMs dal Mi Sm cambio di chiave da Fa^3 a Fa^4;
mis.18, B : MoMs Sol Sm in leg. con la nota precedente;
mis.49, B : MoMs 2 Re Sm in luogo del Re M;
mis.50, B : MoMs Sol (ottava sopra) con valore di finale.

95. De là da l'acqua sta la mia amorosa

Villotta

Fonti collazionate: SGMs Adespoto (solo le parti di C e A)
PasDor F. P. (Francesco Patavino *alias* Francesco Santa Croce)

PasDor e SGMs presentano il segno di *tactus* ¢ (misura di breve)

mis. 6, C : (e mis. 7) PasDor e SGMs 2 miss. regolari di 2/2 con Sol M finale con corona;
mis.20, C : SGMs 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.21, C : SGMs Sol M in luogo dei 2 Sol Sm;
mis.27, C : SGMs manca il secondo Sol M (errato).

mis. 6, A : (e mis. 7) PasDor e SGMs 2 miss. regolari di 2/2 con Re M finale con corona;
mis.20, A : b anche in PasDor e SGMs.

mis. 6, T : (e mis. 7) PasDor 2 miss. regolari di 2/2 con Sol M finale con corona;
mis.22, T : Orig. Do M, si accetta la lezione di PasDor (Si M) per motivi tematici.

mis. 6, B : (e mis. 7) PasDor 2 miss. regolari di 2/2 con Sol M finale con corona;
mis. 7, B : Orig. segno di misura;
mis.20, B : b anche in PasDor;
mis.33, B : nell'Orig. manca il testo tra parentesi.

96. Un cavalier di Spagna

Villotta con citazioni popolari

Fonti collazionate: FiMsI Adespoto
FiMsII Adespoto
SGMs Adespoto (solo le parti di C e A)
PasDor F. P. (Francesco Patavino *alias* Francesco Santa Croce)

FiMsI e FiMsII riportano il segno di *tactus* ¢ (misura di breve), PasDor e SGMs riportano l'indicazione di *tactus* C .

mis. 4, C : PasDor e SGMs La Sm, Sol Sm, Fa Cr, Sol Sm e Fa Cr;
mis. 9, C : PasDor e SGMs ultimo Si Sm senza leg.;
mis.10, C : FiMsII Si Sm punt. e Si Cr in luogo di Si M; PasDor e SGMs Si M, Sol Sm e Re Sm;
mis.11, C : in PasDor e SGMs manca, riprendono a mis.12;
mis.14, C : FiMsII indicazione di *tactus* 3 ; PasDor e SGMs La Sm, Si Sm e Si M;
mis.15, C : in PasDor e SGMs manca, riprendono a mis.16;
mis.16, C : PasDor e SGMs 4 Sol Sm;
mis.19, C : FiMsI, PasDor e SGMs indicazione di *tactus* 3;
mis.25, C : in PasDor e SGMs ritorno al *tactus* C con Fa M e pausa di M;
mis.26, C : in PasDor e SGMs manca, riprendono a mis.27;
mis.28, C : PasDor e SGMs La M e 2 La Sm;
mis.30, C : in FiMsI e FiMsII manca la pausa; riprendono subito da mis.27 sciogliendo il ritornello; seguono perciò tre altre misure di cui la penultima di 3/2 e l'ultima con Sol finale; PasDor e SGMs presentano una lezione identica all'Orig. con pausa e rit.

mis. 5, A : SGMs Re Sm in leg. con la nota precedente;
mis. 8, A : FiMsII Mi Sm in luogo di Re Sm; PasDor e SGMs Re Sm, 2 Fa Sm e Mi Sm;
mis. 9, A : PasDor e SGMs 2 Fa M;
mis.10, A : PasDor e SGMs Re M, Mi b Sm e Fa Sm;
mis.11, A : b anche in FiMsI e FiMsII; la mis. manca in PasDor e SGMs che riprendono alla mis.12;
mis.12, A : PasDor e SGMs ultima nota Fa Sm;
mis.13, A : PasDor e SGMs Fa Sm, Mi Sm e Fa M;
mis.14, A : PasDor e SGMs Fa M e Re M;
mis.15, A : b anche in FiMsI e FiMsII; la mis. manca in PasDor e SGMs che riprendono alla mis.16;
mis.16, A : PasDor e SGMs 4 Mi b Sm;
mis.18, A : FiMsI e FiMsII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.19, A : FiMsI, FiMsII, PasDor e SGMs indicazione di *tactus* 3;
mis.25, A : PasDor e SGMs ritorno al *tactus* C con Re M e pausa di M;
mis.26, A : manca in PasDor e SGMs che riprendono alla mis.27;
mis.28, A : PasDor e SGMs Fa M e 2 Fa Sm;
mis.30, A : in FiMsI e FiMsII manca la pausa; riprendono subito da mis.27 sciogliendo il ritornello; seguono perciò tre altre misure di cui la penultima di 3/2 e l'ultima con Re con valore di finale.

mis. 5, T : Orig. La Sm; si accetta la lezione di FiMsI, FiMsII e PasDor che riportano Do Sm;
mis. 8, T : PasDor Re Sm e Si Sm in luogo di Re M;
mis. 9, T : PasDor 2 Do M;
mis.10, T : PasDor Si M e 2 Si Sm;
mis.11, T : manca in PasDor che riprende alla mis. 12;
mis.13, T : PasDor Re Sm, Si Sm e Do M;
mis.14, T : PasDor Do M e Si M;
mis.15, T : manca in PasDor che riprende alla mis. 16;
mis.16, T : PasDor 4 Si Sm;
mis.18, T : FiMsI e FiMsII La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.19, T : FiMsI, FiMsII e PasDor indicazione di *tactus* 3;
mis.25, T : in PasDor ritorno al *tactus* C con La M e pausa di M;
mis.26, T : manca in PasDor che riprende alla mis. 27;
mis.28, T : PasDor 2 M e 2 Do Sm;
mis.30, T : in FiMsI e FiMsII manca la pausa (riprendono

come nella mis. 30, A e C); PasDor presenta la versione dell'Orig. con pausa e rit.

mis. 7, B : b anche in FiMsII, FiMsII e PasDor;
mis. 8, B : PasDor Si Sm e Sol Sm in luogo del Si M;
mis. 9, B : PasDor 2 Fa M;
mis.10, B : PasDor Si M, Mi b Sm, Si Sm;
mis.11, B : b anche in FiMsI e FiMsII; la mis. manca in PasDor che riprende alla mis.12;
mis12, B : b in FiMsI e FiMsII;
mis.13, B : PasDor Si Sm, Sol Sm e Fa M,
mis.14, B : PasDor Fa M e Si M;
mis.15, B : b in FiMsI e FiMsII; la mis. manca in PasDor che riprende alla mis.16;
mis.16, B : PasDor 4 Mi b Sm;
mis.18, B : FiMsI e FiMsII Re M in luogo dei 2 Re Sm;
mis.19, B : FiMsI, FiMsII e PasDor indicazione di *tactus* 3;
mis.25, B : in PasDor ritorno al *tactus* C con Re e pausa di M;
mis.26, B : manca in PasDor che riprende alla mis.27;
mis.27, B : nell'Orig. manca l'indicazione di *tactus* C ;
mis.28, B : PasDor Fa M e 2 Fa Sm;
mis.30, B : in FiMsI e FiMsII manca la pausa (riprendono come nella mis.30, A e C); PasDor presenta la versione dell'Orig. con pausa e rit.

97. L'ultimo dí di magio, un bel matino

Villotta

Fonti collazionate: FiMsI Adespoto
FiMsII Adespoto
PasDor Sebastiano Festa

FiMsI e PasDor presentano indicazione di *tactus* ¢ (misura di breve).

mis. 5, C : FiMsI, FiMsII e PasDor 2 La Sm in luogo del La M;
mis.17, C : FiMsI La M e 2 La Sm; FiMsII e PasDor 2 La Sm in luogo del secondo La M;
mis.23, C : FiMsI e FiMsII Sol Sm in leg. con la nota precedente (valore di M punt.);
mis.24, C : FiMsI, FiMsII e PasDor Fa Sm in leg. con la nota precedente (valore di M);
mis.26, C : PasDor Do Sm in luogo del secondo Si Sm (versione errata);
mis.34, C : PasDor secondo Fa M senza leg.;
mis.35, C : (fino a mis. 40) FiMsI, FiMsII e PasDor unico Fa con valore di finale (in FiMsI e FiMsII in leg. col precedente).

mis. 6, A : (e mis. 7) PasDor note non in *ligatura*;
mis. 8, A : PasDor Fa Sm con punt. e Fa Cr in luogo del Fa Sm e 2 Fa Cr;
mis. 9, A : FiMsI e FiMsII senza b; b in PasDor come nell'Orig.;
mis.12, A : PasDor La Sm punt. e La Cr in luogo del La Sm e 2 La Cr;
mis.18, A : b anche in FiMsI, FiMsII e PasDor;
mis.22, A : b anche in FiMsI, FiMsII e PasDor;
mis.28, A : FiMsI e FiMsII Sol M in luogo del secondo e terzo Sol Sm;
mis.32, A : FiMsI e FiMsII Fa Sm in luogo del Do Sm; PasDor Fa Sm in luogo del Do M in leg.;
mis.33, A : FiMsI, FiMsII e PasDor Do Sm senza leg.;
mis.36, A : FiMsI e FiMsII Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.38, A : FiMsI e FiMsII Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.39, A : FiMsII e PasDor note non in *ligatura*.

mis. 2, T : FiMsI e FiMsII La M in luogo di La Sm punt. e Sol Cr;
mis. 3, T : FiMsI e FiMsII id. all'Orig. (si esclude emendamento); PasDor 2 Do Sm in luogo del Do M;
mis. 5, T : FiMsI, FiMsII e PasDor 2 Fa Sm in luogo del Fa M;
mis. 8, T : PasDor Re Sm punt. e Re Cr in luogo di Re Sm e 2 Re Cr;
mis.12, T : PasDor Re Sm punt. e Re Cr in luogo di Re Sm e 2 Re Cr;
mis.13, T : PasDor 2 Re Sm in luogo di Re M;
mis.17, T : FiMsI e FiMsII Do M e 2 Do Sm;
mis.21, T : PasDor Si M in luogo dei 2 Si Sm;
mis.22, T : PasDor La M in luogo dei 2 La Sm;
mis.22, T : (e mis. 23) FiMsI e FiMsII i 2 Si M e Sm riuniti in Si M punt.;
mis.29, T : PasDor Do M in luogo dei 2 Do Sm;
mis.32, T : PasDor Si M e Do M;
mis.38, T : PasDor Do M in luogo del secondo e terzo Do Sm;
mis.39, T : PasDor figurazione espressa con *color*.

mis. 6, B : (e mis. 7) FiMsI e FiMsII Fa M e Sol M in *ligatura*;
mis. 9, B : b anche in FiMsI, FiMsII e PasDor;
mis.18, B : b anche in FiMsI, FiMsII e PasDor;
mis.22, B : nota emendata sulla lezione di PasDor; Orig., FiMsI e FiMsII 2 Mi b Sm;
mis.22, B : (e mis 23) in FiMsII anziché i 2 Mi con b (M e Sm = Orig. 3 Sm) un solo Mi M (con b) punt.;
mis.38, B : PasDor 2 Fa Sm e Fa M;
mis.39, B : PasDor Do Sb (errato);
mis.40, B : FiMsI e FiMsII Fa finale all'ottava sotto.

Alla mis. 20 lo sdoppiamento dei valori originali in tutte le parti (del resto confermato dalle altre fonti) è reso necessario per la cadenza ritmica del verso settenario.

98. O vaghe montanine pastorelle

Villotta

Fonti collazionate: FiMsI Adespoto
FiMsII Adespoto
Wi Adespoto (manca la parte di B)

Wi riporta il segno di *tactus* C .

mis. 8, C : Wi note non in *ligatura*;
mis.17, C : FiMsI, FiMsII e Wi La M punt. e La Sm;

mis.18, C : in FiMsI, FiMsII e Wi manca il La M; le fonti collazionate mostrano che dalla mis.18 in poi le altre versioni impongono la stanghetta spostata di mezza battuta che viene recuperata alla fine, nella penultima misura;
mis.26, C : Sol Sb lezione di FiMsI, FiMsII e Wi; Orig. 2 Sol M,
mis.36, C : (e mis. 37) FiMsI, FiMsII e Wi Do Sb senza punto.

mis.17, A : FiMsI, FiMsII e Wi Fa M punt. e Fa Sm;
mis.18, A : in FiMsI, FiMsII e Wi manca il Fa M (ved.mis. 18, C);
mis.26, A : Wi note non in *ligatura*;
mis.29, A : (e mis. 30) in FiMsII e Wi i 2 Fa M sono sostituiti da Fa punt. e da Fa Sm a cavallo di mis.; lezione diversa dall'Orig. ma egualmente esatta, mentre è errata in FiMsI dove manca il Fa M alla mis.30;
mis.36, A : (e mis. 37) FiMsI e FiMsII Mi Sb e Fa M in *ligatura*;
mis.37, A : Wi Fa Sb in luogo del Fa M (recupera la mis.18).

mis. 8, T : Wi note non in *ligatura*;
mis.13, T : Wi 2 Sol Sm in luogo del Sol M;
mis.14, T : Wi 3 Sol Sm e Si Sm;
mis.17, T : FiMsI, FiMsII e Wi Do M punt. e Do Sm;
mis.18, T : in FiMsI, FiMsII e Wi manca il Do M (ved. mis.18, C);
mis.19, T : FiMsI, FiMsII e Wi 2 La Sm in luogo del secondo La M;
mis.25, T : (e mis. 26) Orig. 2 Mi Sm e Do Sm (si accetta la lezione di FiMsI, FiMsII e Wi);
mis.31, T : FiMsI e FiMsII 2 La Sm in luogo del secondo La M; Wi La M e 2 La Sm;
mis.34, T : Wi Sol M punt. in luogo di Sol M e Sol Sm;
mis.36, T : (e mis. 37) FiMsI e FiMsII Do M, Sol M e La M in *ligatura*;
mis.37, T : Wi Sol M, La Sb (non in *ligatura*) e Sol finale (recupero mis.18).

mis.13, B : FiMsI cambio di chiave da Fa^4 a Fa^3;
mis.17, B : FiMsI e FiMsII Fa M punt. e Fa Sm;
mis.18, B : in FiMsI e FiMsII manca il Fa M (ved. mis.18,C);
mis.26, B : FiMsI e FiMsII le 2 note in *ligatura*;
mis.36, B : (e mis. 37) FiMsI e FiMsII Do Sb e Fa M in *ligatura*.

99. Ne par estre vegnú al parais

Villotta

Unicum

miss.15-16 : fra le parti di C e B ottave dirette.

mis. 6, T : Orig. Mi M; la nota è stata emendata non solo perché creava una quinta diretta con la parte di B, ma anche perché discordava sul piano delle concordanze verticali.

100. Dov'è l'amore, dov'è la fede

Villotta con citazione popolare

Unicum

mis. 9, A : Orig. cambio di chiave a Do^3;
mis.14, A : (fino a mis. 16) nell'Orig. manca il testo.

mis.13, B : (fino a mis. 16) nell'Orig. manca il testo.

101. E levòmi d'una bella matina

Villotta

Unicum

mis. 9, A : (e mis. 10) la duplice presenza dei Sol è indicata nell' Orig.;
mis.19, A : Orig. dal Do Sm cambio di chiave a Do^4.

102. Favelami fantina

Villotta

Unicum

103. La mi fa solfare

Villotta con citazioni popolari M° Rofino (Fra Ruffino Bartolucci d'Assisi)

Fonte collazionata: VeMsIII Adespoto (solo parte di T)

Nella trascrizione anche la parte di C è stata scritta all'ottava sopra per evidenti motivi di estensione.

mis.22, C : Orig. nota fra parentesi La.

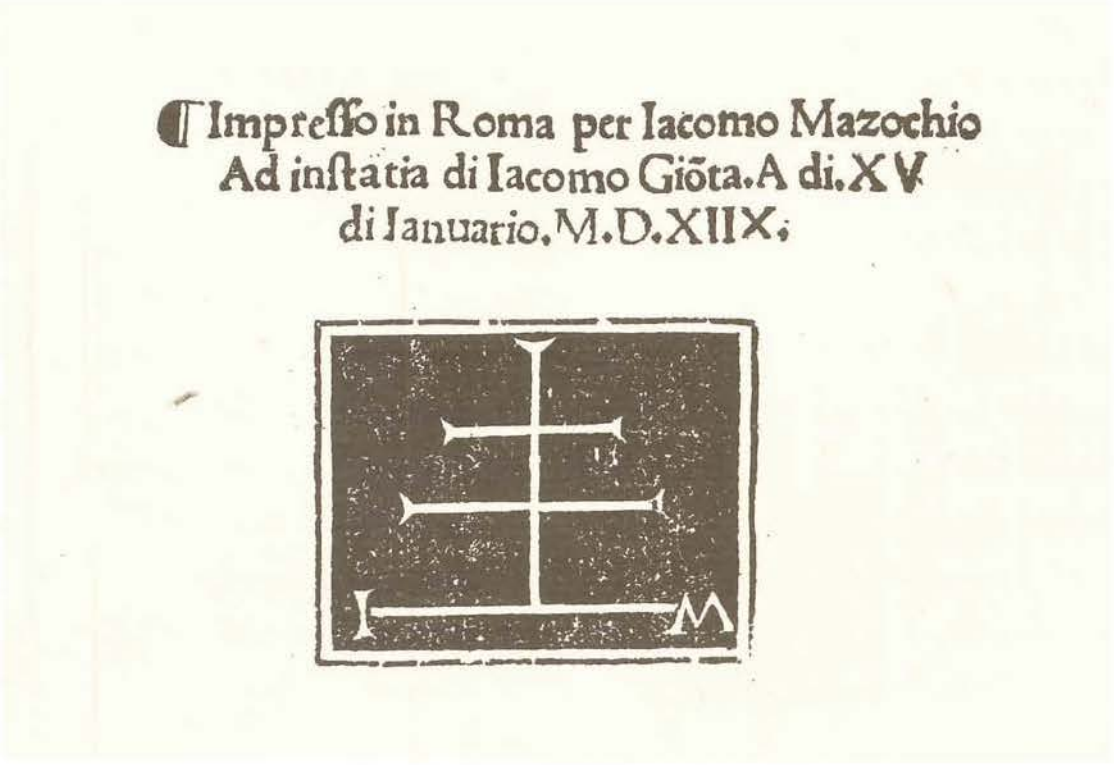
mis.35, A : Orig. Do Sm e Si Cr espressi con *epitrita*;
mis.49, A : Orig. cambio di chiave a Do^3.

mis. 8, T : b anche in VeMsIII;
mis. 9, T : b in VeMsIII;
mis.10, T : b in VeMsIII;
mis.41, T : nota tra parentesi versione di VeMsIII; Orig. Si Sm;
mis.72, T : anche in VeMsIII *tactus* ¢
mis.75, T : b in VeMsIII;
mis.83, T : b in VeMsIII;
mis.88, T : anche in VeMsIII *tactus* ¢

Indice delle trascrizioni musicali

1. Quando lo pomo vien dalo pomaro pag. 3
2. Veramente, madonna, in me l'ardore 5
3. Amor, se vôi ch'io torni al giogo antico 7
4. Ben mi credea passar mio tempo homai 9
5. Haymè, Amor! - Haymè, Fortuna! 12
6. O Morte? - Holà! 15
7. Deh!, fusse almen sí nota 18
8. Hor vedi, Amor, che giovenetta donna 20
9. Deh! credete, donna, a me 22
10. Nel tempo che riveste il verde manto 23
11. Dapoi lunge fatiche et lungi affanni 26
12. Questo dolce mio dolore 28
13. Che sarà, che non sarà 30
14. Nel dolce tempo de la prima etade 31
15. Debb'io sperar d'haver, donna, mai pace 34
16. Quanta mai leggiadria, quanta beltade 37
17. Forza d'amor da lo superno clime 41
18. Dura passion che per amor soporto 44
19. Amor, se d'hor in hor la doglia cresce 46
20. Che vòl dir che cosí sète 48
21. Fiamma amorosa et bella 49
22. Occhi mei lassi, mentre ch'io vi giro 51
23. Allhor che'l verno dà loco a l'estade 54
24. Gentil donna, se in voi 56
25. Tanto mi trovo, hay lasso, el cor piaghato 58
26. Facto son per affanni ombra sí oscura 62
27. Movesi 'l vecchiarel canuto et bianco 63
28. Amor, che fai? - Occido et poi do vita 66
29. La speranza in tutto è persa 71
30. Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ò in core 73
31. Poi ch'al fin nesun lamento 75
32. Se cosí bella sète 77
33. Quand'io piango è meco Amore 79
34. Piaggia seren e verde pag. 81
35. Quando vostri begli occhi un caro velo 82
36. Sí, che la vo' seguire 84
37. Se tu svegliassi, Amore 85
38. Quand'io pens'al martyre 88
39. Queste lachryme mie, questi sospiri 90
40. Amor, che fai 93
41. De l'antica e dura impresa 95
42. Deh!, perché sète sí dura 97
43. Segui, cor, l'alta tua impresa 99
44. Gioia m'abonda al cor tant'et sí pura 101
45. Duo intrepidi guerrier'ardenti et franchi 103
46. Per ristor del corpo lasso 105
47. O vaghe luci, sol produtt'in terra 106
48. La mia vita è vita et morte 108
49. Amor, la tua virtute 109
50. Nel foco tremo et ardo in mezo el ghiaccio 111
51. Non me dir che non si pò 113
52. Sú, sú, leva, alza le ciglia 114
53. So ben che v'accorgete 115
54. Donne, io non scio di che mi preghi Amore 117
55. Sol del cor si pasce Amore 120
56. Son pur mia, che mai nol cresi 122
57. Ite, pietosi mei sospiri ardenti 124
58. Mentre io vo per questi boschi 126
59. Crudel, fugi se sai 128
60. Quella serena fronte, hay lasso, quella 129
61. Aspicias utinam quae sit scribentis imago 131
62. Baco, Baco, santo idio 135
63. Spesso mirar la desïata luce 137
64. Non è pace, gioia o speme 139
65. Donna, non ve adirate 142
66. Perché son tutto foco 144
67. Queste non son piú lagrime, che fore 147
68. Felice et lieta sorte 148

69. Bella come voi bella pag. 149
70. A l'ombra, al caldo, al gelo 151
71. Qual maraviglia, o donna 152
72. Pensate s'el fu doglia di morire 154
73. Vostro son, né d'altra mai 156
74. Per fugir la mia morte, alma mia spene 157
75. Donna, non mi tenete 159
76. Doglia che non aguagli 161
77. Perché piangi, alma, se dal pianto mai 165
78. Alma gentil che di tua vaga spoglia 167
79. Amor, da che convien che pur mi doglia 170
80. Se in me esstremo è l'ardor e 'l ghiaccio esstremo 174
81. O dolce farfarela 176
82. Madonna, i' non scio dir tante parole 178
83. Cangia sperar, mia voglia 181
84. Hay, hay, che de desio 183
85. Piangea la donna mia 184
86. Cossí esstrema è la doglia 187
87. Ogni loco m'attrista, ove io non veggio 189
88. Poi ch'al mio largo pianto 191
89. Tante volte: sí, sí, sí 193
90. Egli è meglio che m'ami 194
91. Perché non oso dimostrar la piagha 196
92. La via de la fiumera voglio fare 198
93. Donne, venéte al ballo 202
94. Da l'orto se ne vien la villanella 204
95. De là da l'acqua sta la mia amorosa 207
96. Un cavalier di Spagna 209
97. L'ultimo dí di magio, un bel matino 210
98. O vaghe montanine pastorelle 212
99. Ne par estre vegnú al parais 214
100. Dov'è l'amore, dov'è la fede 215
101. E lèvomi d'una bella matina 216
102. Favelami fantina 217
103. La mi fa solfare 218

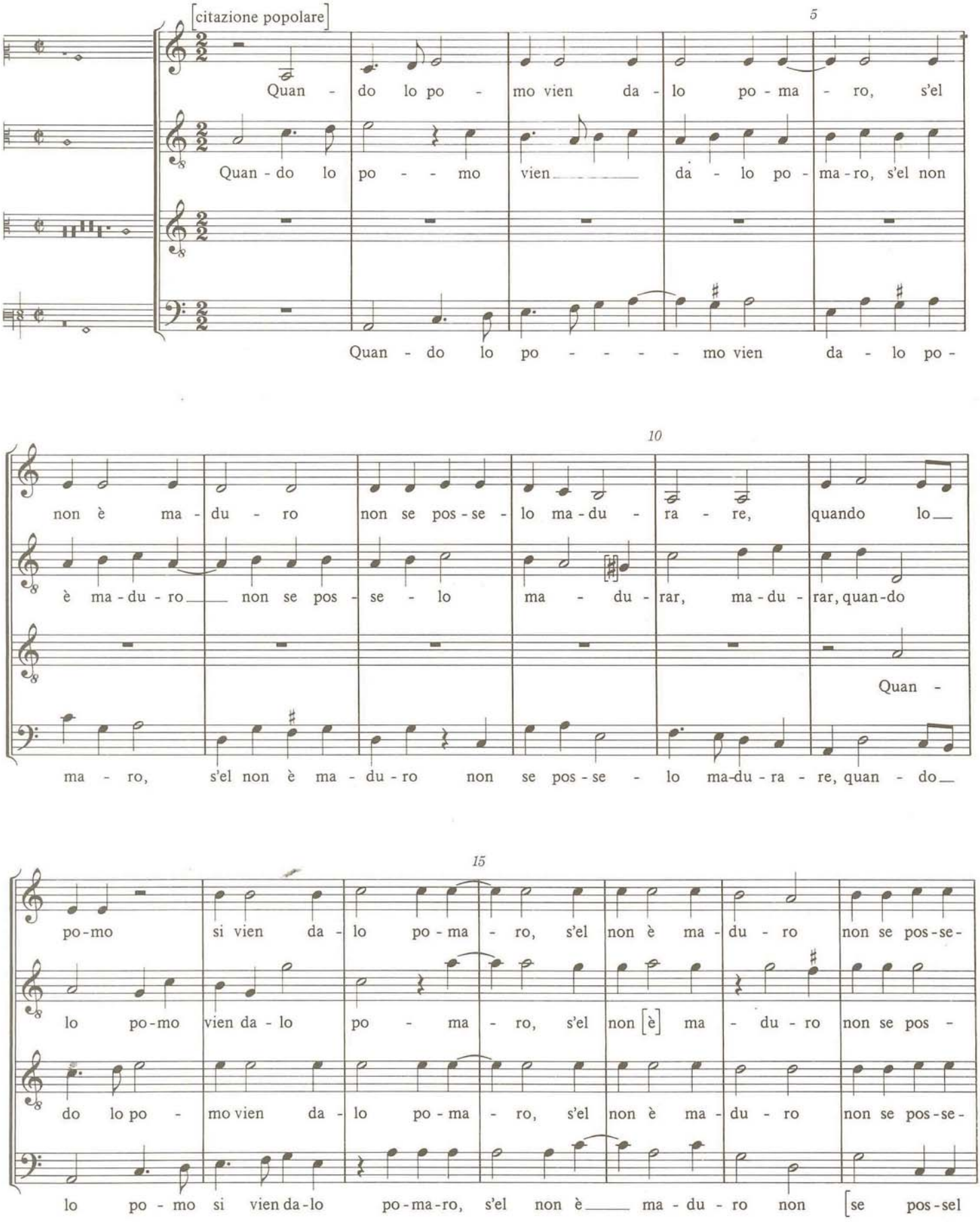


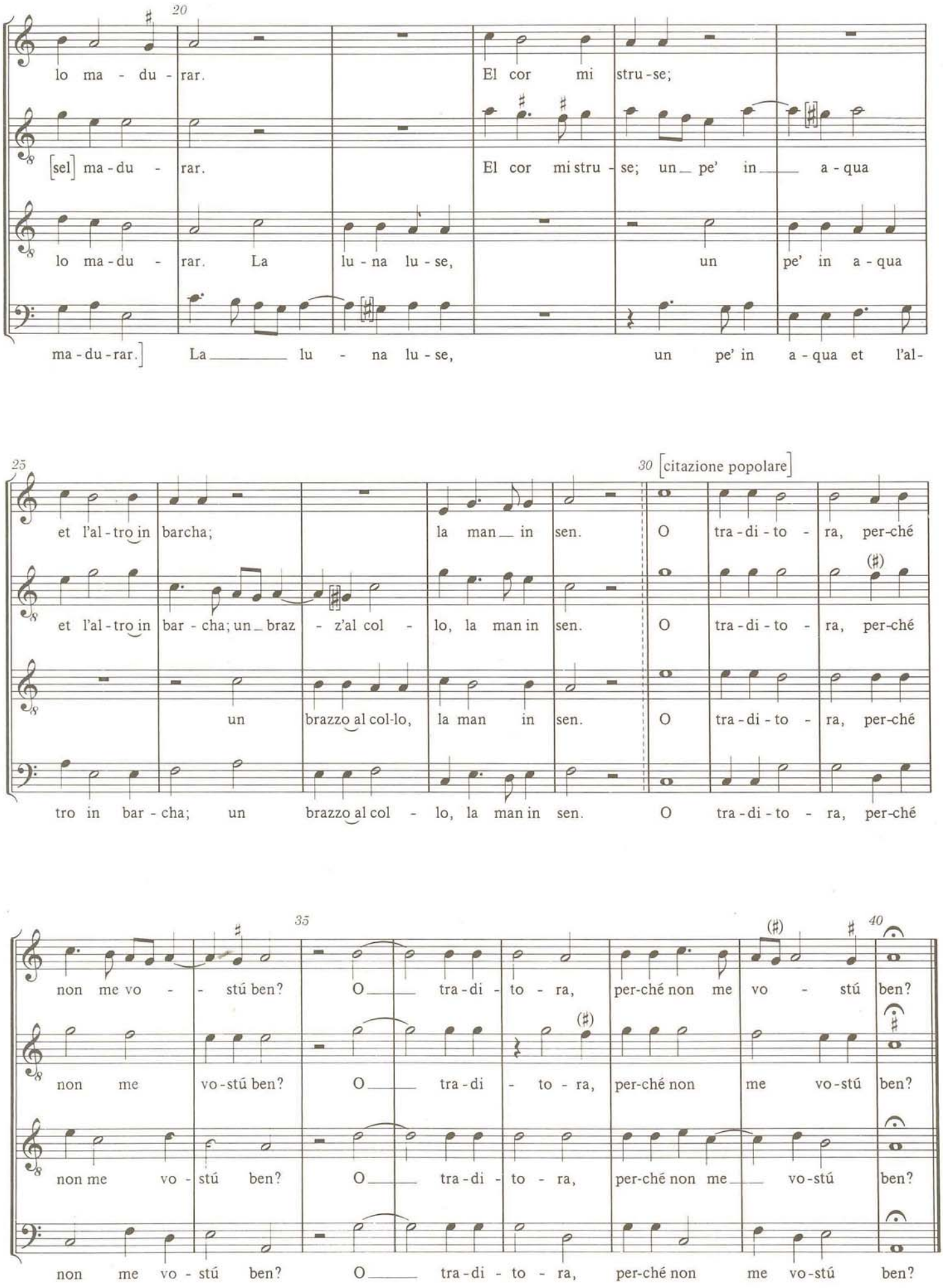
33. Colophon della ristampa romana curata da Mazochio e Giunta del Secondo Libro di Frottole di A. Antico. Unicum, Firenze, Biblioteca Nazionale

TRASCRIZIONI

1. Quando lo pomo vien dalo pomaro

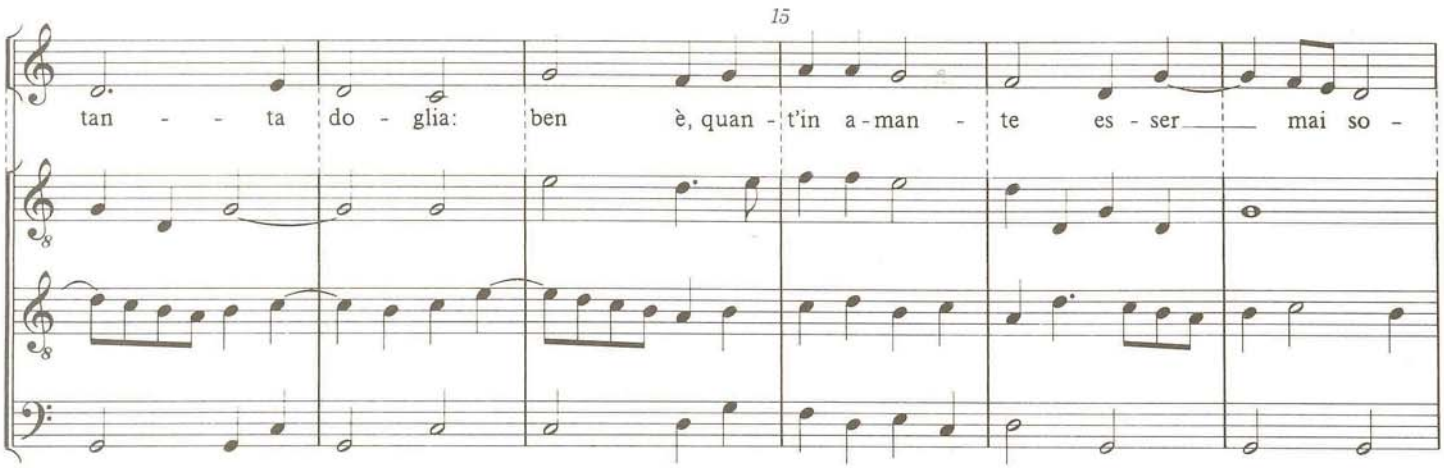
(M. Pesenti? - B. Tromboncino? - M. Cara?)

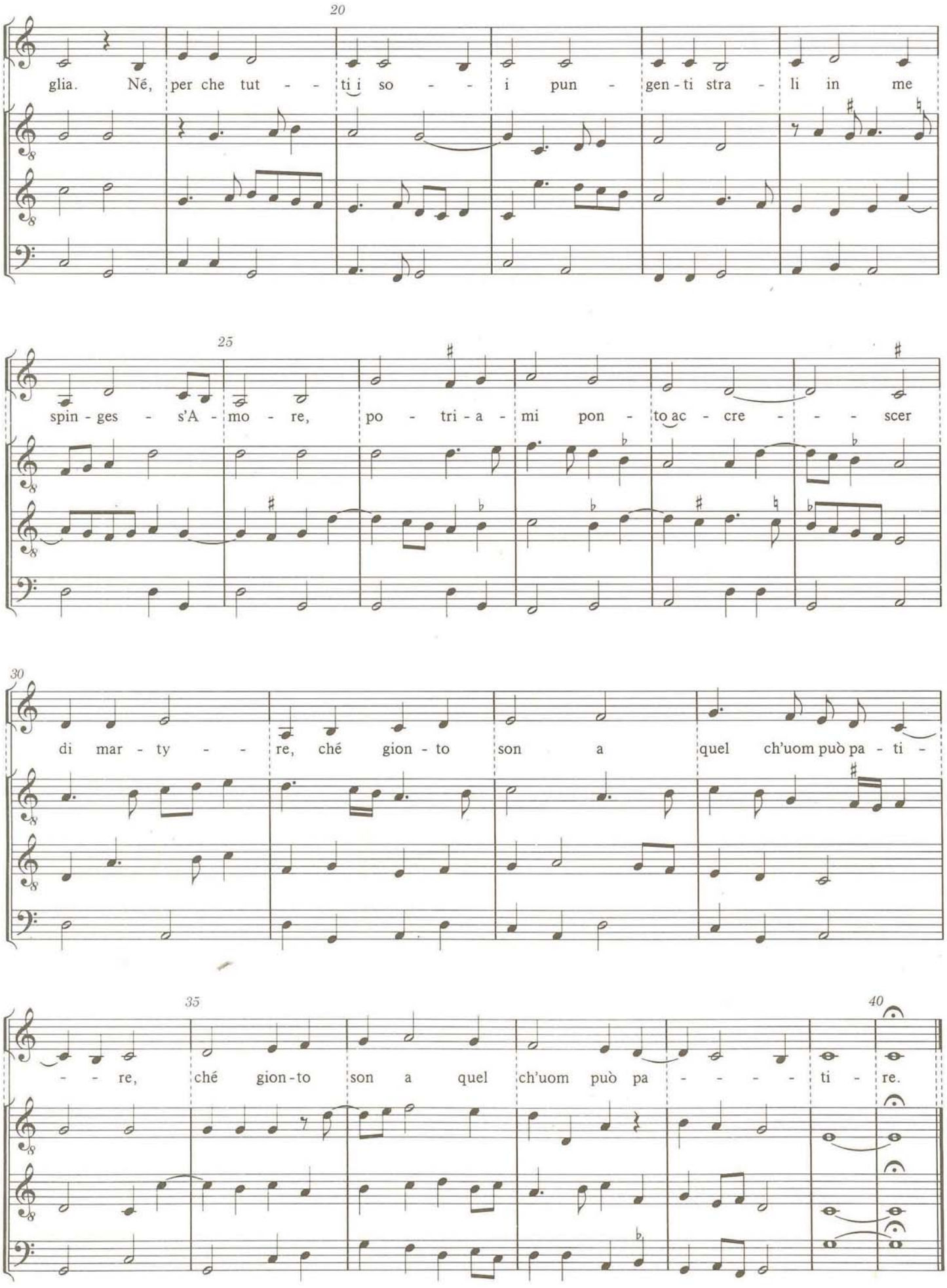



20
lo ma - du - rar.
El cor mi stru - se;
[sel] ma - du - rar.
El cor mi stru - se; un pe' in a - qua
lo ma - du - rar. La lu - na lu - se,
un pe' in a - qua
ma - du - rar.] La lu - na lu - se,
un pe' in a - qua et l'al -
25
et l'al - tro in barcha;
la man in sen.
30 [citazione popolare]
O tra - di - to - ra, per - ché
et l'al - tro in bar - cha; un braz - z'al col - lo, la man in sen.
O tra - di - to - ra, per - ché
un brazzo al col - lo, la man in sen.
O tra - di - to - ra, per - ché
tro in bar - cha; un brazzo al col - lo, la man in sen.
O tra - di - to - ra, per - ché
35
40
non me vo - stú ben?
O tra - di - to - ra, per - ché non me vo - stú ben?
non me vo - stú ben?
O tra - di - to - ra, per - ché non me vo - stú ben?
non me vo - stú ben?
O tra - di - to - ra, per - ché non me vo - stú ben?
non me vo - stú ben?
O tra - di - to - ra, per - ché non me vo - stú ben?

2. Veramente, madonna, in me l'ardore

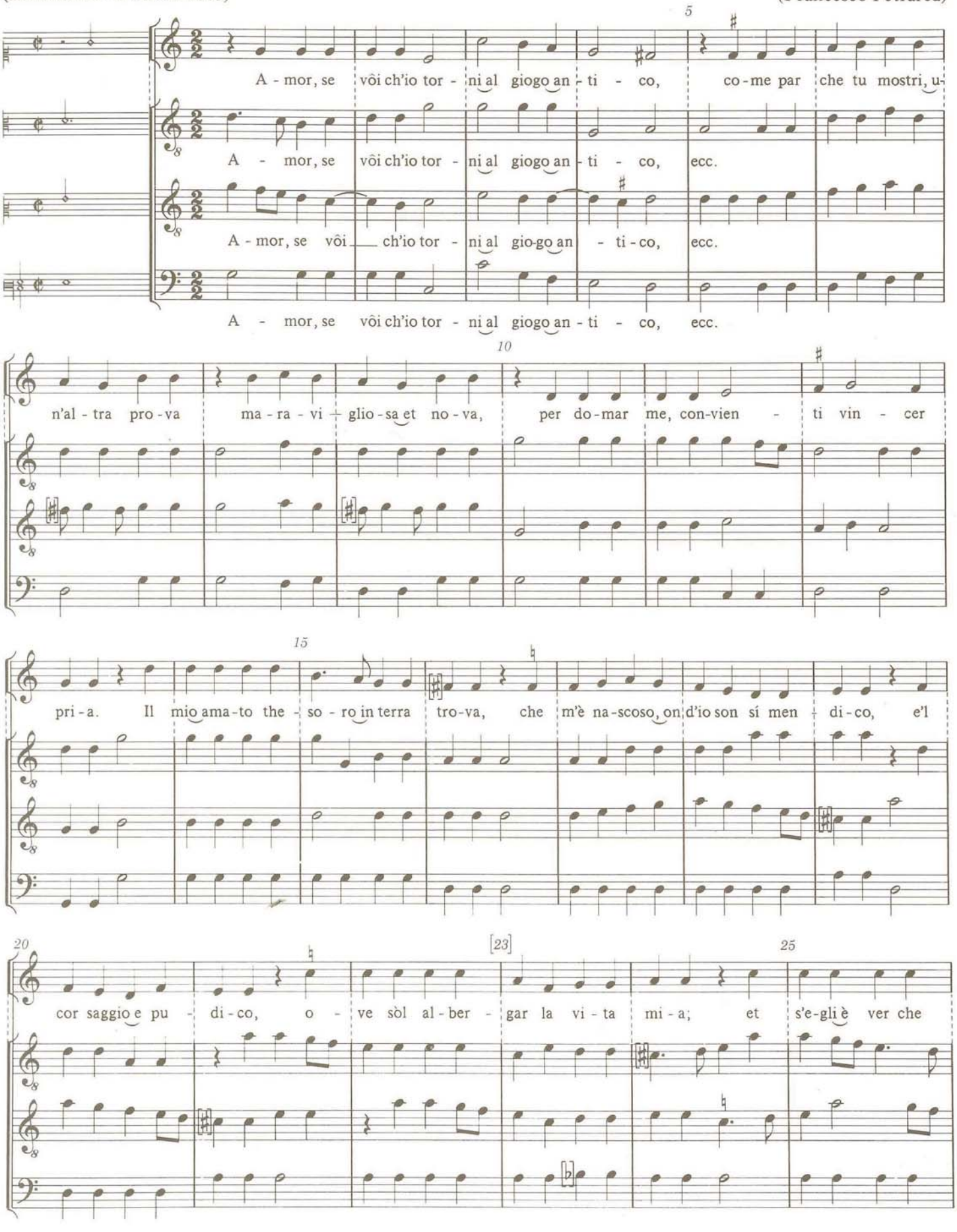
Adespoto (A. Navagero? - F. Molza?)

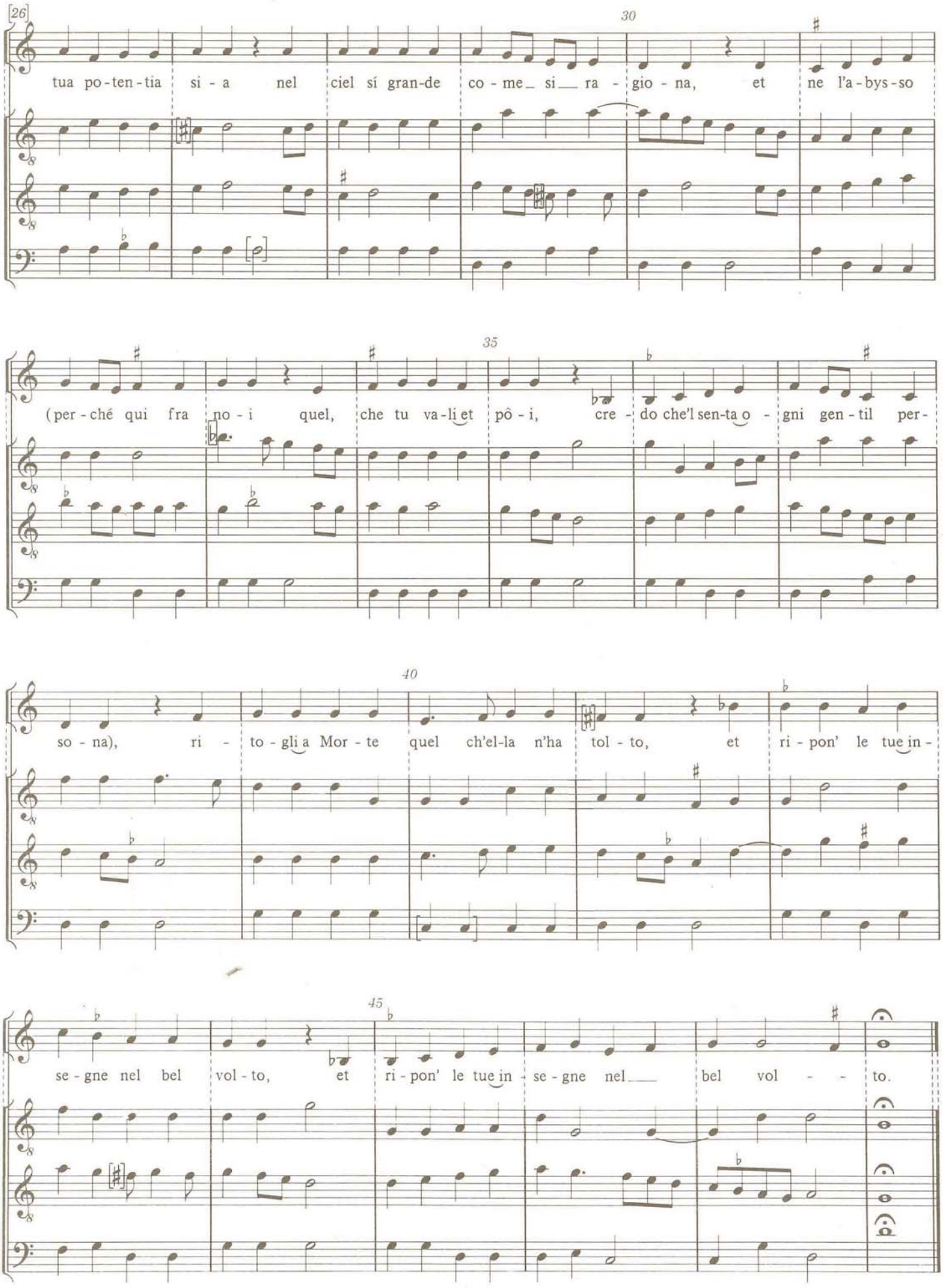



20
glia. Né, per che tut - - ti i so - - i pun - gen - ti stra - li in me
25
spin - ges - s'A - mo - re, po - tri - a - mi pon - to ac - cre - - - scer
30
di mar - ty - - re, ché gion - to son a quel ch'uom può pa - ti -
35
- - re, ché gion - to son a quel ch'uom può pa - - - - ti - re.
40

3. Amor, se vôi ch'io torni al giogo antico

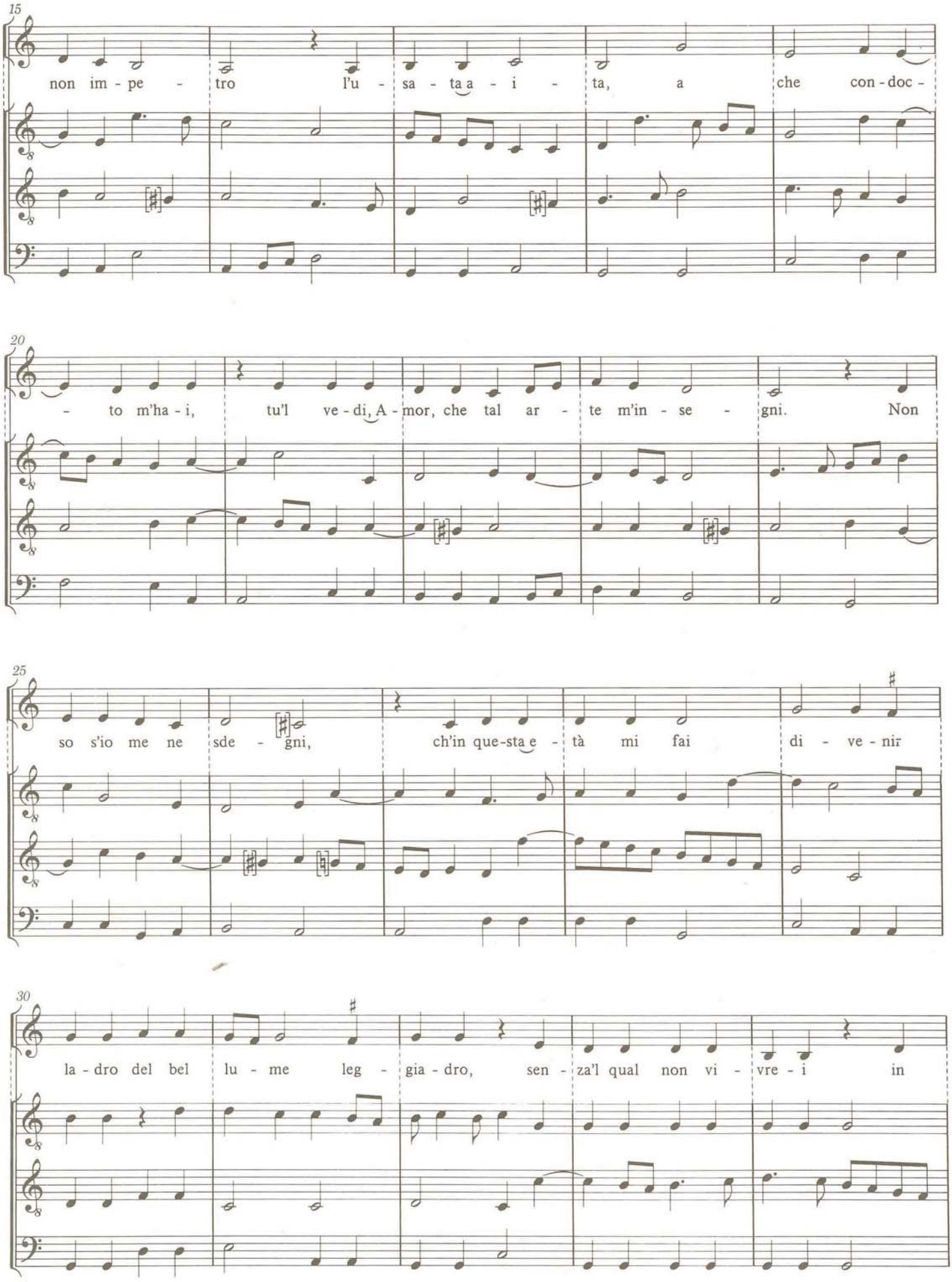
(Bartolomeo Tromboncino) (Francesco Petrarca)

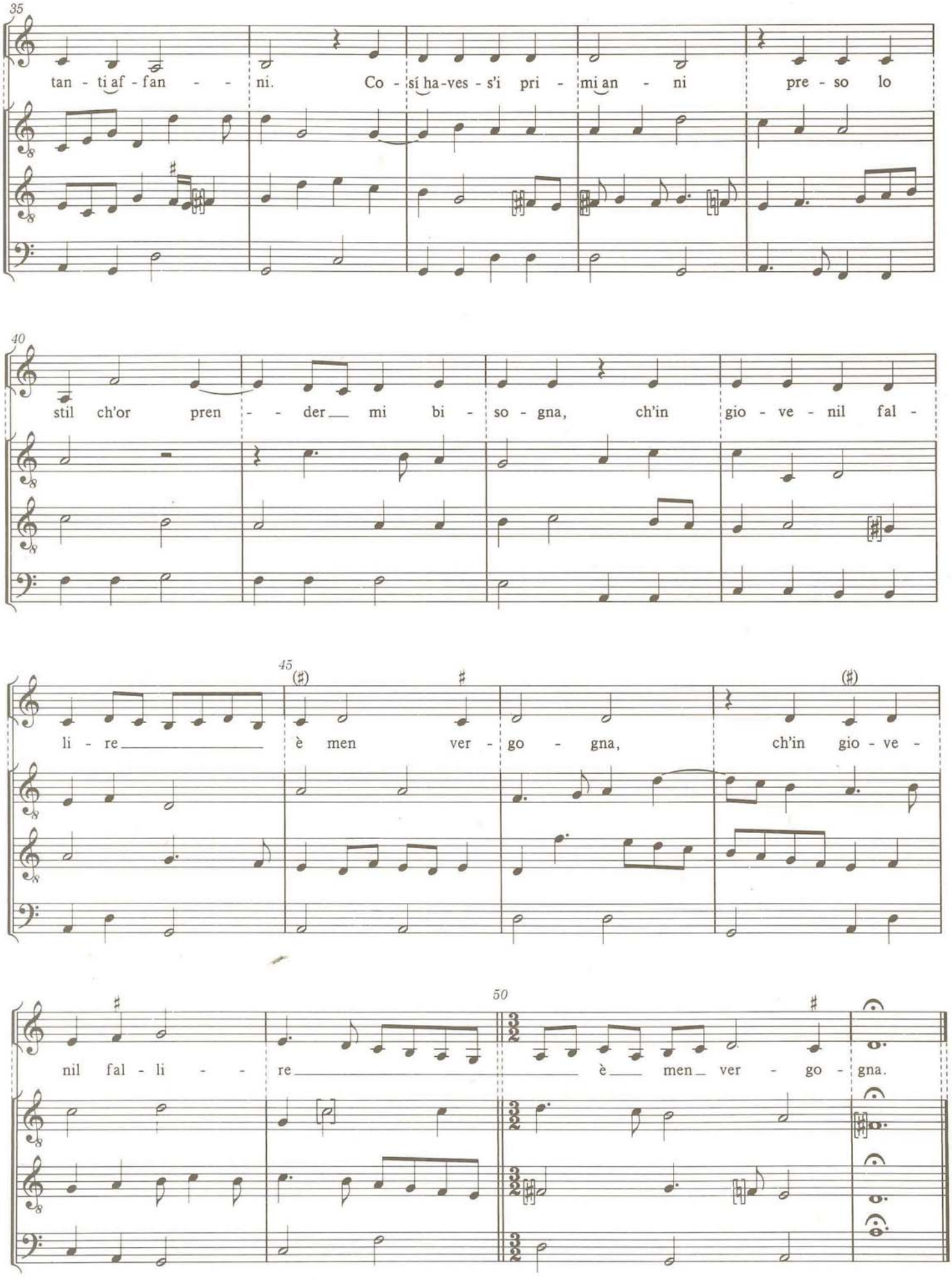



[26]
30
tua po-ten-tia si-a nel ciel sí gran-de co-me_ si__ ra- gio-na, et ne l'a-bys-so
35
(per-ché qui fra no-i quel, che tu va-li et pô-i, cre- do che'l sen-ta o- gni gen-til per-
40
so-na), ri- to-gli a Mor-te quel ch'el-la n'ha tol-to, et ri-pon' le tue in-
45
se-gne nel bel vol-to, et ri-pon' le tue in- se-gne nel__ bel vol- - to.

4. Ben mi credea passar mio tempo homai

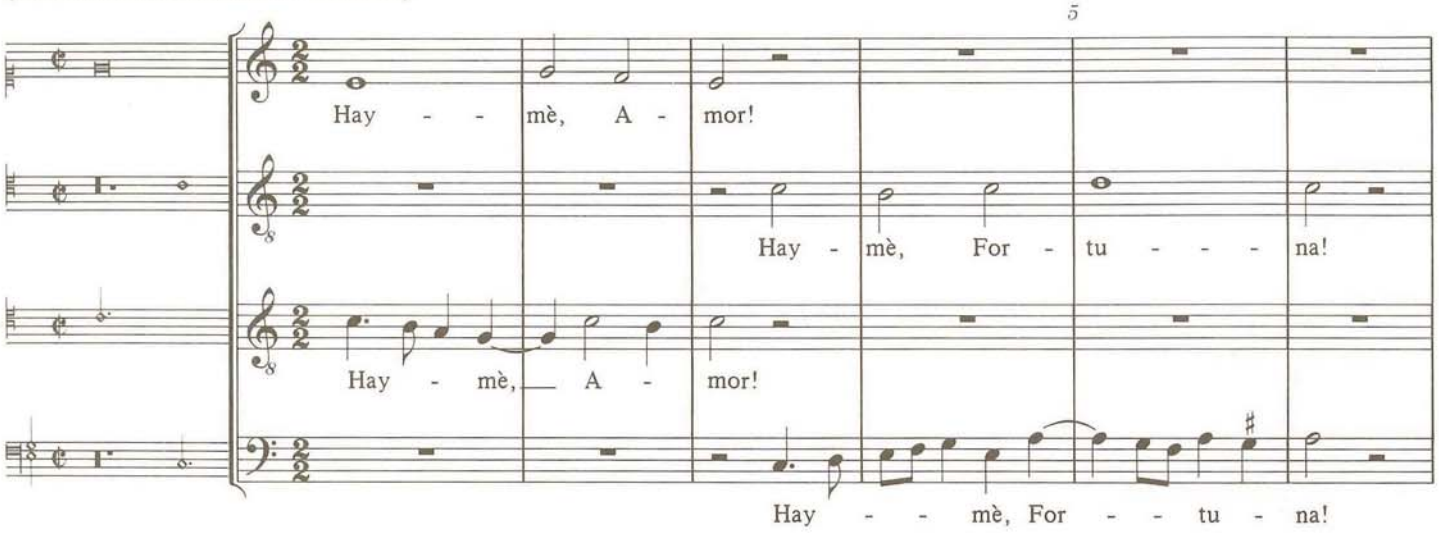
(Bartolomeo Tromboncino) (Francesco Petrarca)

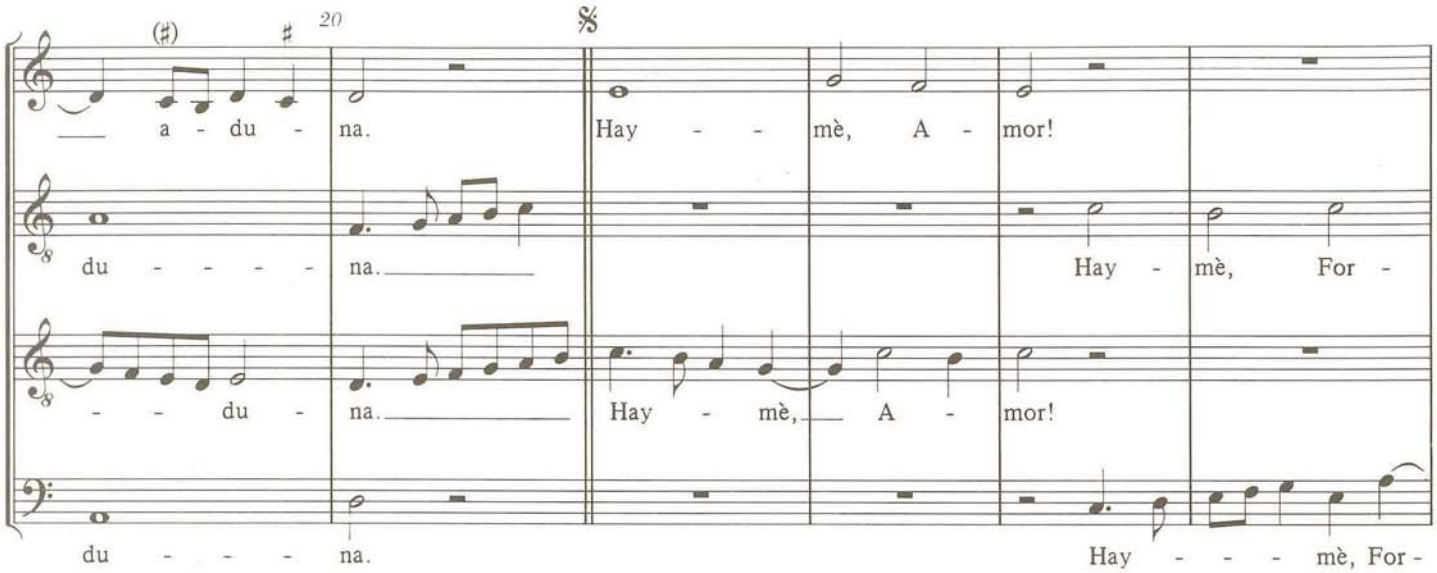

15
non im - pe - tro l'u - sa - ta a - i - ta, a che con - doc -
20
- to m'ha - i, tu'l ve - di, A - mor, che tal ar - te m'in - se - gni. Non
25
so s'io me ne sde - gni, ch'in que-sta e - tà mi fai di - ve - nir
30
la - dro del bel lu - me leg - gia - dro, sen - za'l qual non vi - vre - i in


35
tan - ti af - fan - - ni. Co - sí ha-ves - s'i pri - mi an - ni pre - so lo
40
stil ch'or pren - - der mi bi - so - gna, ch'in gio - ve - nil fal -
45
li - re è men ver - go - gna, ch'in gio - ve -
50
nil fal - li - - re è men ver - go - gna.

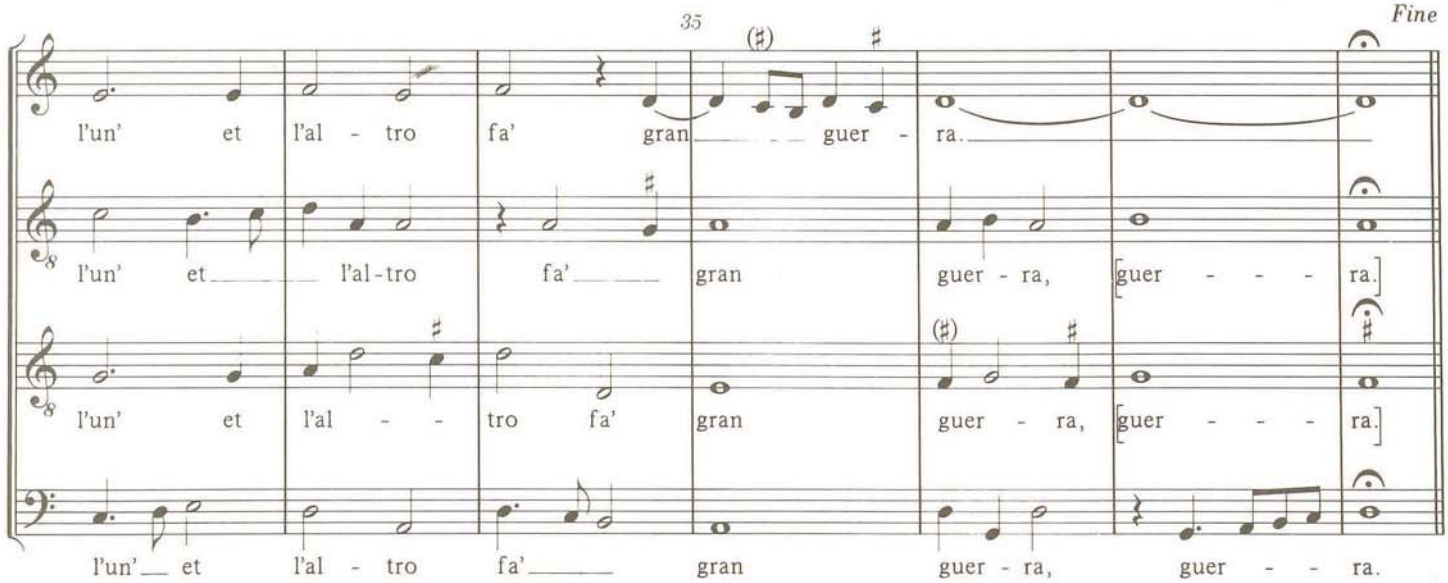
5. Haymè, Amor! - Haymè, Fortuna!

(Fra Ruffino Bartolucci d'Assisi)



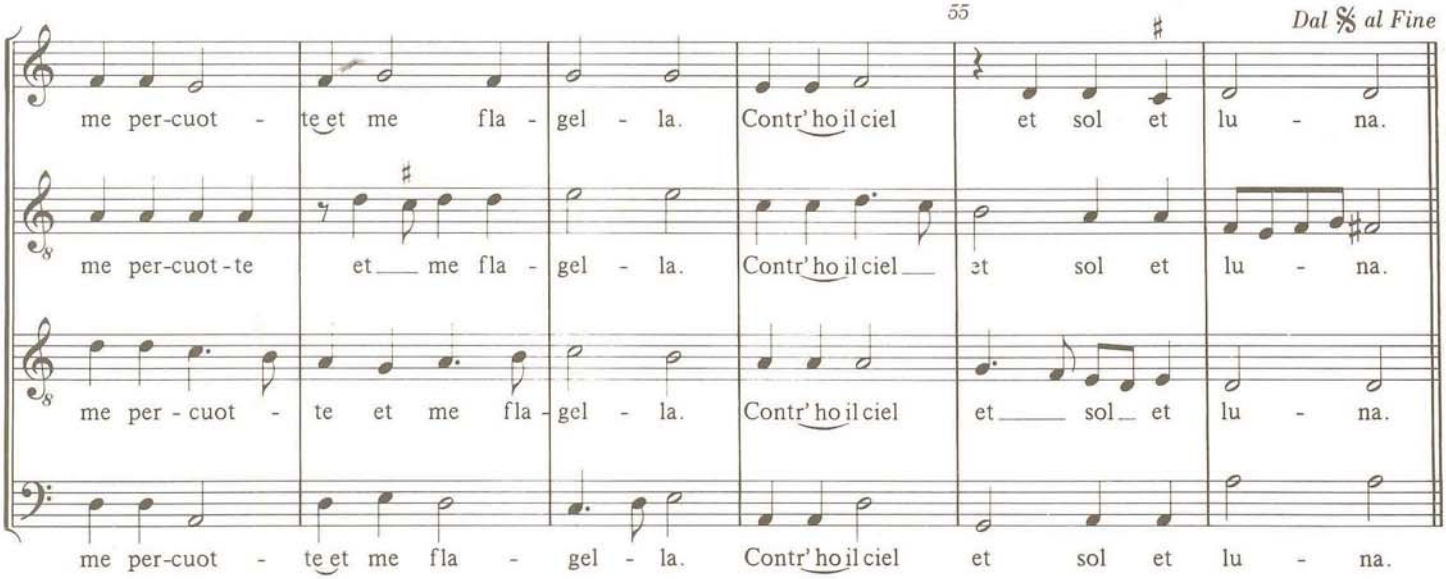

20
a - du - na.
Hay - - mè, A - mor!
du - - - - na.
Hay - mè, For -
- - du - na.
Hay - mè, A - mor!
du - - - - na.
Hay - - - mè, For -

25
30
L'un' et l'al - tro fa' gran guer - - - ra,
tu - - - na!
L'un' et l'al - - tro fa' gran guer - - - ra,
L'un' et l'al - tro fa' gran guer - ra,
- - tu - na!
L'un' et l'al - tro fa' gran guer - - - ra,


35
Fine
l'un' et l'al - tro fa' gran guer - ra.
l'un' et l'al-tro fa' gran guer - ra, guer - - - ra.
l'un' et l'al - - tro fa' gran guer - ra, guer - - - ra.
l'un' et l'al - tro fa' gran guer - ra, guer - - ra.

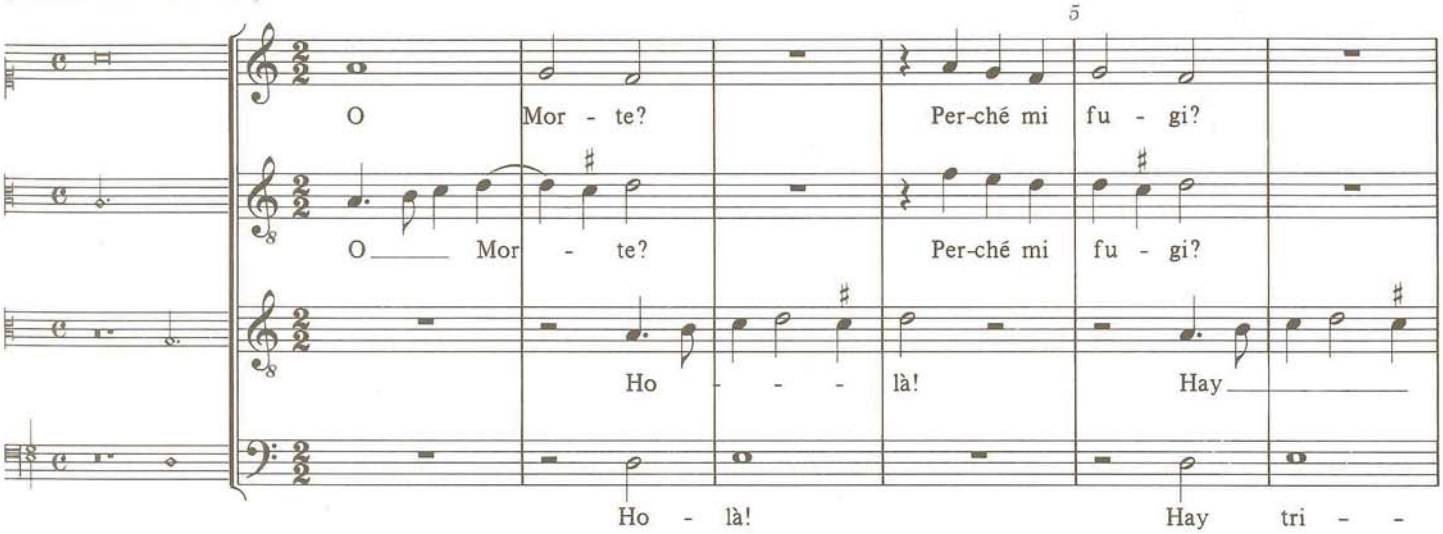
40
O che pe - na, o che do - lo - re, a - spra sor - te, i - ni-qua et fel - la!
O che pe - na, o che do - lo - re, a - spra sor - te, i - ni-qua et fel - la!
O che pe - na, o che do - lo - re, a - spra sor - te, i - ni-qua et fel -
O che pe - na, o che do - lo - re, a - spra sor - te, i - ni-qua et fel - la!

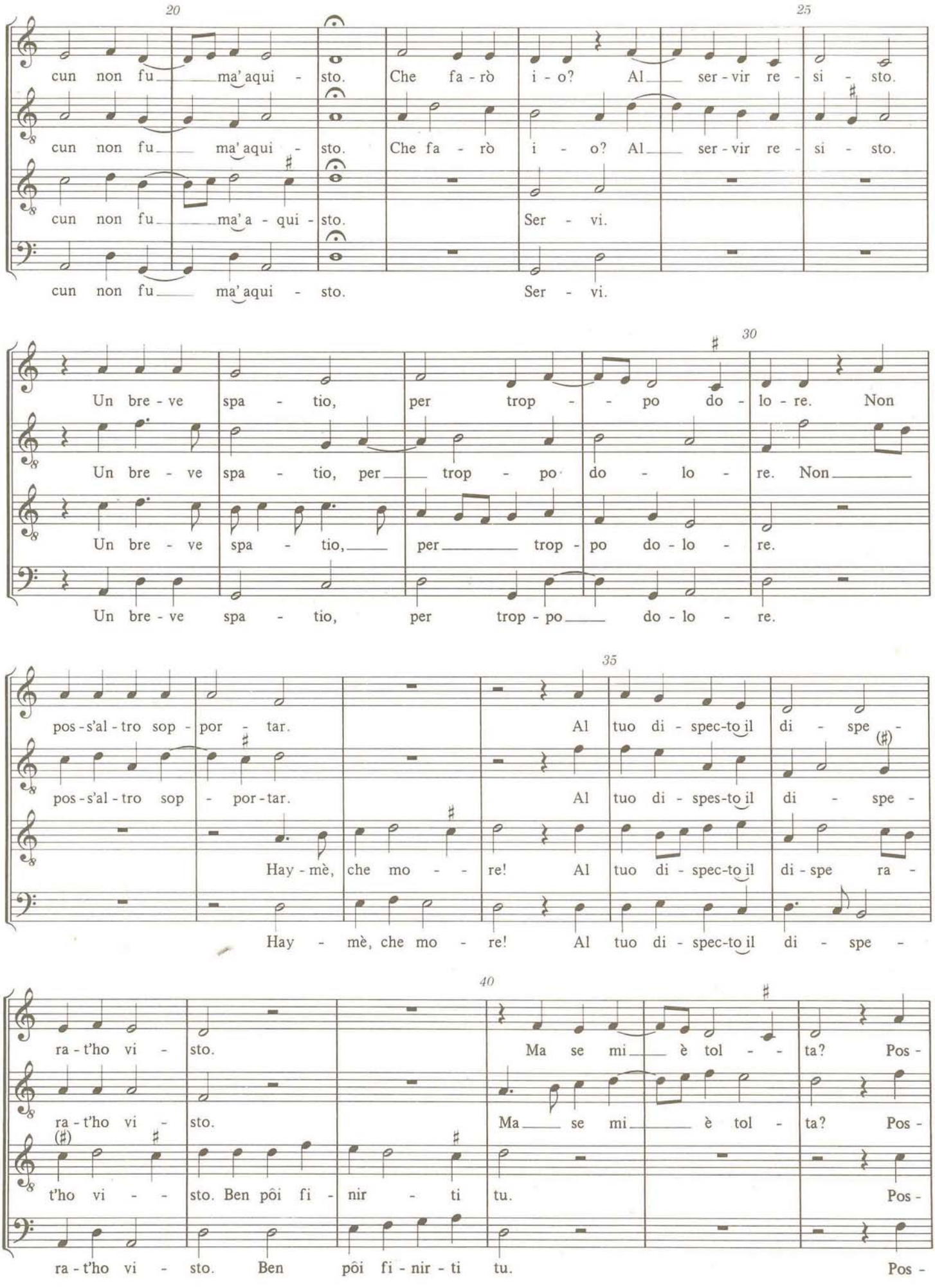
45
50
In - col - po A-mo - re. Et que-st'et quel - la
Chi te stra - tia? Io For - tu - na.
la! In - col - po A-mo - re. Et que-st'et quel - la
Chi te stra - tia? Io For - tu - na.

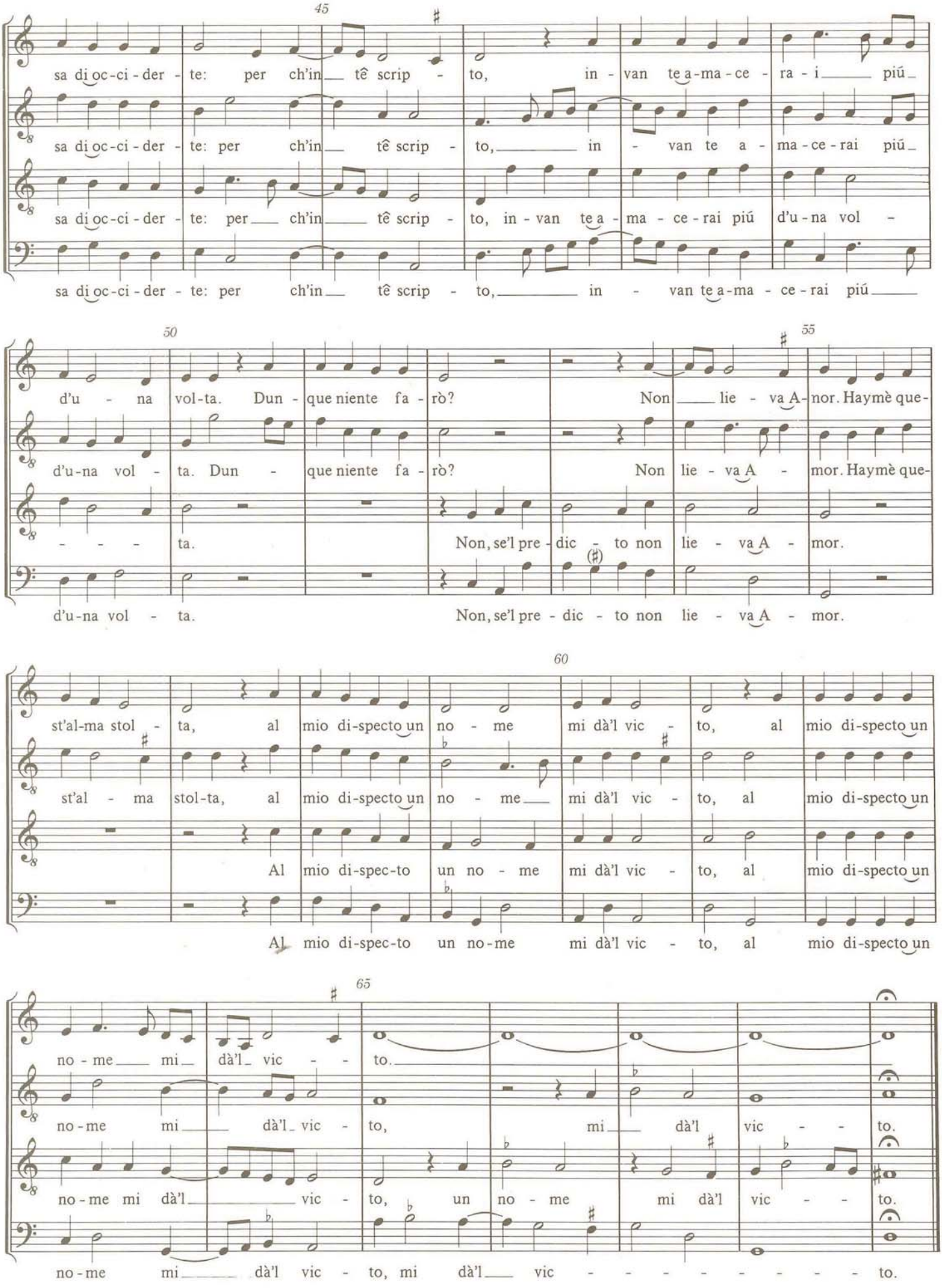

55
Dal 𝄋 al Fine
me per-cuot - te et me fla - gel - la. Contr'ho il ciel et sol et lu - na.
me per-cuot-te et me fla - gel - la. Contr'ho il ciel et sol et lu - na.
me per - cuot - te et me fla - gel - la. Contr'ho il ciel et sol et lu - na.
me per-cuot - te et me fla - gel - la. Contr'ho il ciel et sol et lu - na.

6. O Morte? - Holà!

(Francesco Patavino)

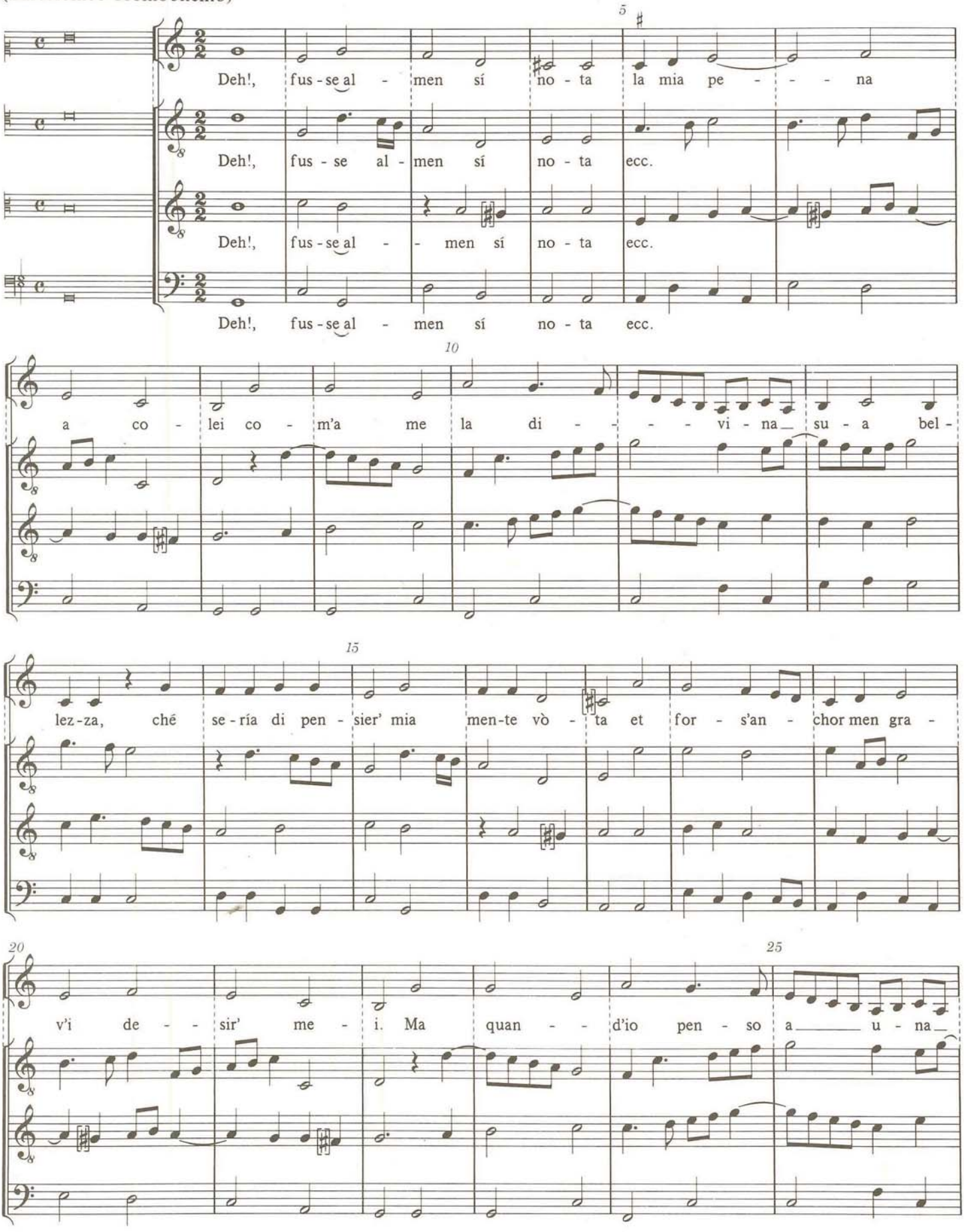


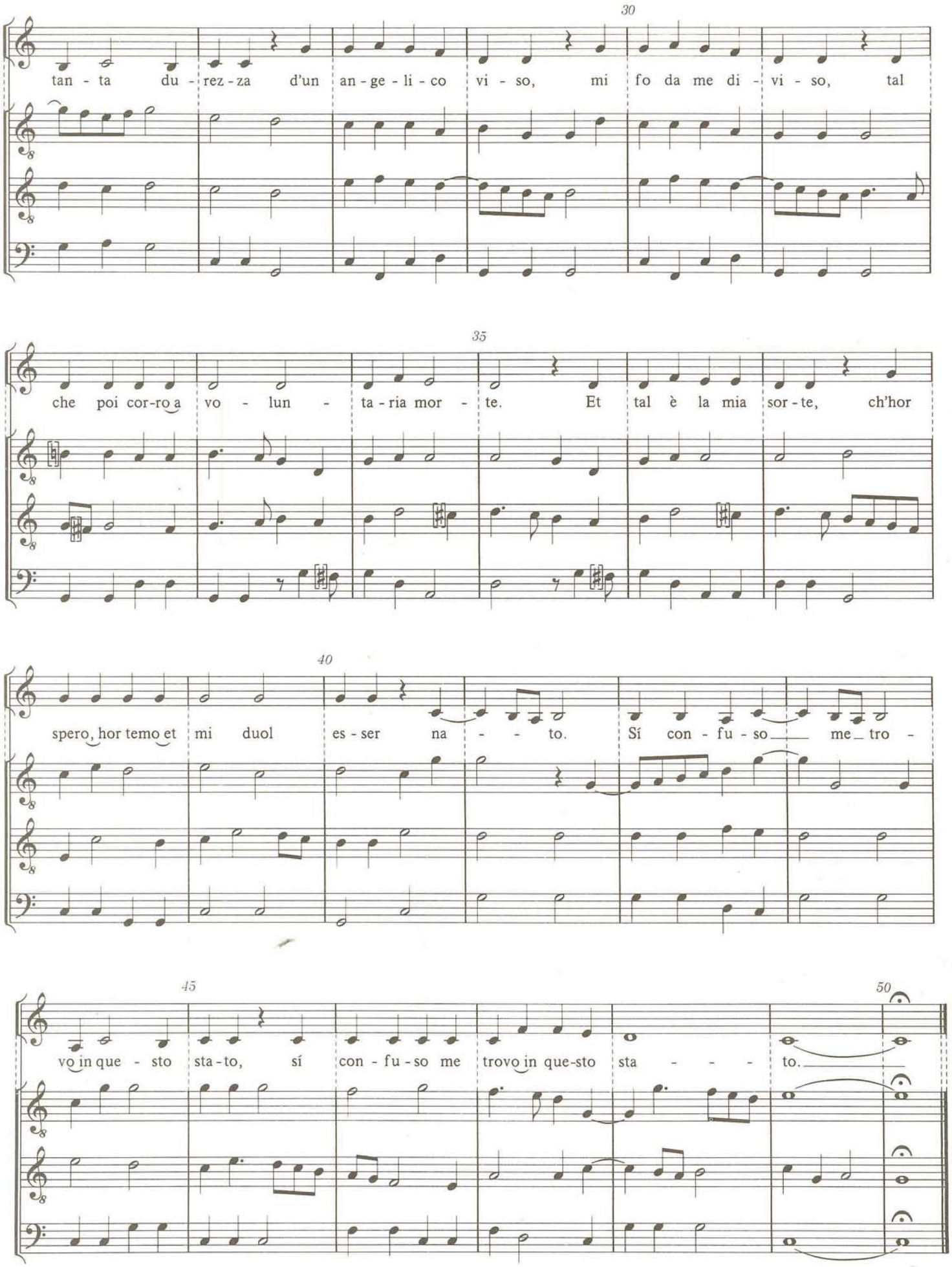

20
25
cun non fu ma'aqui - sto. Che fa - rò i - o? Al ser - vir re - si - sto.
cun non fu ma'aqui - sto. Che fa - rò i - o? Al ser - vir re - si - sto.
cun non fu ma'a - qui - sto. Ser - vi.
cun non fu ma'aqui - sto. Ser - vi.
30
Un bre - ve spa - tio, per trop - po do - lo - re. Non
Un bre - ve spa - tio, per trop - po do - lo - re. Non
Un bre - ve spa - tio, per trop - po do - lo - re.
Un bre - ve spa - tio, per trop - po do - lo - re.
35
pos - s'al - tro sop - por - tar. Al tuo di - spec-to il di - spe -
pos - s'al - tro sop - por - tar. Al tuo di - spes-to il di - spe -
Hay - mè, che mo - re! Al tuo di - spec-to il di - spe ra -
Hay - mè, che mo - re! Al tuo di - spec-to il di - spe -
40
ra - t'ho vi - sto. Ma se mi è tol - ta? Pos -
ra - t'ho vi - sto. Ma se mi è tol - ta? Pos -
t'ho vi - sto. Ben pôi fi - nir - ti tu. Pos -
ra - t'ho vi - sto. Ben pôi fi - nir - ti tu. Pos -


45
sa di oc-ci-der - te: per ch'in tê scrip - to, in - van te a-ma-ce - ra - i piú
sa di oc-ci-der - te: per ch'in tê scrip - to, in - van te a - ma-ce-rai piú
sa di oc-ci-der - te: per ch'in tê scrip - to, in-van te a - ma - ce-rai piú d'u-na vol -
sa di oc-ci-der - te: per ch'in tê scrip - to, in - van te a-ma - ce-rai piú
50
55
d'u - na vol-ta. Dun - que niente fa - rò? Non lie - va A-nor. Haymè que-
d'u-na vol - ta. Dun - que niente fa - rò? Non lie - va A - mor. Haymè que-
- - - ta. Non, se'l pre - dic - to non lie - va A - mor.
d'u-na vol - ta. Non, se'l pre - dic - to non lie - va A - mor.
60
st'al-ma stol - ta, al mio di-specto un no - me mi dà'l vic - to, al mio di-specto un
st'al - ma stol-ta, al mio di-specto un no - me mi dà'l vic - to, al mio di-specto un
Al mio di-spec-to un no - me mi dà'l vic - to, al mio di-specto un
Al mio di-spec-to un no-me mi dà'l vic - to, al mio di-specto un
65
no - me mi dà'l vic - to.
no-me mi dà'l vic - to, mi dà'l vic - to.
no-me mi dà'l vic - to, un no - me mi dà'l vic - to.
no-me mi dà'l vic - to, mi dà'l vic - - - - - - - - to.

7. Deh!, fusse almen sí nota

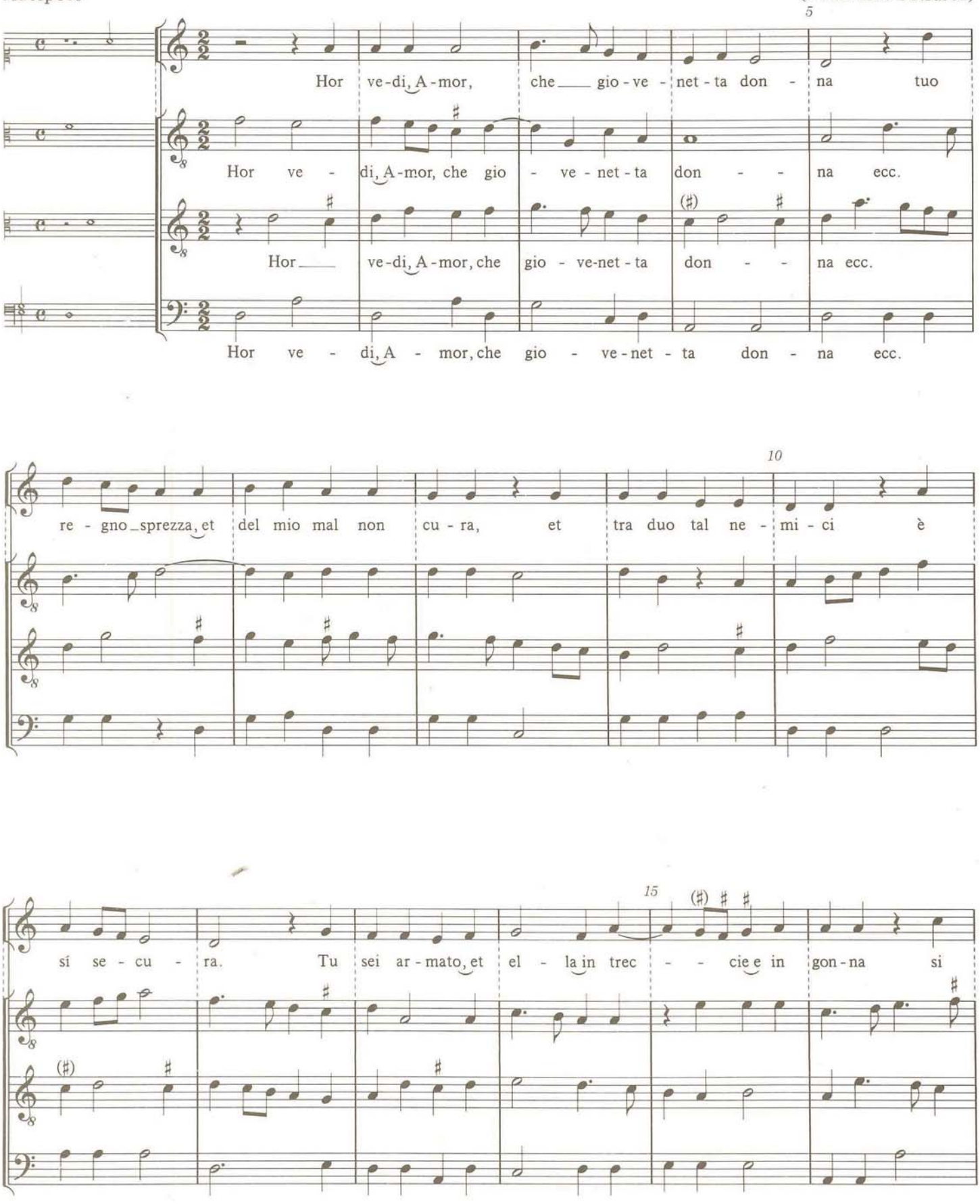
(Bartolomeo Tromboncino)




30
tan - ta du - rez - za d'un an - ge - li - co vi - so, mi fo da me di - vi - so, tal
35
che poi cor-ro a vo - lun - ta - ria mor - te. Et tal è la mia sor - te, ch'hor
40
spero, hor temo et mi duol es - ser na - - to. Sí con - fu - so me_ tro -
45
vo in que - sto sta - to, sí con - fu - so me trovo in que-sto sta - - - to.
50

8. Hor vedi, Amor, che giovenetta donna

Adespoto (Francesco Petrarca)



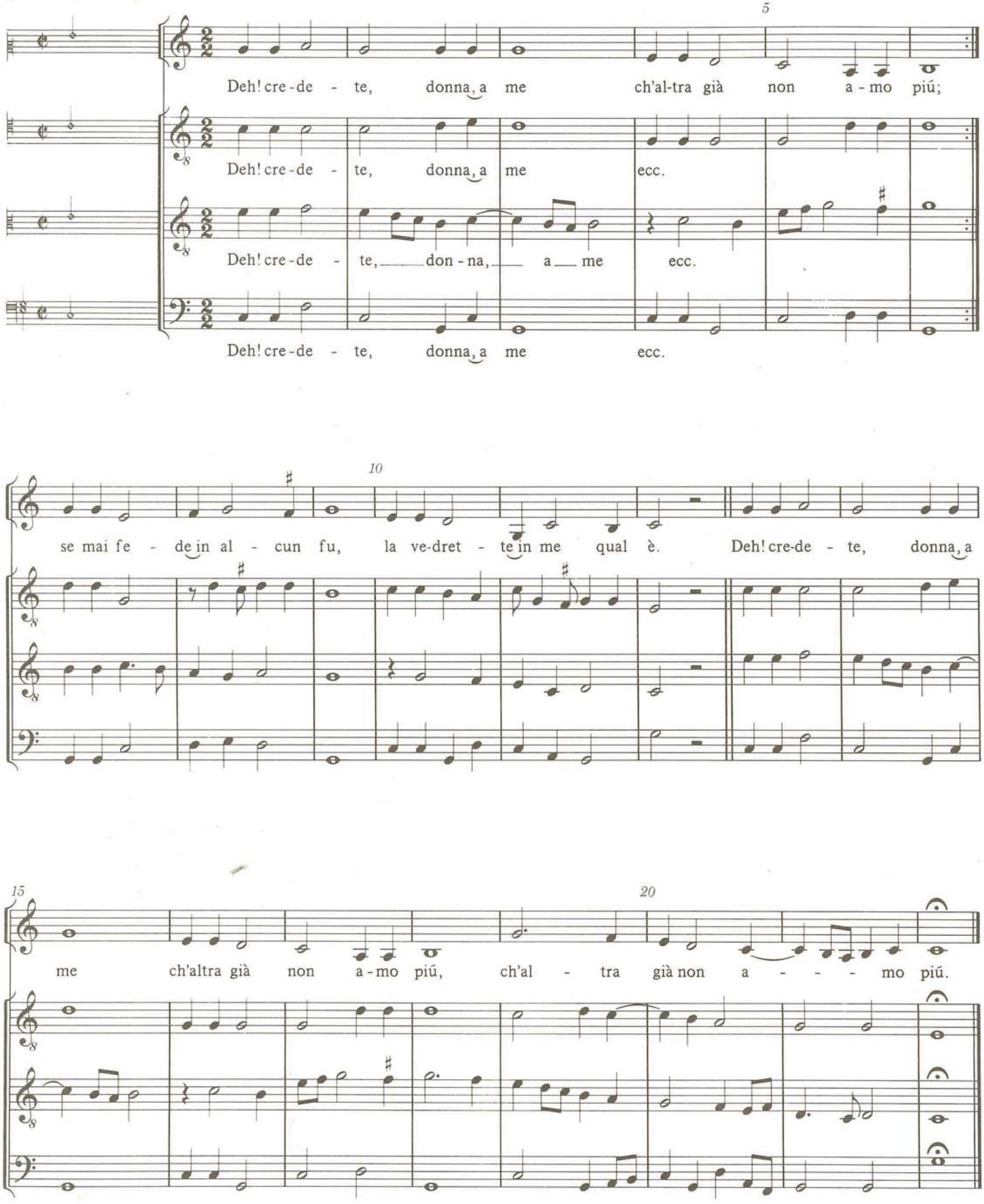
20
sie - de, et scal - za in mez - zo i fio - ri et t'her - ba, ver' - me spie -
Io son pri -

25
ta - ta, e con - tra te su - per-ba.
gion; ma se pie - tà an - chor ser-ba l'ar - co tuo saldo, et qual - chu - na sa - et -

30
35
ta, fa' di te et di me, fa' di te et di me, si - gnor, ven-det - ta.

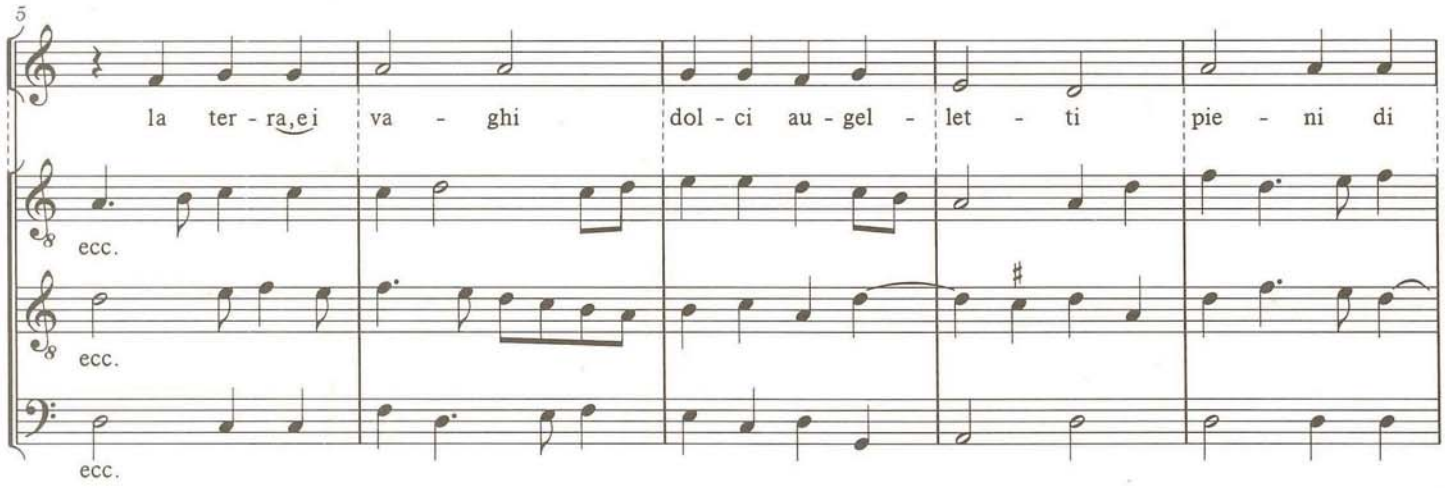
9. Deh! credete, donna, a me

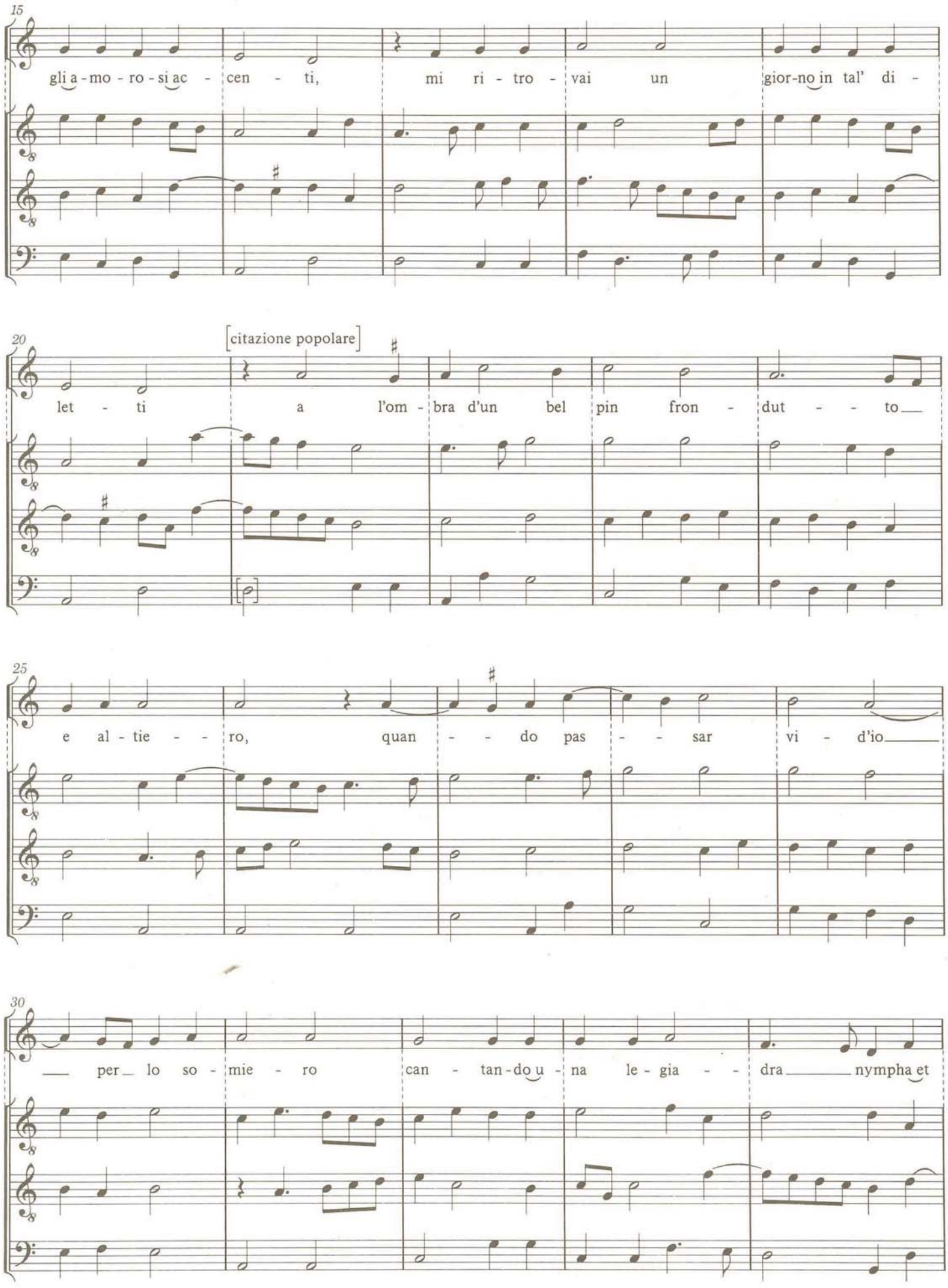
(Pietro da Lodi)

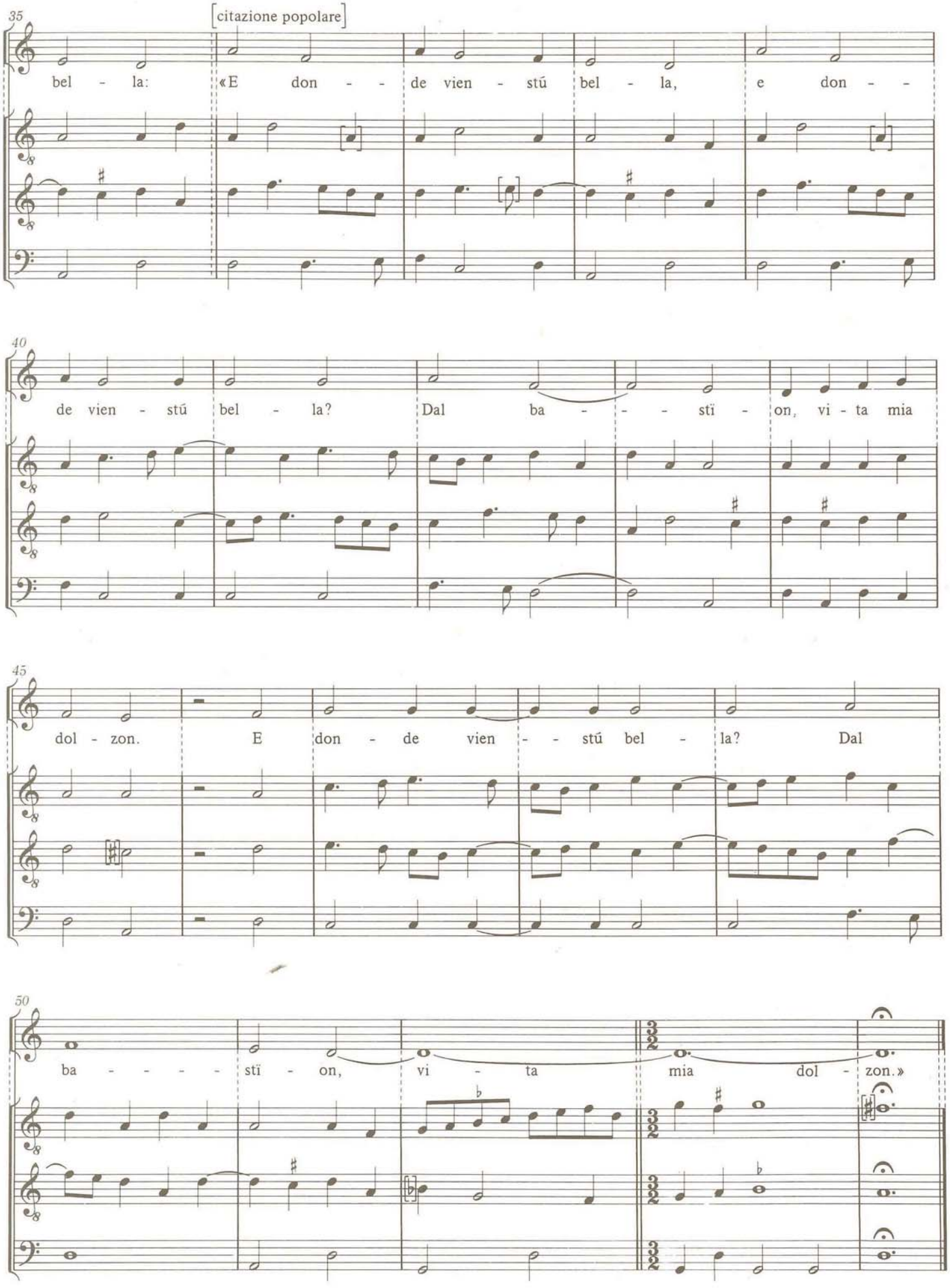


10. Nel tempo che riveste il verde manto

(Ioannes Lulinus Venetus)

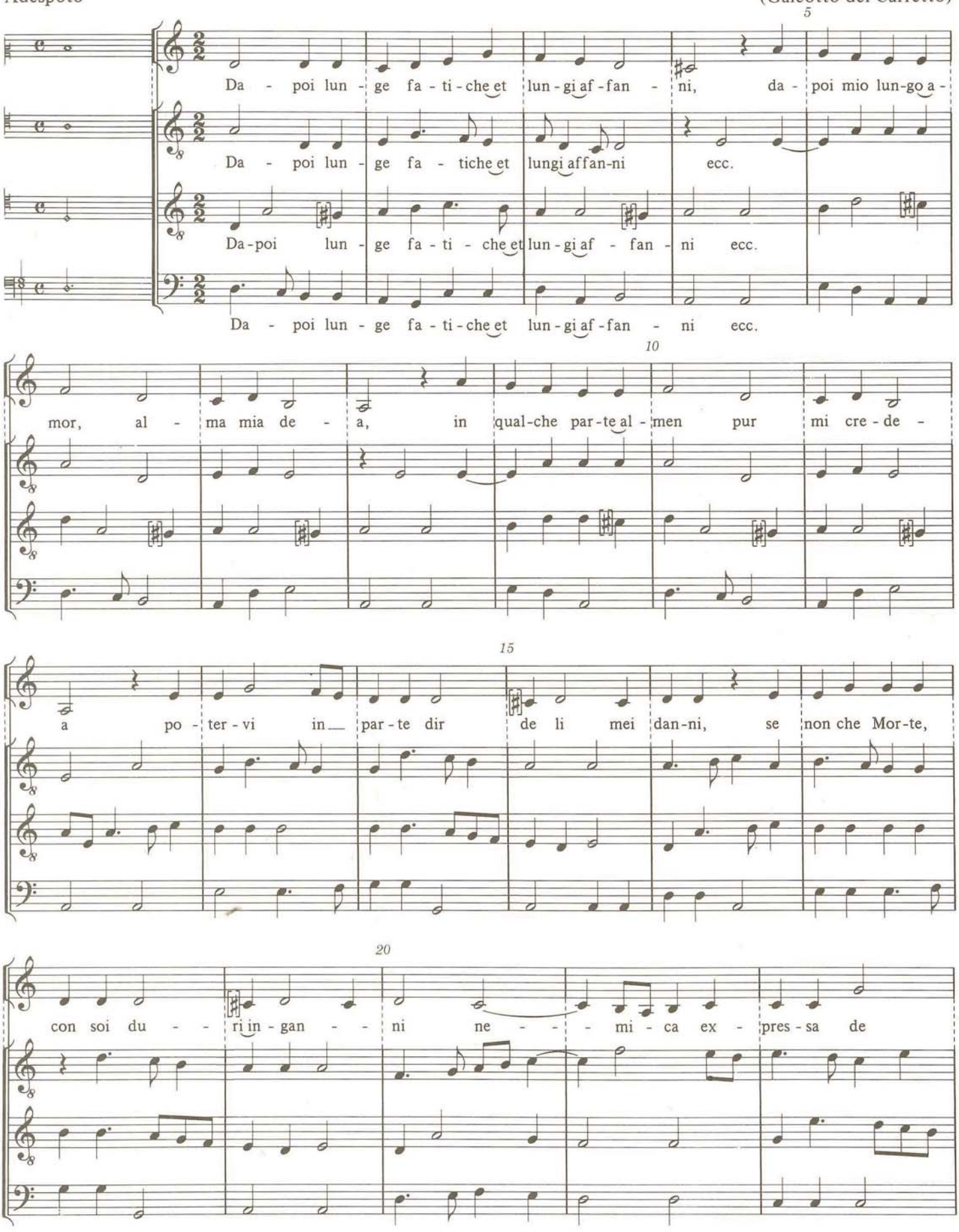


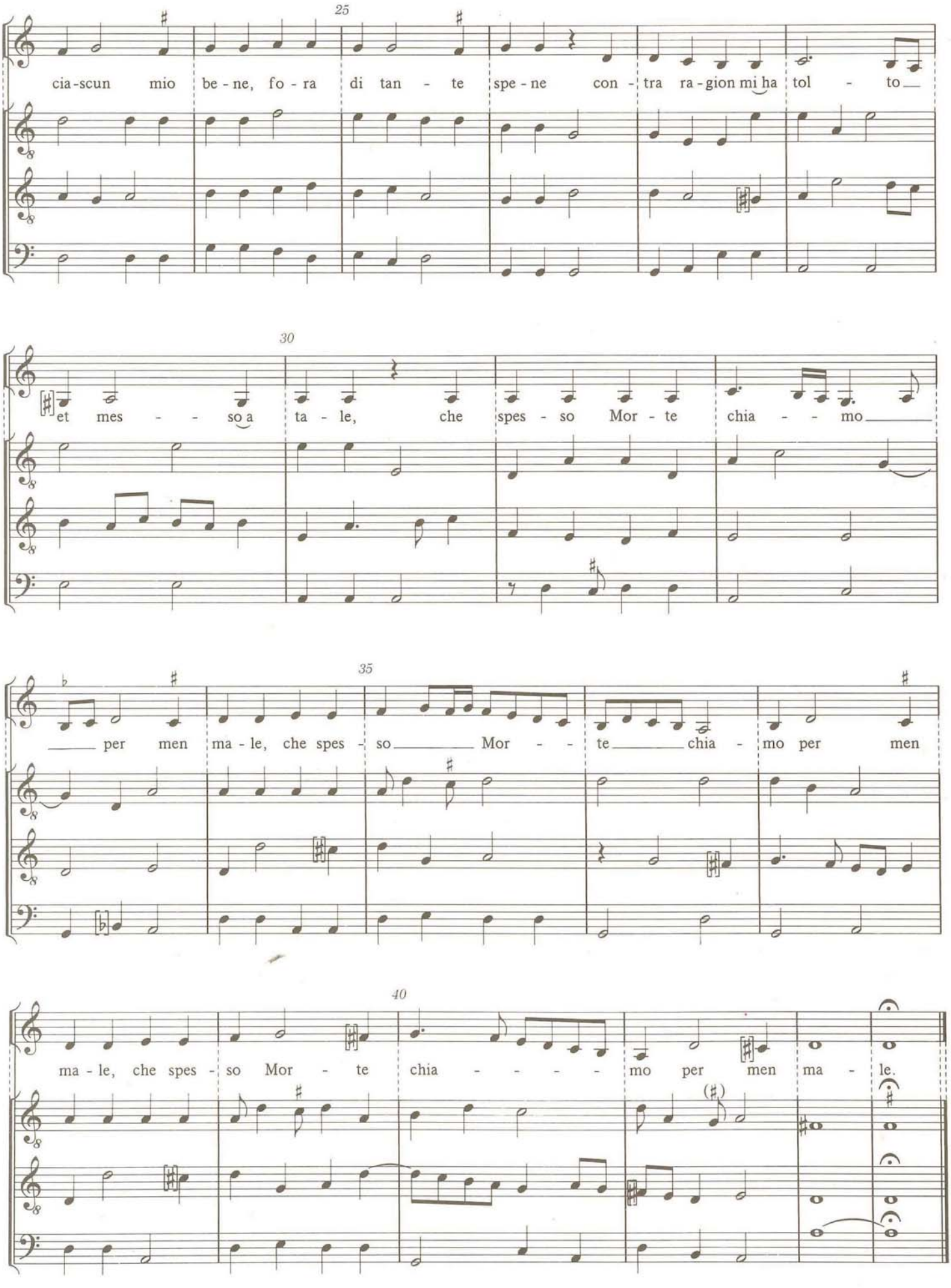

15
gli a-mo-ro-si ac-cen-ti, mi ri-tro-vai un gior-no in tal' di-
20
[citazione popolare]
let-ti a l'om-bra d'un bel pin fron-dut-to
25
e al-tie-ro, quan-do pas-sar vi-d'io
30
per lo so-mie-ro can-tan-do u-na le-gia-dra nympha et


35
[citazione popolare]
bel - la: «E don - - de vien - stú bel - la, e don - -
40
de vien - stú bel - la? Dal ba - - - stï - on, vi - ta mia
45
dol - zon. E don - de vien - - stú bel - la? Dal
50
ba - - - - - stï - on, vi - ta mia dol - zon.»

11. Dapoi lunge fatiche et lungi affanni

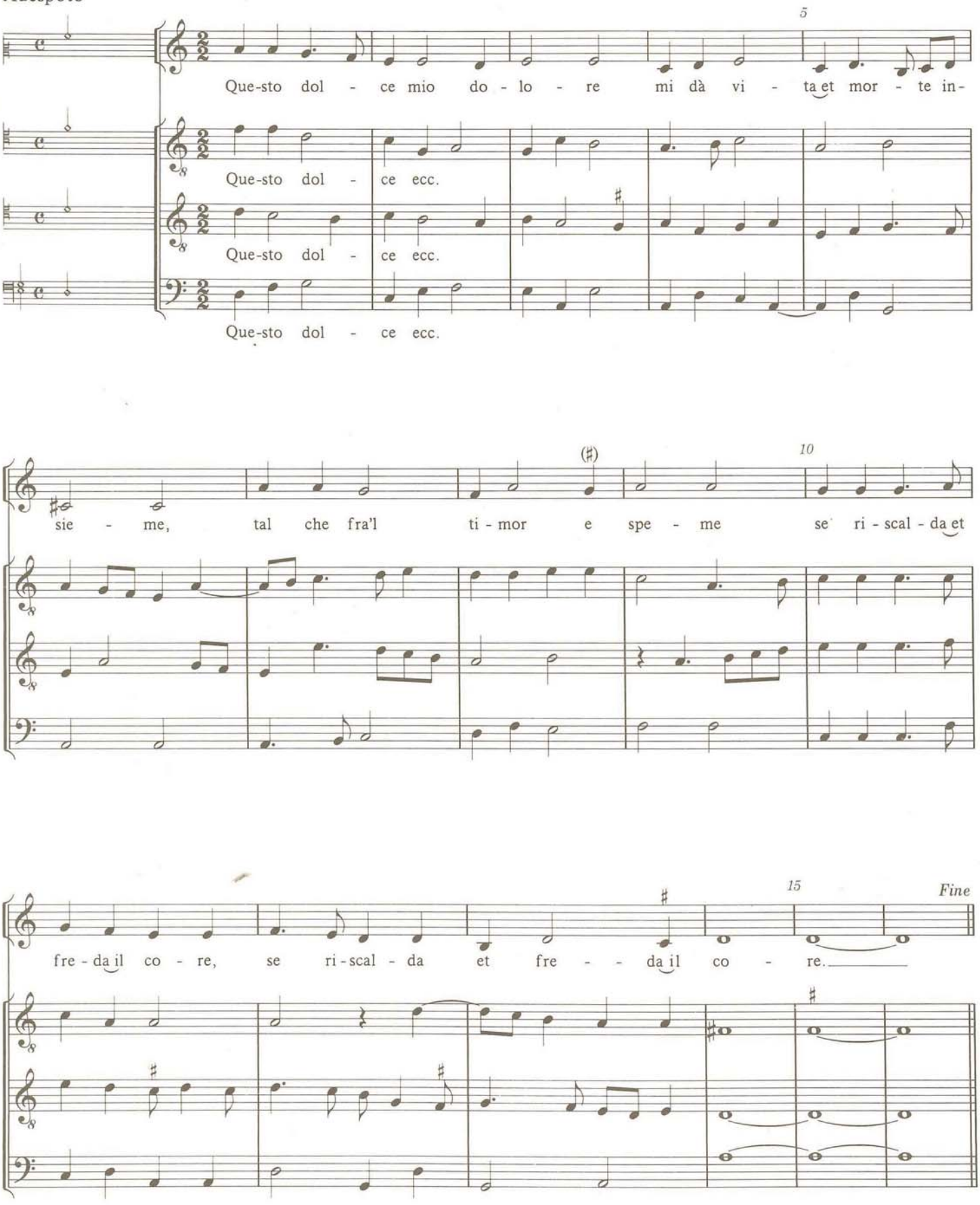
Adespoto (Galeotto del Carretto)

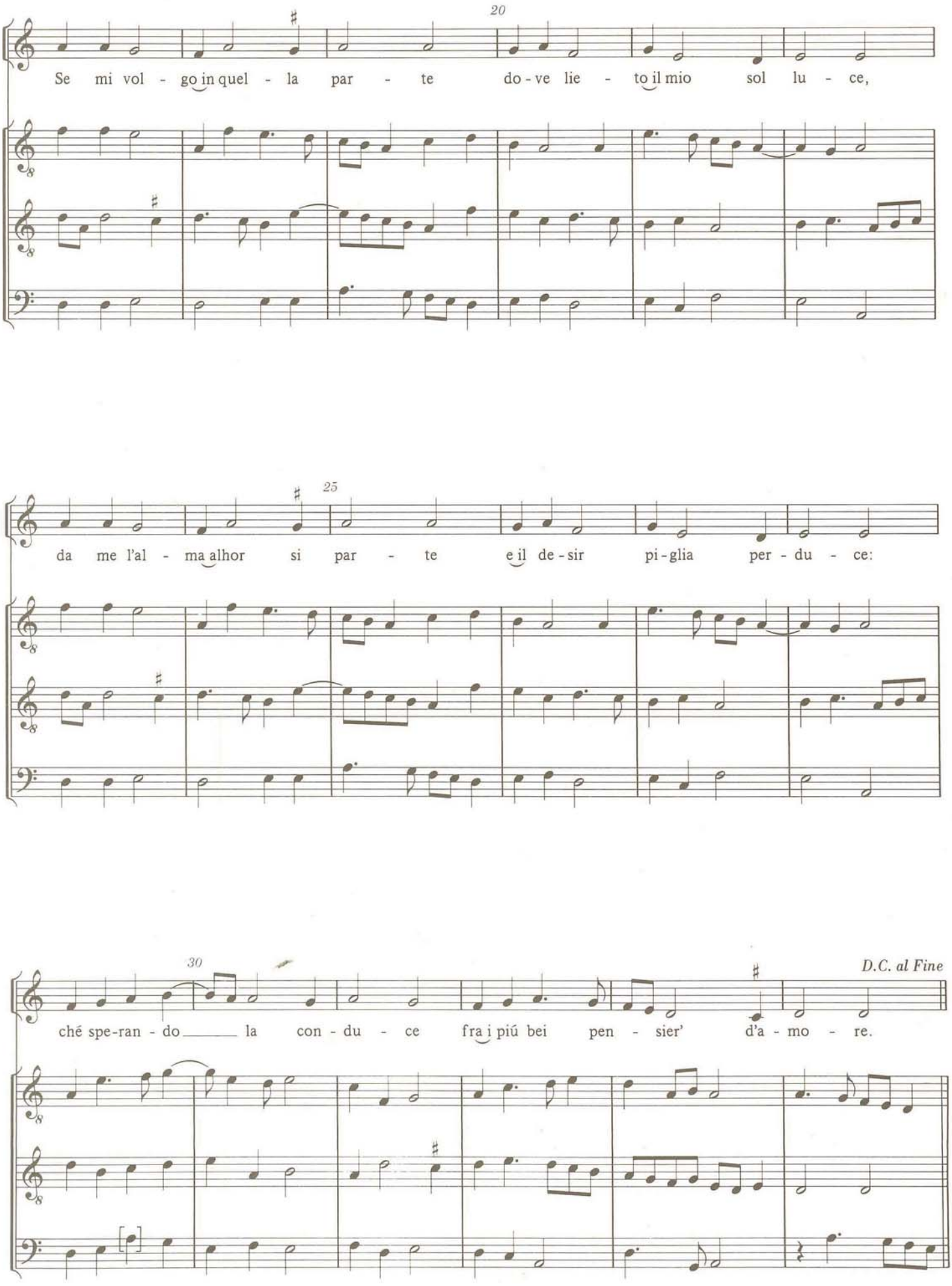



25
cia-scun mio be-ne, fo-ra di tan-te spe-ne con-tra ra-gion mi ha tol-to
30
et mes-so a ta-le, che spes-so Mor-te chia-mo
35
per men ma-le, che spes-so Mor-te chia-mo per men
40
ma-le, che spes-so Mor-te chia-mo per men ma-le.

12. Questo dolce mio dolore

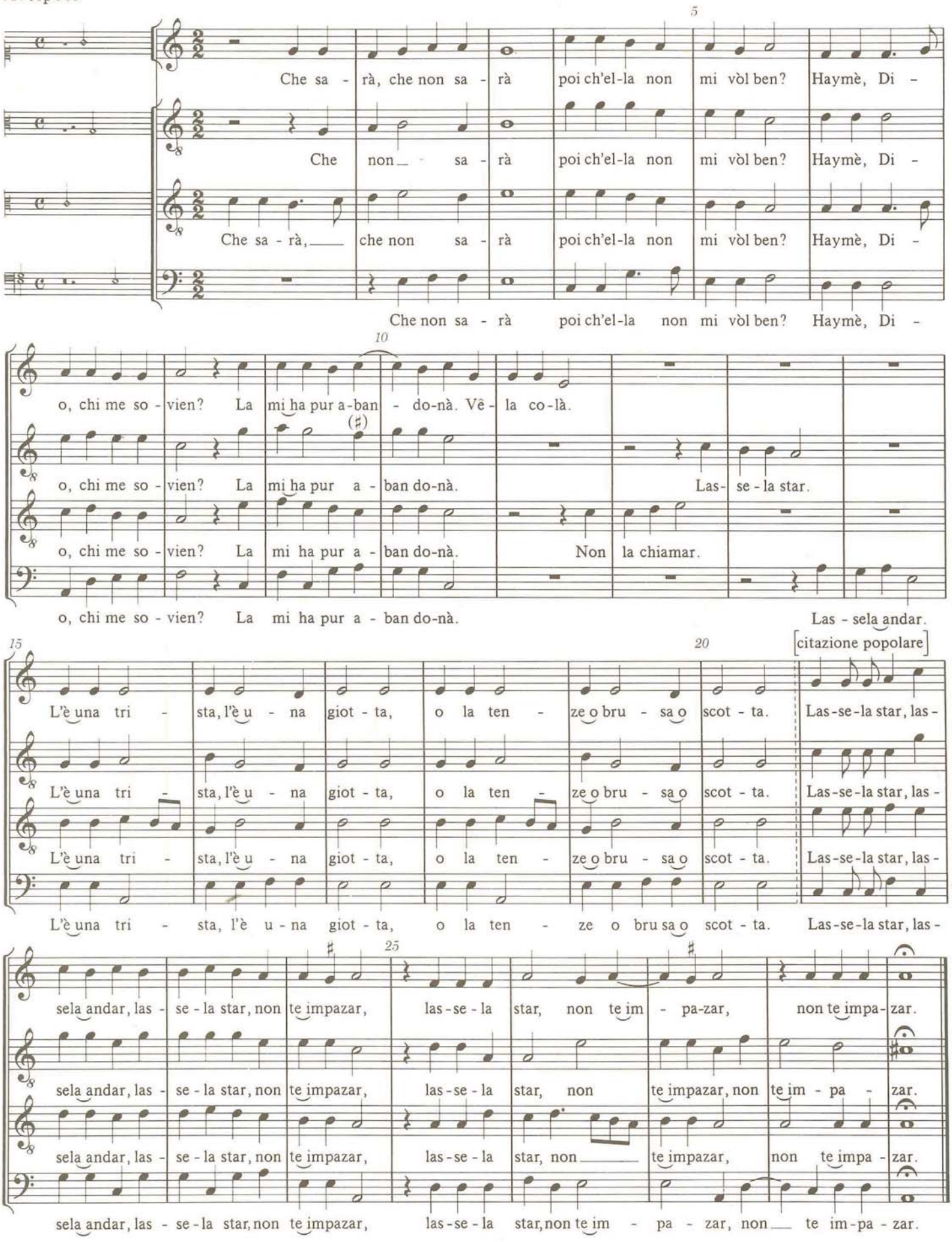
Adespoto




20
Se mi vol - go in quel - la par - te do - ve lie - to il mio sol lu - ce,
25
da me l'al - ma alhor si par - te e il de - sir pi - glia per - du - ce:
30
ché spe-ran - do la con - du - ce fra i piú bei pen - sier' d'a - mo - re.
D.C. al Fine

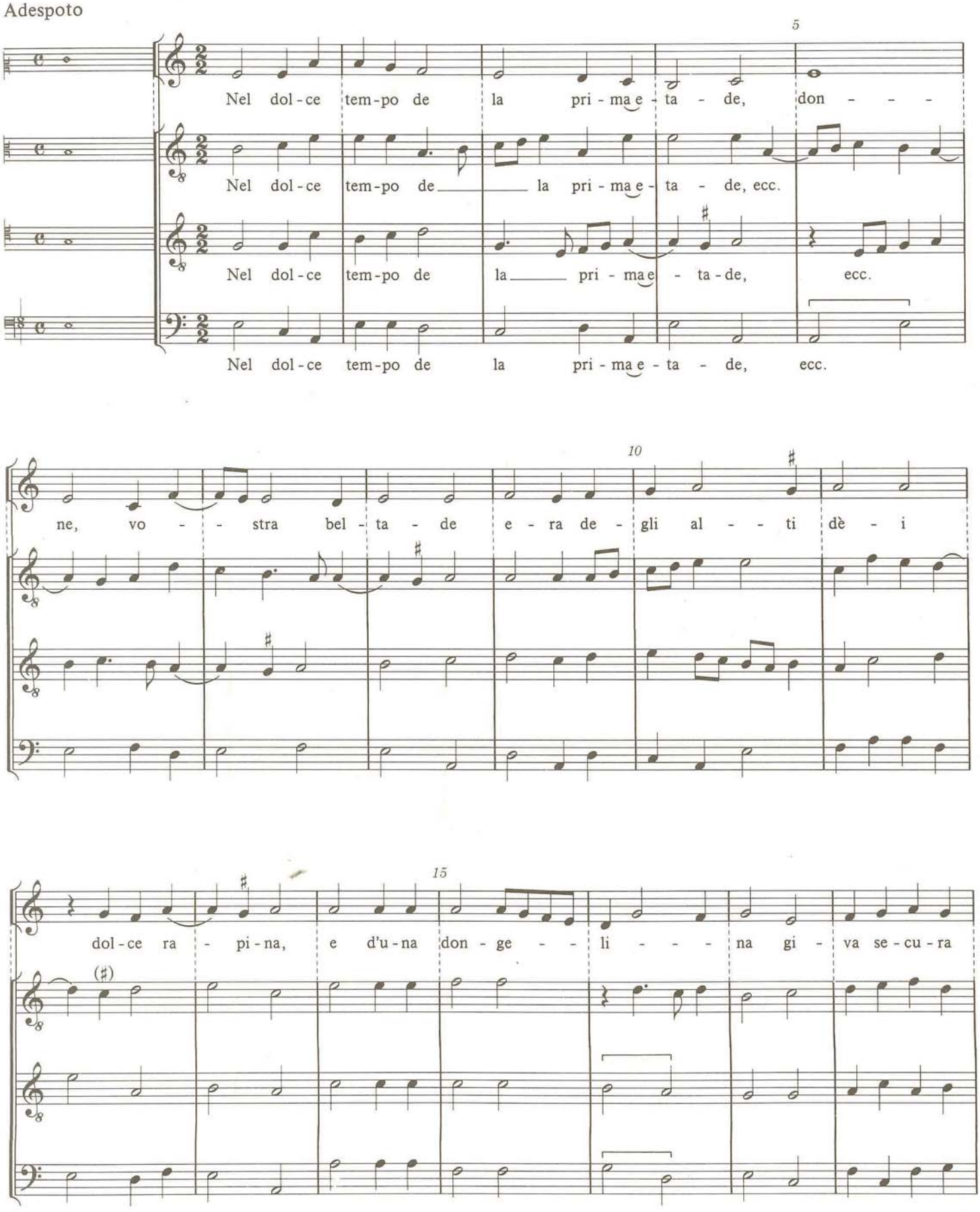
13. Che sarà, che non sarà

Adespoto



14. Nel dolce tempo de la prima etade

Adespoto



20
da mor - tal fu - ro - re; ma vo - stra cru - del -

25
30
ta - de ha in-cru-de - li-to Amo - re, sí che se - cu-re non an - da - te

35
piú, per ac - co-glier la ro - - sa, et la ro - sa con lo fio - re.

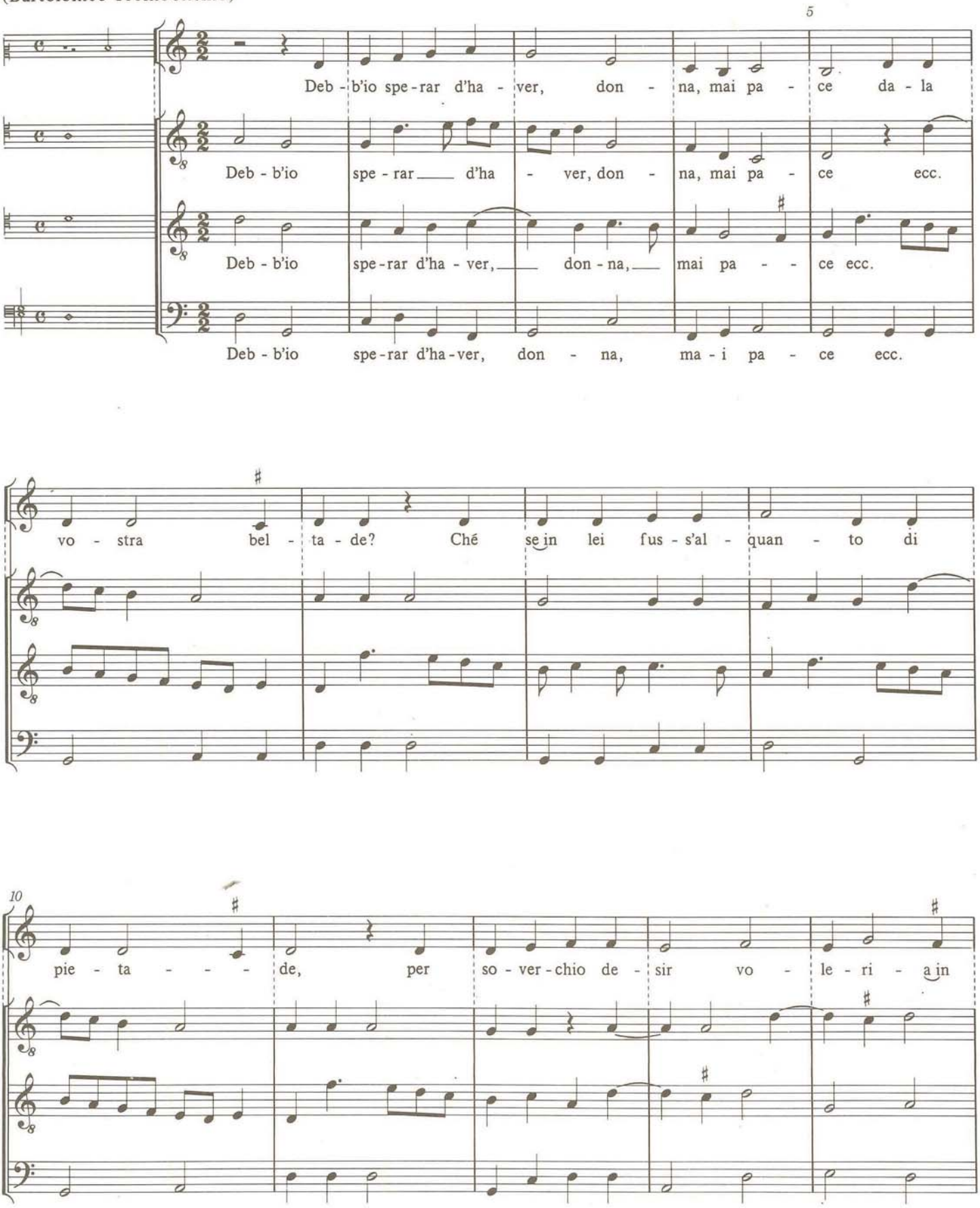
40
[citazione popolare]
On - de vi di - co a tut - te: «Deh!, bel - le put - te, guar - dé - ve dal Fe-ra - gú, ché

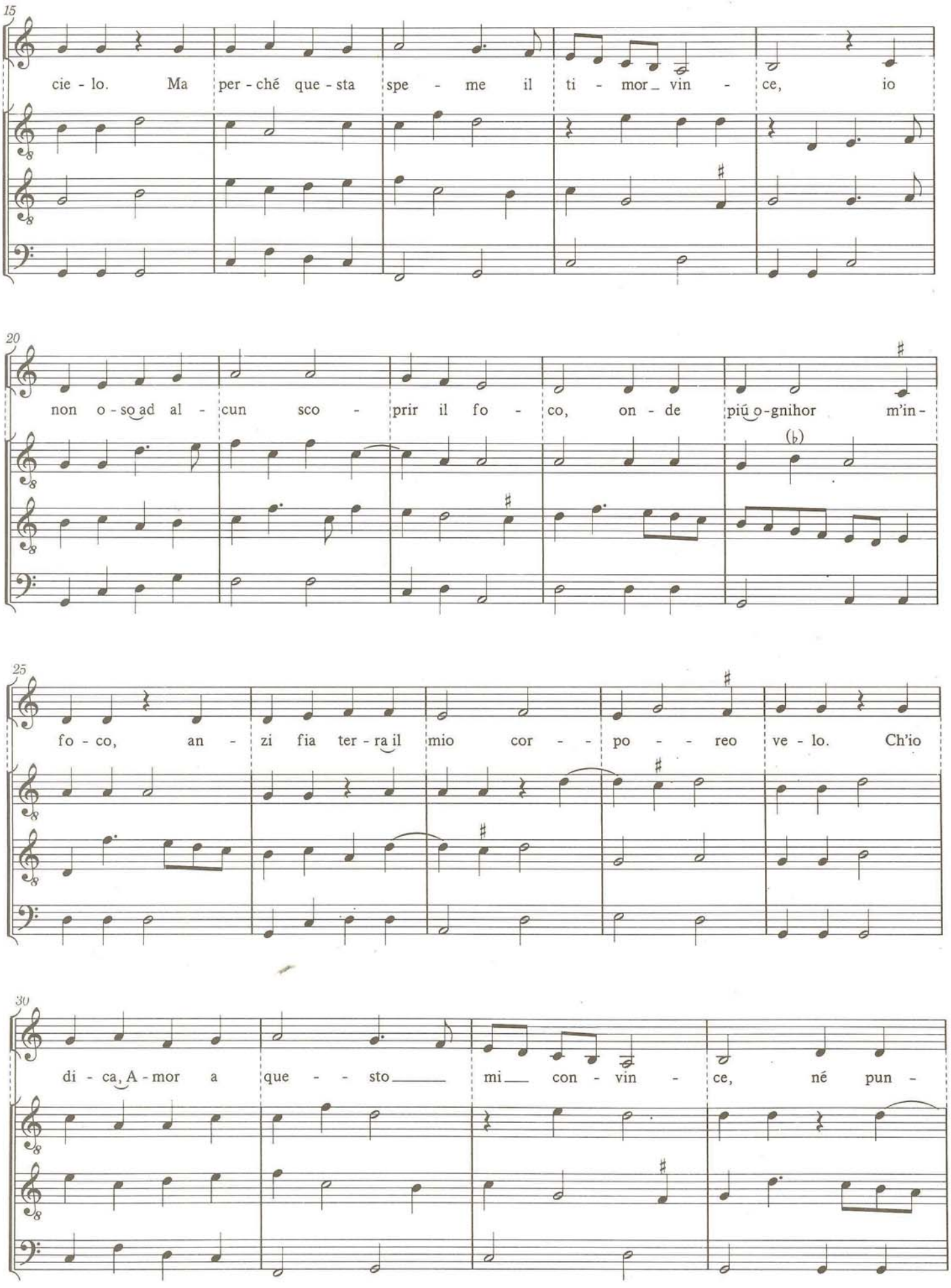
45
50
l'ha in-ga-nà de - l'al - tre, v'in - ga - nerà ancho vu, che l'ha inga-nà de - l'al - tre, v'in - ga-nerà ancho

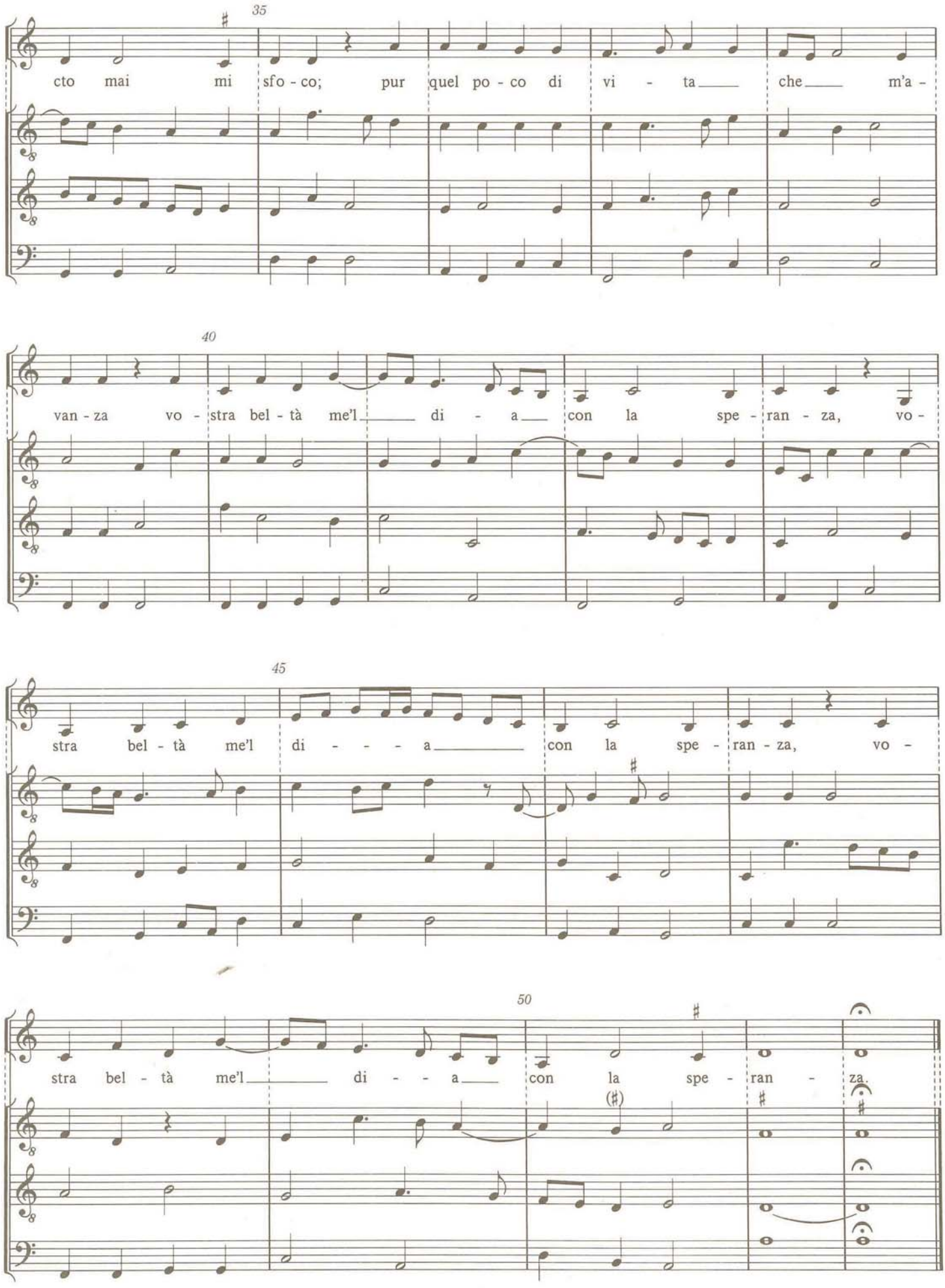
55
vu»

15. Debb'io sperar d'haver, donna, mai pace

(Bartolomeo Tromboncino)

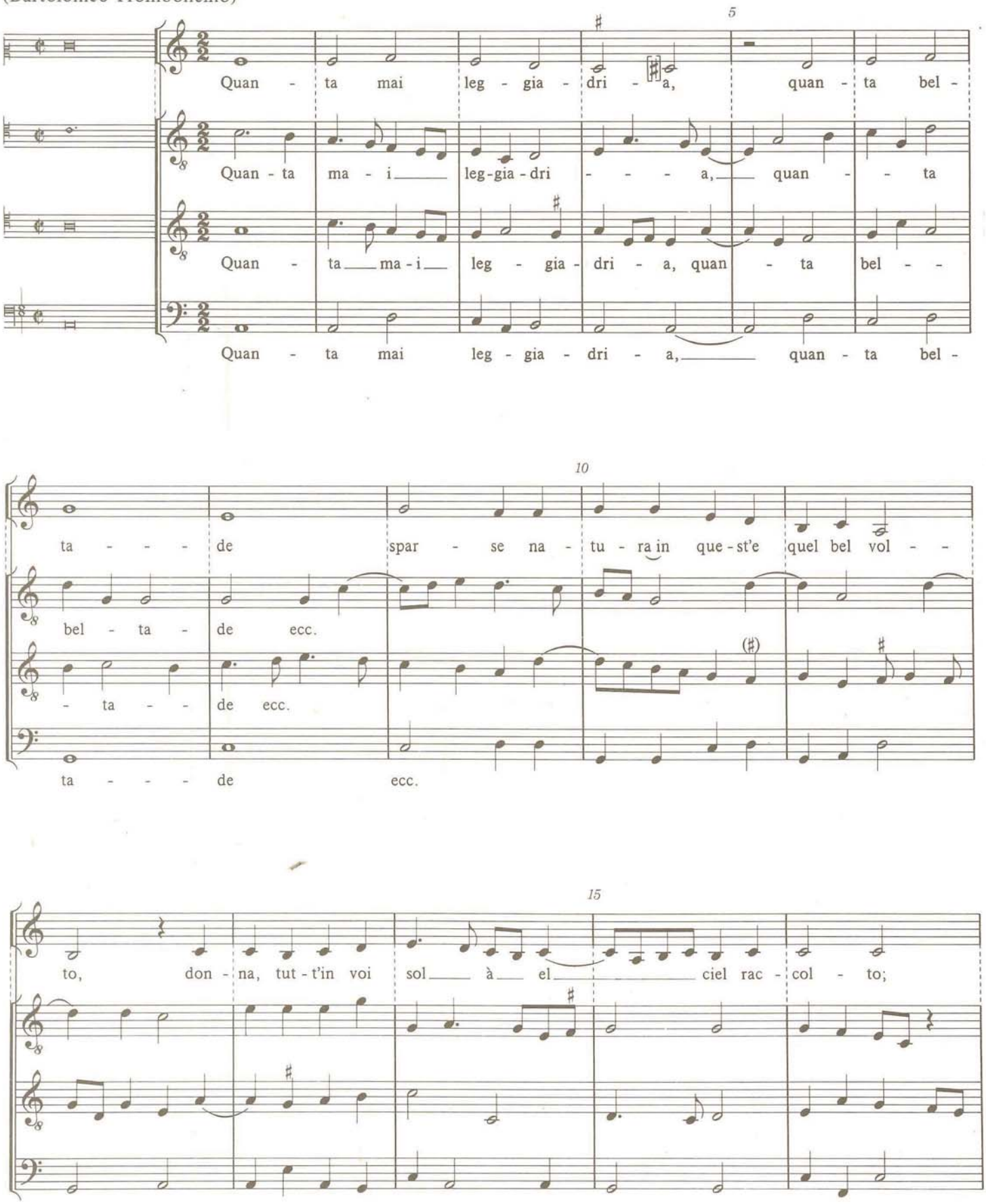


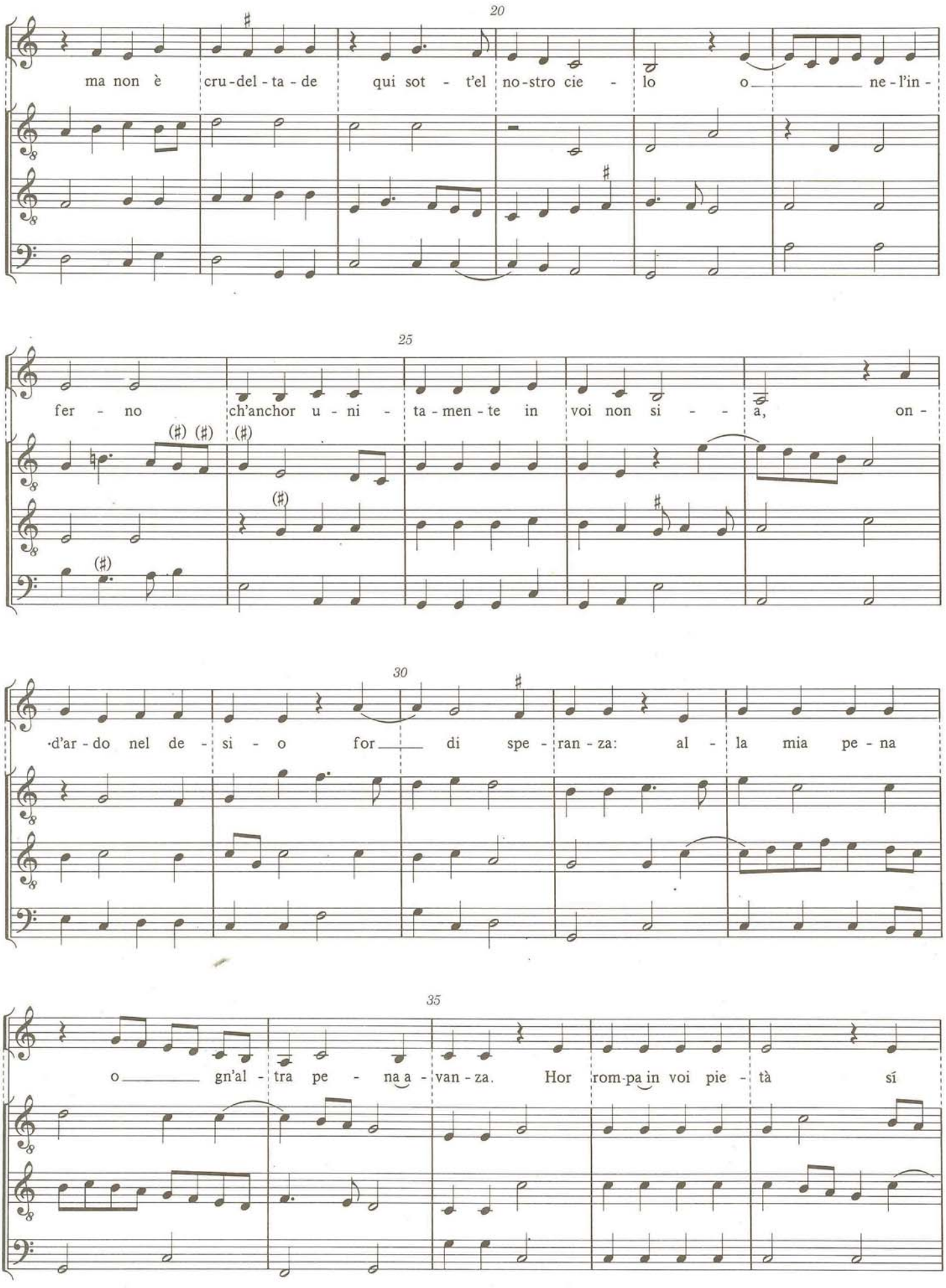

15
cie - lo. Ma per - ché que - sta spe - me il ti - mor_ vin - ce, io
20
non o - so ad al - cun sco - prir il fo - co, on - de piú o - gnihor m'in -
25
fo - co, an - zi fia ter - ra il mio cor - - po - - reo ve - lo. Ch'io
30
di - ca, A - mor a que - - sto mi con - vin - ce, né pun -

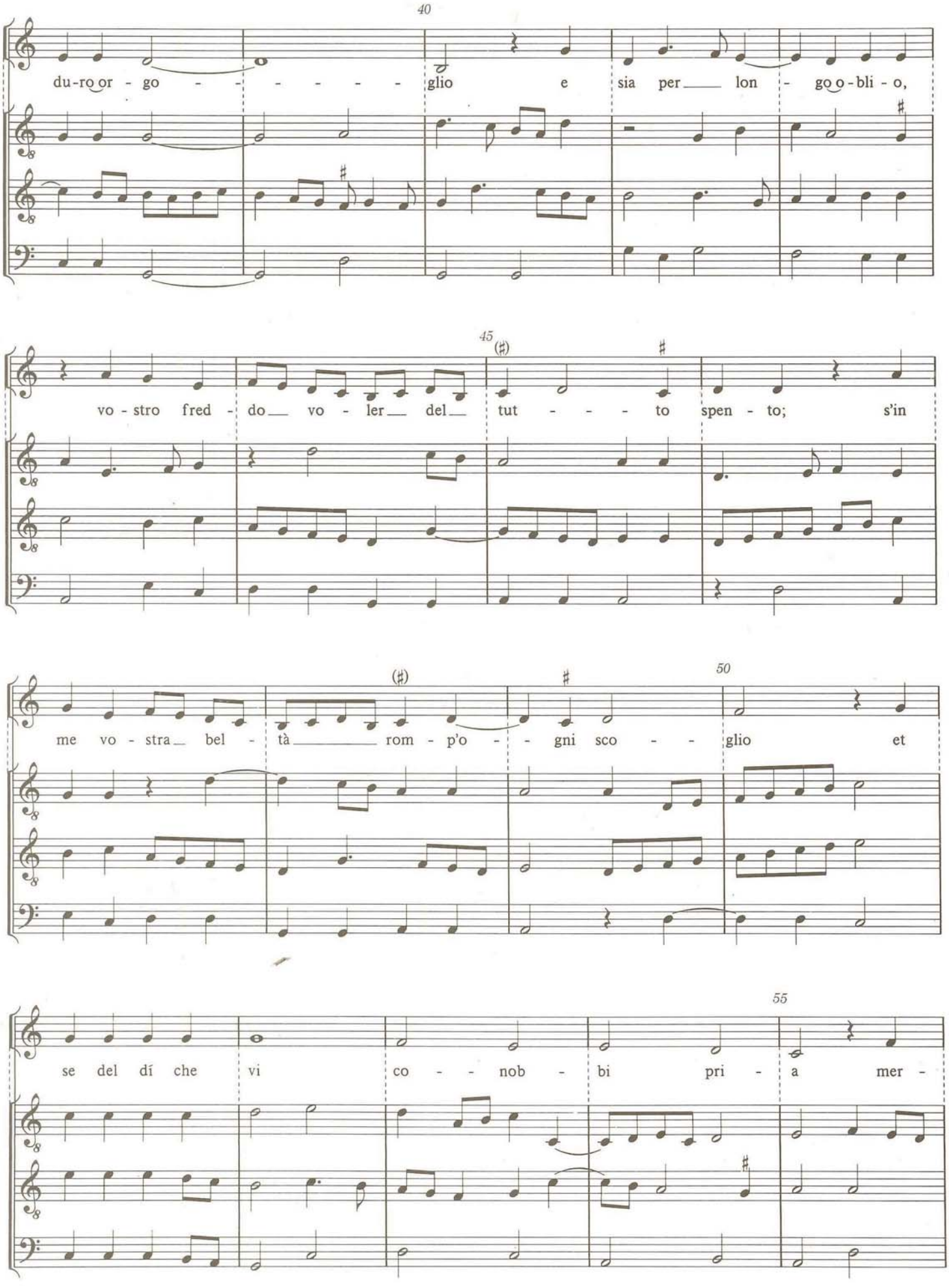

35
cto mai mi sfo - co; pur quel po - co di vi - ta che m'a -
40
van - za vo - stra bel - tà me'l di - a con la spe - ran - za, vo -
45
stra bel - tà me'l di - - - a con la spe - ran - za, vo -
50
stra bel - tà me'l di - - a con la spe - ran - za.

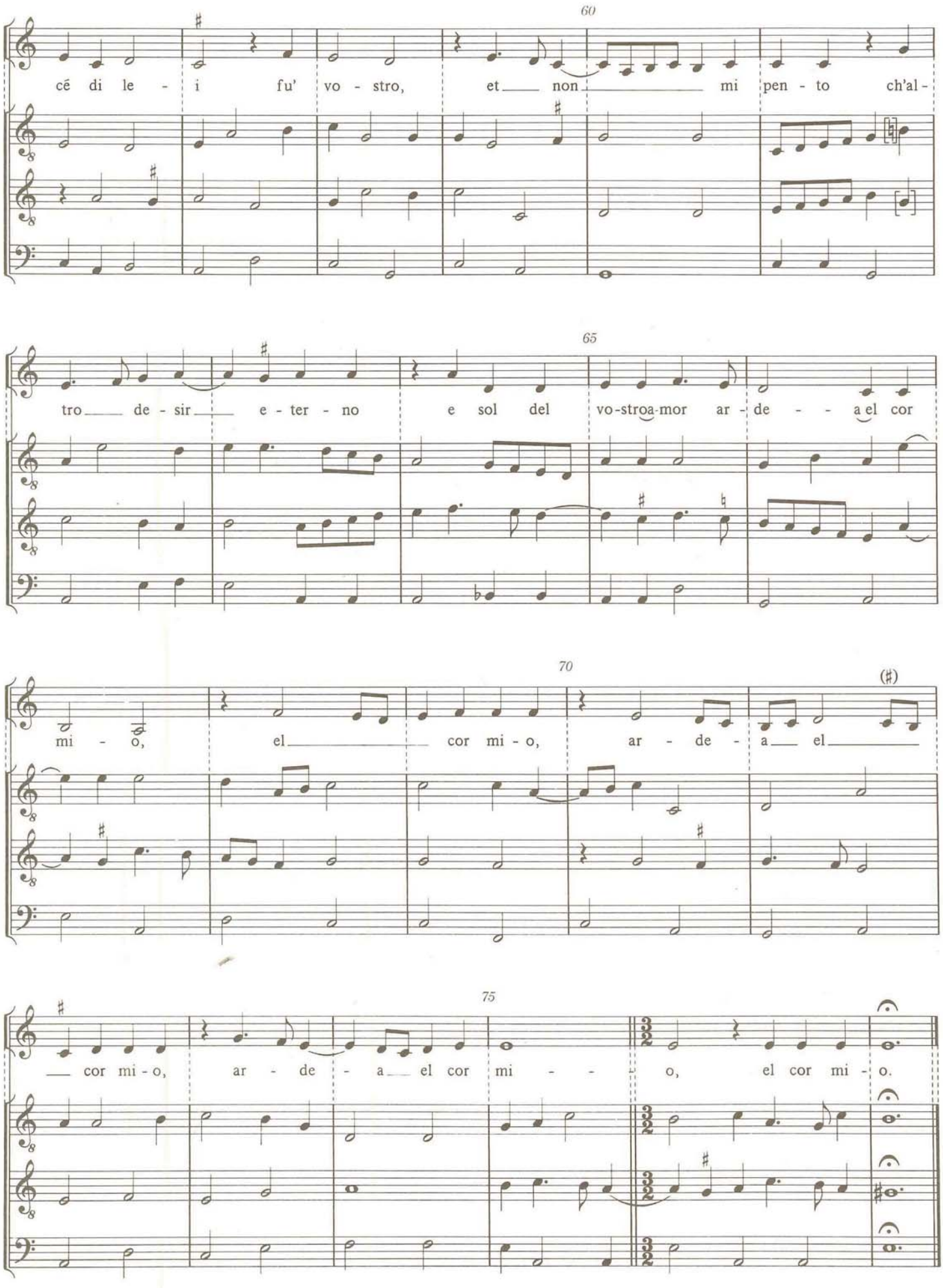
16. Quanta mai leggiadria, quanta beltade

(Bartolomeo Tromboncino)



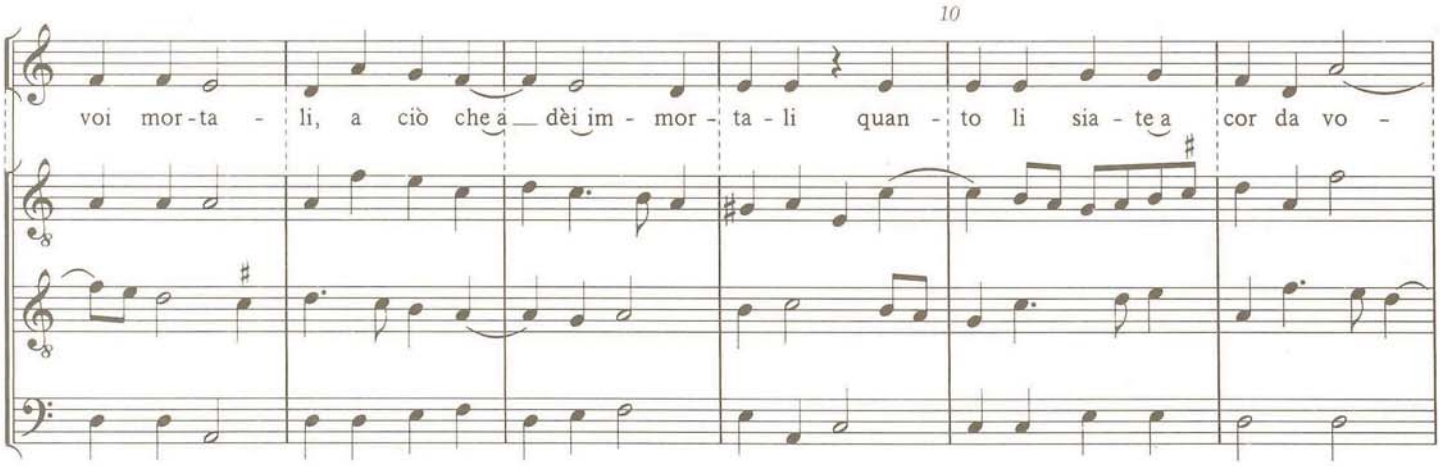

20
ma non è cru-del-ta-de qui sot-t'el no-stro cie-lo o ne-l'in-
25
fer-no ch'anchor u-ni-ta-men-te in voi non si-a, on-
30
·d'ar-do nel de-si-o for di spe-ran-za: al-la mia pe-na
35
o gn'al-tra pe-na a-van-za. Hor rom-pa in voi pie-tà sí

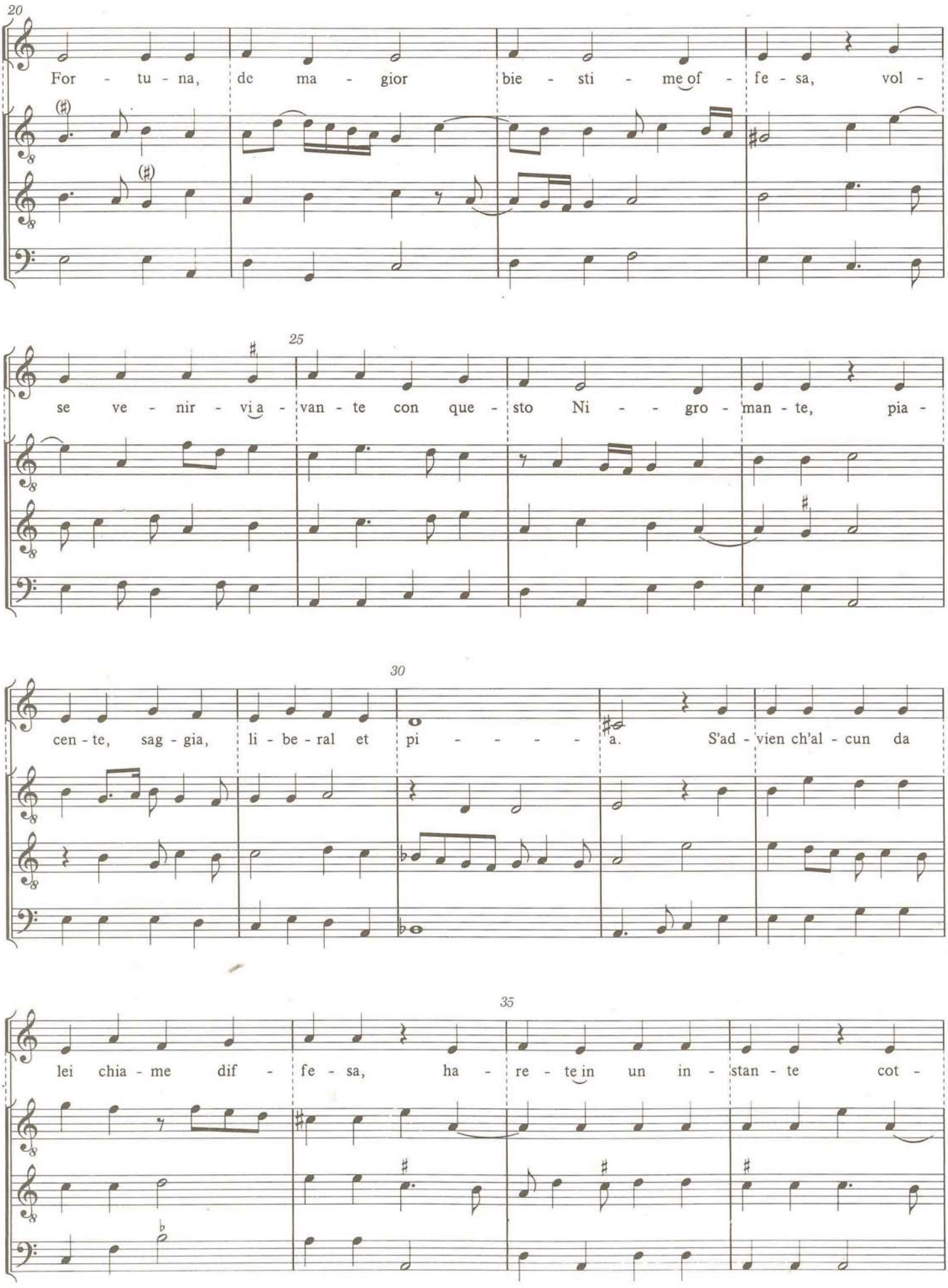

40
du-ro or - go - - - - - - glio e sia per lon - go o-bli - o,
45
(♯)
♯
vo - stro fred - do vo - ler del tut - - - to spen - to; s'in
(♯)
♯
50
me vo - stra bel - tà rom - p'o - - gni sco - - glio et
55
se del dí che vi co - - nob - bi pri - a mer -


60
cẽ di le - i fu' vo - stro, et non mi pen - to ch'al -
65
tro de - sir e - ter - no e sol del vo-stroa-mor ar - de - a el cor
70
mi - o, el cor mi - o, ar - de - a el
(♯)
75
cor mi - o, ar - de - a el cor mi - o, el cor mi - o.

17. Forza d'amor da lo superno clime

Francesco Violante

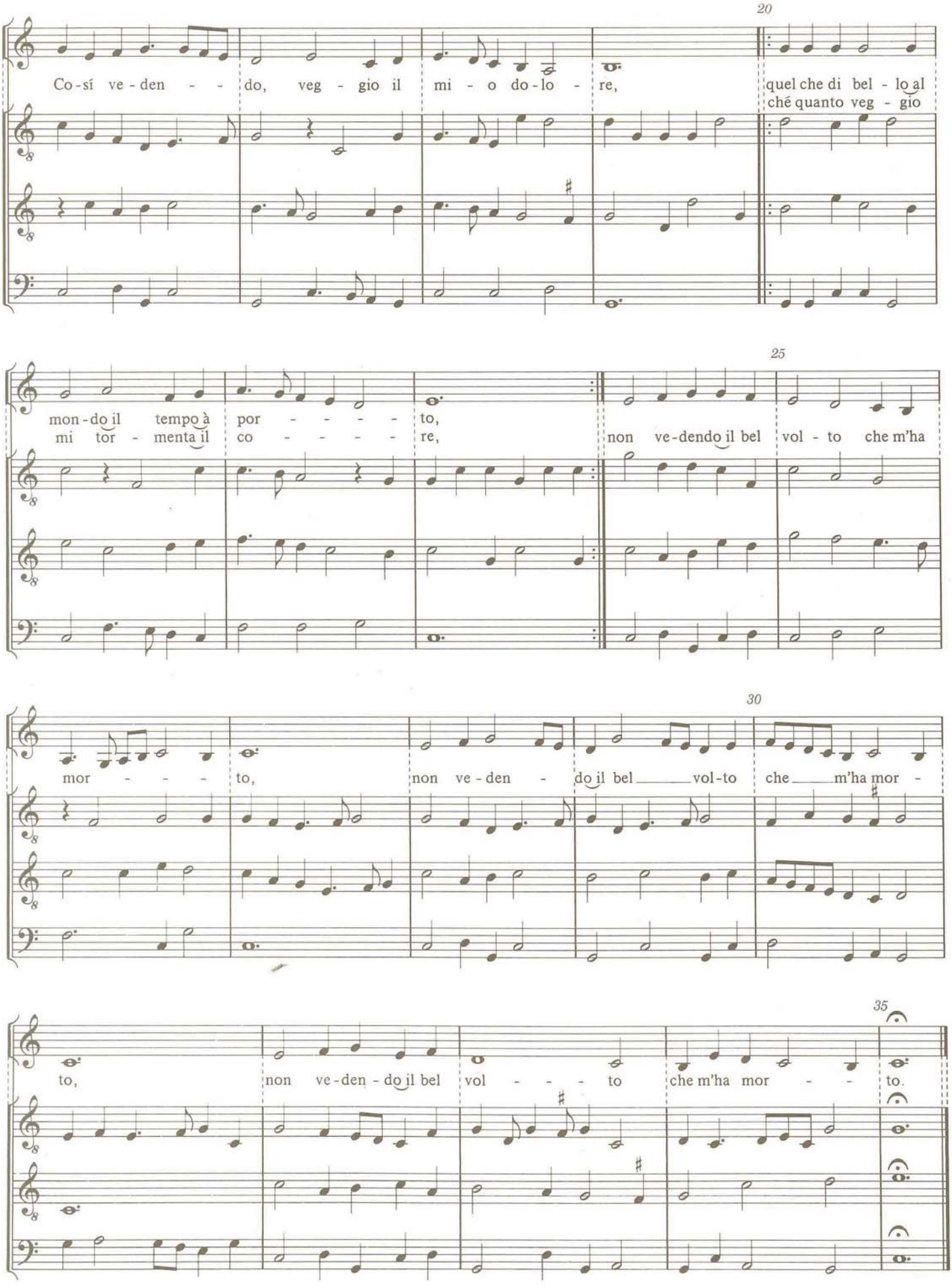



20
For - tu - na, de ma - gior bie - sti - me of - fe - sa, vol -
25
se ve - nir - vi a - van - te con que - sto Ni - - gro - man - te, pia -
30
cen - te, sag - gia, li - be - ral et pi - - - - - a. S'ad - vien ch'al - cun da
35
lei chia - me dif - fe - sa, ha - re - te in un in - stan - te cot -

40
tan - te for - te et tan - te che de 'sto mon - do quan - t'el spe - rar
sia ve - dret - - ti. Et pon - gha o - gnun ben fan - ta - si - a, pe -
45
rò che'l ma - stro di la gran Si - bil - la ho - mai tut - to sfa - vil - la, per
50
D.C. al Fine
far che'l ciel piú al - cun già non bie - sti - me.

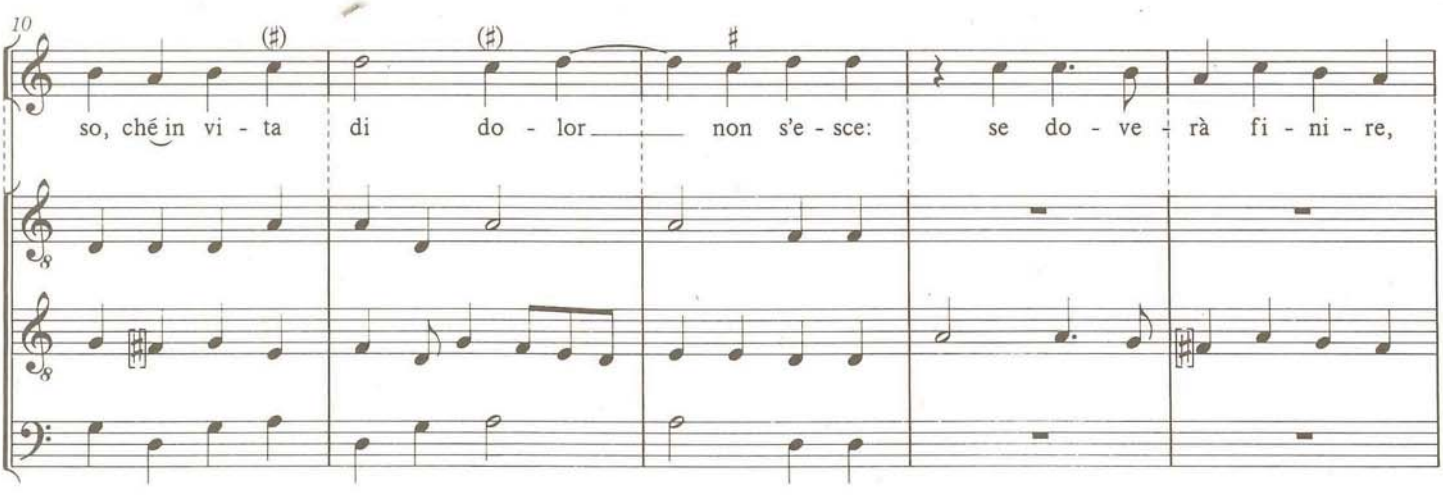
18. Dura passion che per amor soporto

Adespoto (A. Navagero? - I. Sannazzaro?)


20
Co-sí ve-den - - do, veg - gio il mi - o do-lo - re,
quel che di bel - lo al
ché quanto veg - gio
25
mon-do il tempo à por - - - - to,
mi tor - menta il co - - - - re,
non ve-dendo il bel vol - to che m'ha
30
mor - - - - to,
non ve-den - do il bel vol-to che m'ha mor -
35
to,
non ve-den-do il bel vol - - - to che m'ha mor - - to.

19. Amor, se d'hor in hor la doglia cresce

(M. Cara? - B. Tromboncino?)



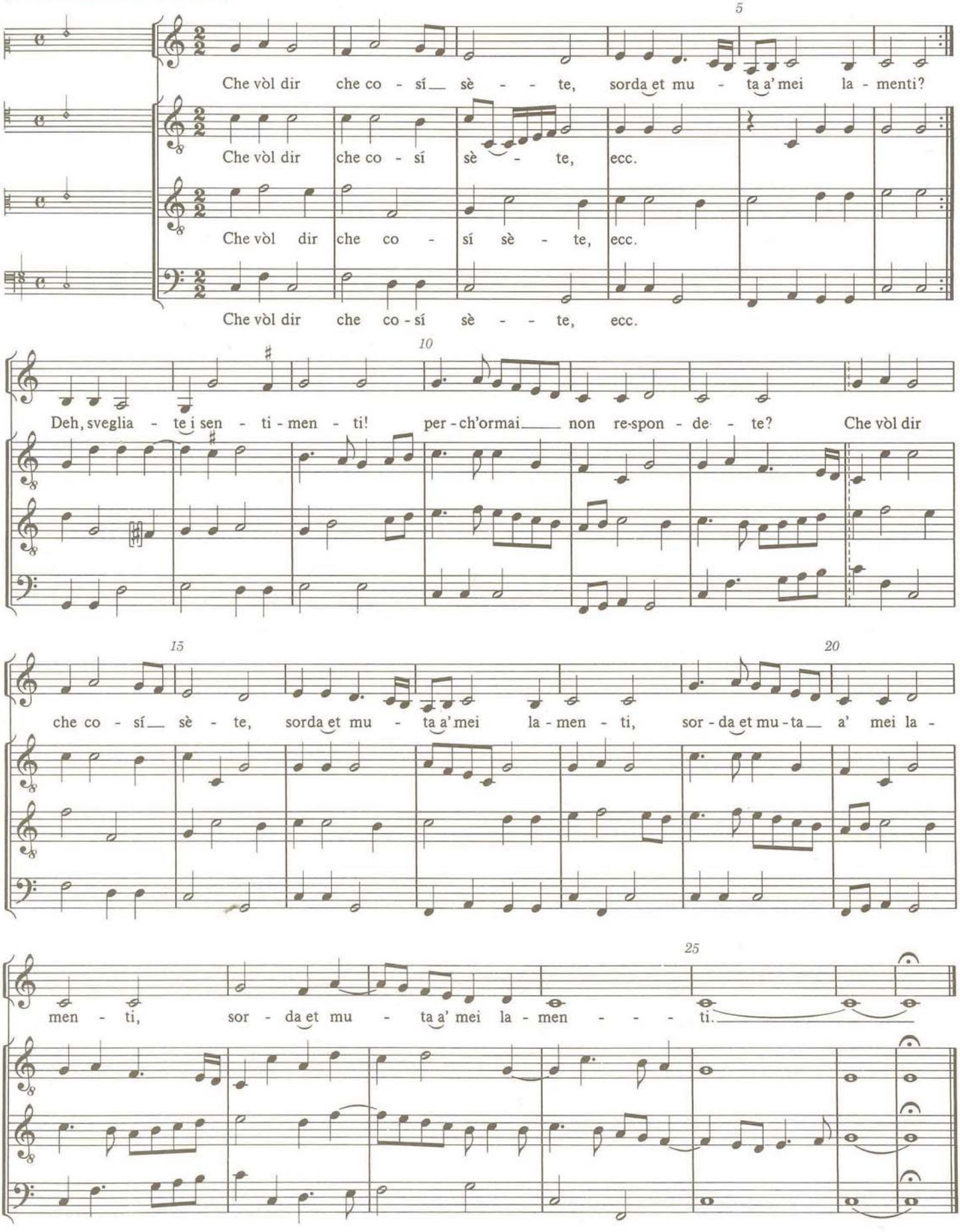
15
mi con - ver - rà mo - ri - re, se do-ve-rà fi - ni - re, mi conver-rà

20
mo - ri - re, fi - - - - - - ni - re, se do - ve - rà fi-ni - re,

25
30
mi con - ver - rà mo - ri - re, mo - - - - - - - ri - re.

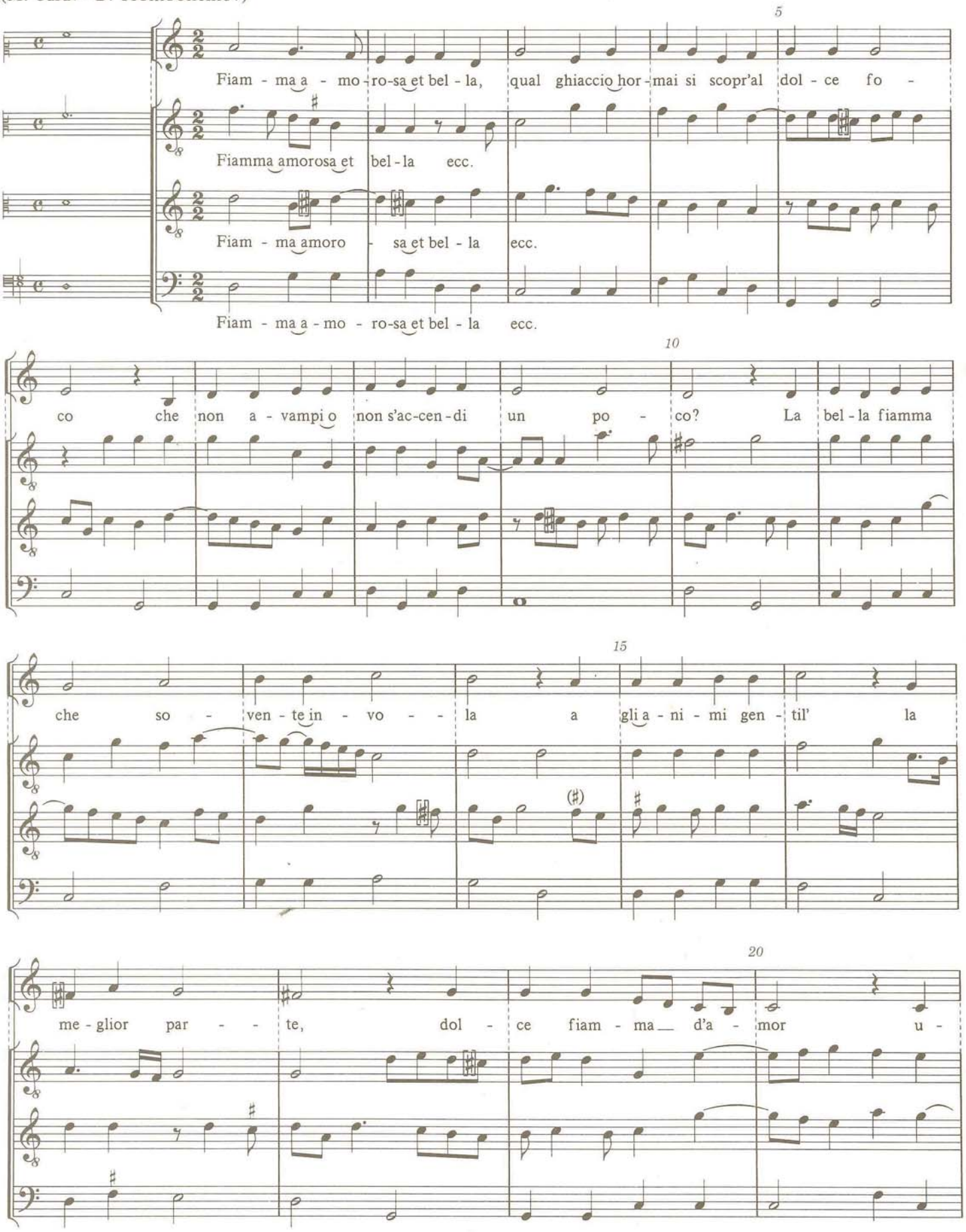
20. Che vòl dir che cosí sète

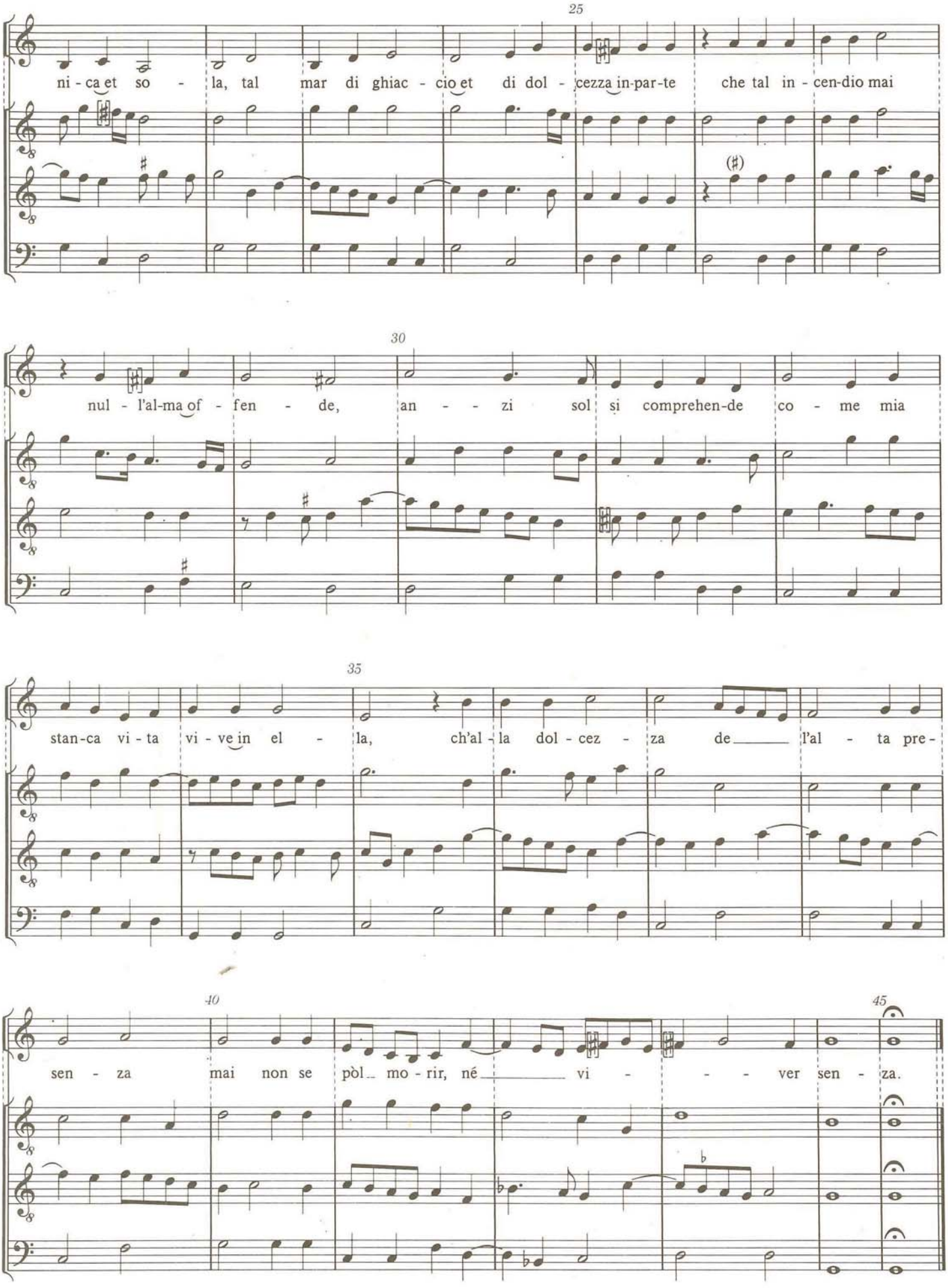
(Bartolomeo Tromboncino)



21. Fiamma amorosa et bella

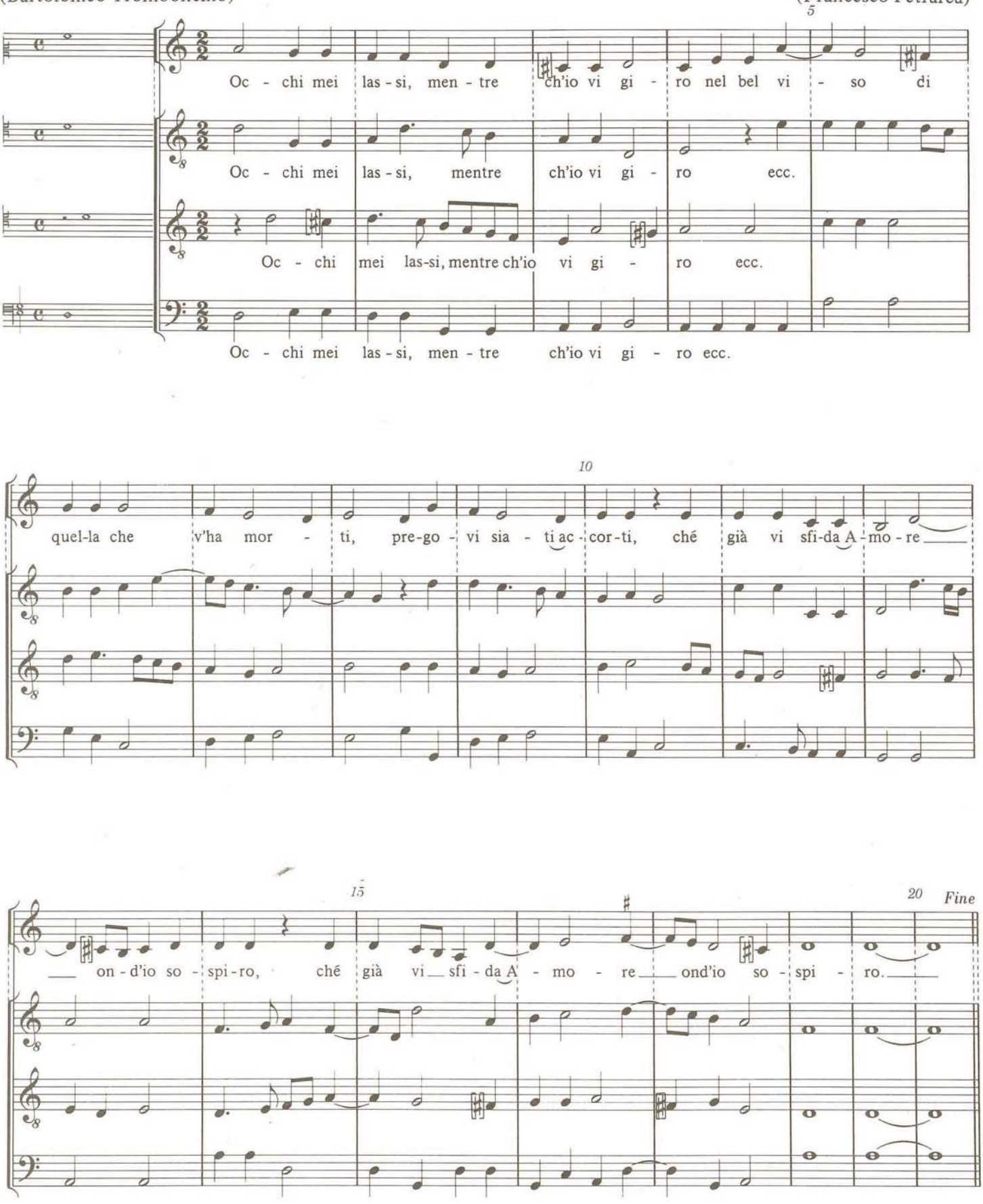
(M. Cara? - B. Tromboncino?)

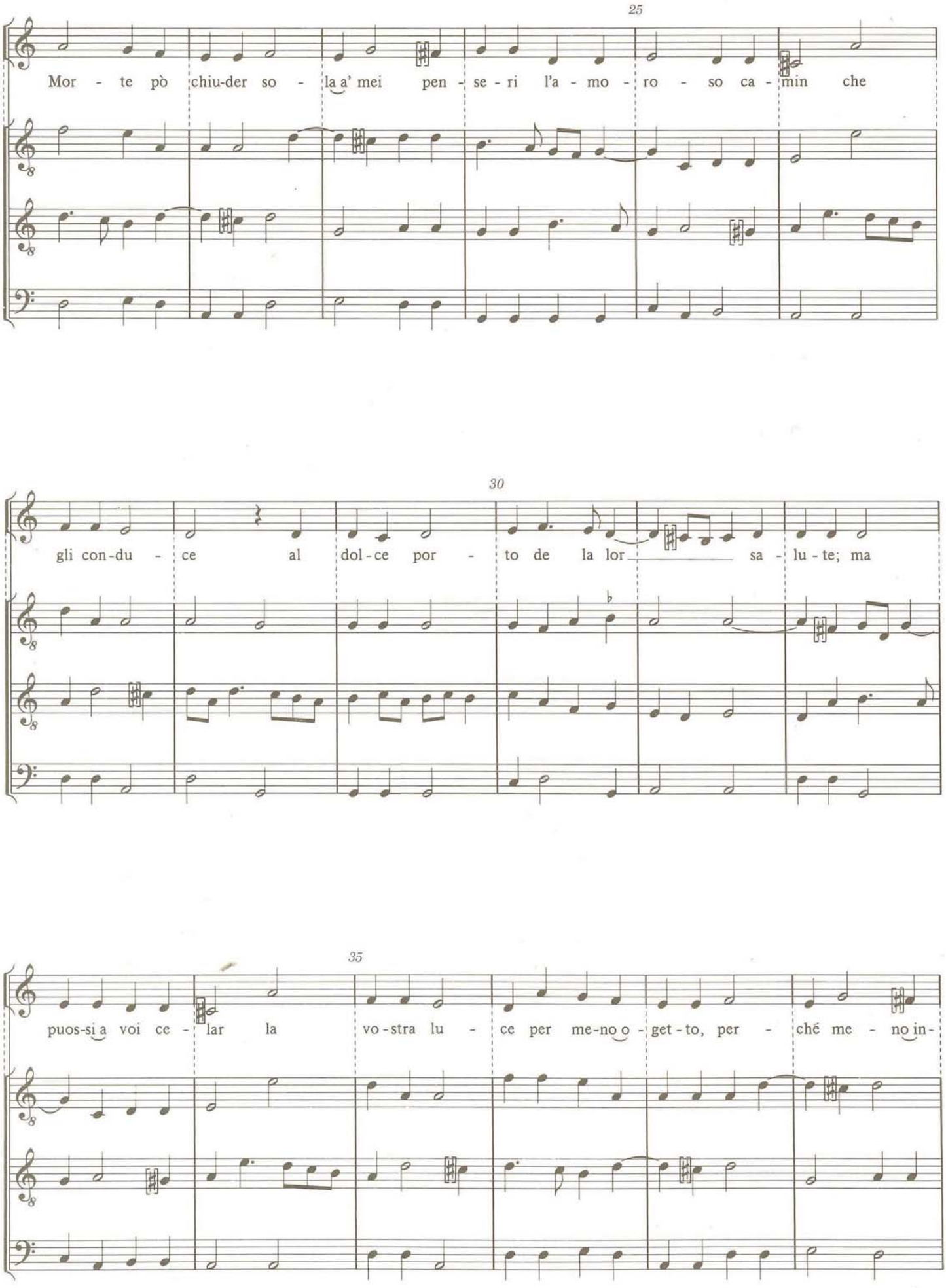


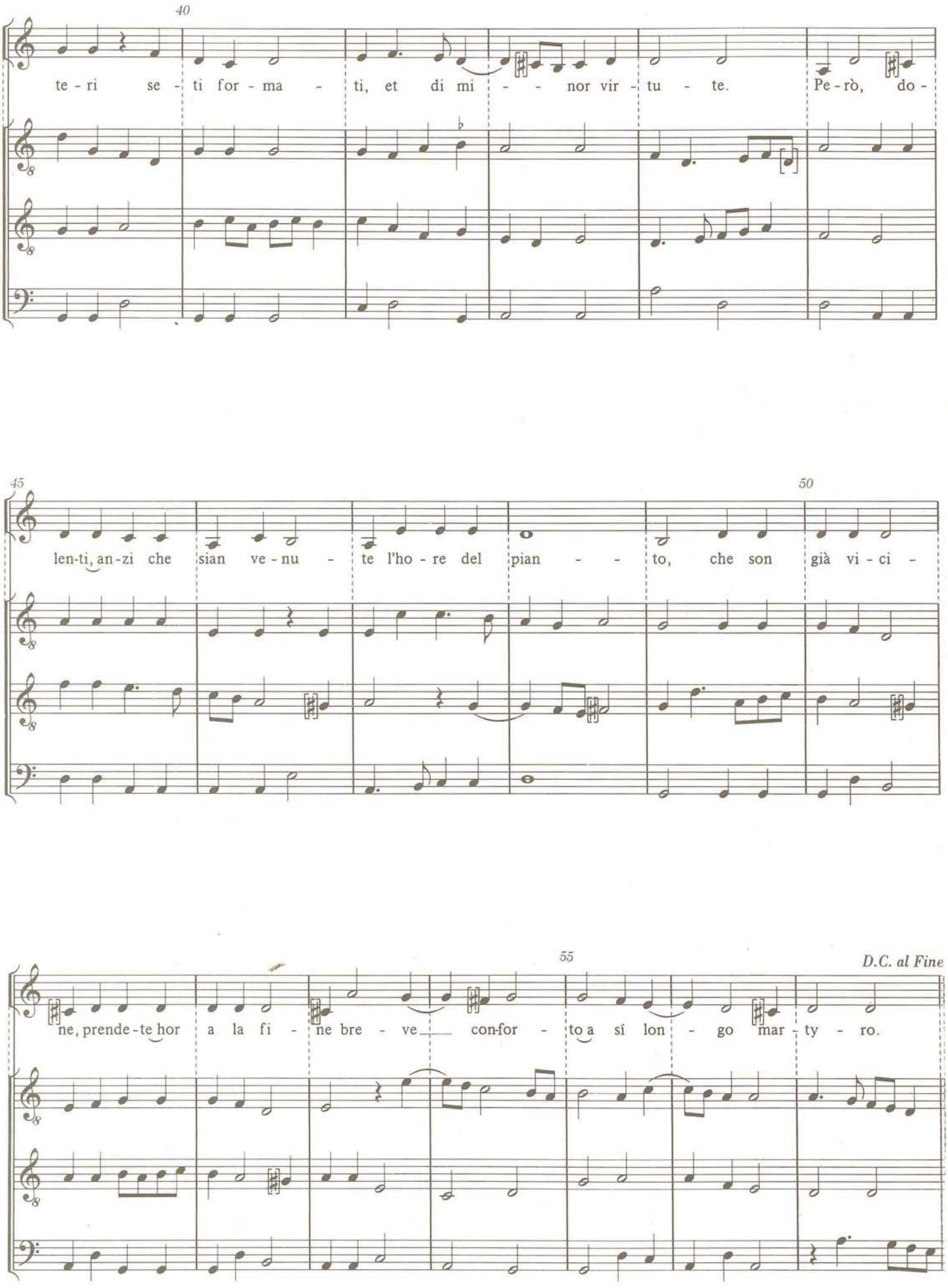

25
ni - ca et so - la, tal mar di ghiac - cio et di dol - cezza in-par-te che tal in - cen-dio mai
30
nul - l'al-ma of - fen - de, an - - zi sol si comprehen-de co - me mia
35
stan-ca vi - ta vi - ve in el - la, ch'al - la dol - cez - za de l'al - ta pre -
40
sen - za mai non se pòl mo - rir, né vi - - - ver sen - za.
45

22. Occhi mei lassi, mentre ch'io vi giro

(Bartolomeo Tromboncino) (Francesco Petrarca)

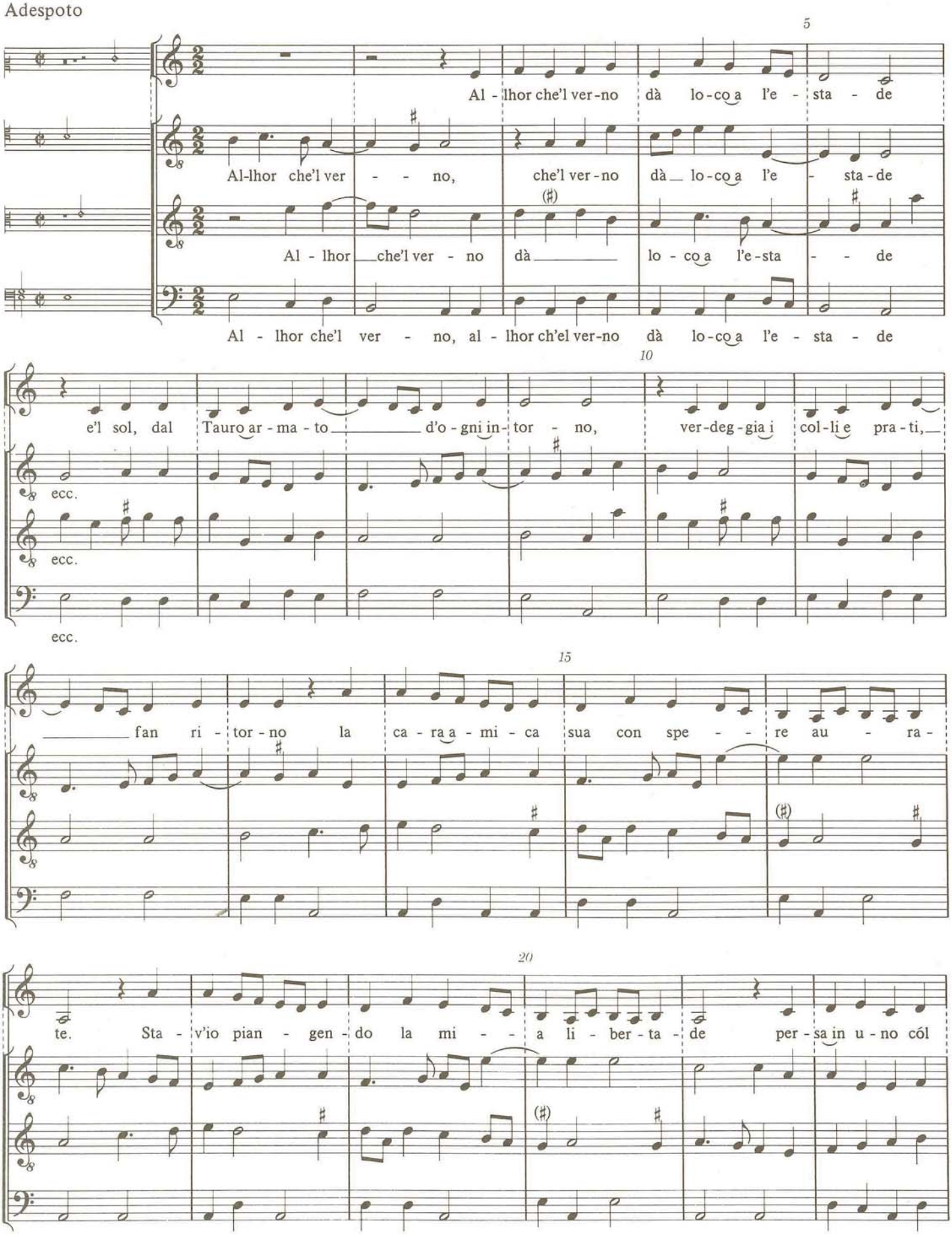


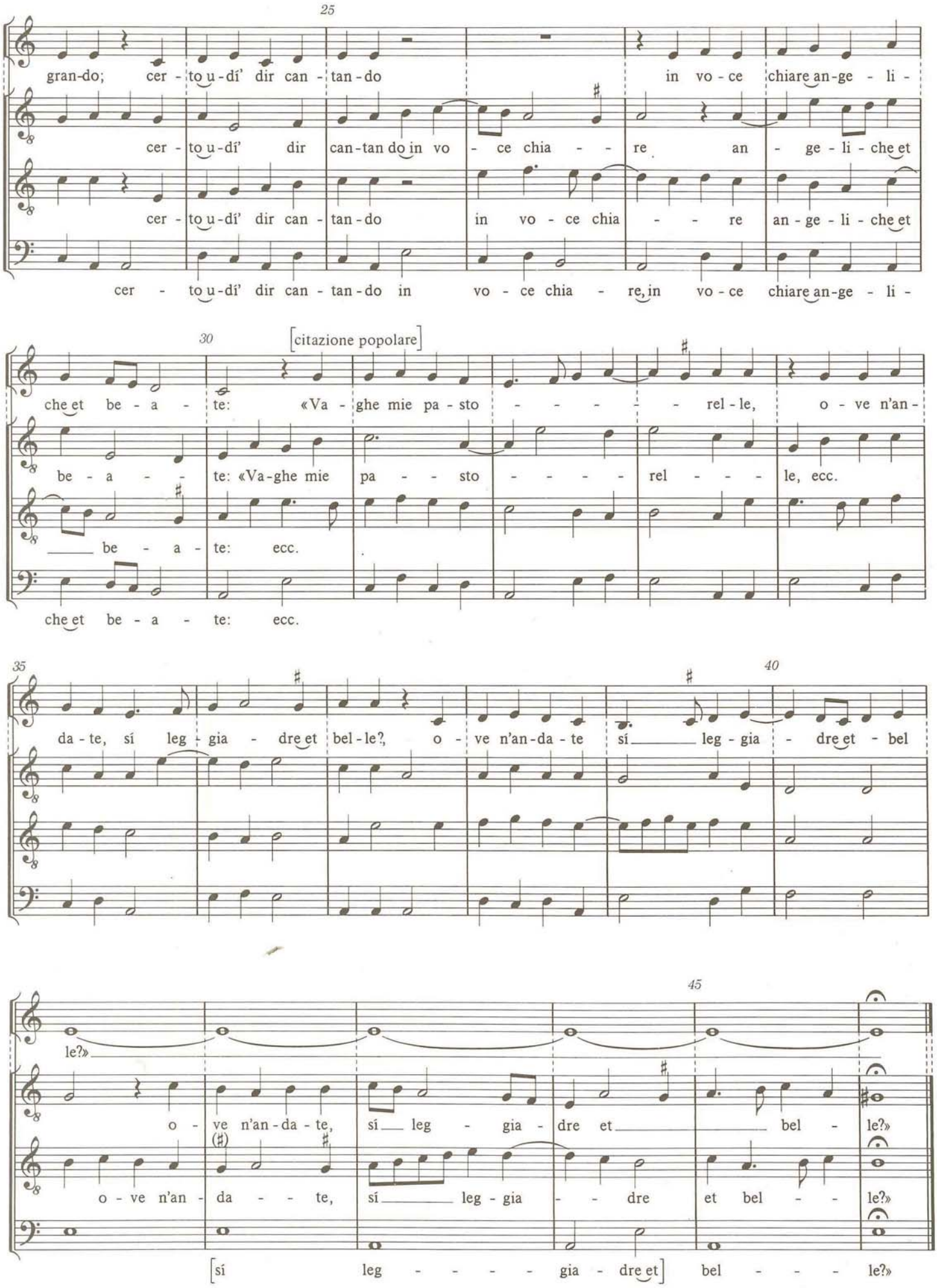

25
Mor - te pò chiu-der so - la a' mei pen - se - ri l'a - mo - ro - so ca - min che
30
gli con-du - ce al dol-ce por - to de la lor sa - lu - te; ma
35
puos-si a voi ce - lar la vo - stra lu - ce per me-no o - get - to, per - ché me - no in -


40
te - ri se - ti for - ma - ti, et di mi - - nor vir - tu - te. Pe - rò, do -
45
50
len-ti, an-zi che sian ve - nu - te l'ho - re del pian - - to, che son già vi - ci -
55
D.C. al Fine
ne, prende-te hor a la fi - ne bre - ve con-for - to a sí lon - go mar - ty - ro.

23. Allhor che'l verno dà loco a l'estade

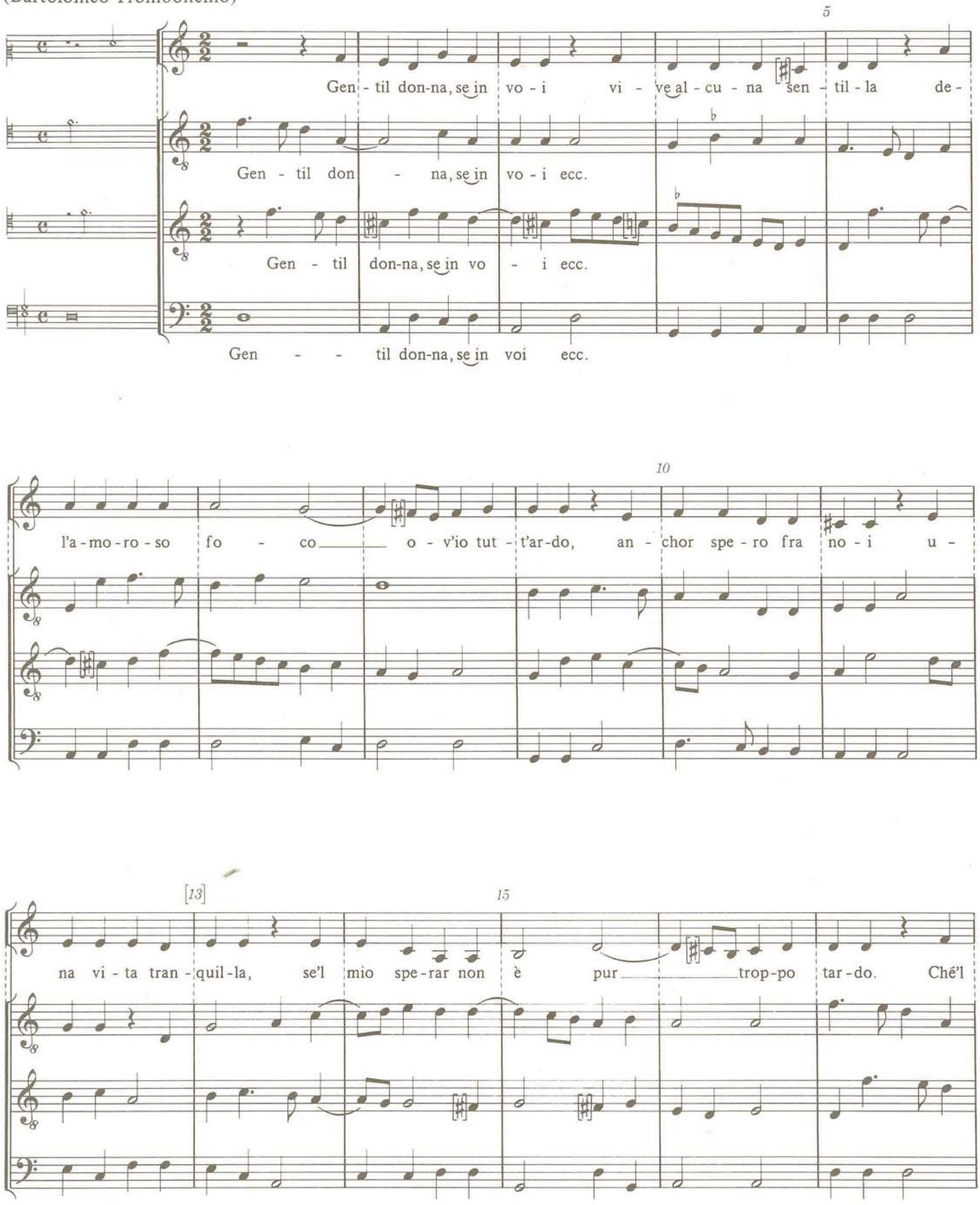
Adespoto

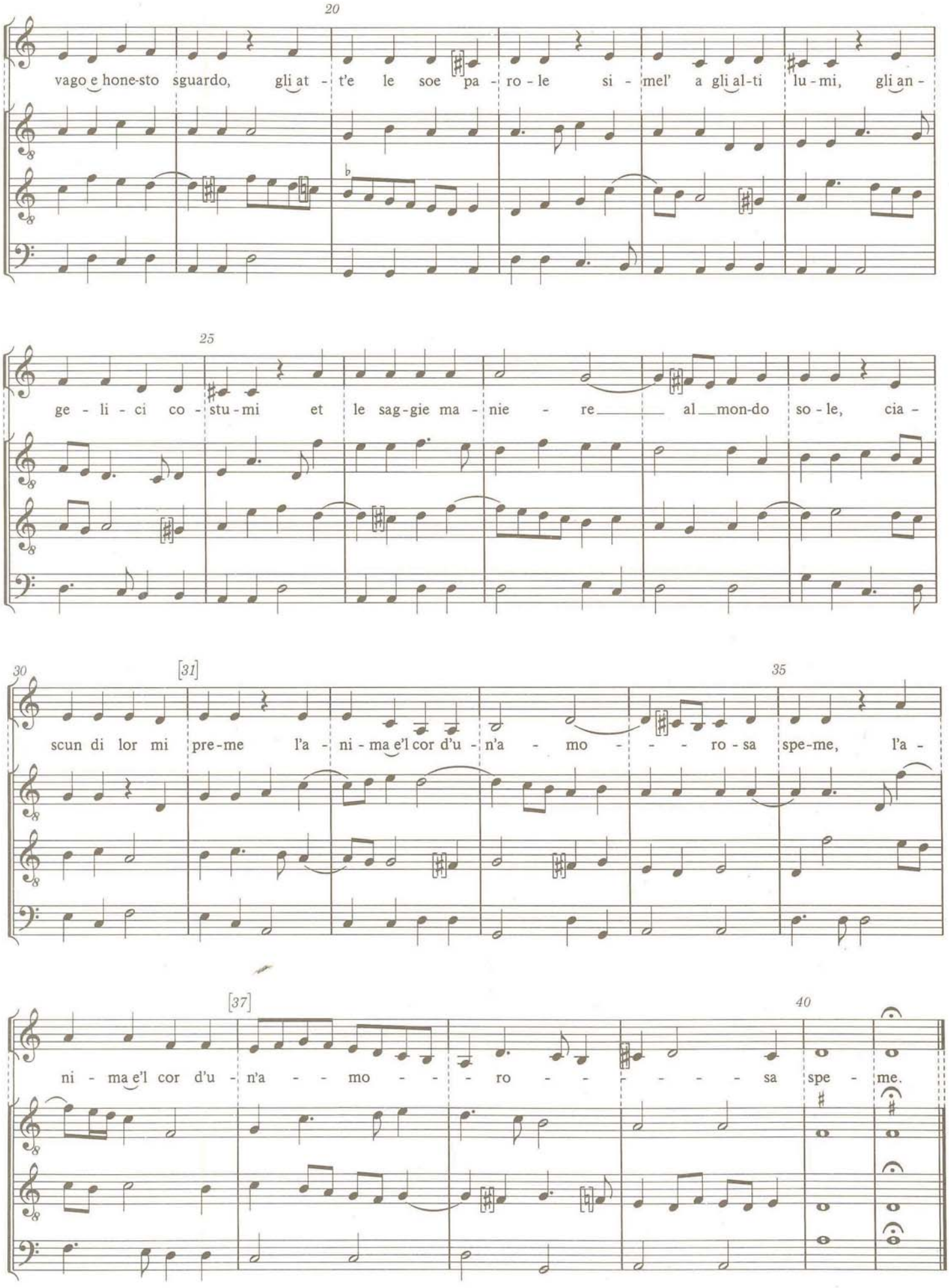



25
gran-do; cer - to u-dí' dir can - tan-do in vo - ce chiare an-ge - li -
cer - to u-dí' dir can-tan do in vo - ce chia - re an - ge - li - che et
cer - to u-dí' dir can - tan-do in vo - ce chia - re an-ge - li - che et
cer - to u-dí' dir can - tan-do in vo - ce chia - re, in vo - ce chiare an-ge - li -
30
[citazione popolare]
che et be - a - te: «Va - ghe mie pa - sto - - - - - rel - le, o - ve n'an -
be - a - - te: «Va-ghe mie pa - - sto - - - - rel - - - le, ecc.
be - a - te: ecc.
che et be - a - te: ecc.
35
da - te, sí leg - gia - dre et bel - le?, o - ve n'an-da - te
40
sí leg - gia - dre et - bel
45
le?»
o - ve n'an - da - te, sí leg - gia - dre et bel - le?»
o - ve n'an - da - - te, sí leg - gia - - dre et bel - - le?»
[sí leg - - - - - gia - dre et] bel - - - - le?»

24. Gentil donna, se in voi

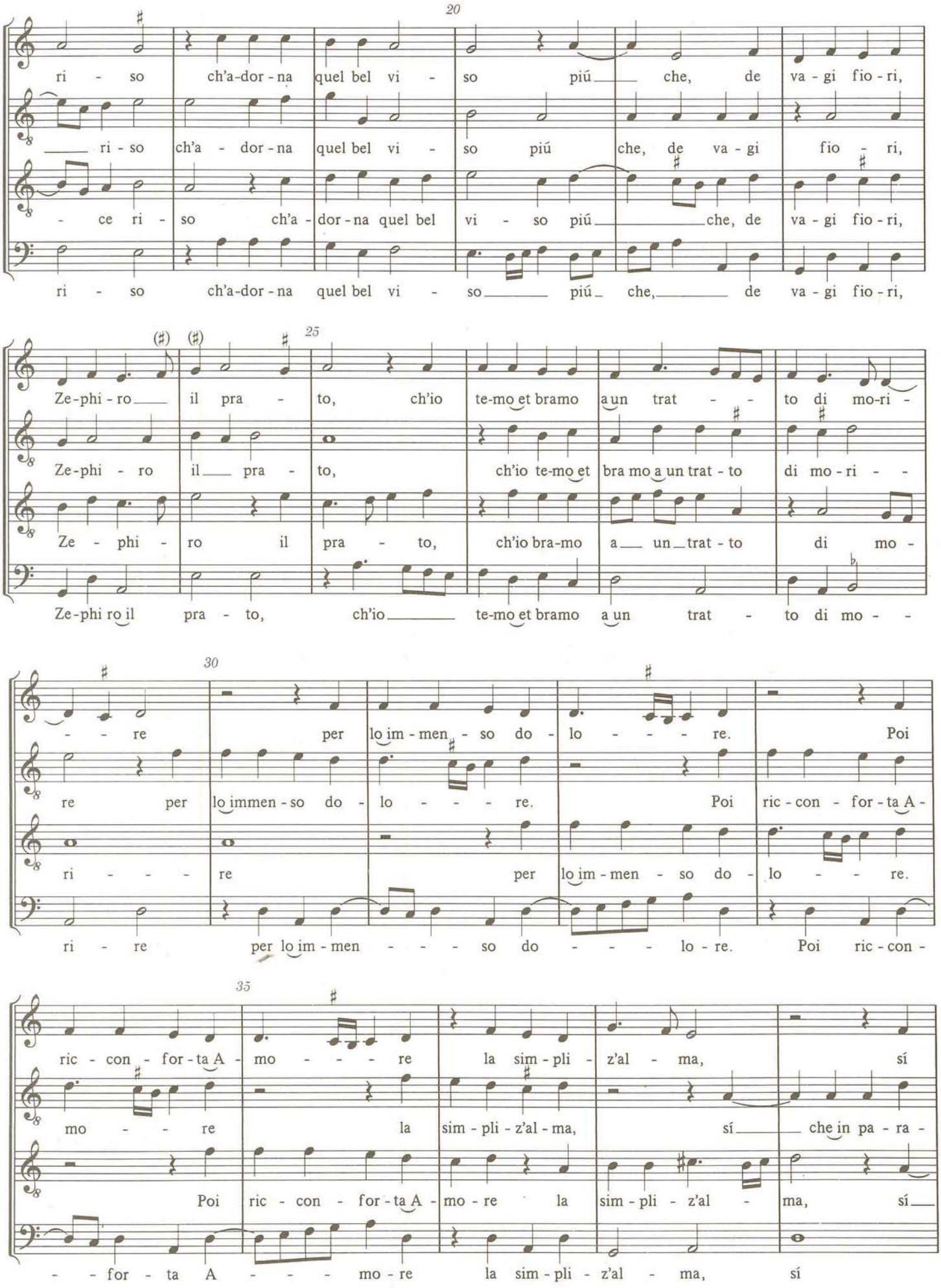
(Bartolomeo Tromboncino)

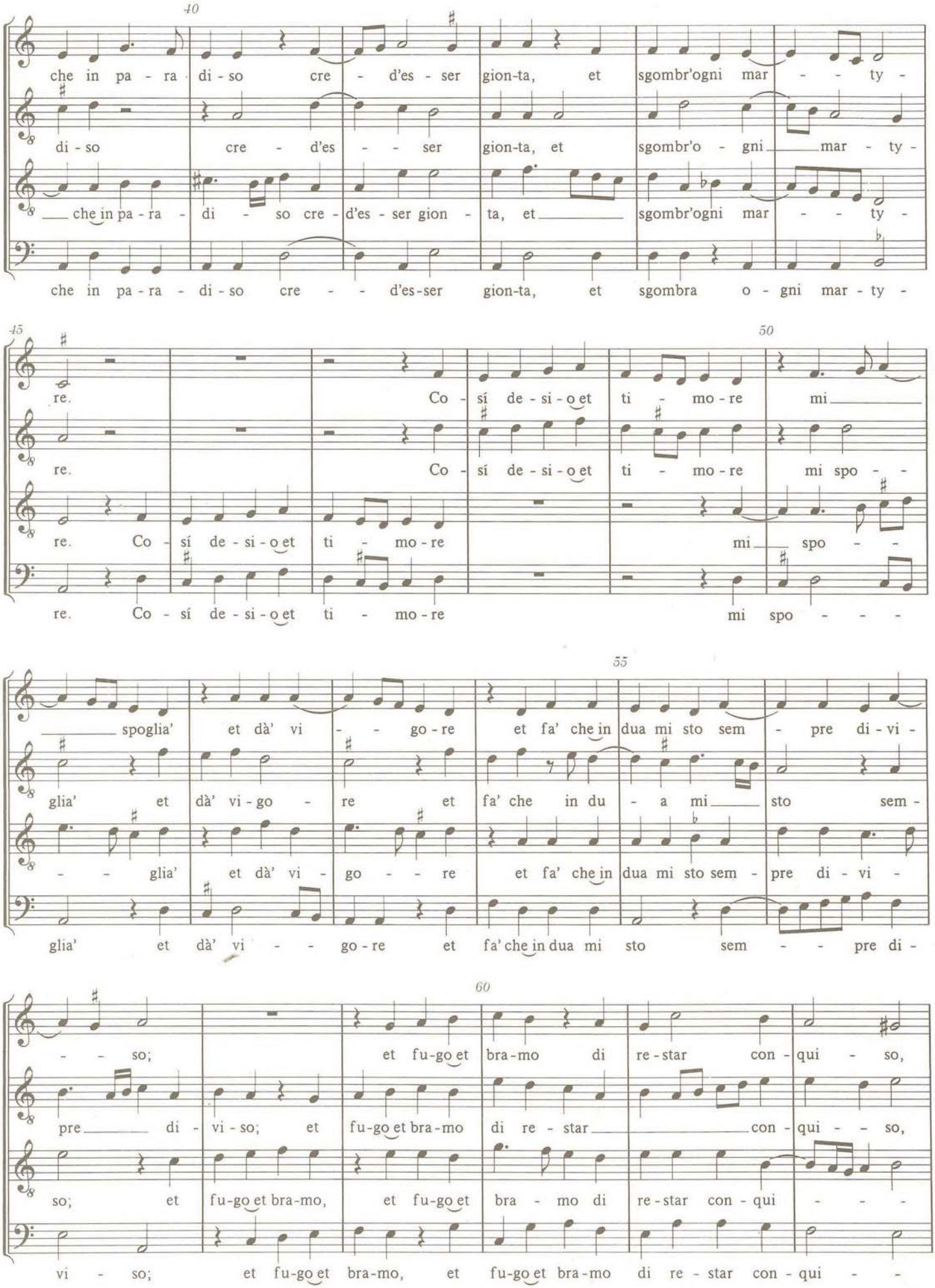


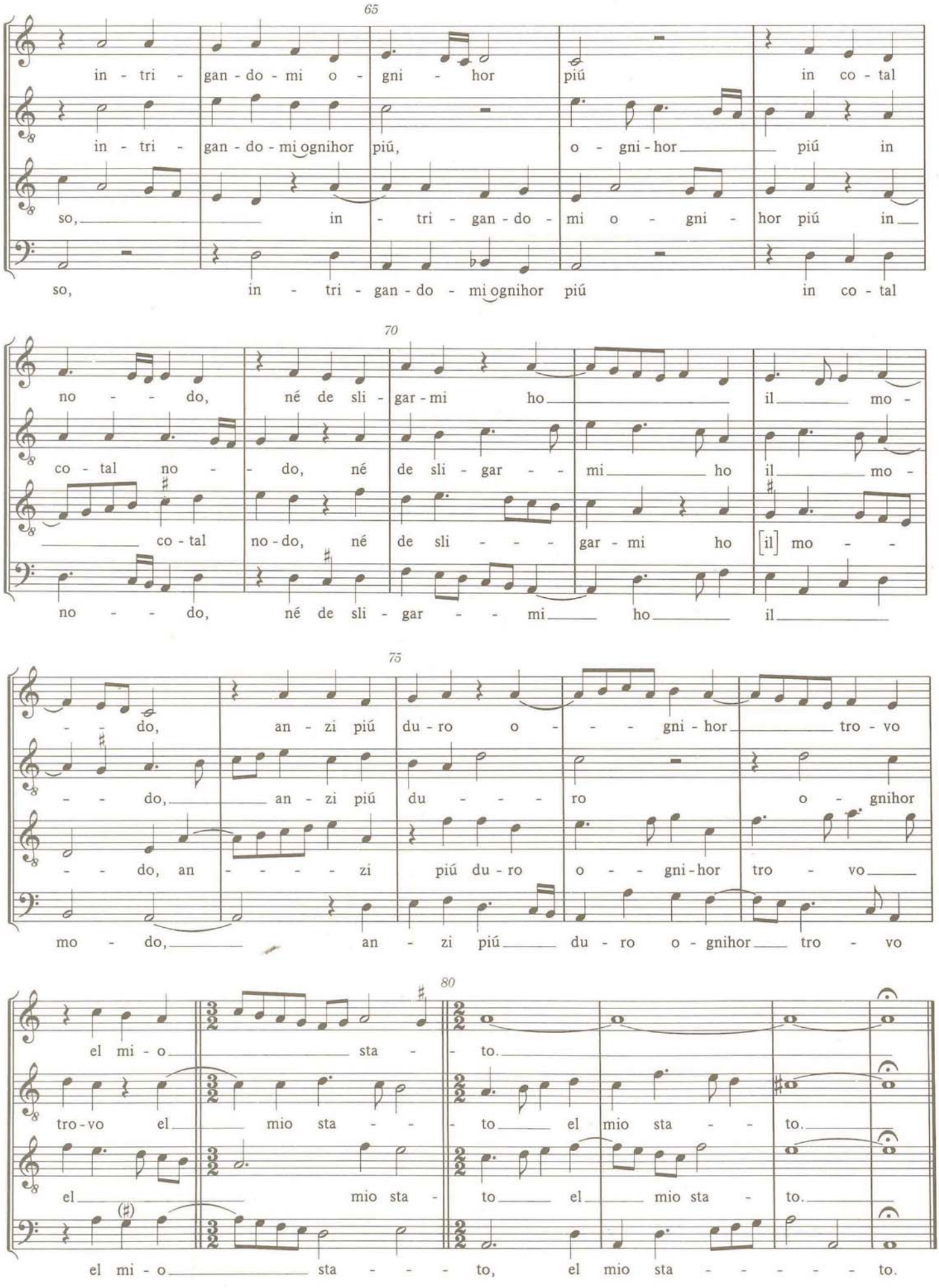

20
vago e hone-sto sguardo, gli at - t'e le soe pa - ro - le si - mel' a gli al-ti lu - mi, gli an -
25
ge - li - ci co - stu - mi et le sag-gie ma - nie - re al mon-do so - le, cia -
30
[31]
35
scun di lor mi pre-me l'a - ni - ma e'l cor d'u - n'a - mo - ro - sa spe-me, l'a -
[37]
40
ni - ma e'l cor d'u - n'a - mo - ro - sa spe - me.

25. Tanto mi trovo, hay lasso, el cor piaghato

Adespoto

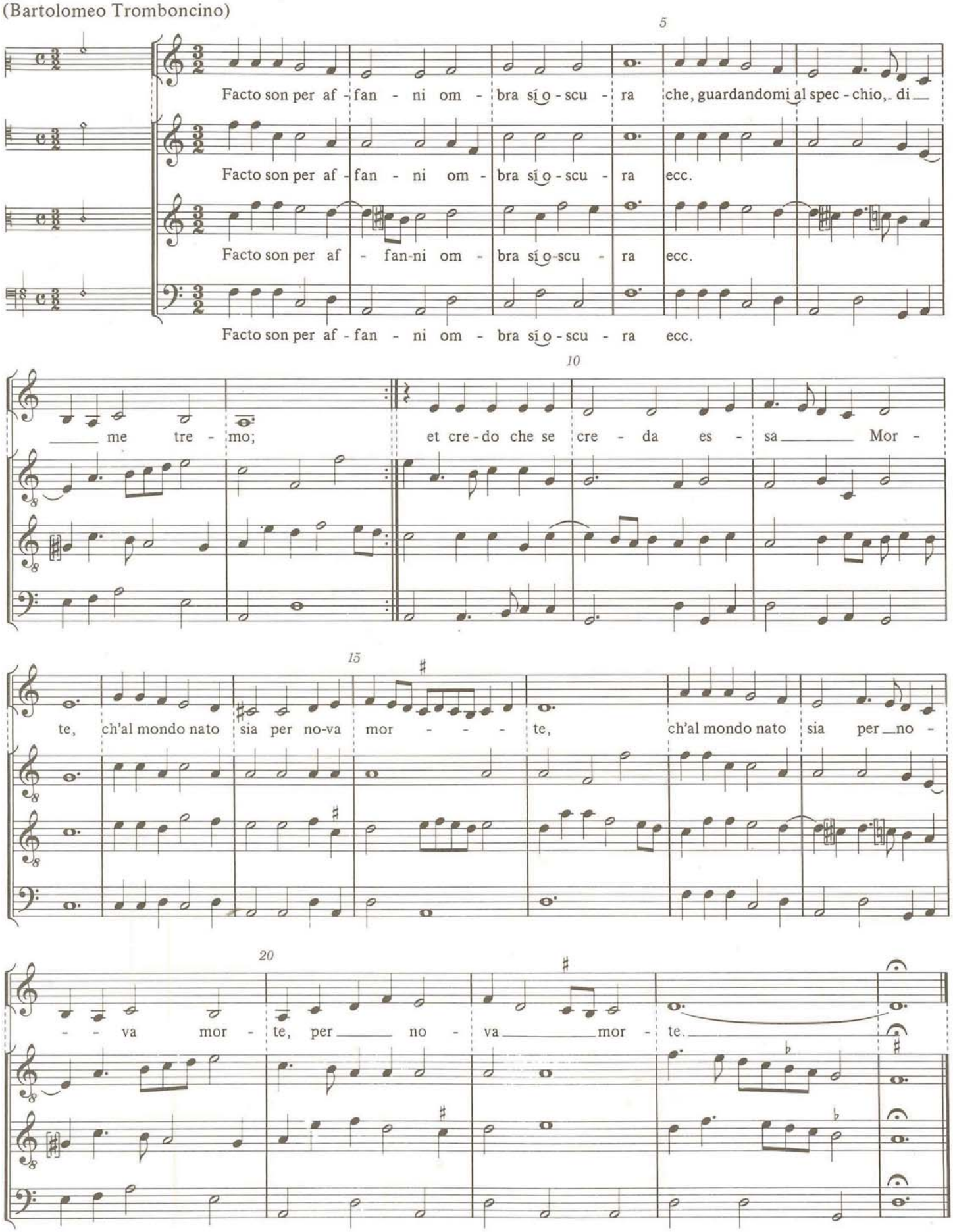

20
ri - so ch'a-dor-na quel bel vi - so piú che, de va - gi fio - ri,
ri - so ch'a - dor-na quel bel vi - so piú che, de va - gi fio - ri,
- ce ri - so ch'a - dor-na quel bel vi - so piú che, de va - gi fio - ri,
ri - so ch'a-dor-na quel bel vi - so piú che, de va - gi fio - ri,
25
Ze-phi - ro il pra - to, ch'io te-mo et bramo a un trat - to di mo-ri -
Ze-phi - ro il pra - to, ch'io te-mo et bra mo a un trat - to di mo - ri -
Ze - phi - ro il pra - to, ch'io bra-mo a un trat - to di mo -
Ze-phi ro il pra - to, ch'io te-mo et bramo a un trat - to di mo -
30
- re per lo im - men - so do - lo - re. Poi
re per lo immen - so do - lo - re. Poi ric - con - for - ta A -
ri - re per lo im - men - so do - lo - re.
ri - re per lo im - men - so do - lo - re. Poi ric - con -
35
ric - con - for - ta A - mo - re la sim - pli - z'al - ma, sí
mo - re la sim - pli - z'al - ma, sí che in pa - ra -
Poi ric - con - for - ta A - mo - re la sim - pli - z'al - ma, sí
- for - ta A - mo - re la sim - pli - z'al - ma, sí


40
che in pa - ra di - so cre - d'es - ser gion-ta, et sgombr'ogni mar - - ty -
di - so cre - d'es - - ser gion-ta, et sgombr'o - gni mar - ty -
che in pa - ra - di - so cre - d'es - ser gion - ta, et sgombr'ogni mar - - ty -
che in pa - ra - di - so cre - - d'es-ser gion-ta, et sgombra o - gni mar - ty -
45
50
re. Co - sí de - si - o et ti - mo - re mi
re. Co - sí de - si - o et ti - mo - re mi spo - -
re. Co - sí de - si - o et ti - mo - re mi spo - -
re. Co - sí de - si - o et ti - mo - re mi spo - - -
55
spoglia' et dà' vi - - go - re et fa' che in dua mi sto sem - pre di - vi -
glia' et dà' vi - go - re et fa' che in du - a mi sto sem -
- - glia' et dà' vi - go - - re et fa' che in dua mi sto sem - pre di - vi -
glia' et dà' vi - - go - re et fa' che in dua mi sto sem - - pre di -
60
- - so; et fu-go et bra-mo di re - star con - qui - so,
pre di - vi - so; et fu-go et bra-mo di re - star con - qui - - so,
so; et fu-go et bra-mo, et fu-go et bra - mo di re - star con - qui - - -
vi - so; et fu-go et bra-mo, et fu-go et bra-mo di re - star con - qui - -


65
in - tri - gan - do - mi o - gni - hor piú in co - tal
in - tri - gan - do - mi ognihor piú, o - gni - hor piú in
so, in - tri - gan - do - mi o - gni - hor piú in
so, in - tri - gan - do - mi ognihor piú in co - tal
70
no - - do, né de sli - gar - mi ho il mo -
co - tal no - - do, né de sli - gar - - mi ho il mo -
co - tal no - do, né de sli - - - gar - mi ho [il] mo - -
no - - do, né de sli - gar - - mi ho il
75
- do, an - zi piú du - ro o - - - gni - hor tro - vo
- - do, an - zi piú du - - - ro o - gnihor
- - do, an - - - - zi piú du - ro o - - gni - hor tro - vo
mo - do, an - zi piú du - ro o - gnihor tro - vo
80
el mi - o sta - - to.
tro - vo el mio sta - - to el mio sta - - to.
el mio sta - to el mio sta - to.
el mi - o sta - - - - to, el mio sta - - - - - - to.

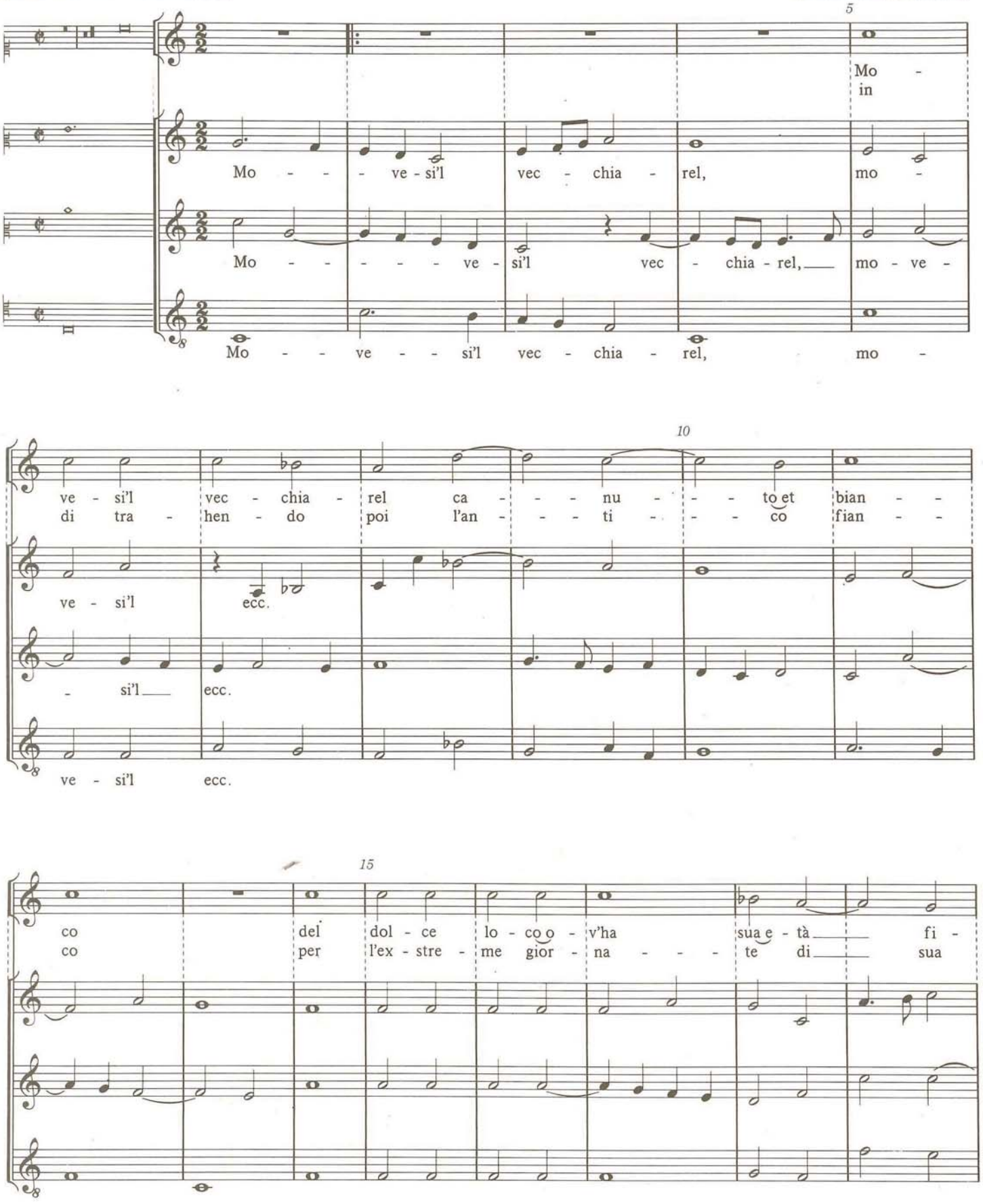
26. Facto son per affanni ombra sí oscura

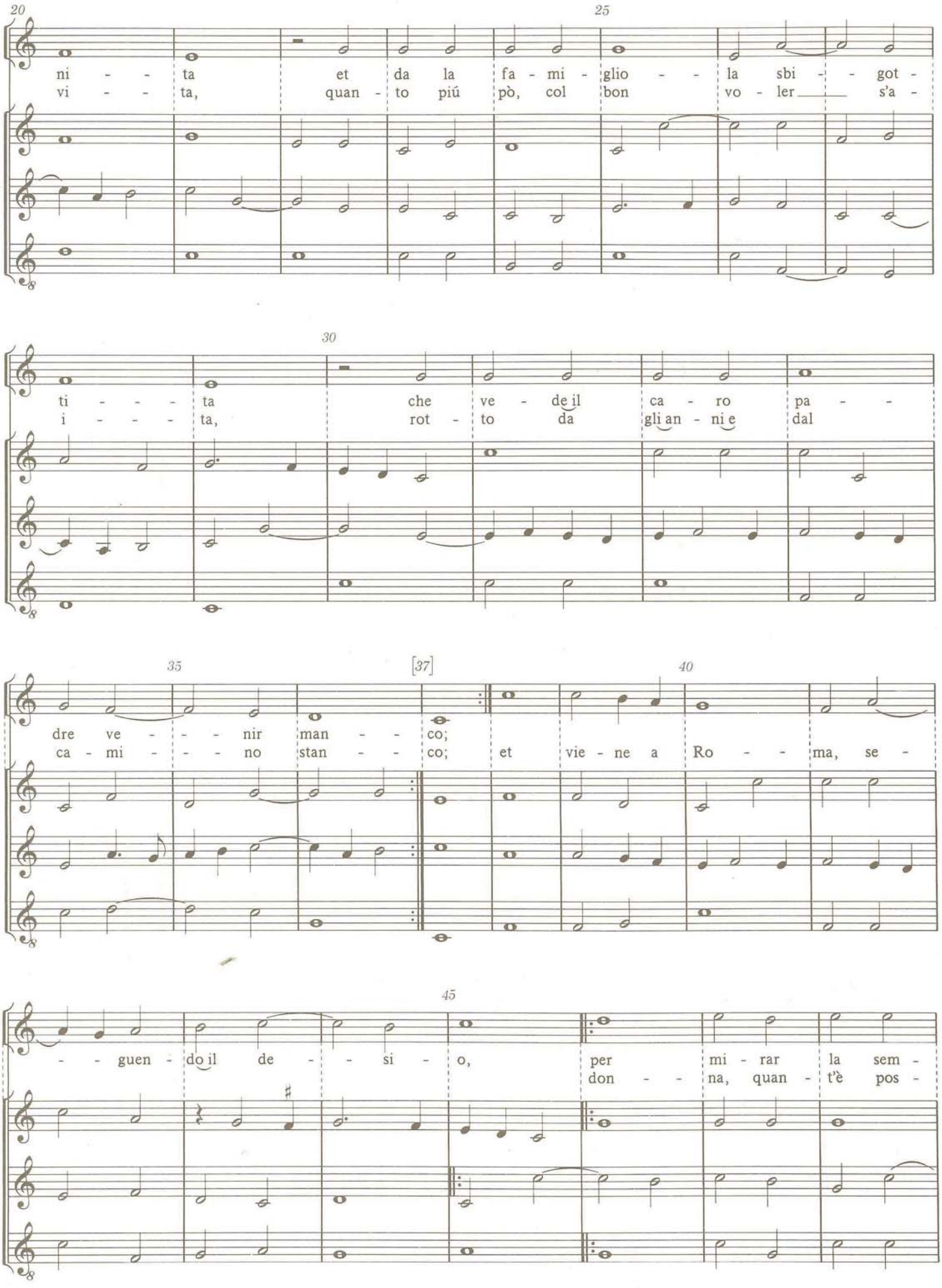
(Bartolomeo Tromboncino)

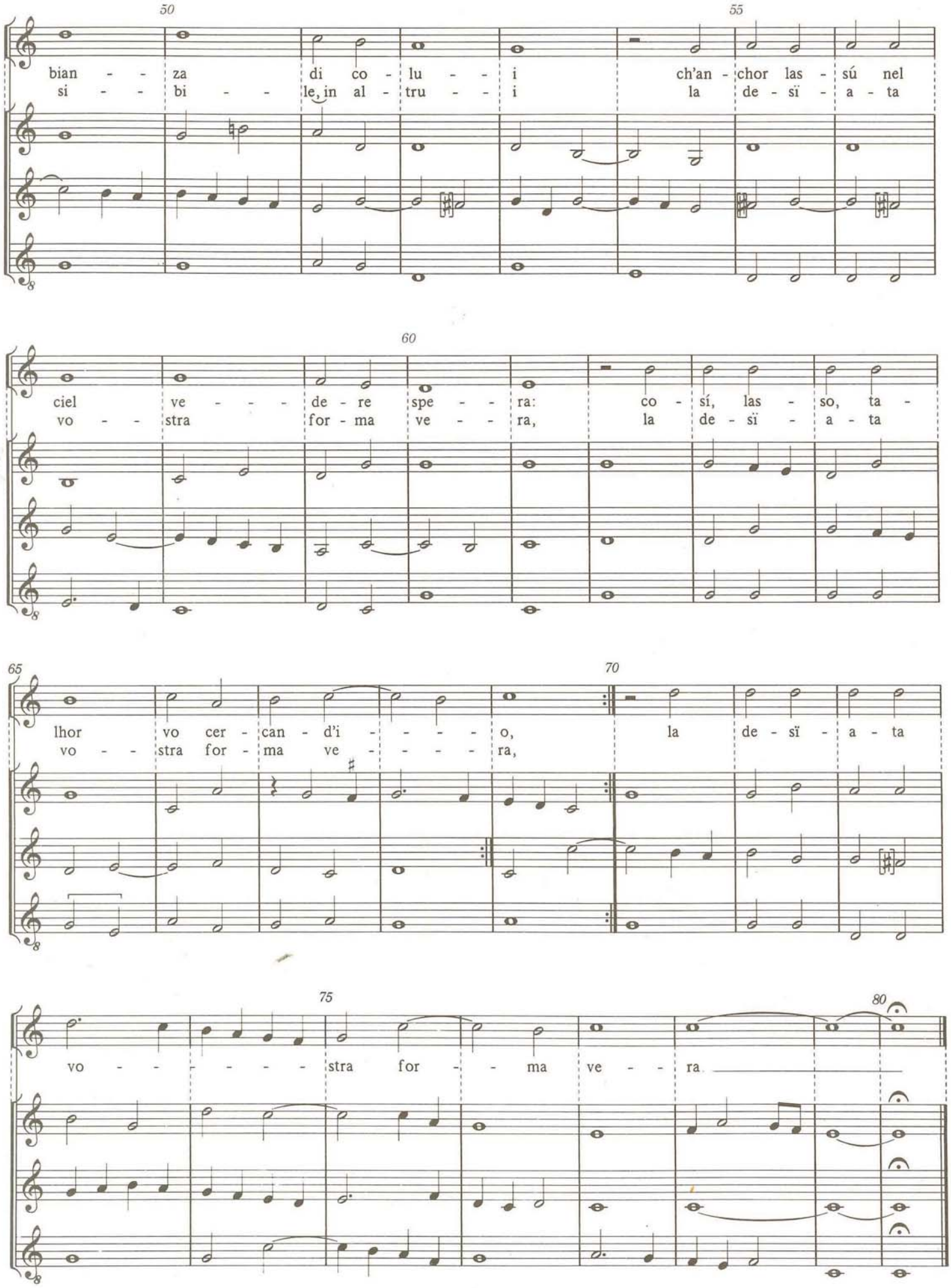


27. Movesi 'l vecchiarel canuto et bianco

(Bartolomeo Tromboncino) (Francesco Petrarca)

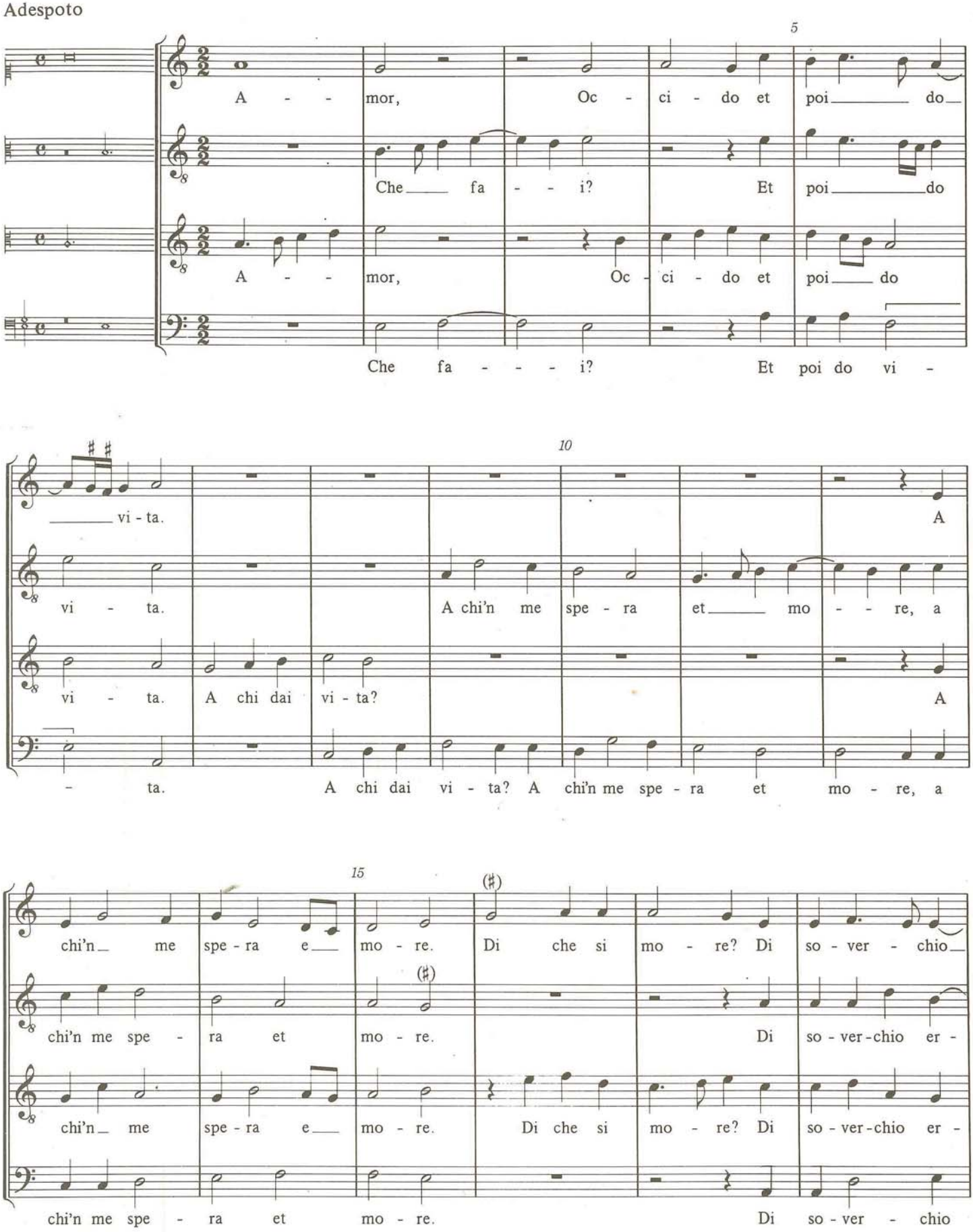


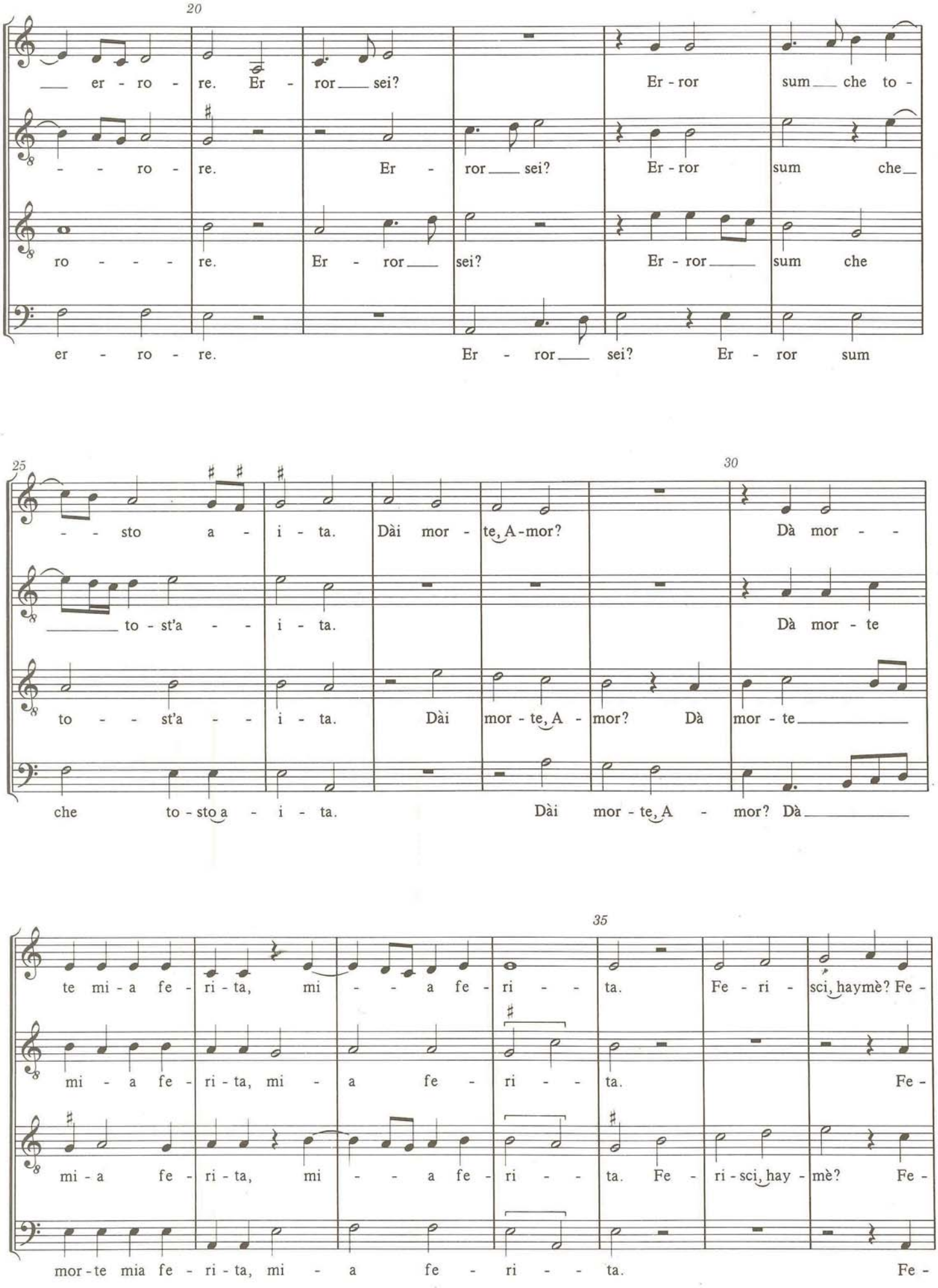

20
25
ni - - ta et da la fa - mi - glio - - la sbi - - got -
vi - - ta, quan - to piú pò, col bon vo - ler s'a -
30
ti - - - ta che ve - de il ca - ro pa - -
i - - - ta, rot - to da gli an - ni e dal
35
[37]
40
dre ve - - - nir man - - co;
ca - mi - - - no stan - - co; et vie - ne a Ro - - ma, se -
45
- - guen - do il de - - si - o, per mi - rar la sem -
don - - na, quan - t'è pos -

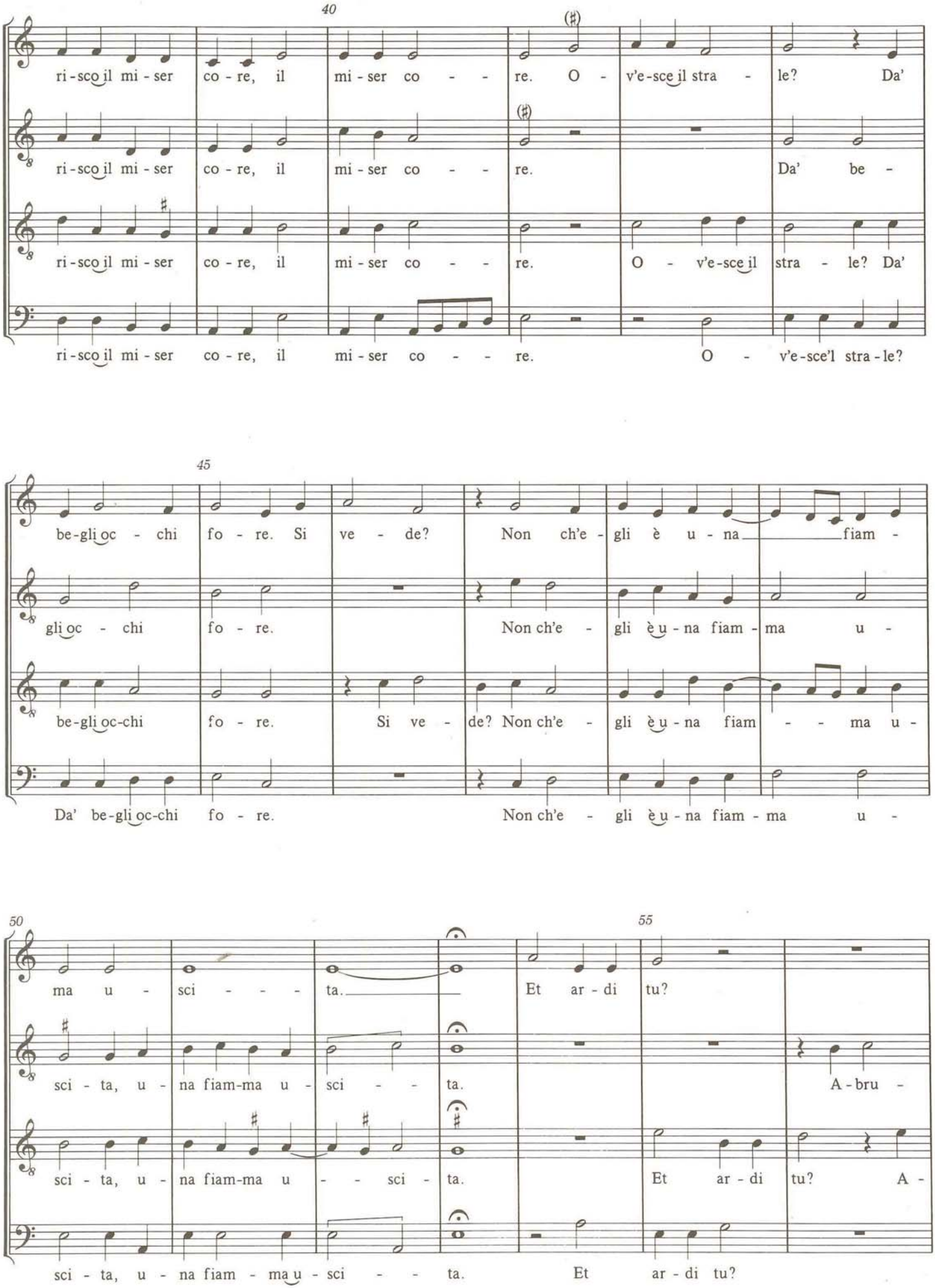

50
55
bian - - za di co - lu - - i ch'an - chor las - sú nel
si - - bi - - le, in al - tru - - i la de - sï - a - ta
60
ciel ve - - - - de - re spe - - ra: co - sí, las - so, ta -
vo - - stra for - ma ve - - ra, la de - sï - a - ta
65
70
lhor vo cer - can - d'i - - - - - o, la de - sï - a - ta
vo - - stra for - ma ve - - - - - ra,
75
80
vo - - - - - - - stra for - - ma ve - - ra

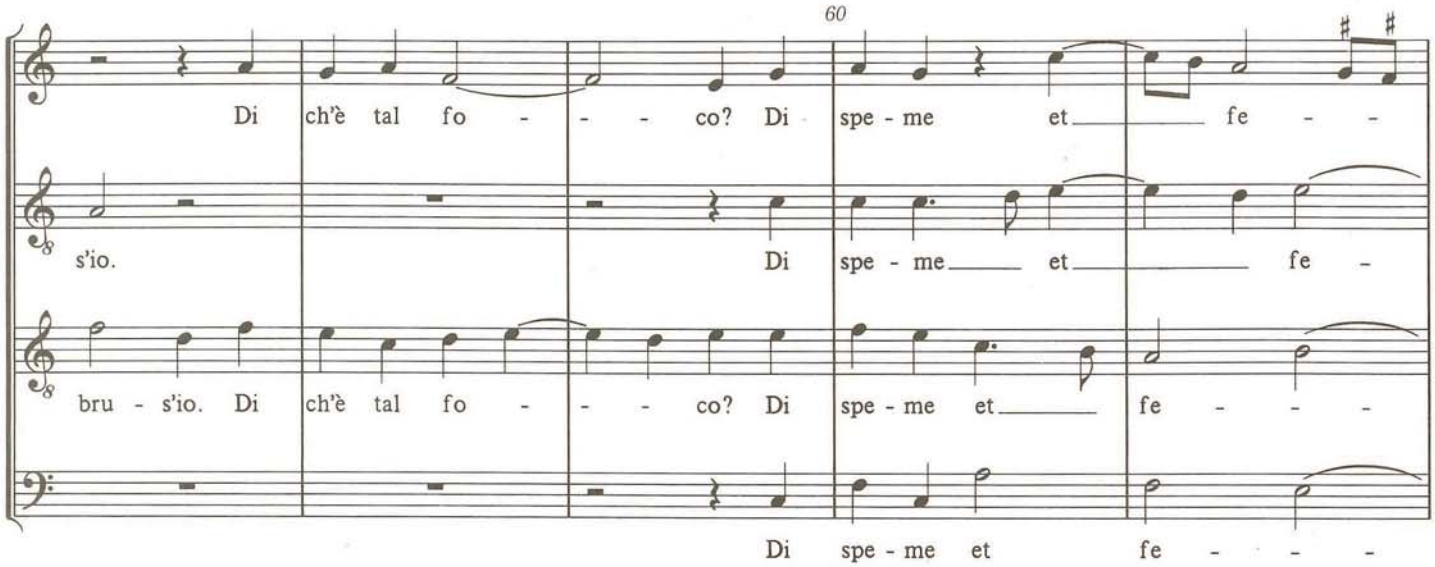
28. Amor, che fai? - Occido et poi do vita

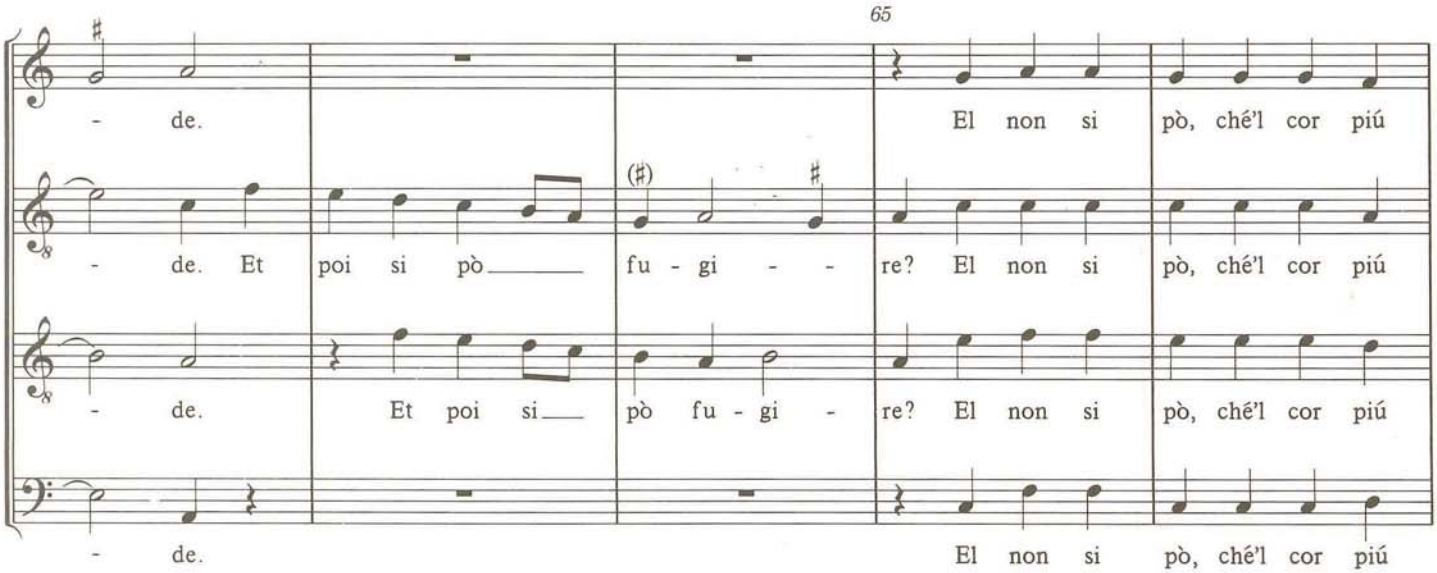
Adespoto



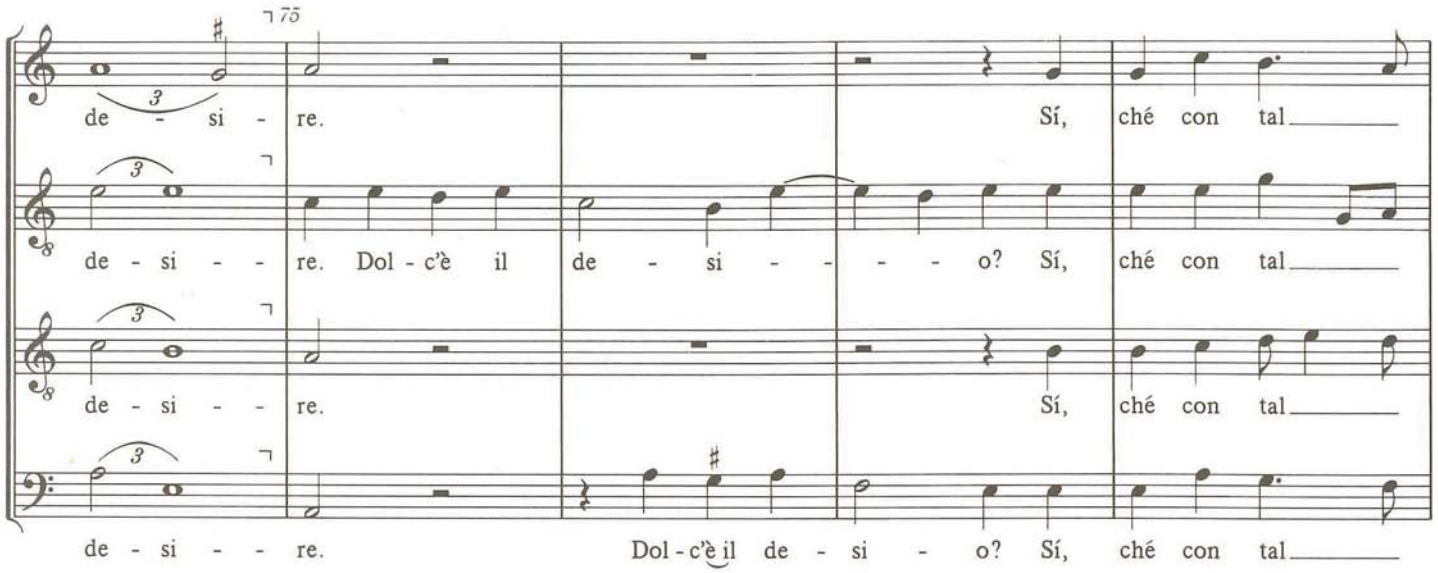

20
er - ro - re. Er - ror sei? Er - ror sum che to -
- - ro - re. Er - ror sei? Er - ror sum che
ro - - - re. Er - ror sei? Er - ror sum che
er - ro - re. Er - ror sei? Er - ror sum
25
- - sto a - i - ta. Dài mor - te, A - mor? Dà mor - -
to - st'a - - i - ta. Dà mor - te
to - - st'a - - i - ta. Dài mor - te, A - mor? Dà mor - te
che to - sto a - i - ta. Dài mor - te, A - mor? Dà
30
35
te mi - a fe - ri - ta, mi - - a fe - ri - - ta. Fe - ri - sci, haymè? Fe -
mi - a fe - ri - ta, mi - a fe - ri - - ta. Fe -
mi - a fe - ri - ta, mi - - a fe - ri - - ta. Fe - ri - sci, hay - mè? Fe -
mor - te mia fe - ri - ta, mi - a fe - ri - - ta. Fe -


40
ri-sco il mi-ser co-re, il mi-ser co-re. O - v'e-sce il stra-le? Da'
ri-sco il mi-ser co-re, il mi-ser co-re. Da' be-
ri-sco il mi-ser co-re, il mi-ser co-re. O - v'e-sce il stra-le? Da'
ri-sco il mi-ser co-re, il mi-ser co-re. O - v'e-sce'l stra-le?
45
be-gli oc-chi fo-re. Si ve-de? Non ch'e-gli è u-na fiam-
gli oc-chi fo-re. Non ch'e-gli è u-na fiam-ma u-
be-gli oc-chi fo-re. Si ve-de? Non ch'e-gli è u-na fiam-ma u-
Da' be-gli oc-chi fo-re. Non ch'e-gli è u-na fiam-ma u-
50
55
ma u-sci-ta.
Et ar-di tu?
sci-ta, u-na fiam-ma u-sci-ta.
A-bru-
sci-ta, u-na fiam-ma u-sci-ta.
Et ar-di tu? A-
sci-ta, u-na fiam-ma u-sci-ta.
Et ar-di tu?


60
Di ch'è tal fo - - - co? Di spe - me et fe - -
s'io. Di spe - me et fe -
bru - s'io. Di ch'è tal fo - - - co? Di spe - me et fe - - -
Di spe - me et fe - - -


65
- de. El non si pò, ché'l cor piú
- de. Et poi si pò fu - gi - re? El non si pò, ché'l cor piú
- de. Et poi si pò fu - gi - re? El non si pò, ché'l cor piú
- de. El non si pò, ché'l cor piú

70
den - tr'ha fo - co. S'a - mor - za il fo - co? Non ch'e - gli è un
den - tr'ha fo - co. Non ch'e - gli è un
den - tr'ha fo - - co. S'a - mor - z'il fo - co? Non ch'e - gli è un
den - tr'ha fo - co. Non ch'e - gli è un

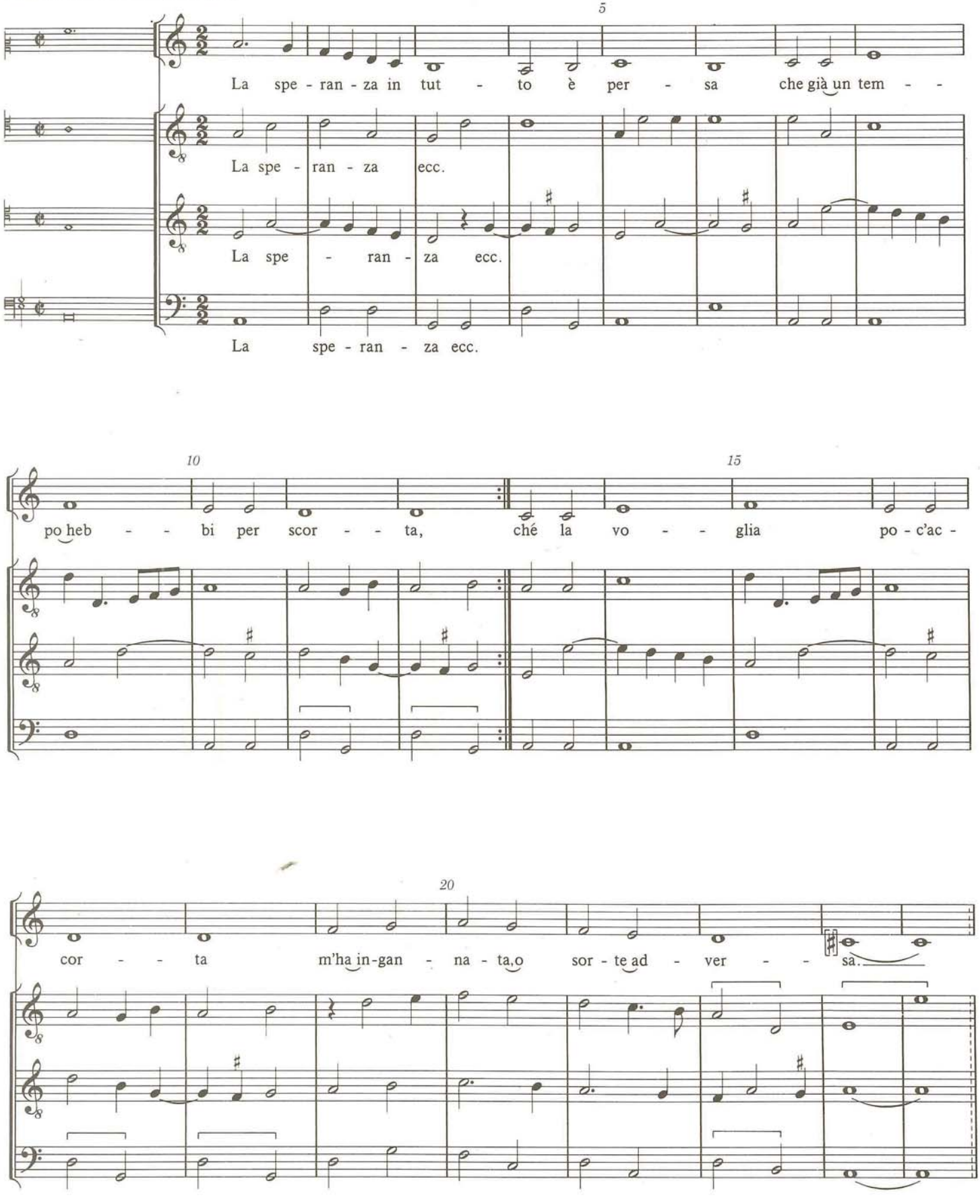

75
de - si - re.
Sí, ché con tal
de - si - - re. Dol - c'è il de - si - - - - o? Sí, ché con tal
de - si - - re.
Sí, ché con tal
de - si - - re.
Dol - c'è il de - si - o? Sí, ché con tal

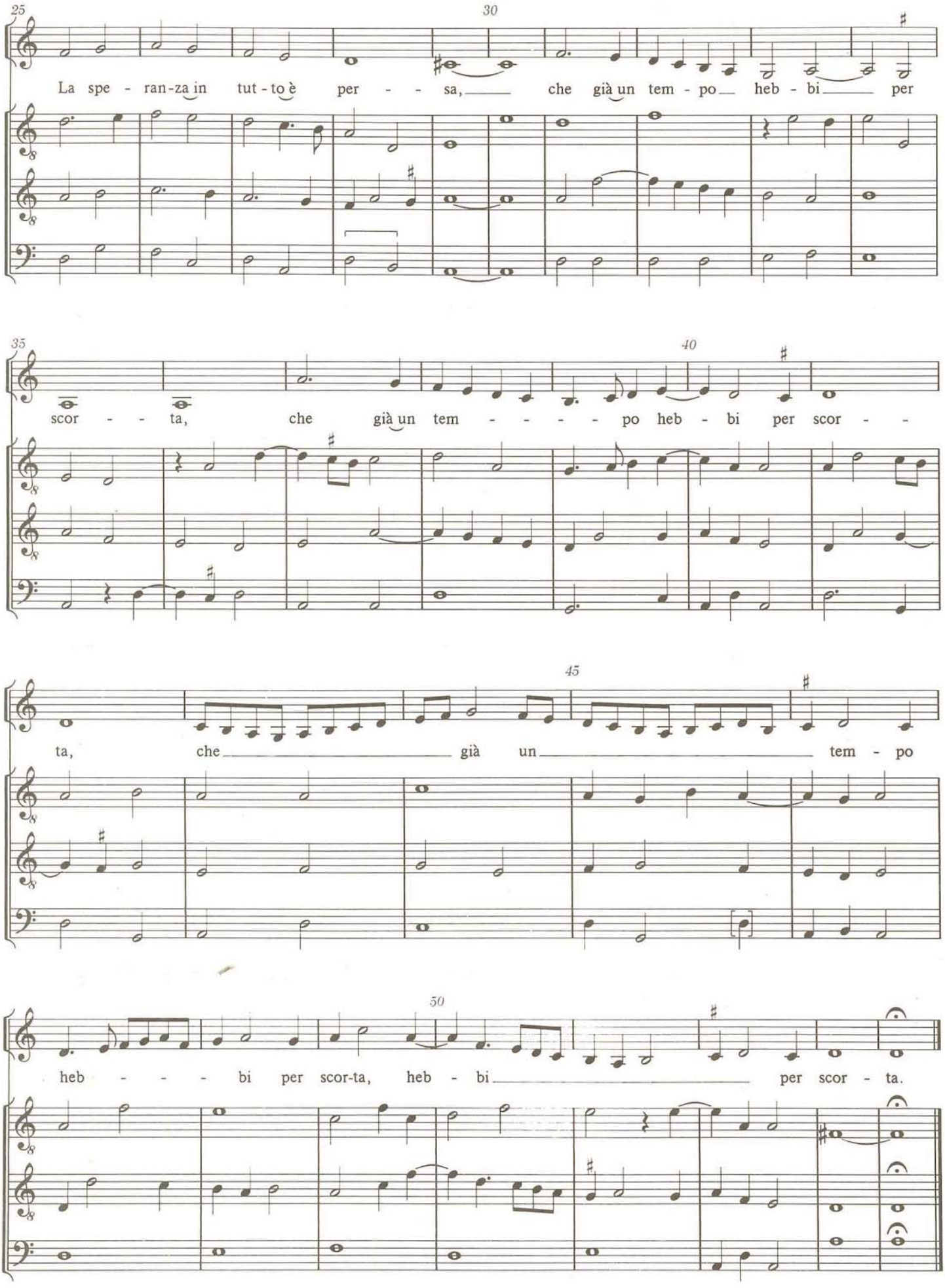
80
io-co oc-ci-do e stra-tio ognun sen-za mo-ri-re, sí, ché con tal io-co oc-
io-co oc-ci-do e stra-tio o - gnun sen-za mo-ri-re, sí, ché con tal io-co oc-
io-co oc-ci-do e stra-tio ognun sen-za mo-ri-re, sí, ché con tal io-co oc-
io-co oc-ci-do e stra-tio ognun sen - za mo - ri - re, sí, ché con tal io-co oc-

85
90
ci - do et stra-tio ognun sen - za mo - ri - re.
ci - do et stra-tio ognun sen - za mo - ri - re, sen - za mo - ri - - - re.
ci - do et stra-tio ognun sen - za mo - ri - re sen - za mo - ri - re.
ci - do et stra-tio ognun sen - za mo - ri - re, sen - za mo - ri - re.

29. La speranza in tutto è persa

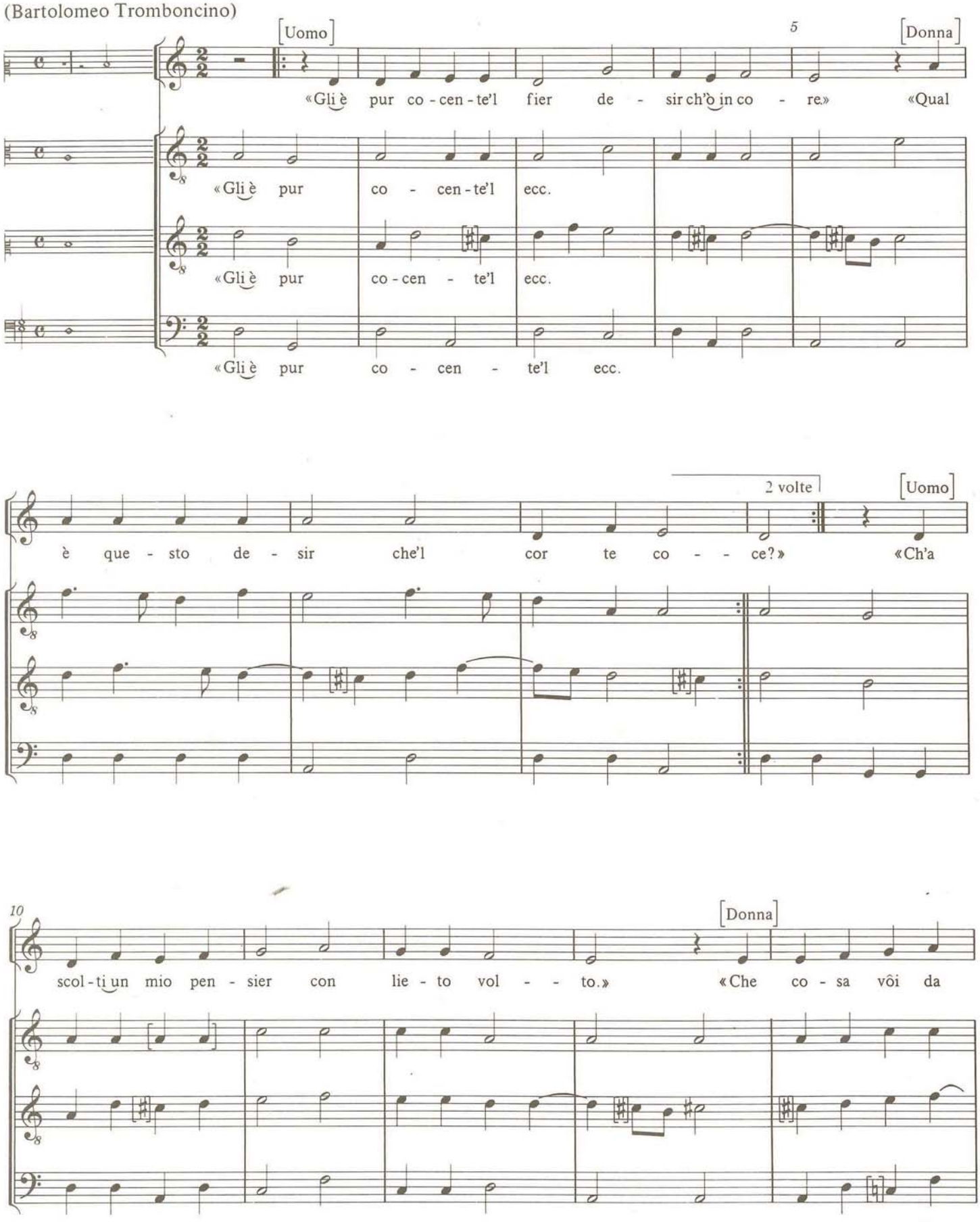
(Bartolomeo Tromboncino)

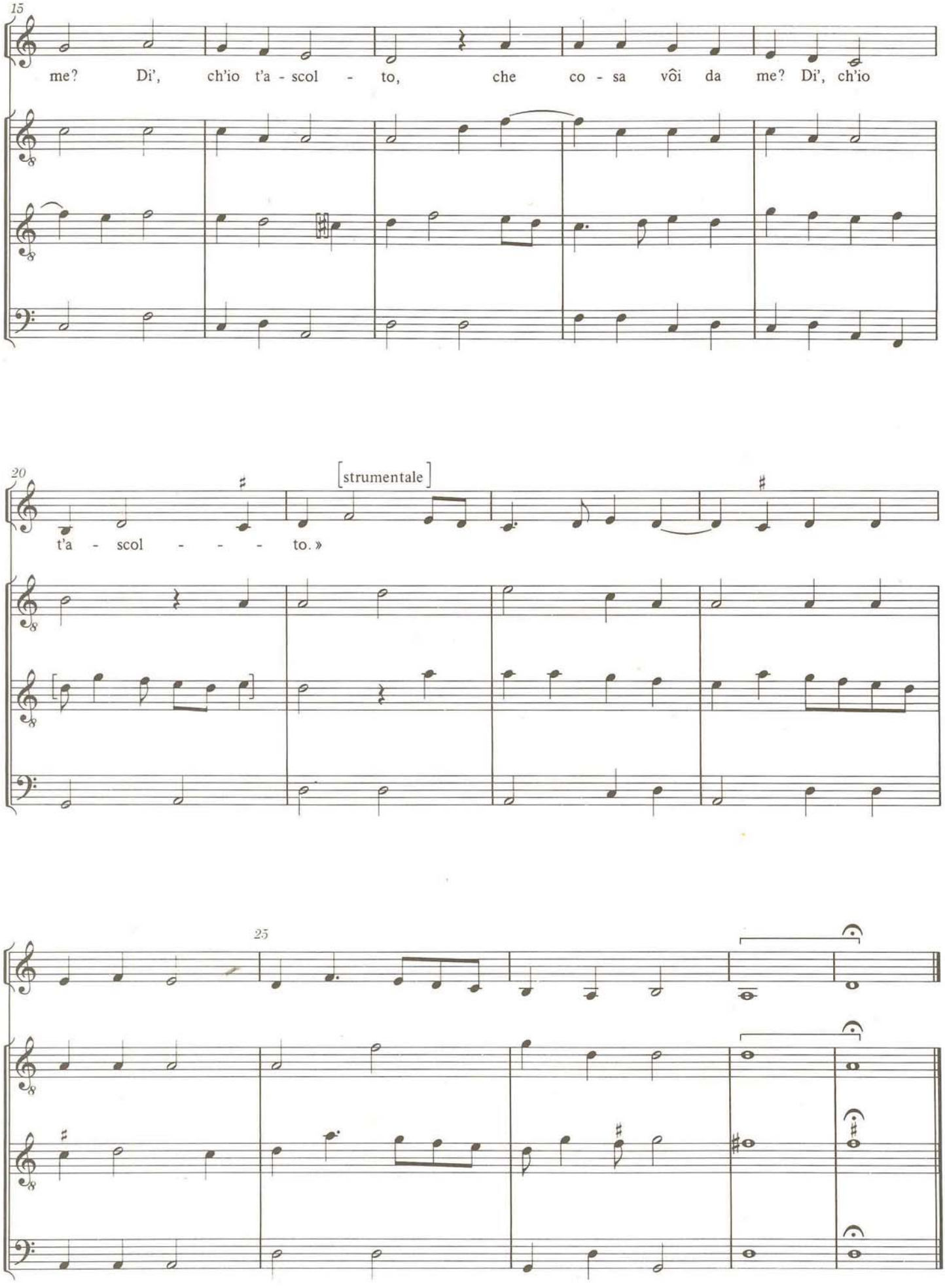



25
30
La spe - ran-za in tut - to è per - - sa, che già un tem - po heb - bi per
35
40
scor - - ta, che già un tem - - - - po heb - bi per scor - -
45
ta, che già un tem - po
50
heb - - - bi per scor-ta, heb - bi per scor - ta.

30. Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ò in core

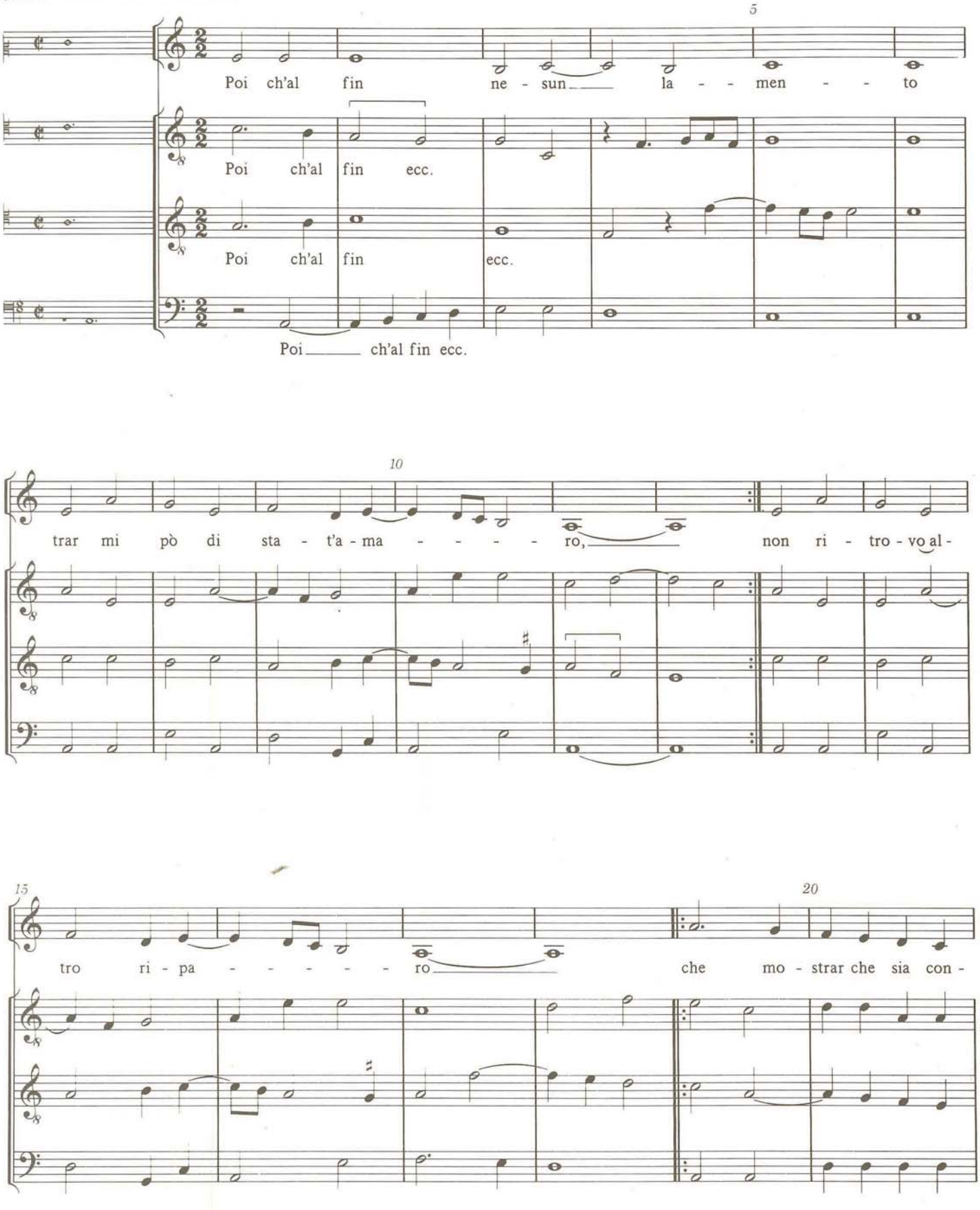
(Bartolomeo Tromboncino)

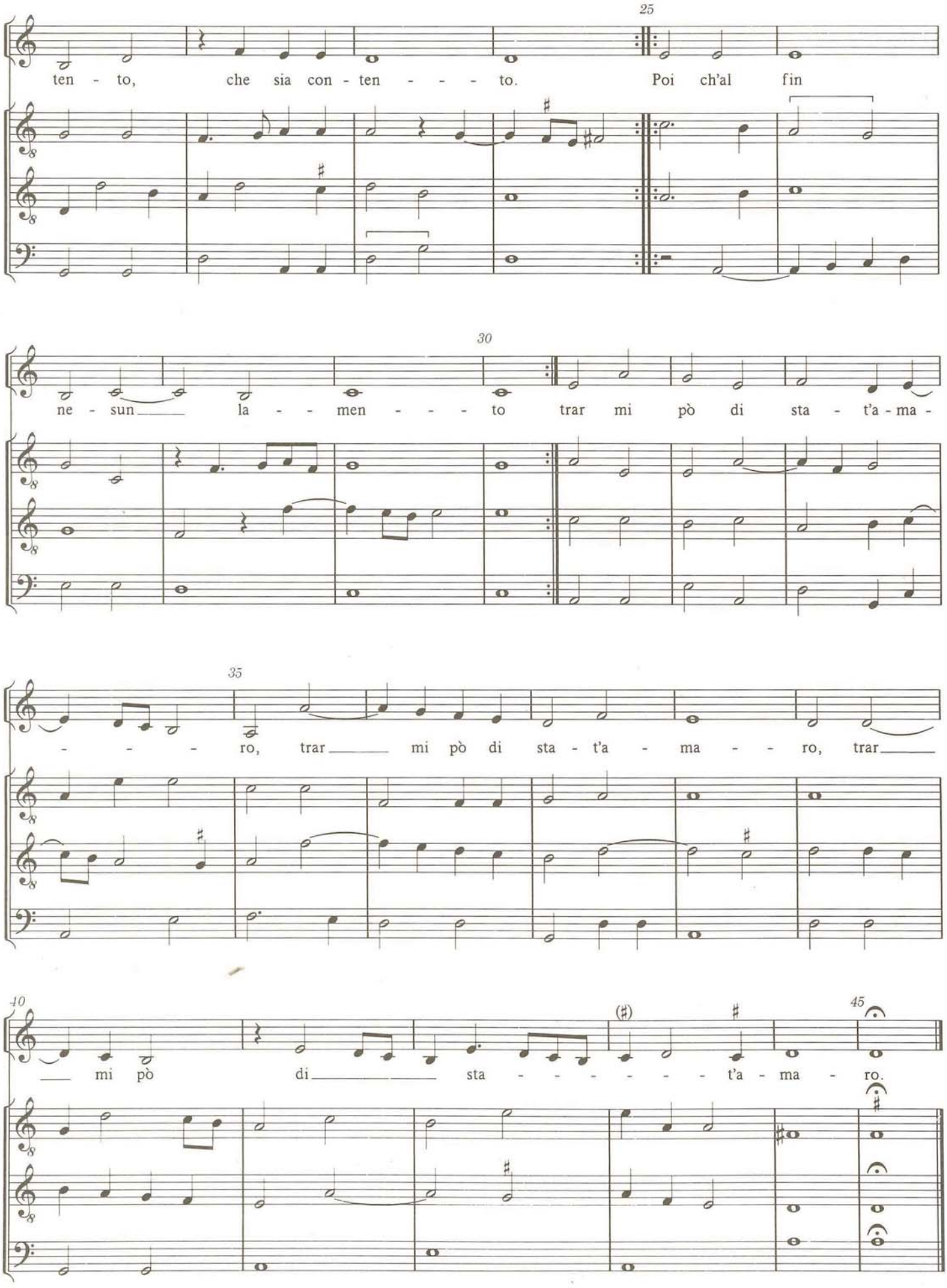



15
me? Di', ch'io t'a - scol - to, che co - sa vôi da me? Di', ch'io
20
[strumentale]
t'a - scol - - - to.»
25

31. Poi ch'al fin nesun lamento

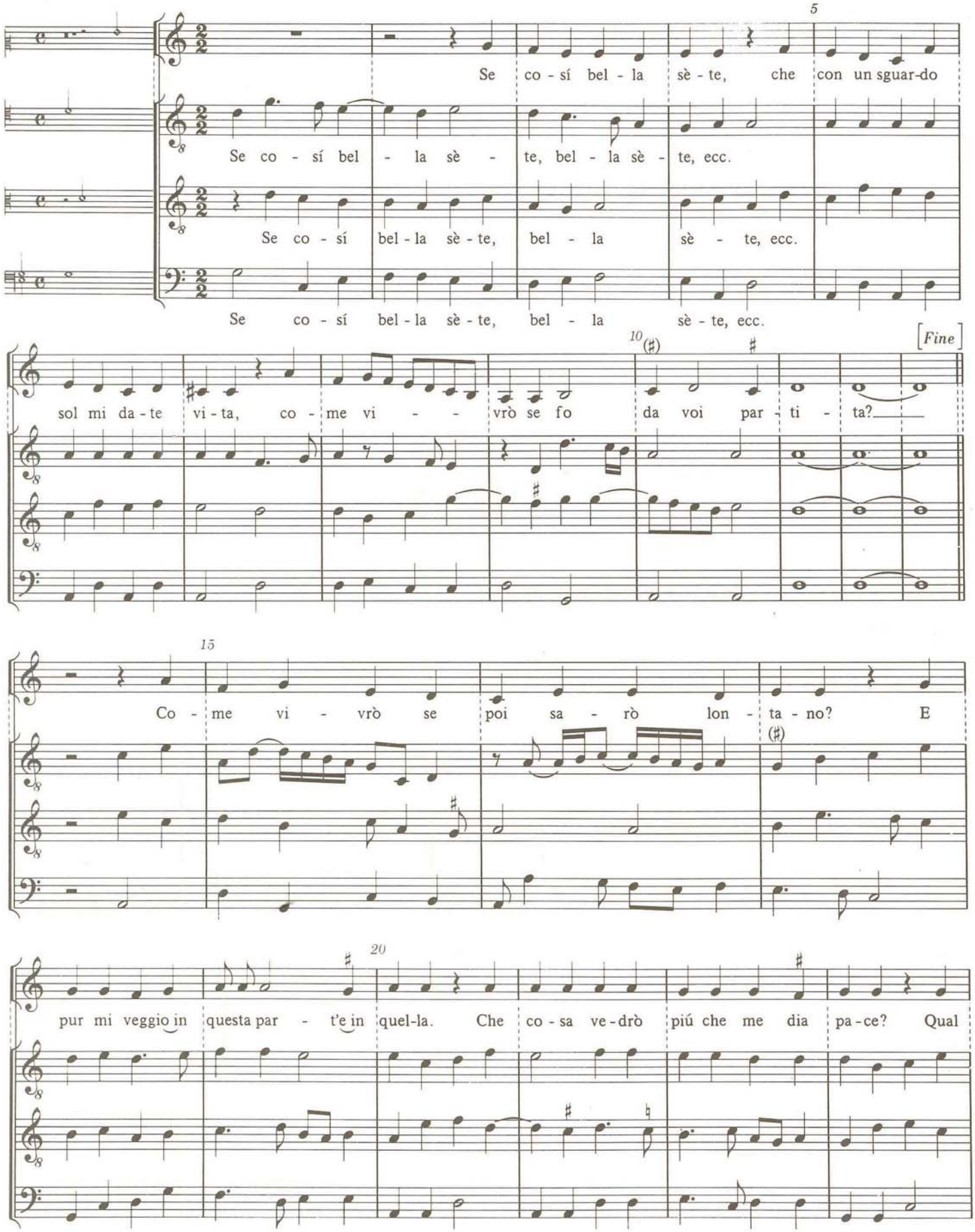
(Bartolomeo Tromboncino)

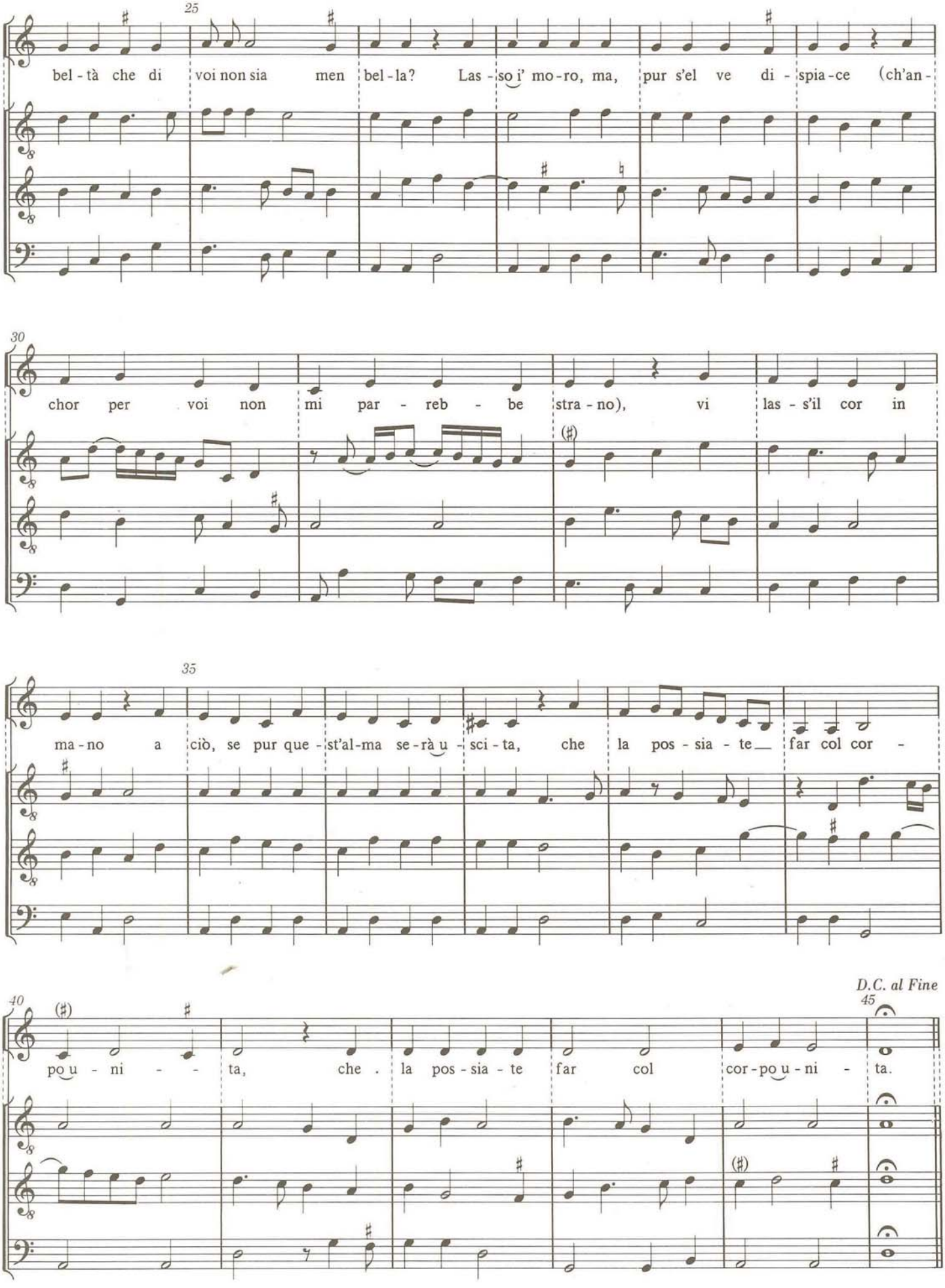



25
ten - to, che sia con - ten - - - - to. Poi ch'al fin
30
ne - sun la - - men - - - - to trar mi pò di sta - t'a - ma -
35
- - - - ro, trar mi pò di sta - t'a - ma - - ro, trar
40
mi pò di sta - - - - - - - t'a - ma - ro.
45

32. Se cosí bella sète

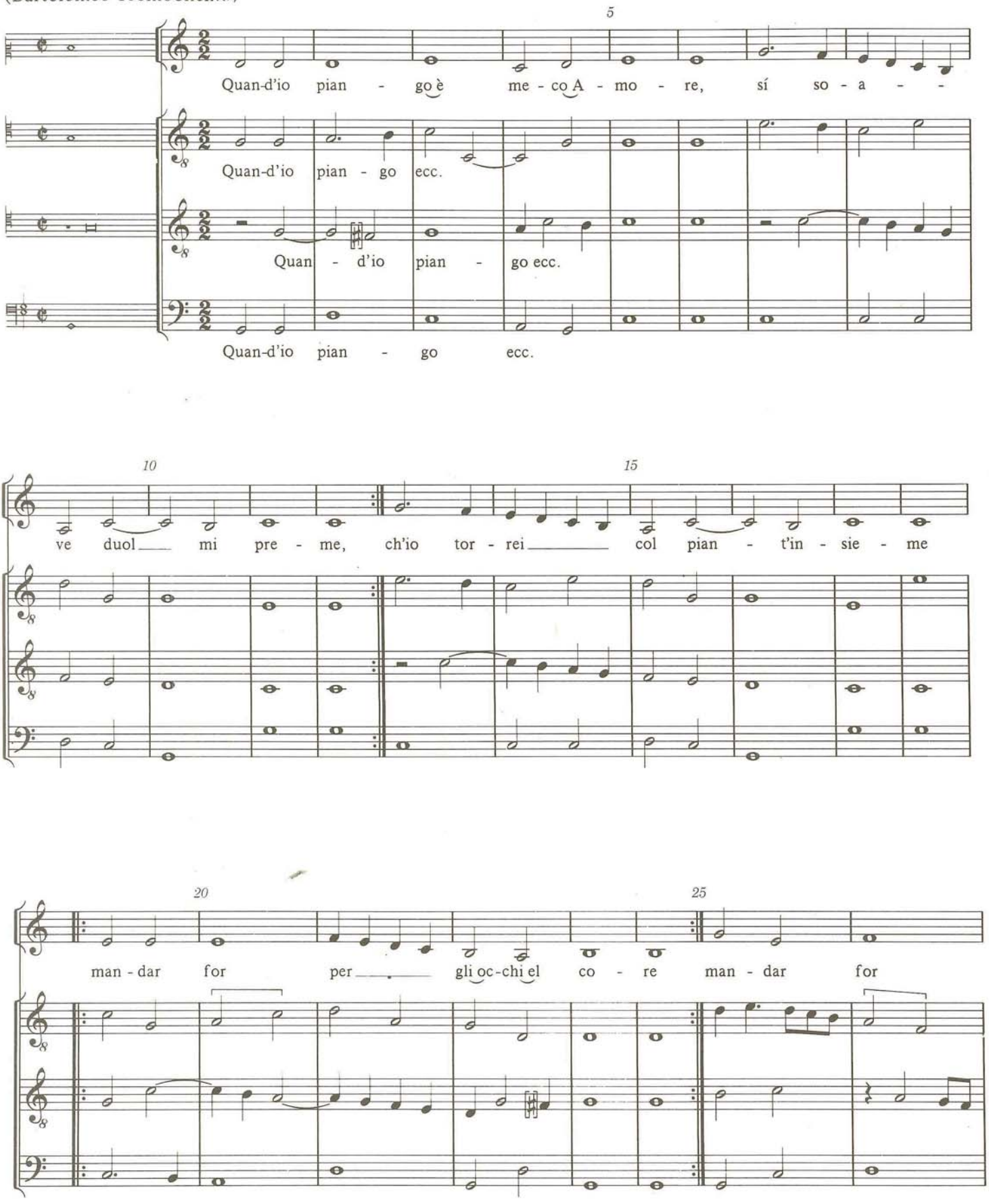
Adespoto

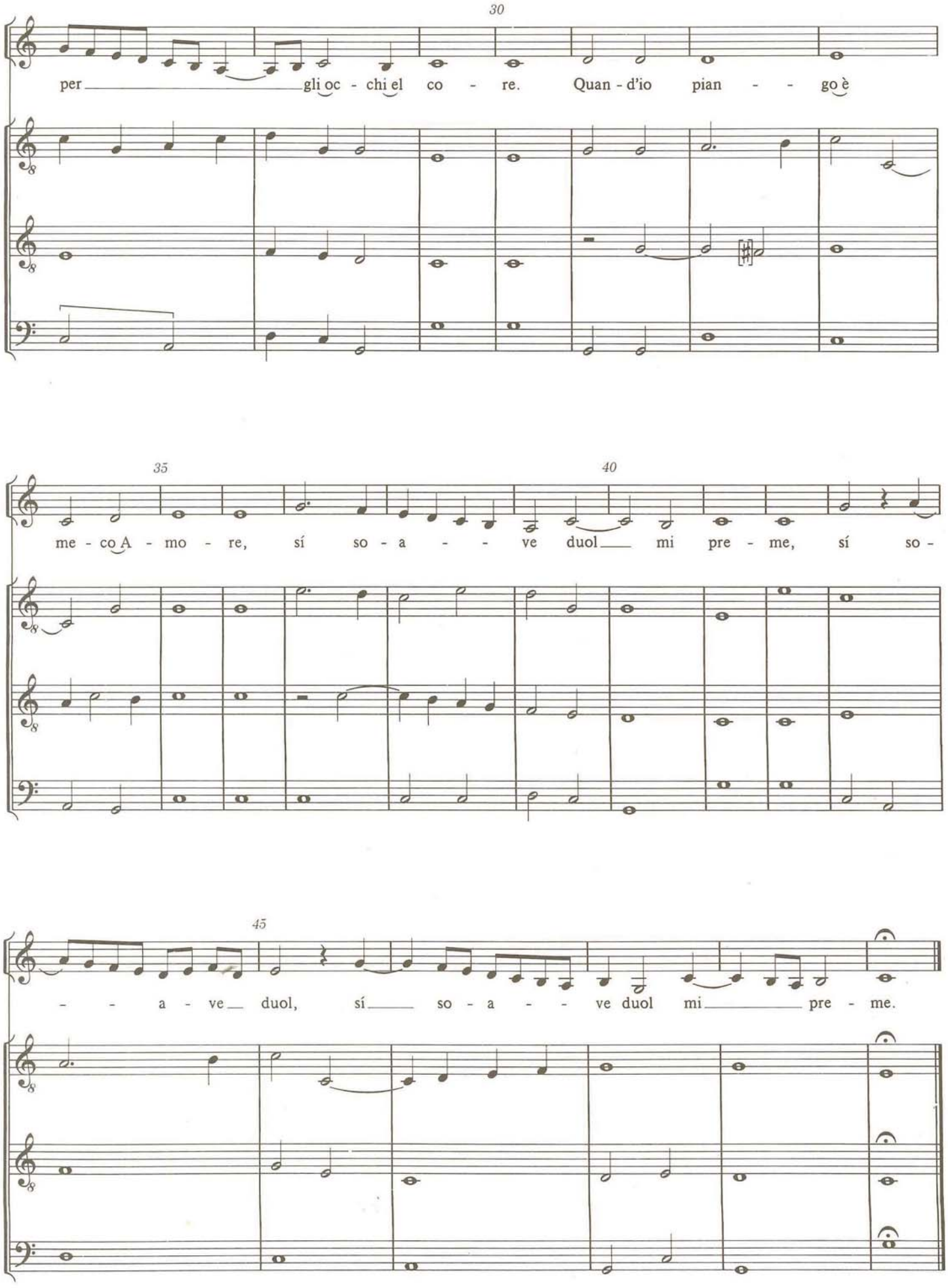



25
bel - tà che di voi non sia men bel - la? Las - so i' mo - ro, ma, pur s'el ve di - spia - ce (ch'an -
30
chor per voi non mi par - reb - be stra - no), vi las - s'il cor in
35
ma - no a ciò, se pur que - st'al-ma se - rà u - sci - ta, che la pos - sia - te far col cor -
D.C. al Fine
40
45
po u - ni - - ta, che . la pos - sia - te far col cor - po u - ni - ta.

33. Quand'io piango è meco Amore

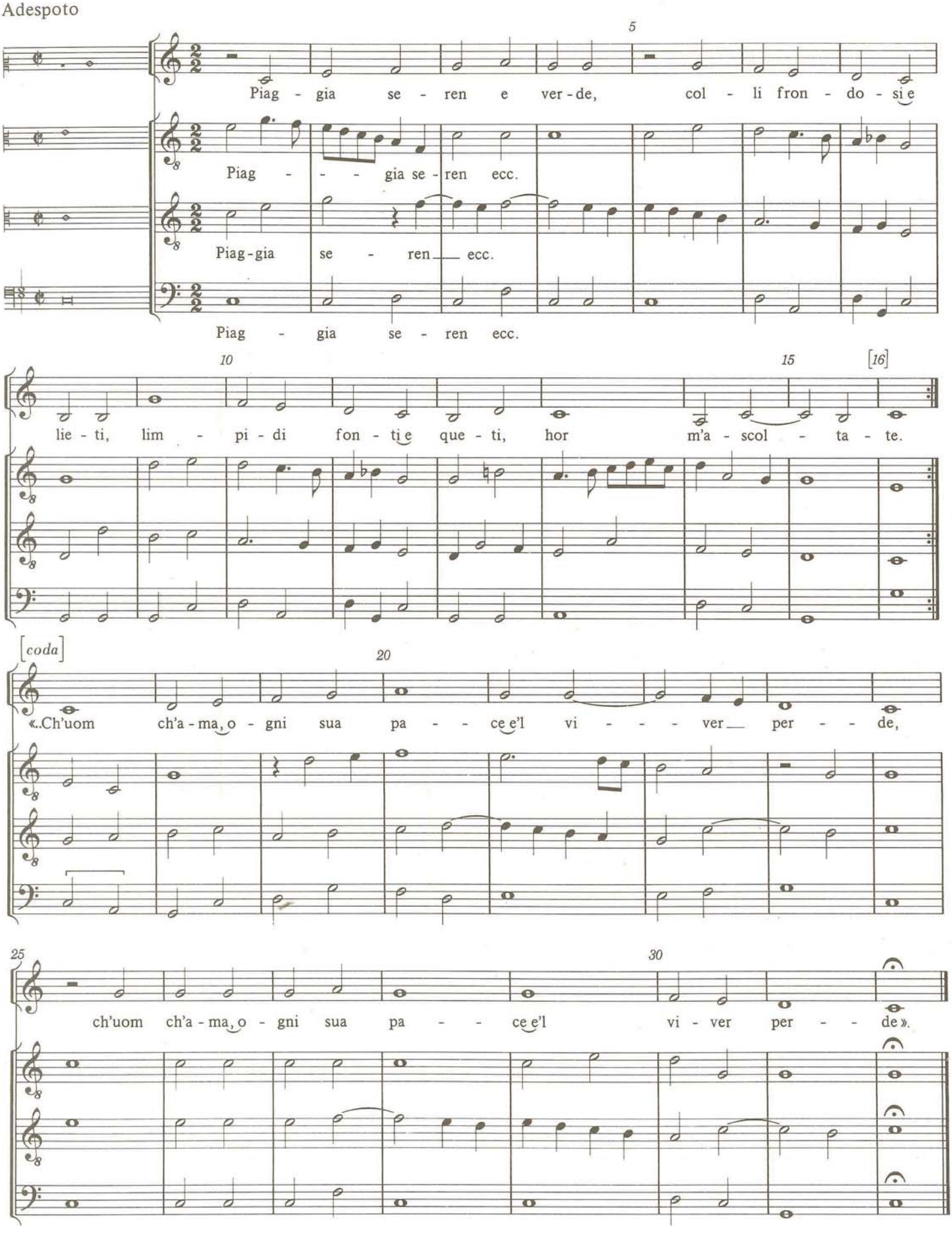
(Bartolomeo Tromboncino)




30
per gli oc - chi el co - re. Quan - d'io pian - - go è
35
me - co A - mo - re, sí so - a - - ve duol mi pre - me, sí so -
40
45
- - a - ve duol, sí so - a - - ve duol mi pre - me.

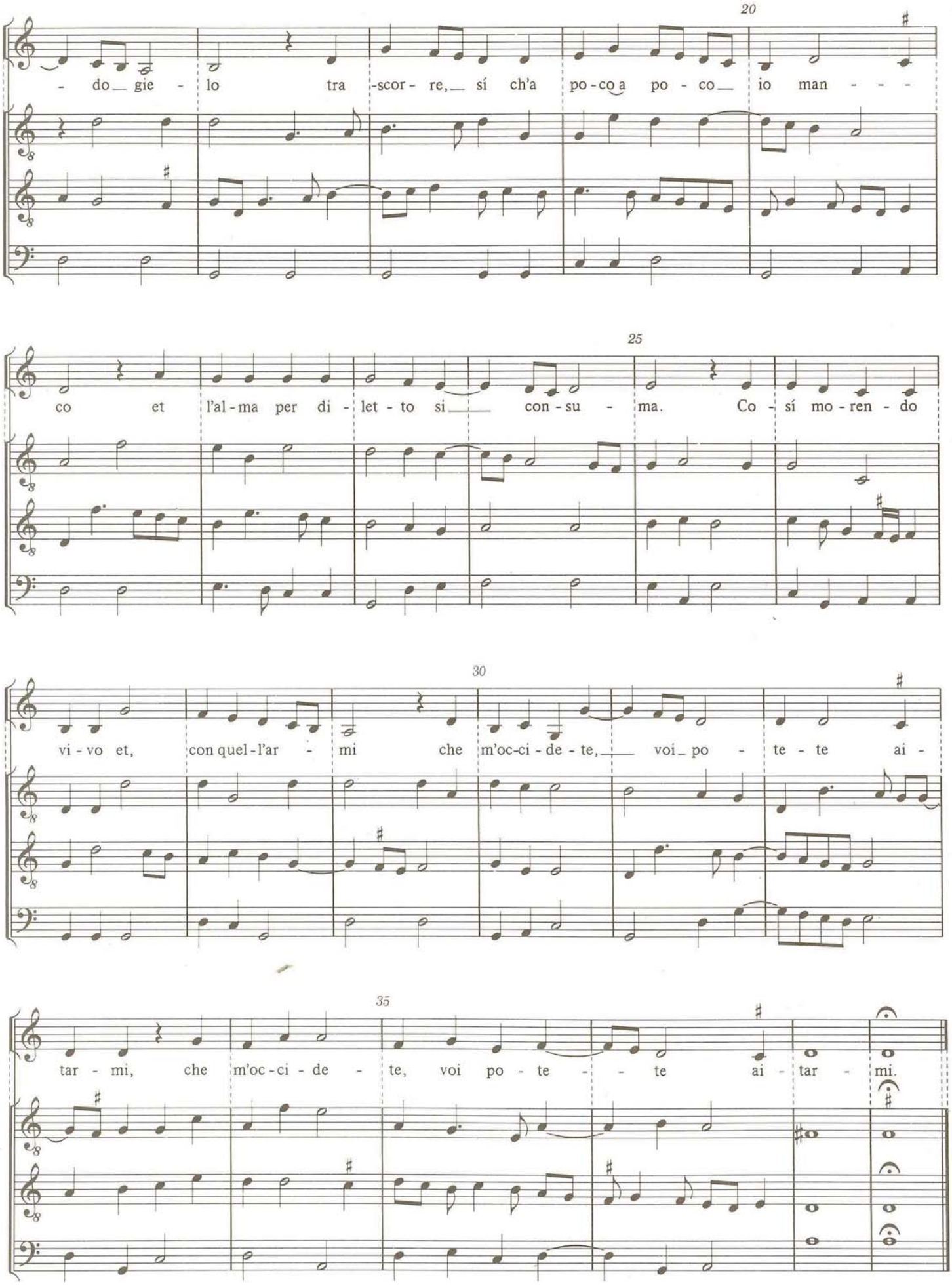
34. Piaggia seren e verde

Adespoto



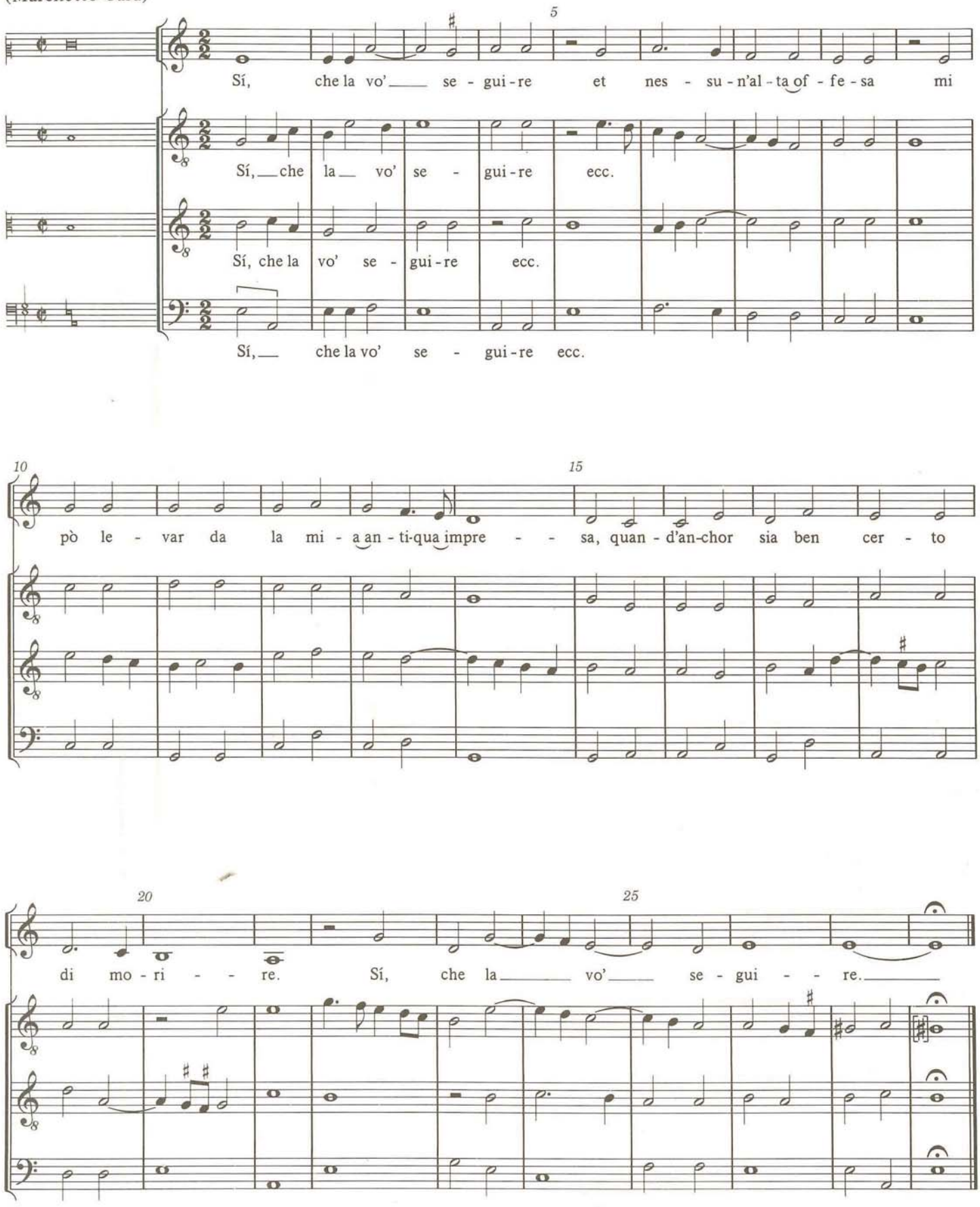
35. Quando vostri begli occhi un caro velo

Adespoto (Iacopo Sannazzaro)


20
- do_ gie - lo tra -scor - re,_ sí ch'a po - co a po - co_ io man - - -
25
co et l'al - ma per di - let - to si_ con - su - ma. Co - sí mo - ren - do
30
vi - vo et, con quel - l'ar - mi che m'oc - ci - de - te,_ voi_ po - te - te ai -
35
tar - mi, che m'oc - ci - de - te, voi po - te - - te ai - tar - mi.

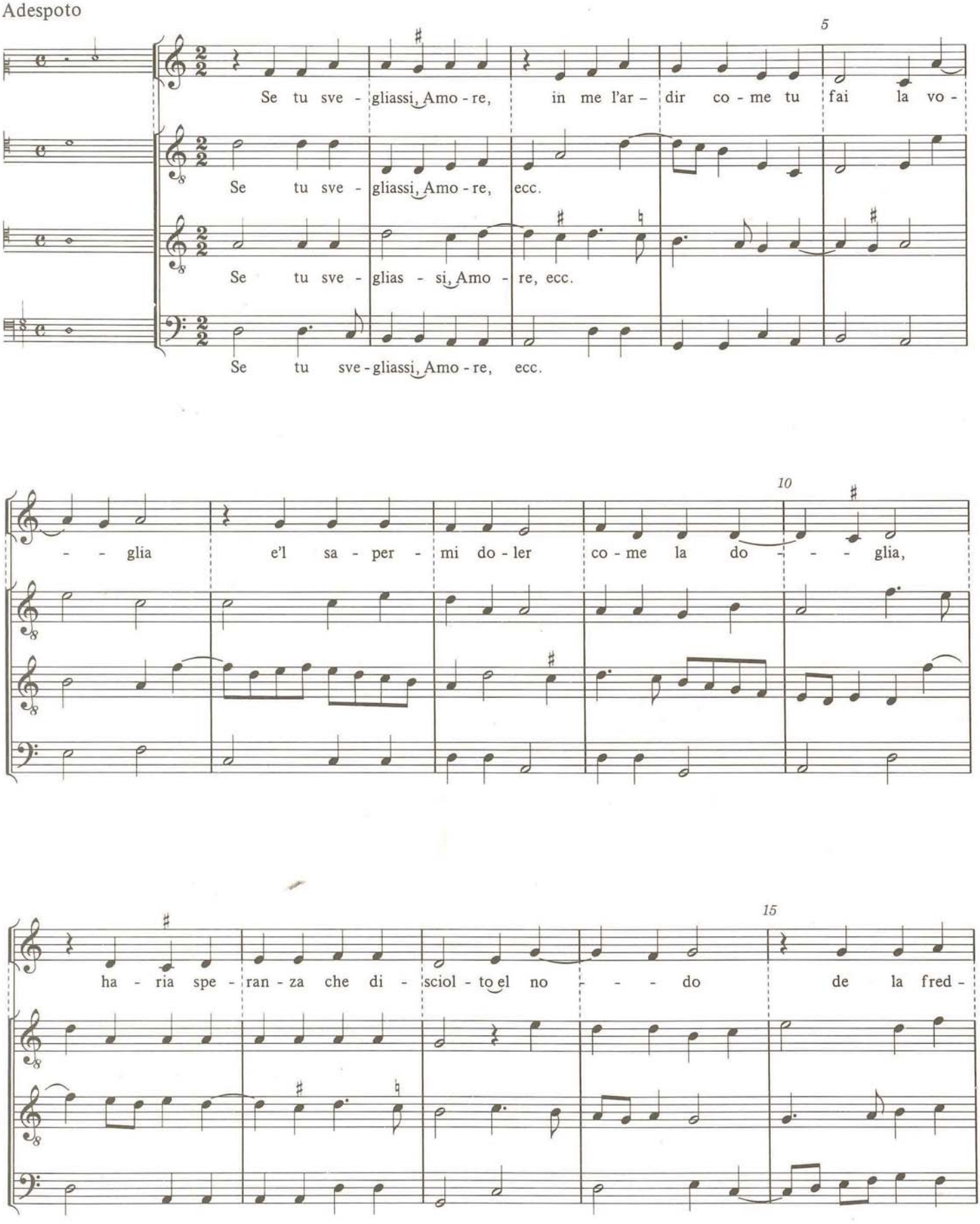
36. Sí, che la vo' seguire

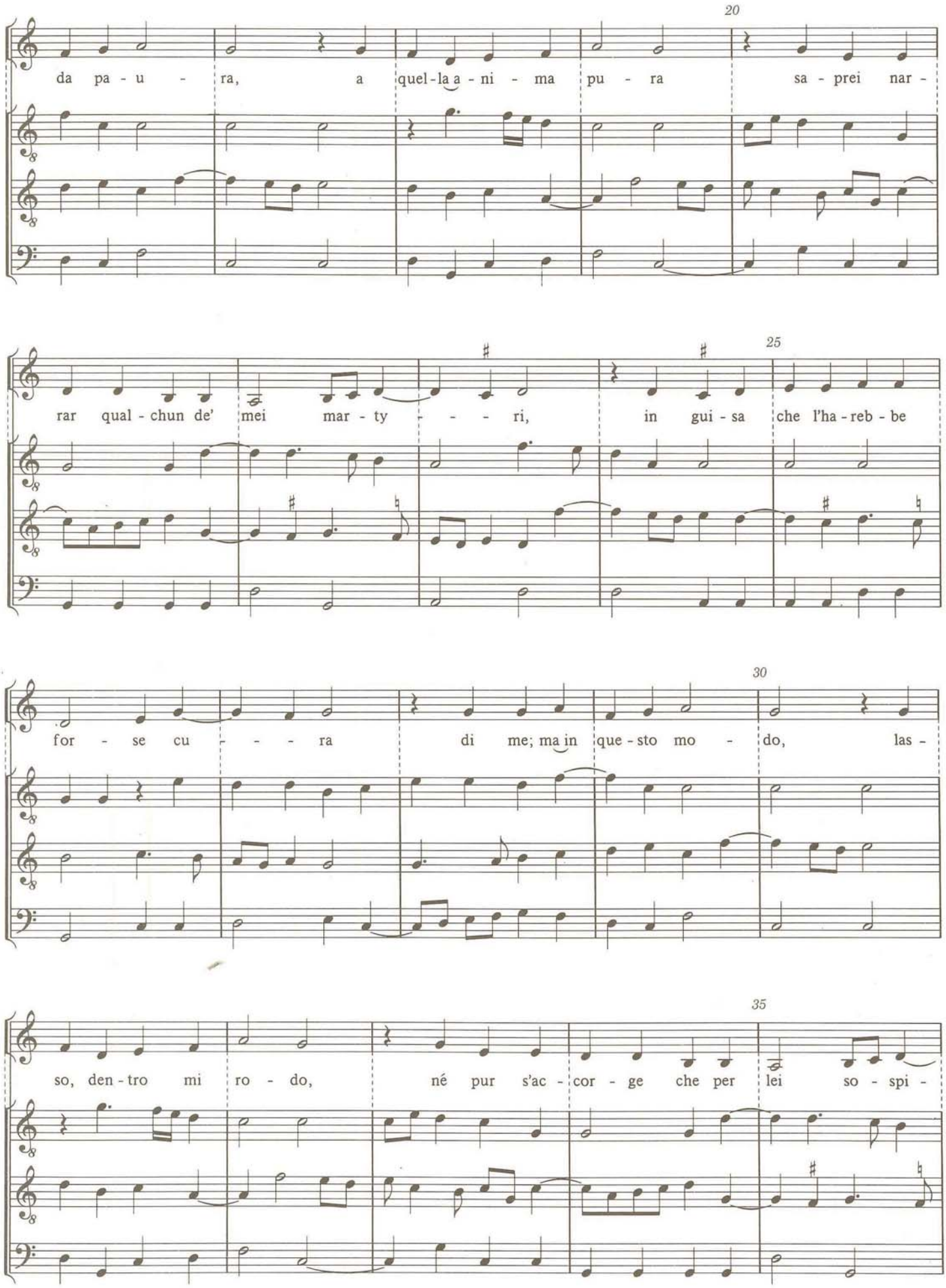
(Marchetto Cara)

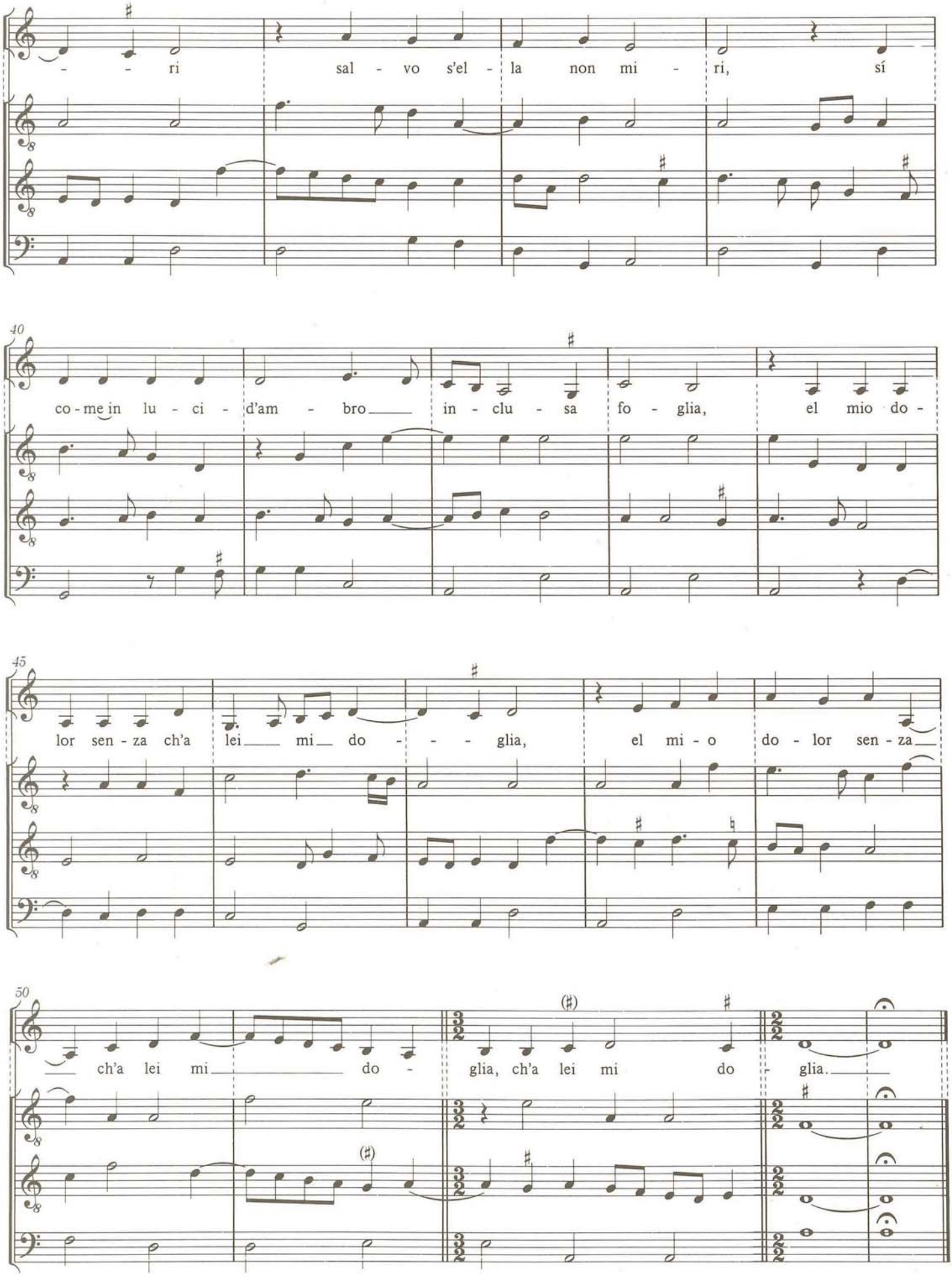


37. Se tu svegliassi, Amore

Adespoto

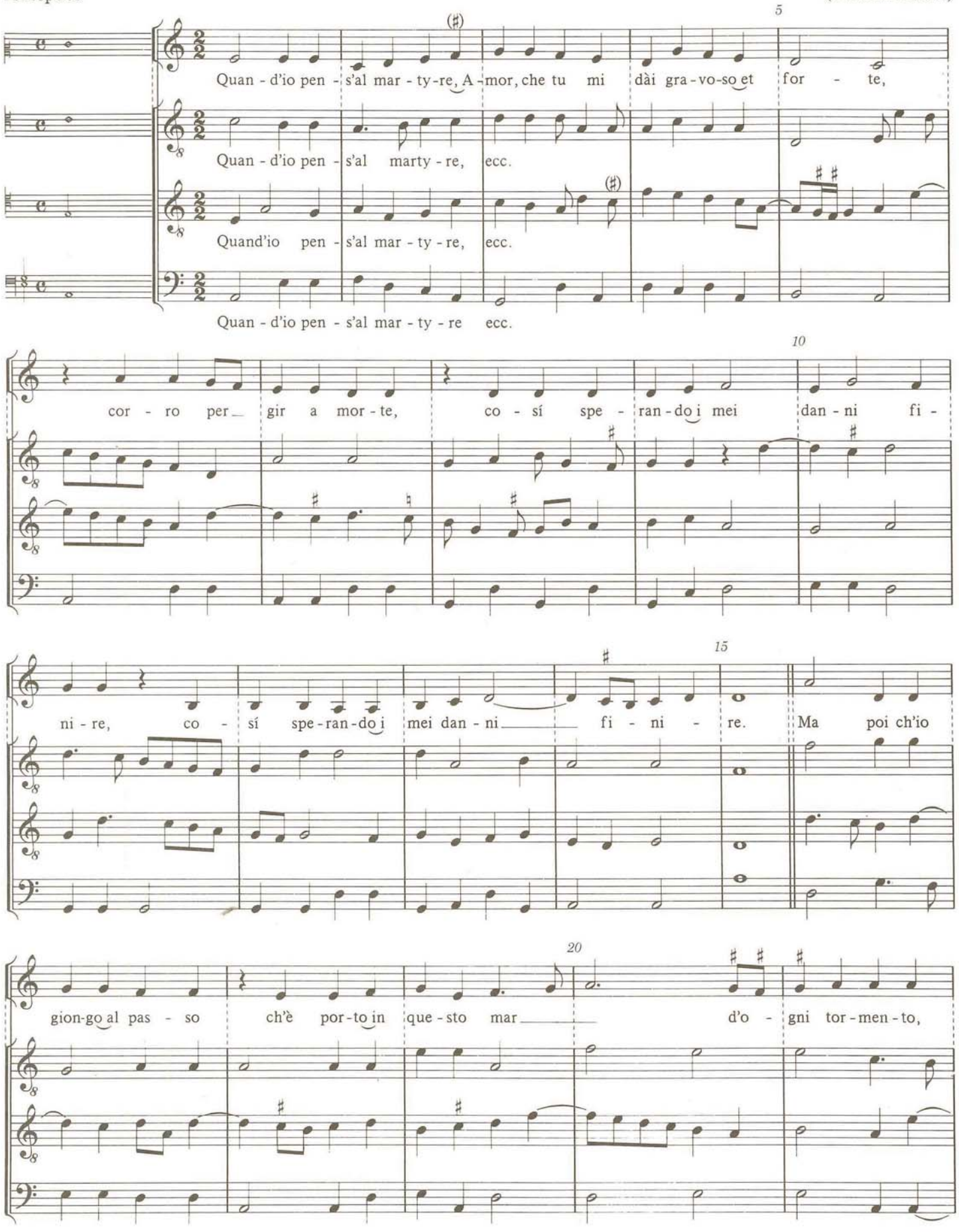


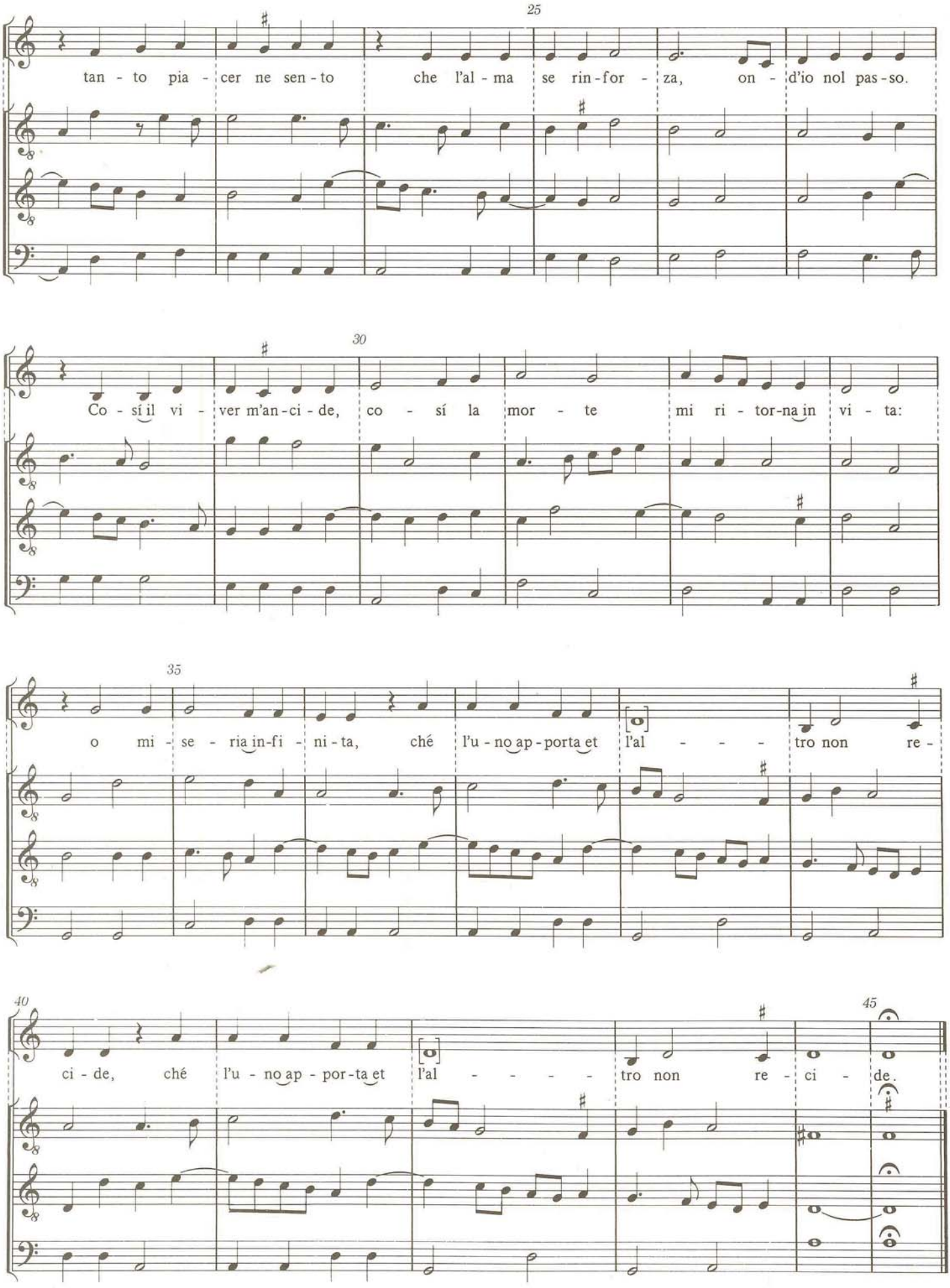

20
da pa - u - ra, a quel-la a - ni - ma pu - ra sa - prei nar -
25
rar qual - chun de' mei mar - ty - - - ri, in gui - sa che l'ha - reb - be
30
for - se cu - - - ra di me; ma in que - sto mo - do, las -
35
so, den - tro mi ro - do, né pur s'ac - cor - ge che per lei so - spi -


- - ri sal - vo s'el - la non mi - ri, sí
40
co - me in lu - ci - d'am - bro in - clu - sa fo - glia, el mio do -
45
lor sen - za ch'a lei mi do - - - glia, el mi - o do - lor sen - za
50
ch'a lei mi do - glia, ch'a lei mi do - glia.

38. Quand'io pens'al martyre

Adespoto (Pietro Bembo)




25
tan - to pia - cer ne sen - to che l'al - ma se rin - for - za, on - d'io nol pas - so.
30
Co - sí il vi - ver m'an - ci - de, co - sí la mor - te mi ri - tor - na in vi - ta:
35
o mi - se - ria in - fi - ni - ta, ché l'u - no ap - porta et l'al - - - - tro non re -
40
ci - de, ché l'u - no ap - por - ta et l'al - - - - - tro non re - ci - de.
45

39. Queste lachryme mie, questi sospiri

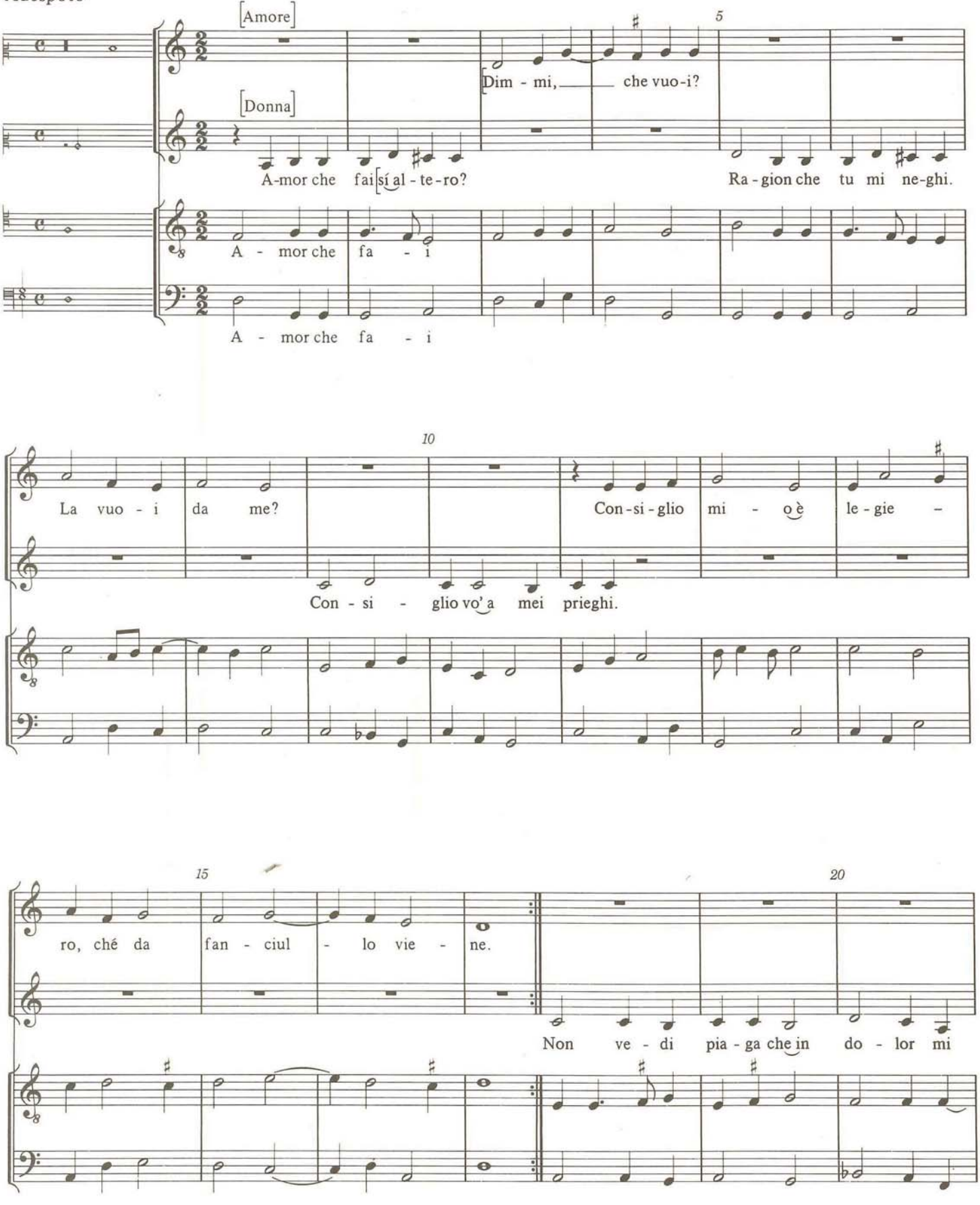
(Bartolomeo Tromboncino) (Baldassare Castiglione)

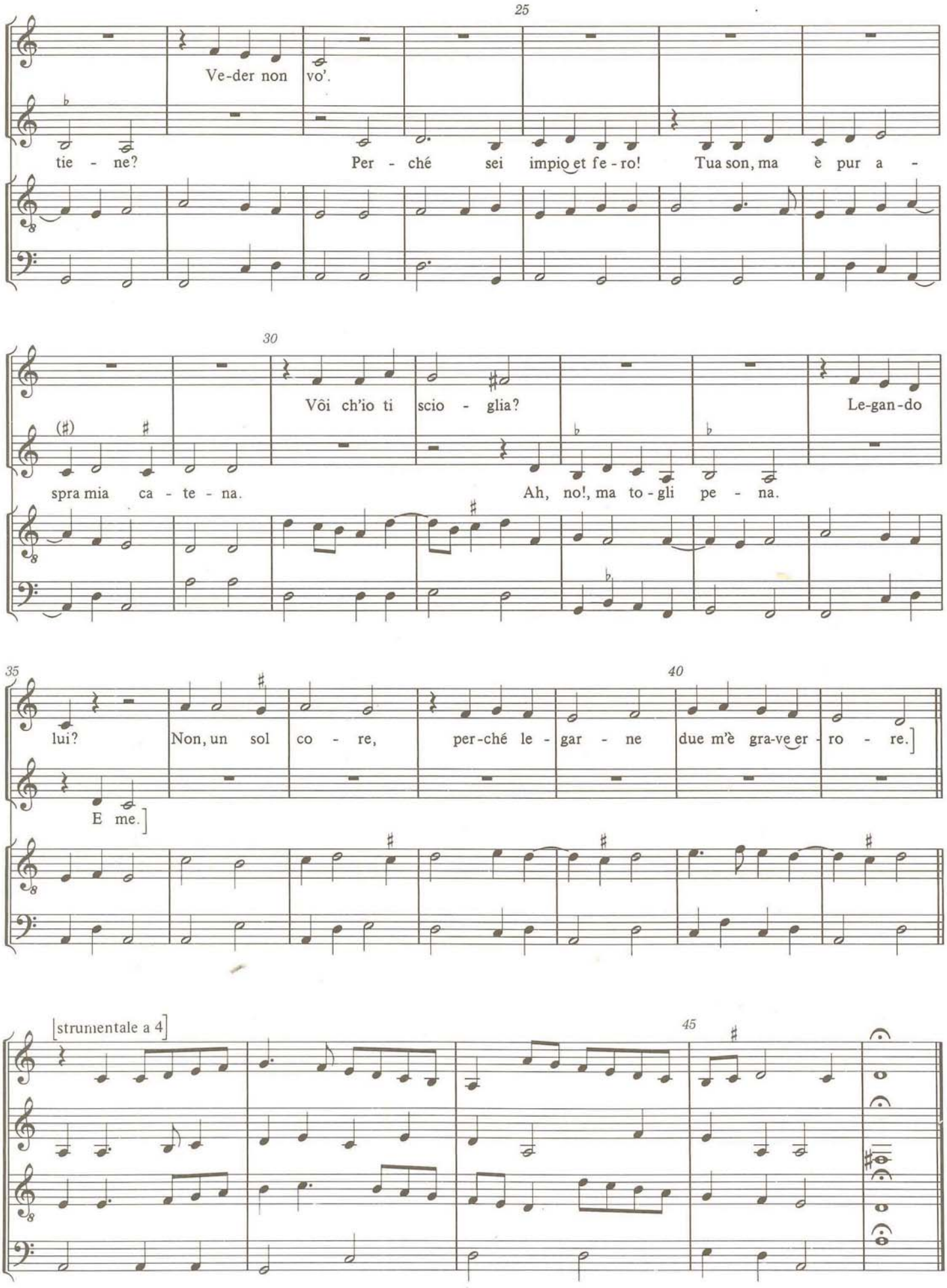
15
Fine
di ciò sol ap - pa - go i soi de - si - - - ri. Pe - rò, se
20
gion - ta al fin mia vi - ta ve - de, qual - che dol - ce soc - cor - so por -
25
- ge al co - - re che da pro - pin - qua mor - te lo dif - fen -
30
de; e to - sto ch'el ri - pi - glia el suo vi - go - - re, di la - chry -

35
m'e so - spir' tri - but - to chie - de la in - gor - da fa - me che tal
40
ci - bo at - ten - de. On - d'io, poi che'l mio ben tan - to m'of - fen -
45
de, fug - go el ri - me - dio ch'il do - lor con - tem - pre, te - men - do
50
D.C. al Fine
non pur sem - pre sí pro - xi - m'al pia - cer sia - no i mar - ty - ri.

40. Amor, che fai

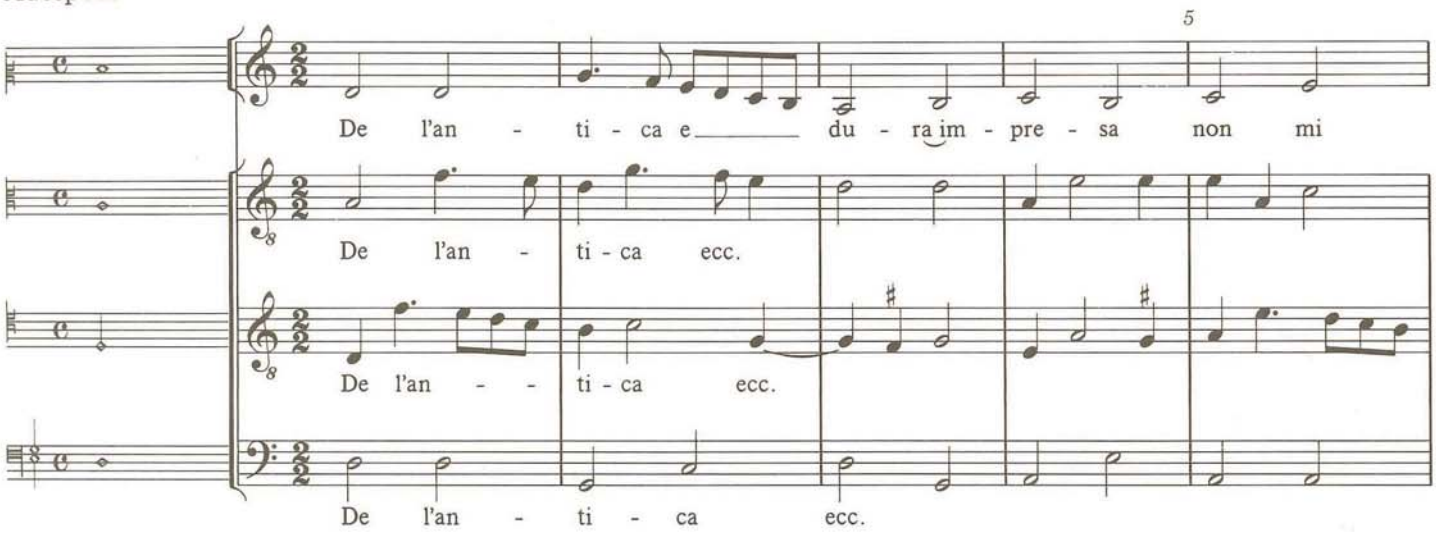
Adespoto

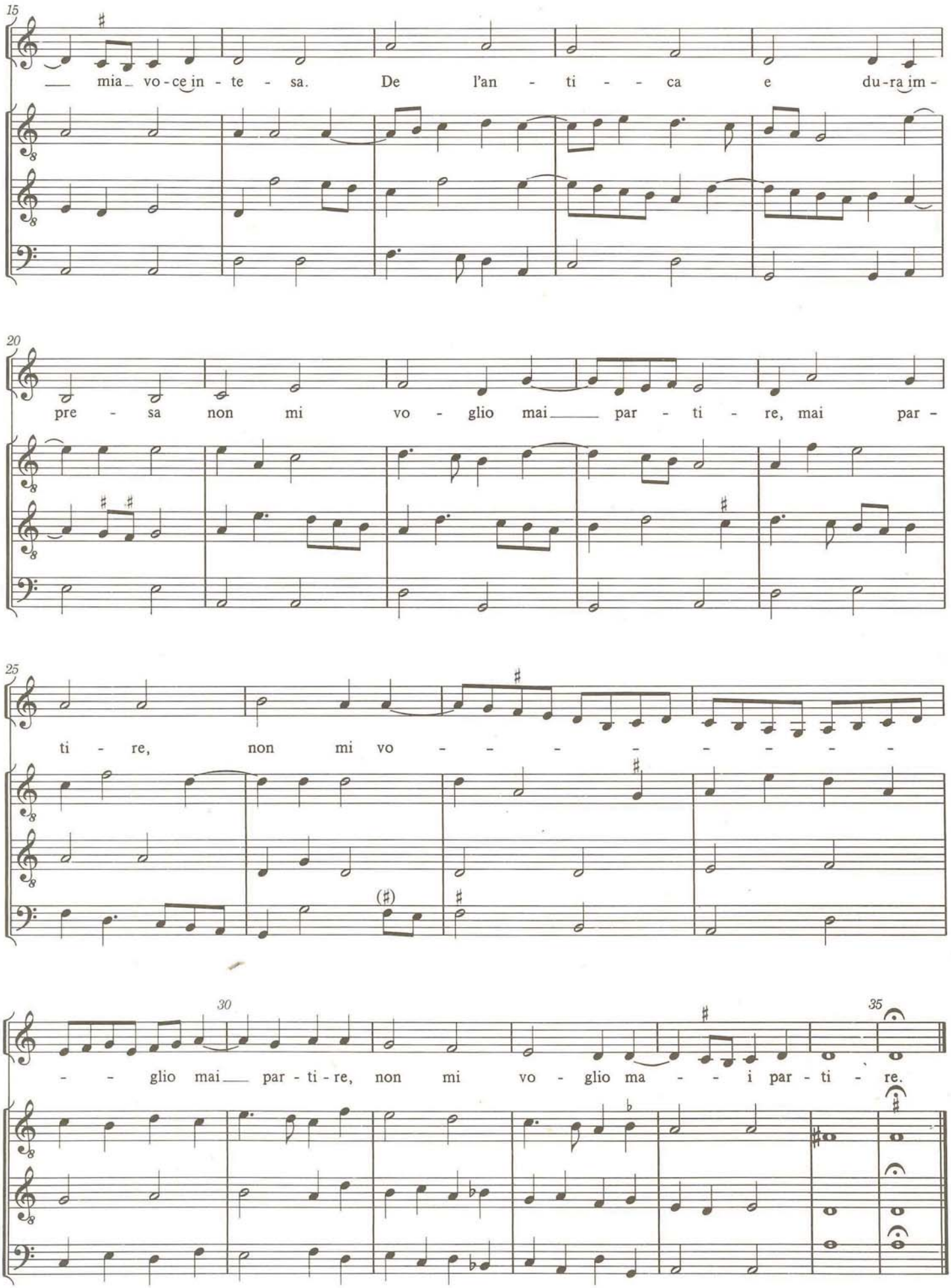



25
Ve-der non vo'.
tie - ne?
Per - ché sei impio et fe - ro!
Tua son, ma è pur a -
30
Vôi ch'io ti scio - glia?
Le-gan-do
spra mia ca - te - na.
Ah, no!, ma to - gli pe - na.
35
40
lui?
Non, un sol co - re,
per-ché le - gar - ne
due m'è gra-ve er - ro - re.]
E me.]
[strumentale a 4]
45

41. De l'antica e dura impresa

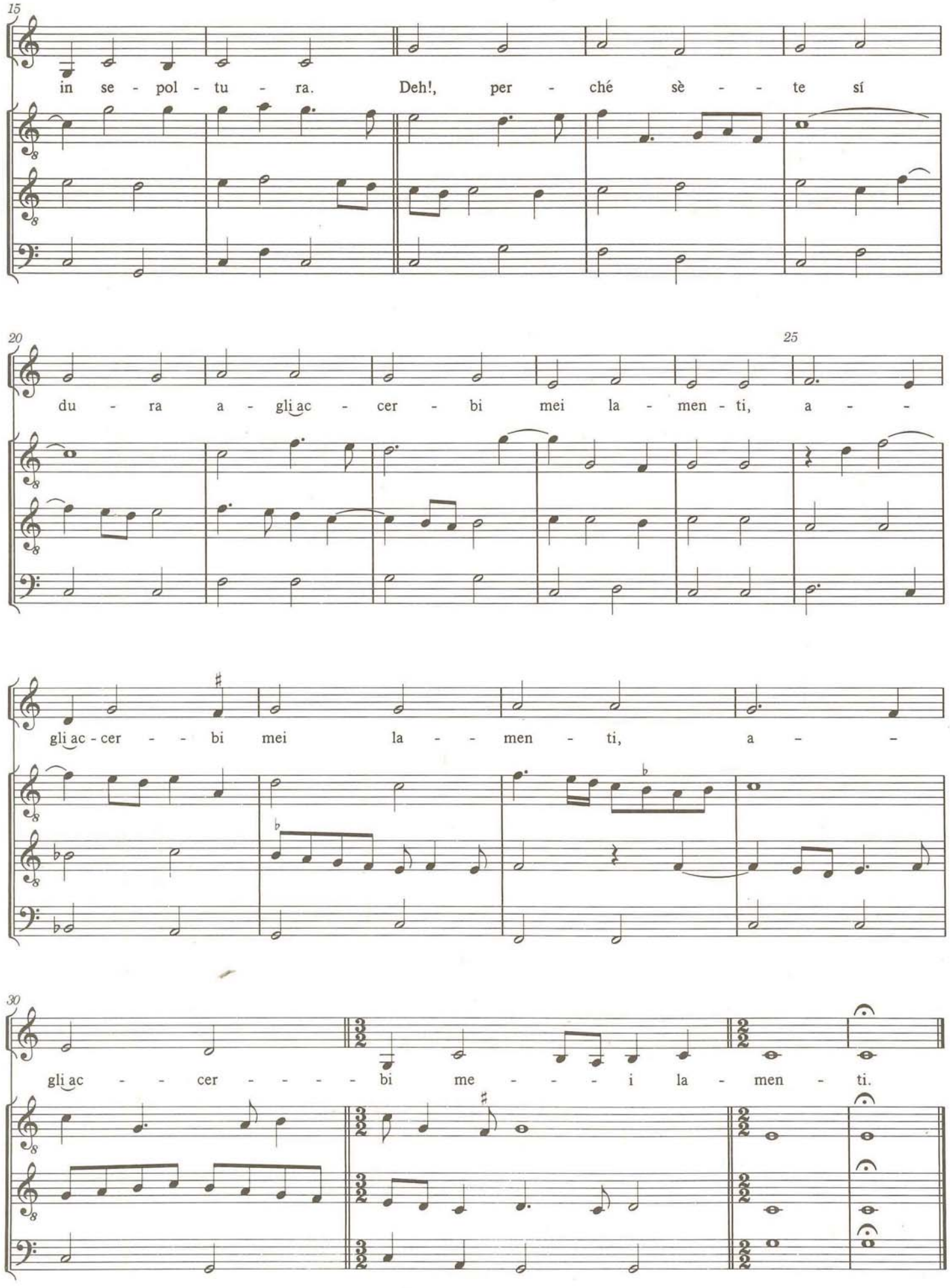
Adespoto




15
mia vo-ce in-te-sa. De l'an-ti-ca e du-ra im-
20
pre-sa non mi vo-glio mai par-ti-re, mai par-
25
ti-re, non mi vo-
30
-glio mai par-ti-re, non mi vo-glio ma-i par-ti-re.
35

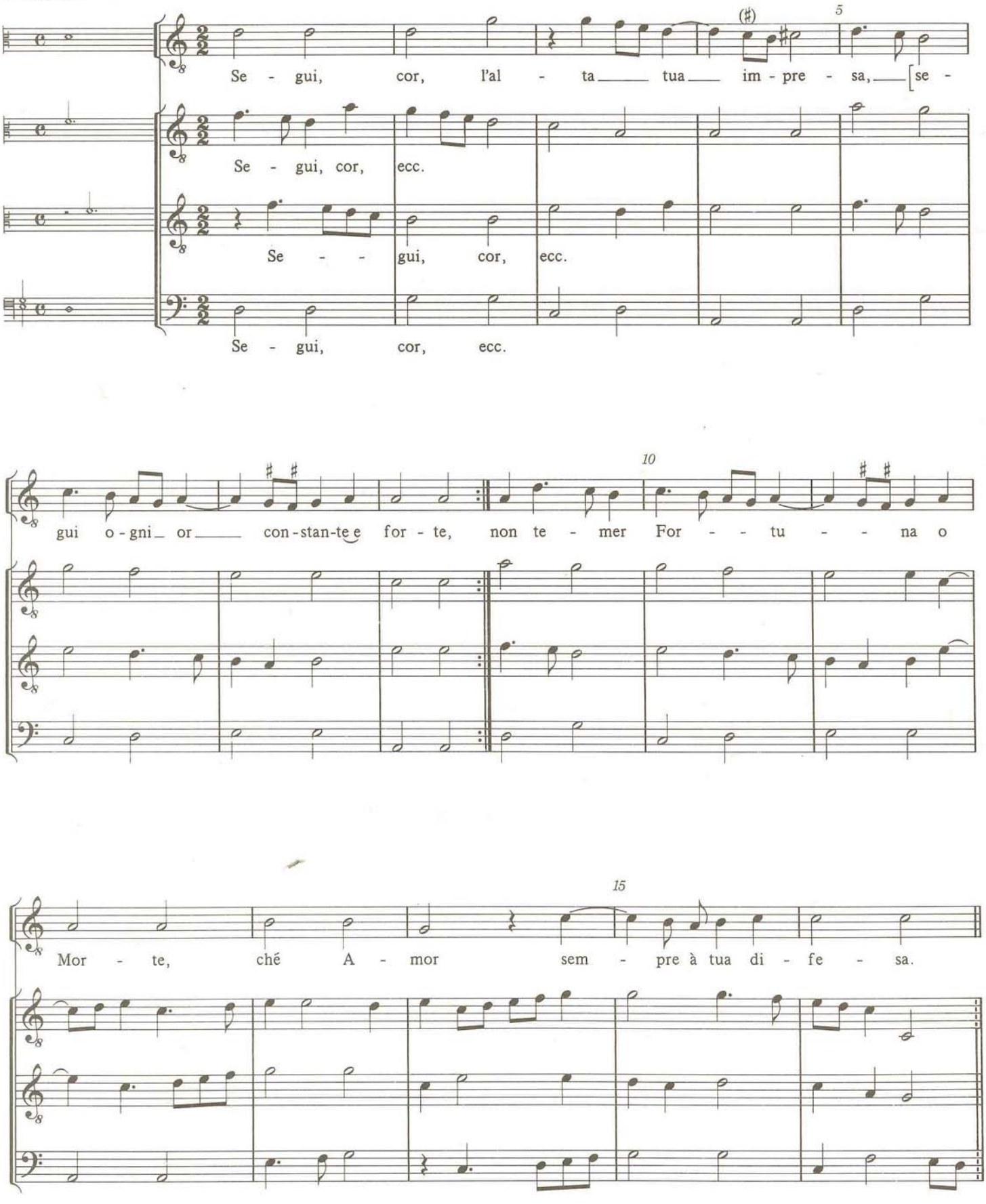
42. Deh!, perché sète sí dura

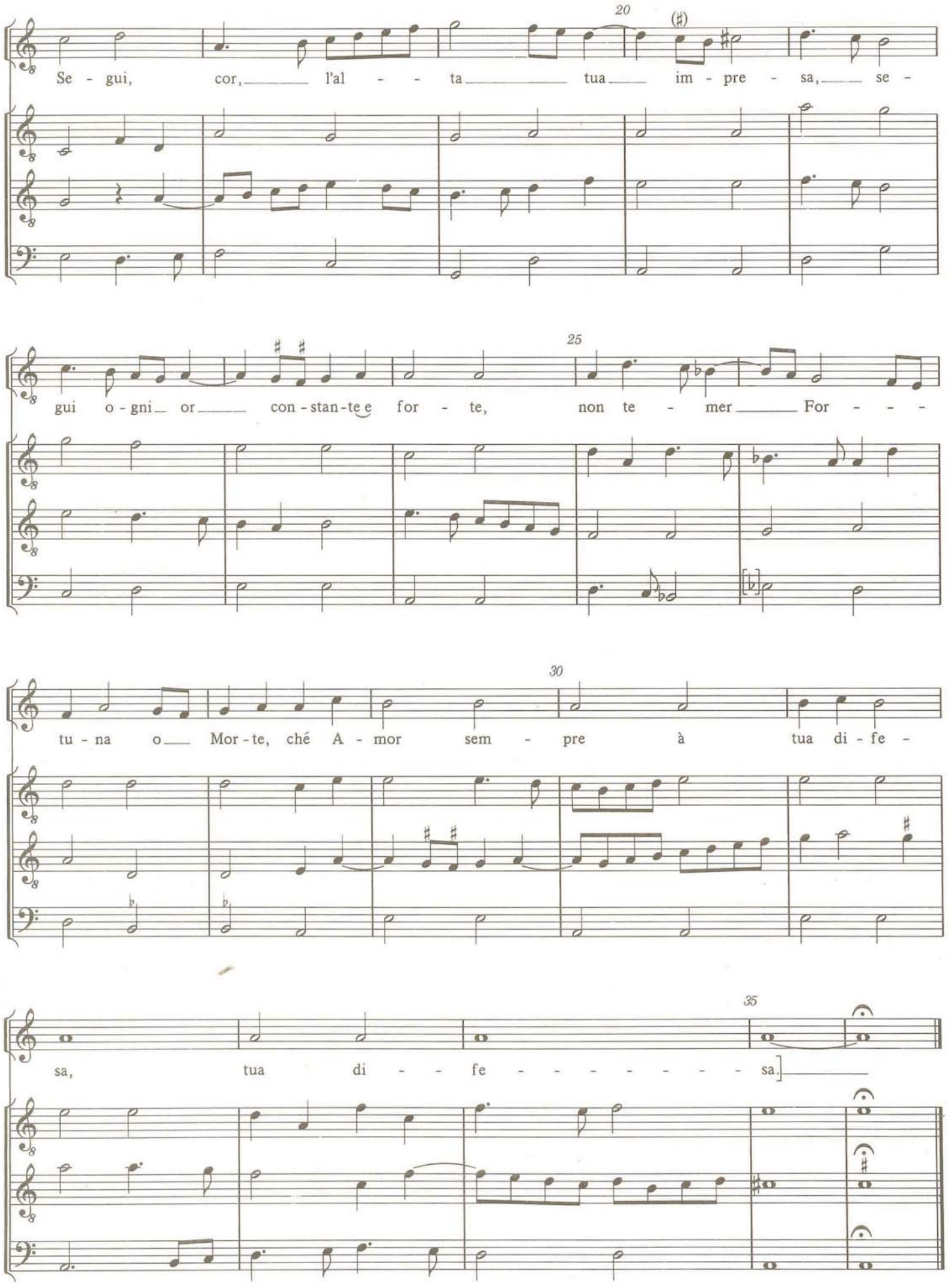
Adespoto


15
in se - pol - tu - ra. Deh!, per - ché sè - - te sí
20
25
du - ra a - gli ac - cer - bi mei la - men - ti, a - -
gli ac - cer - - bi mei la - - men - ti, a - -
30
gli ac - - cer - - - - bi me - - - - i la - men - ti.

43. Segui, cor, l'alta tua impresa

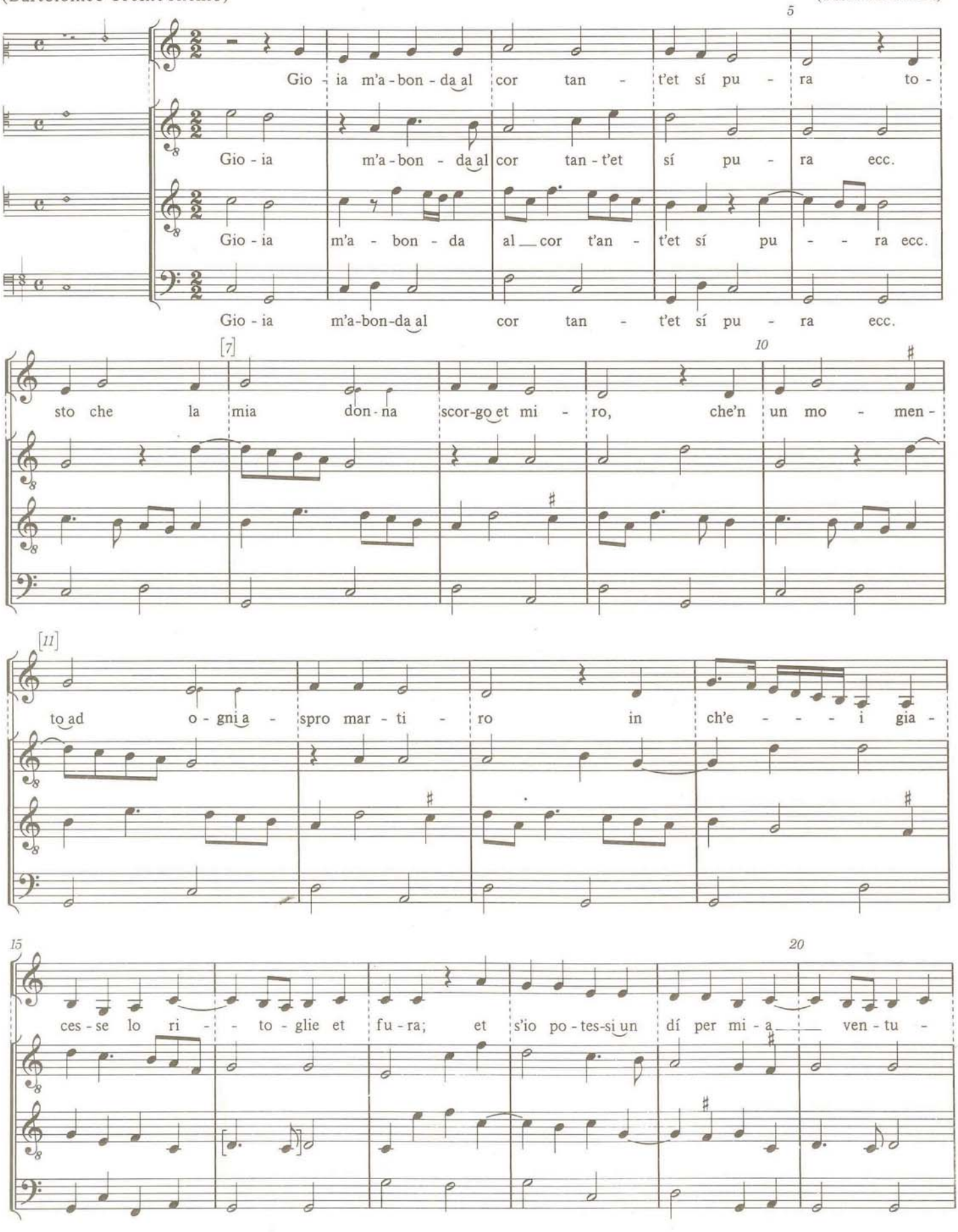
Adespoto

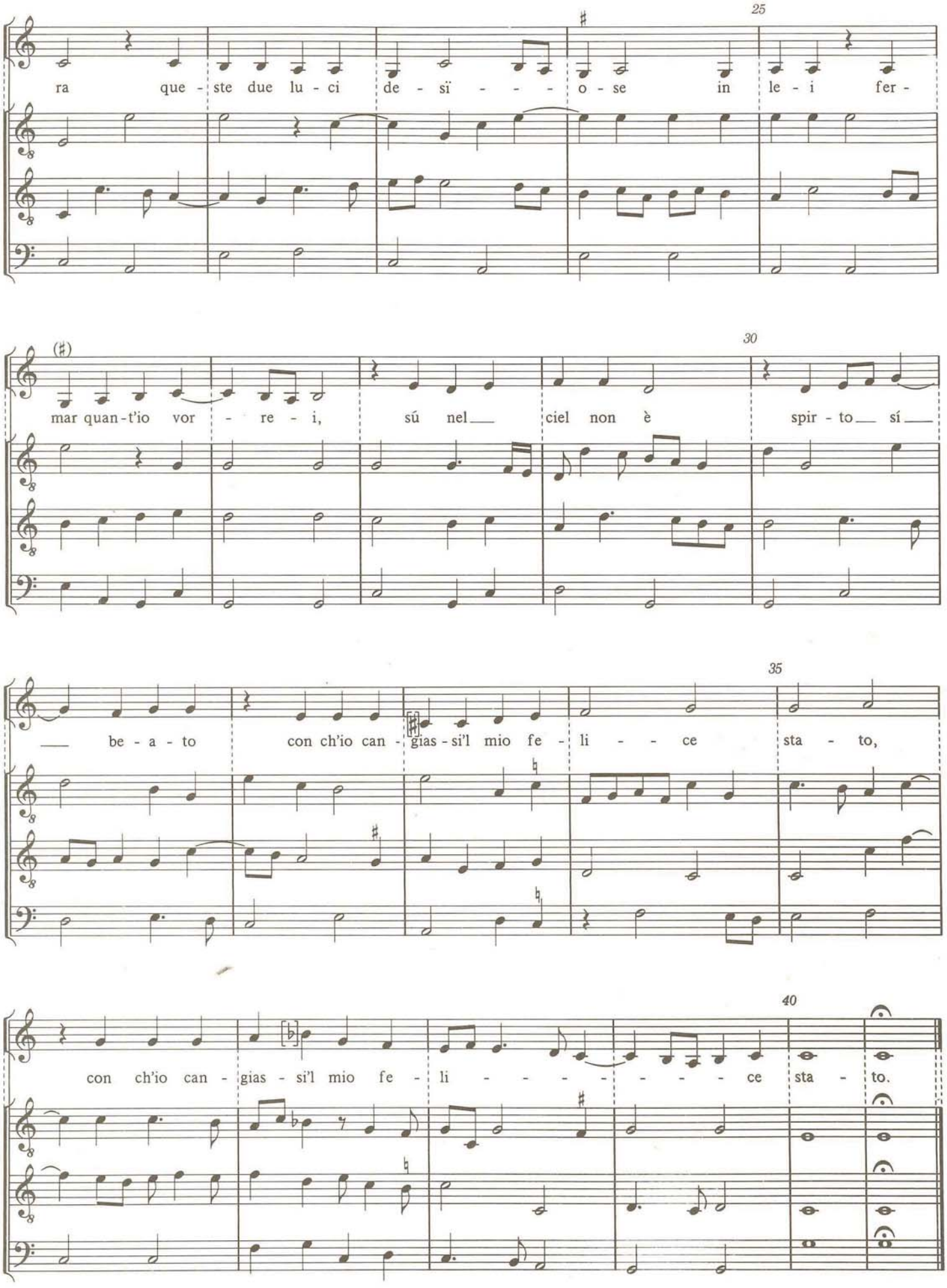



20
Se - gui, cor, l'al - - ta tua im - pre - sa, se -
25
gui o - gni or con - stan - te e for - te, non te - mer For - - -
30
tu - na o Mor - te, ché A - mor sem - pre à tua di - fe -
35
sa, tua di - - fe - - - - - - - - sa.

44. Gioia m'abonda al cor tant'et sí pura

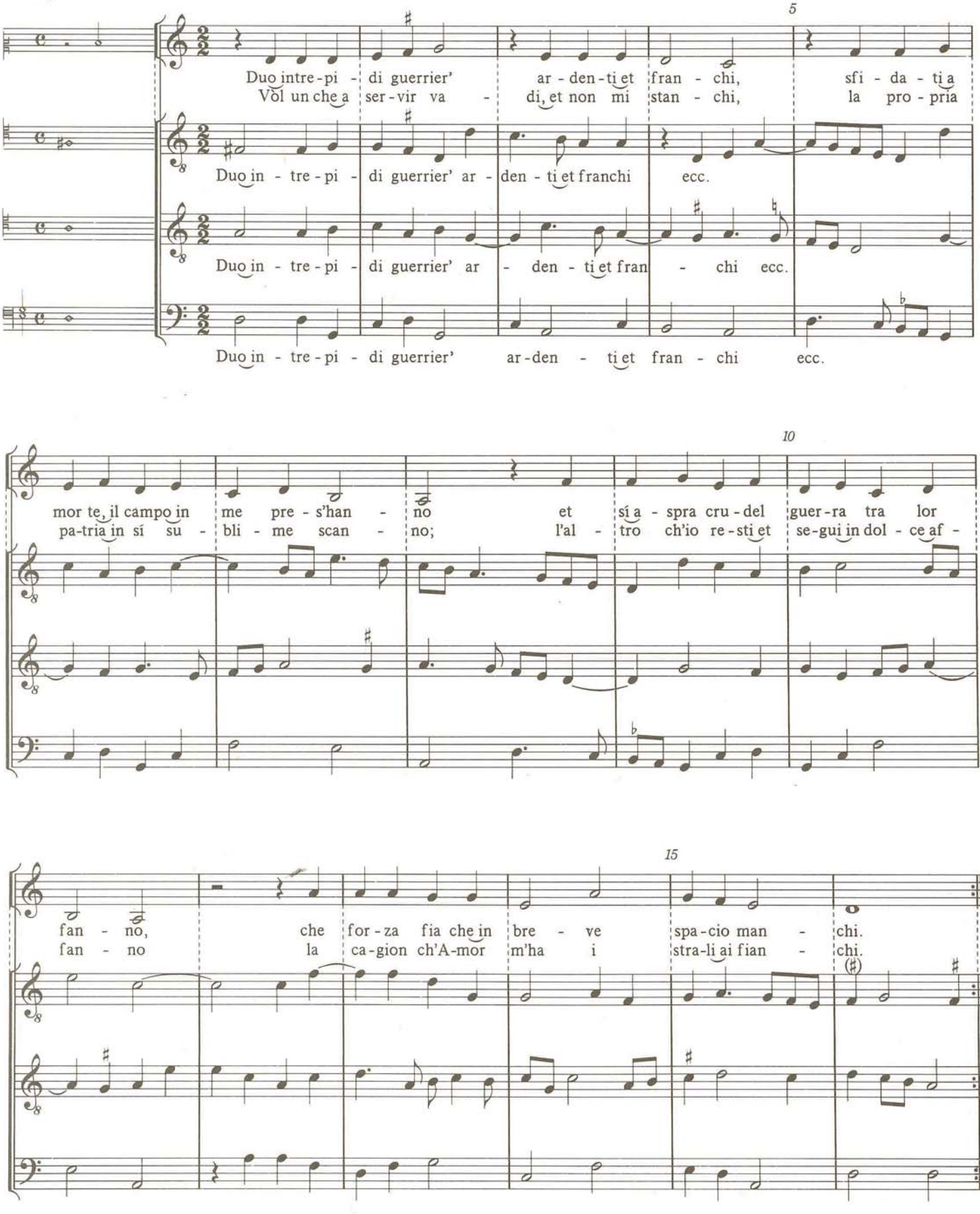
(Bartolomeo Tromboncino) (Pietro Bembo)

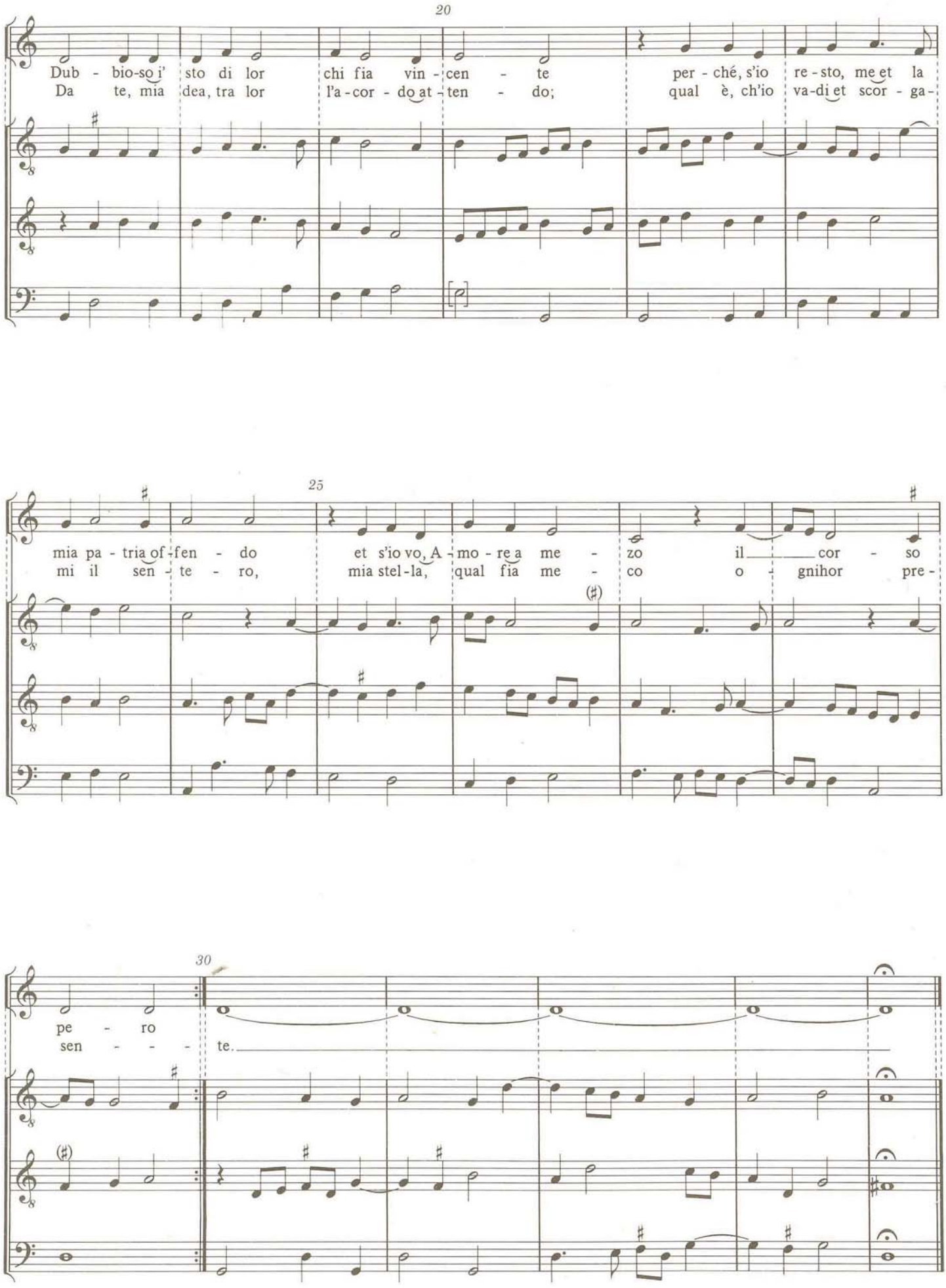



25
ra que - ste due lu - ci de - sï - - - o - se in le - i fer -
30
mar quan-t'io vor - re - i, sú nel ciel non è spir - to sí
35
be - a - to con ch'io can - gias - si'l mio fe - li - - ce sta - to,
40
con ch'io can - gias - si'l mio fe - li - - - - - - ce sta - to.

45. Duo intrepidi guerrier' ardenti et franchi

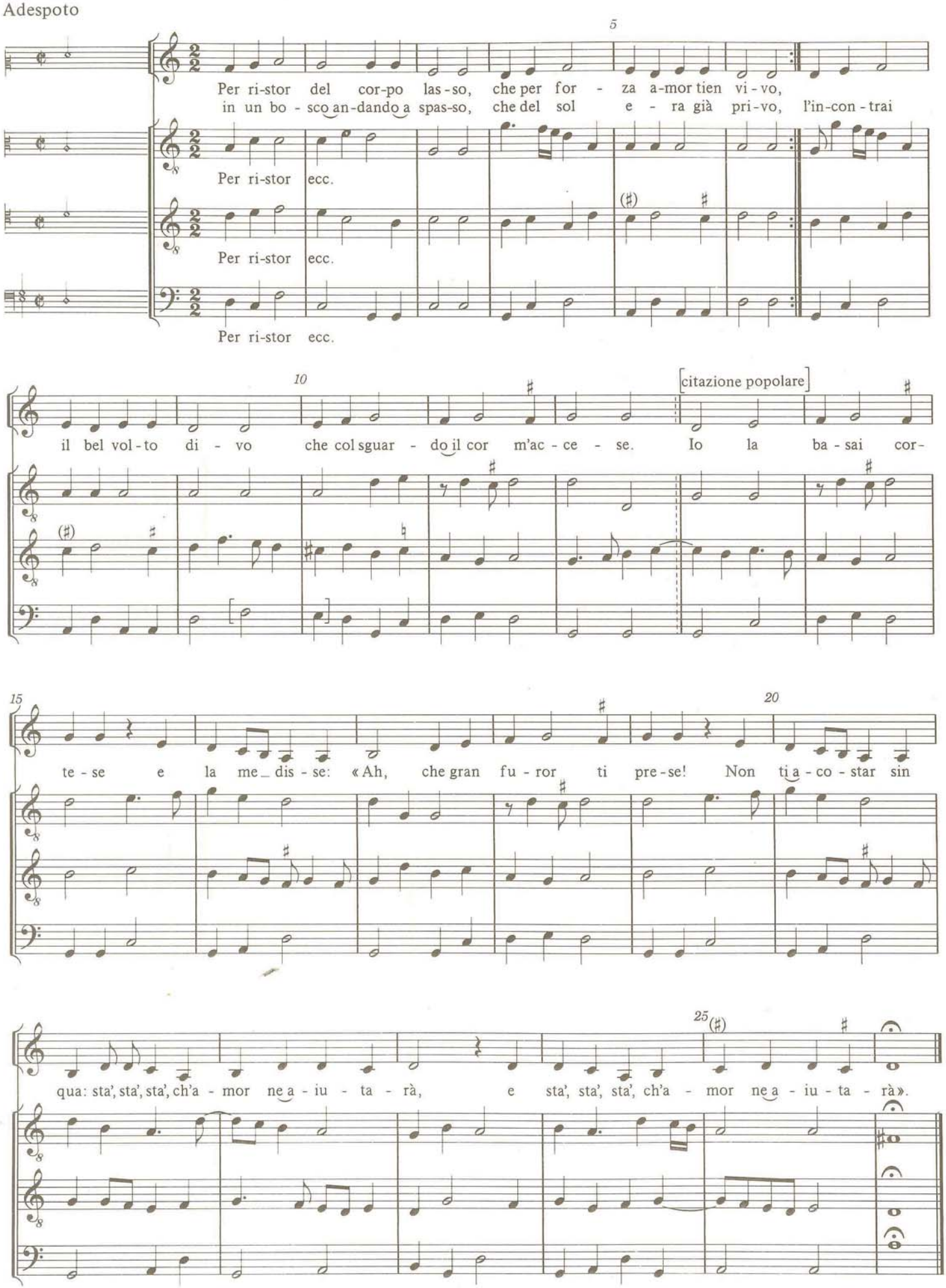
Adespoto




20
Dub - bio-so i' sto di lor chi fia vin - cen - te per - ché, s'io re - sto, me et la
Da te, mia dea, tra lor l'a - cor - do at - ten - do; qual è, ch'io va-di et scor - ga -
25
mia pa - tria of - fen - do et s'io vo, A - mo - re a me - zo il cor - so
mi il sen - te - ro, mia stel - la, qual fia me - co o - gnihor pre -
30
pe - ro
sen - - - te.

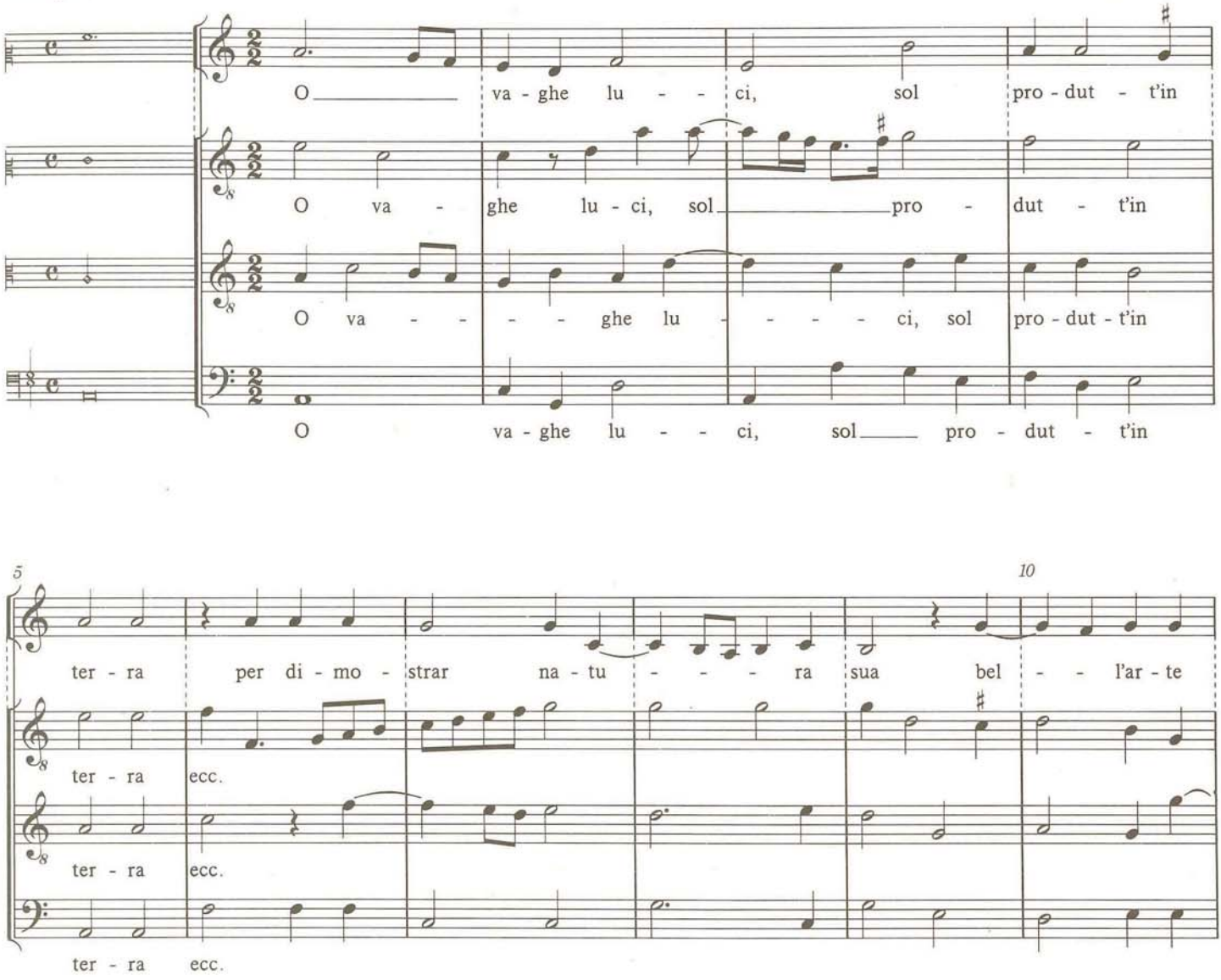
46. Per ristor del corpo lasso

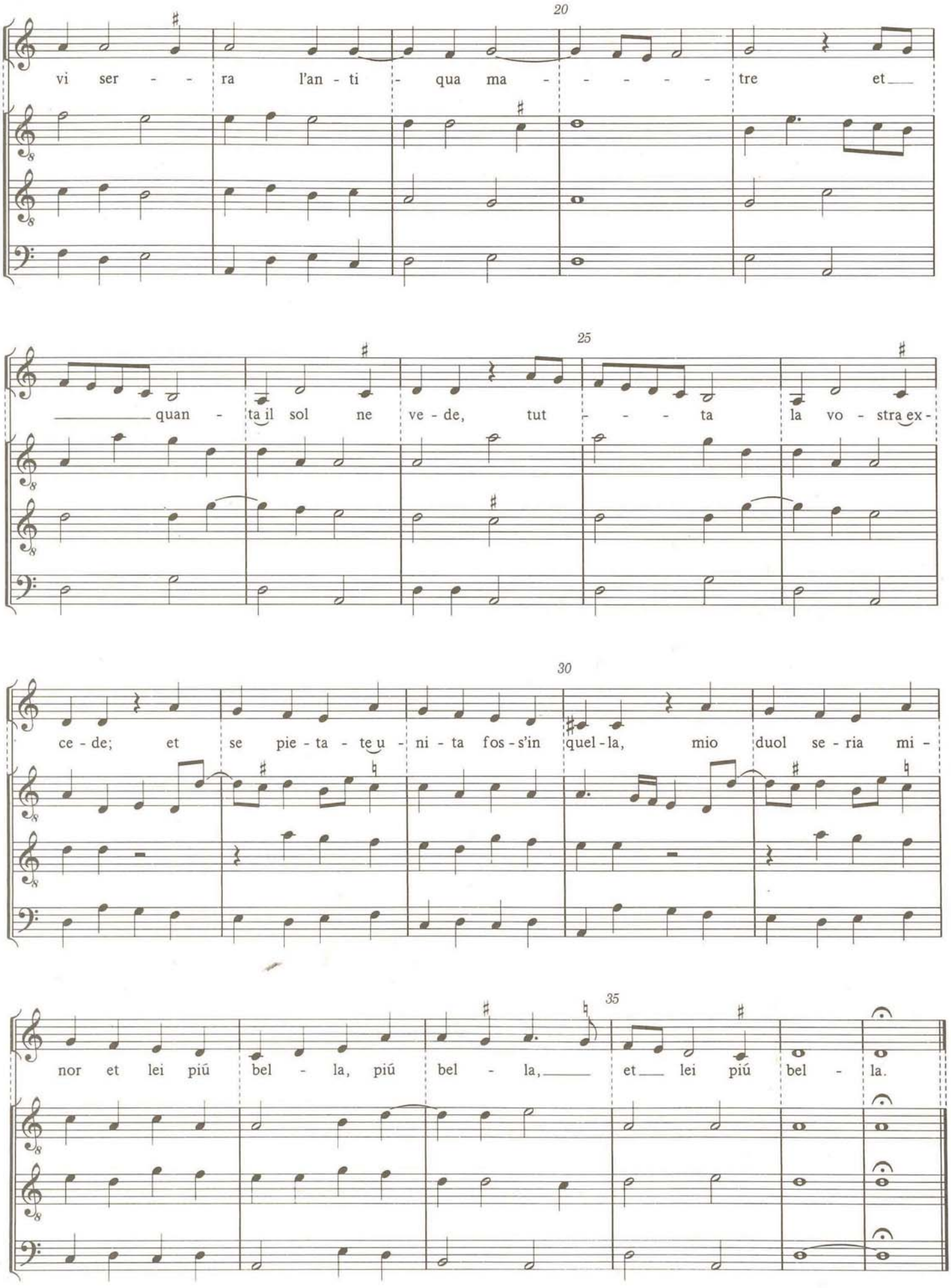
Adespoto



47. O vaghe luci sol produtt'in terra

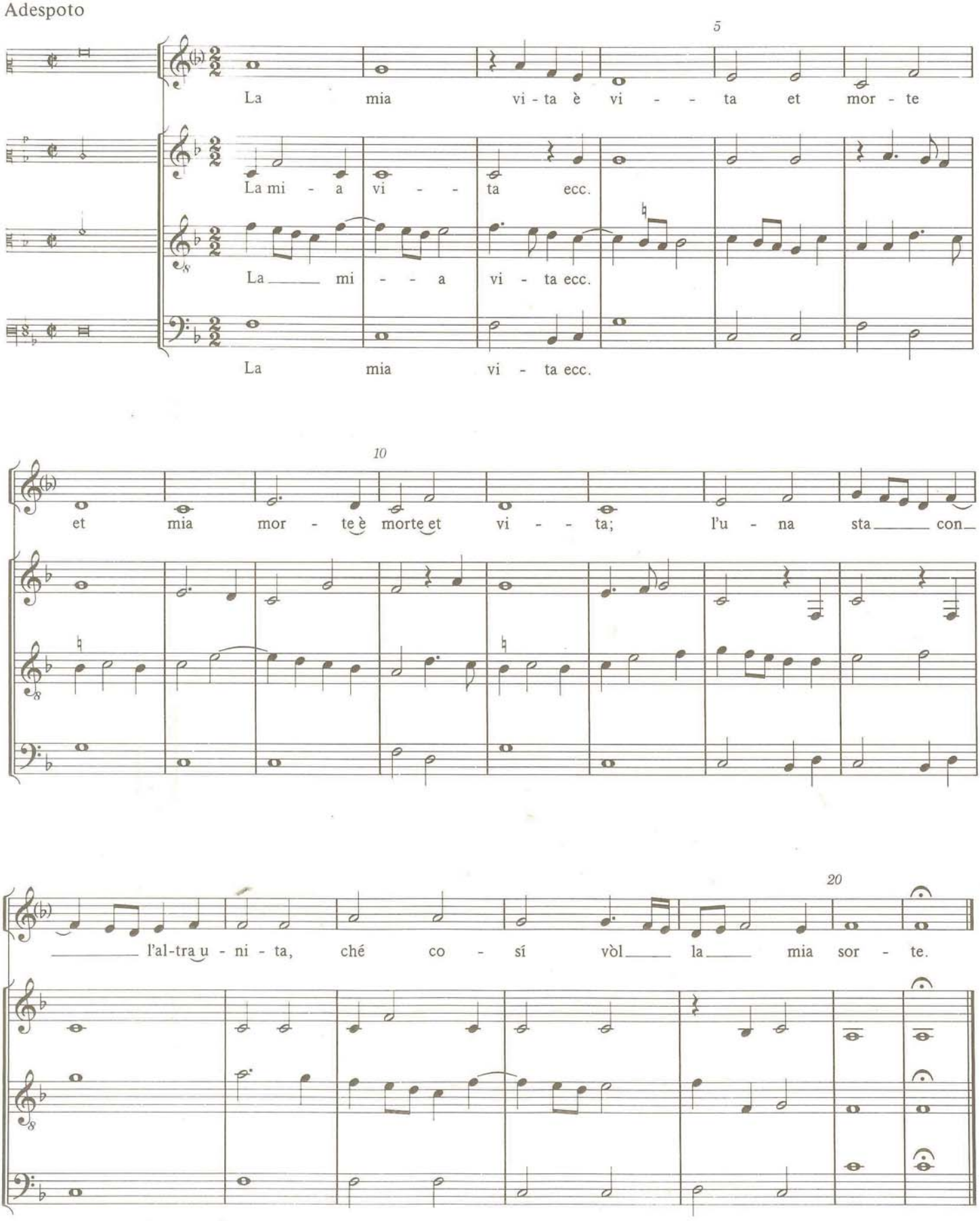
Adespoto




20
vi ser - - ra l'an - ti - qua ma - - - - - tre et
25
quan - ta il sol ne ve - de, tut - - - ta la vo - stra ex -
30
ce - de; et se pie - ta - te u - ni - ta fos - s'in quel - la, mio duol se - ria mi -
35
nor et lei piú bel - la, piú bel - la, et lei piú bel - la.

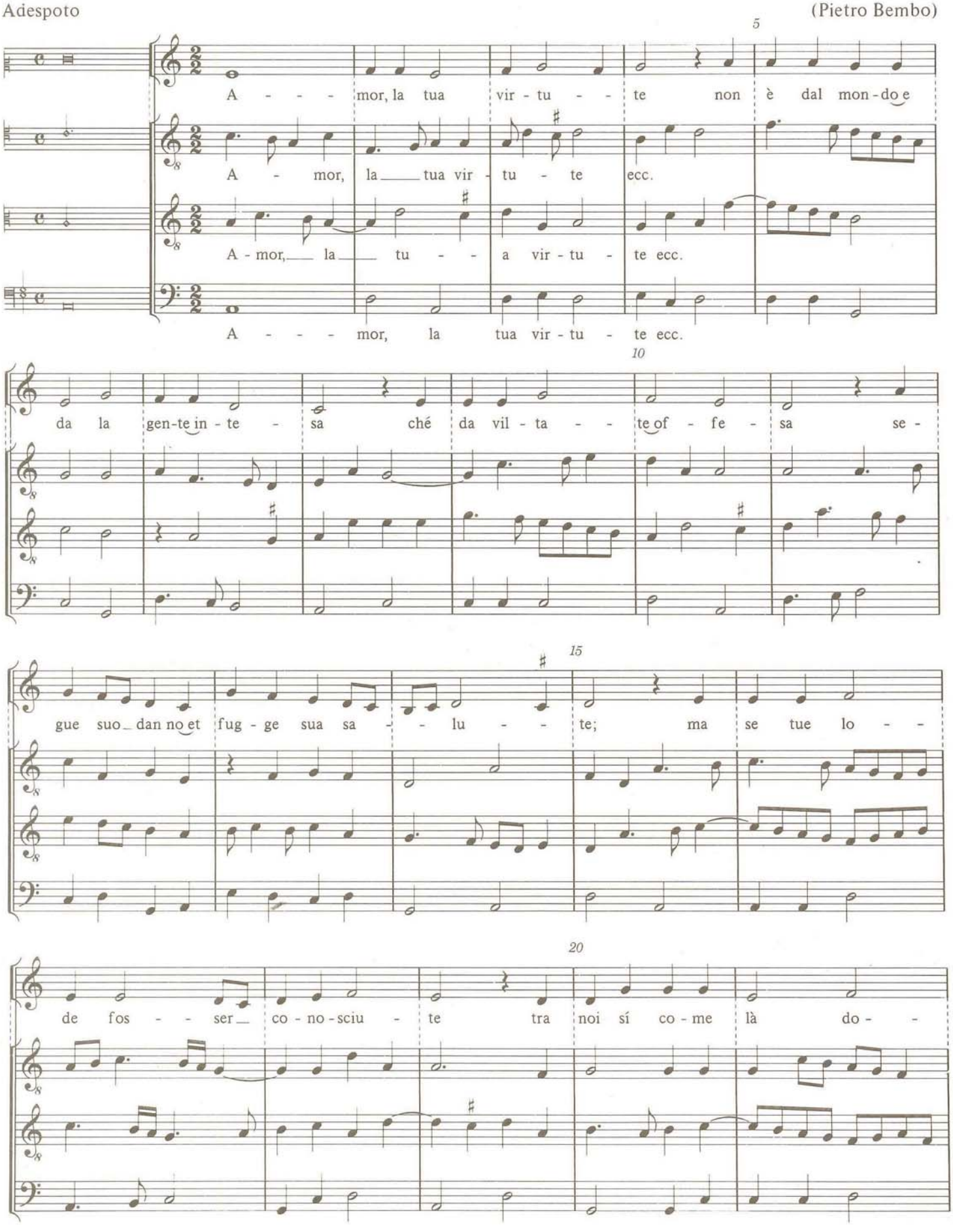
48. La mia vita è vita et morte

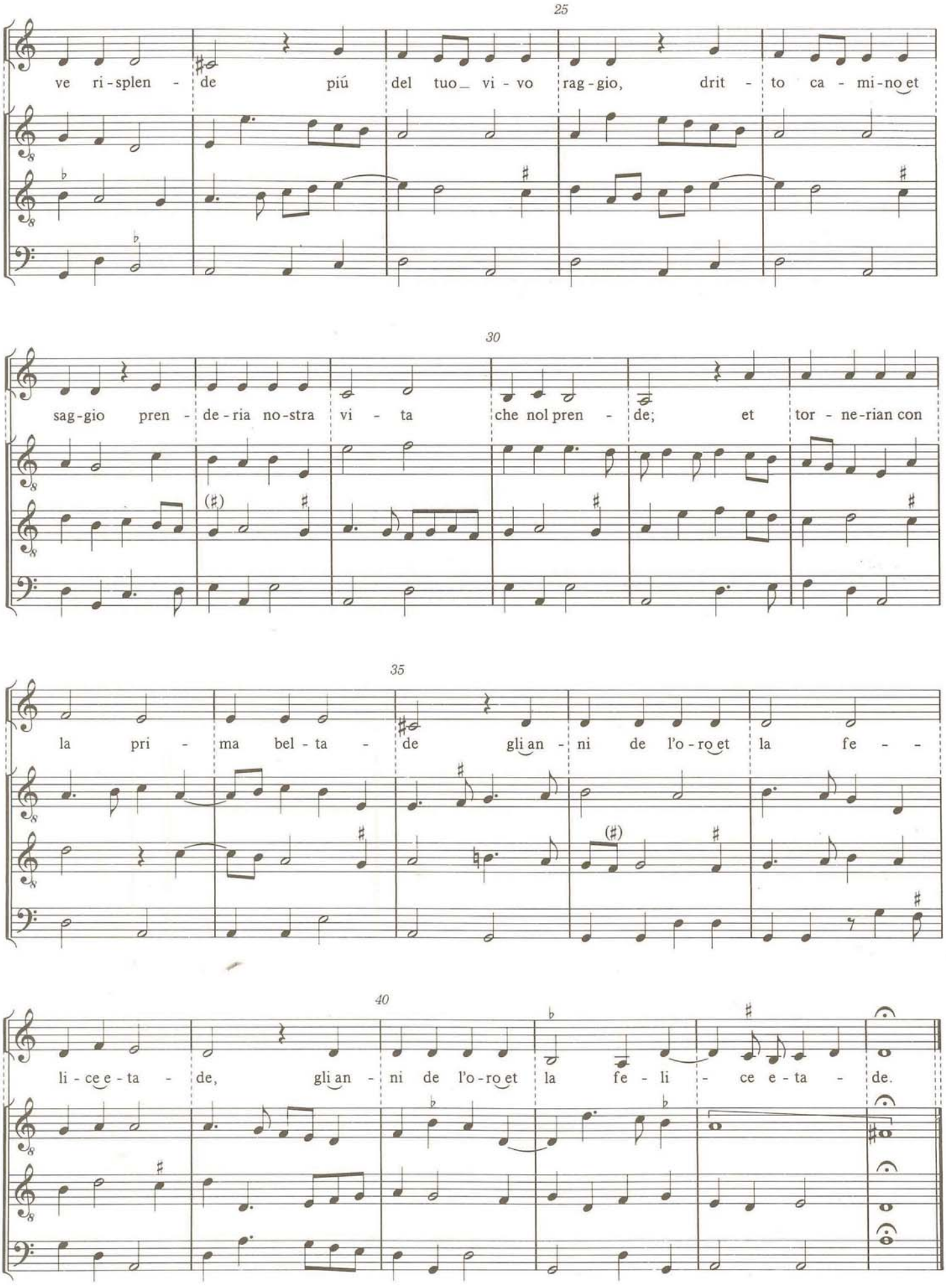
Adespoto



49. Amor, la tua virtute

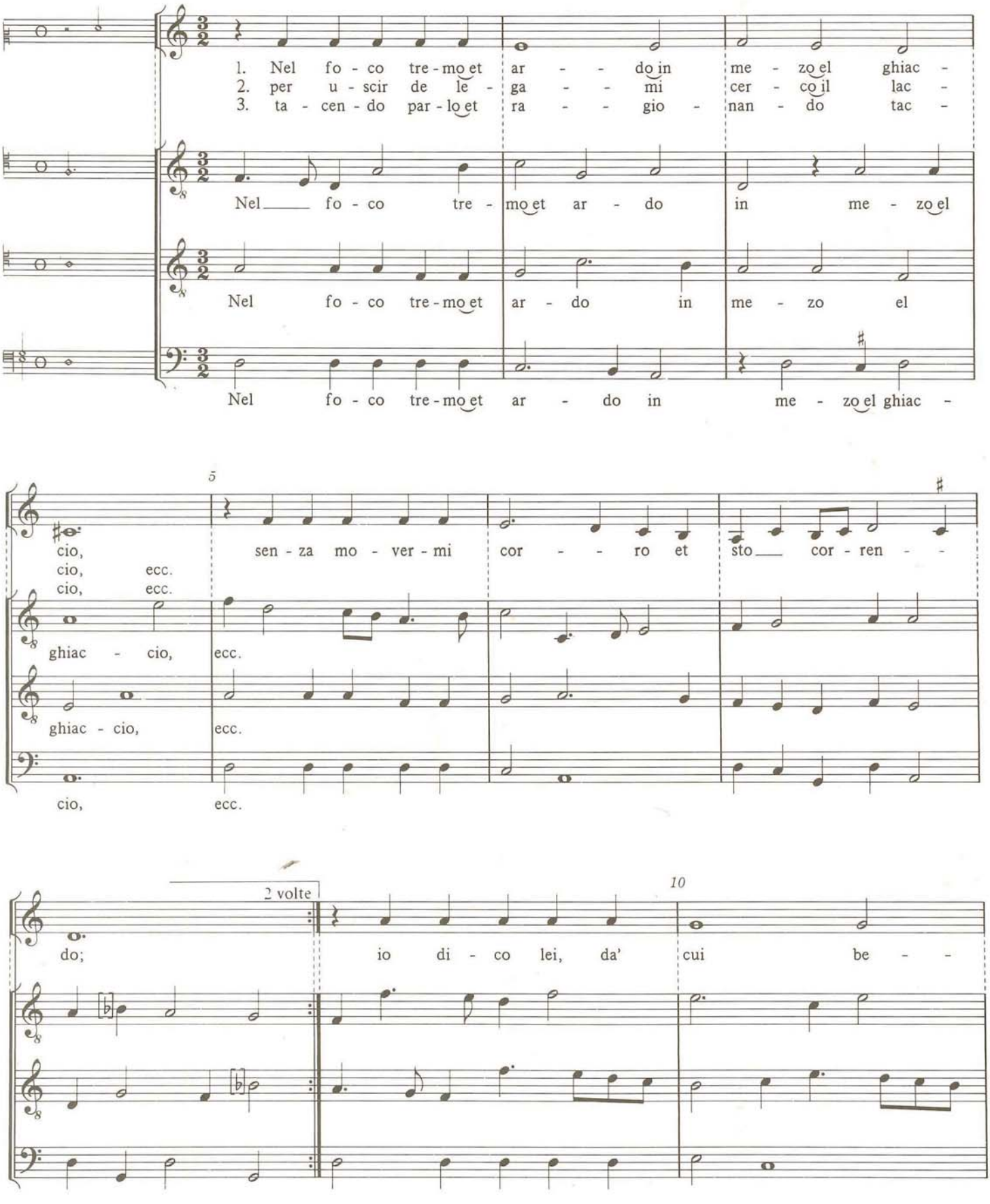
Adespoto (Pietro Bembo)

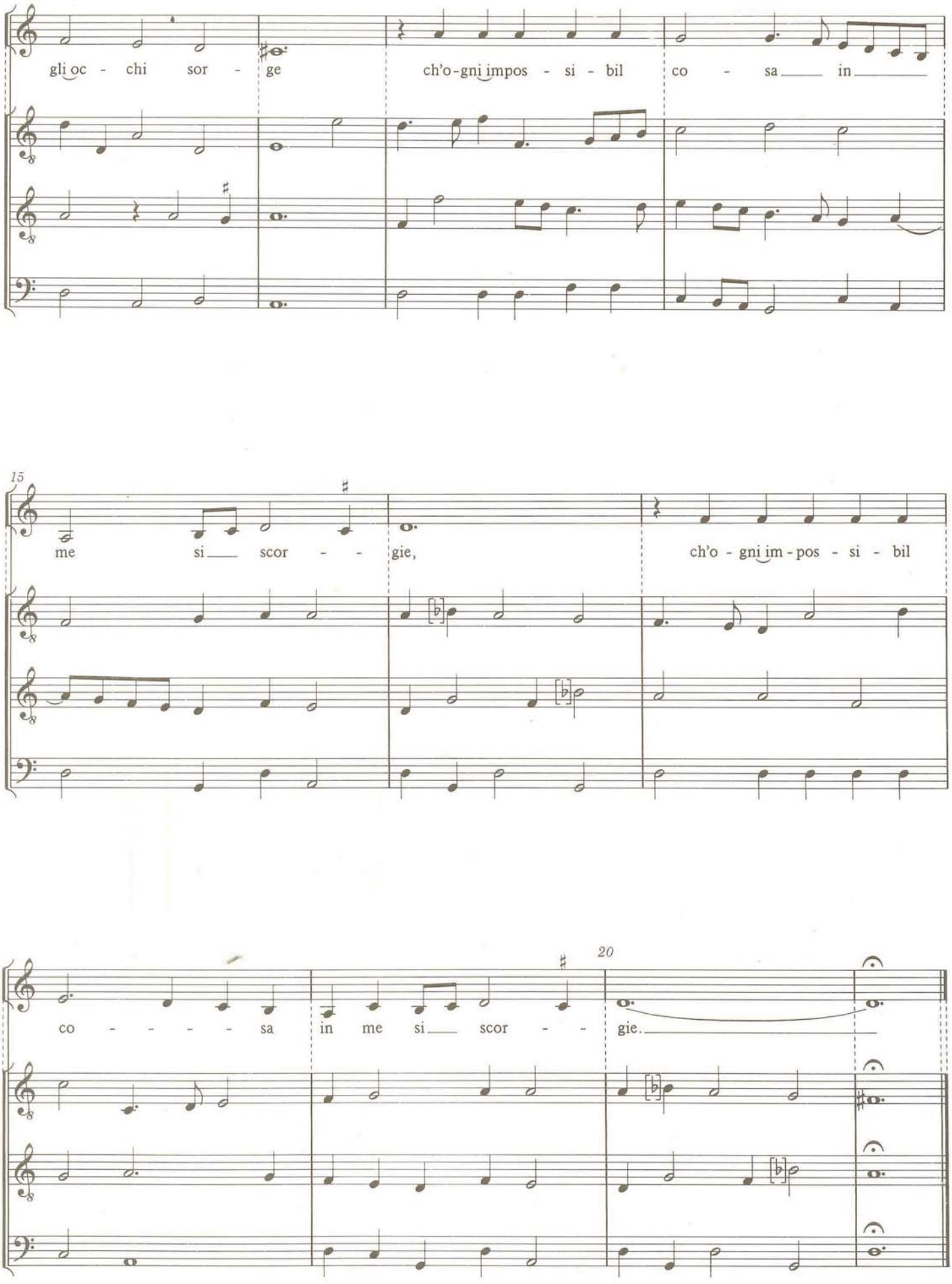



25
ve ri-splen - de piú del tuo_ vi - vo rag-gio, drit - to ca - mi-no et
30
sag-gio pren - de-ria no-stra vi - ta che nol pren - de; et tor - ne-rian con
35
la pri - ma bel - ta - de gli an - ni de l'o-ro et la fe - -
40
li - ce e - ta - de, gli an - ni de l'o-ro et la fe - li - ce e - ta - de.

50. Nel foco tremo et ardo in mezo el ghiaccio

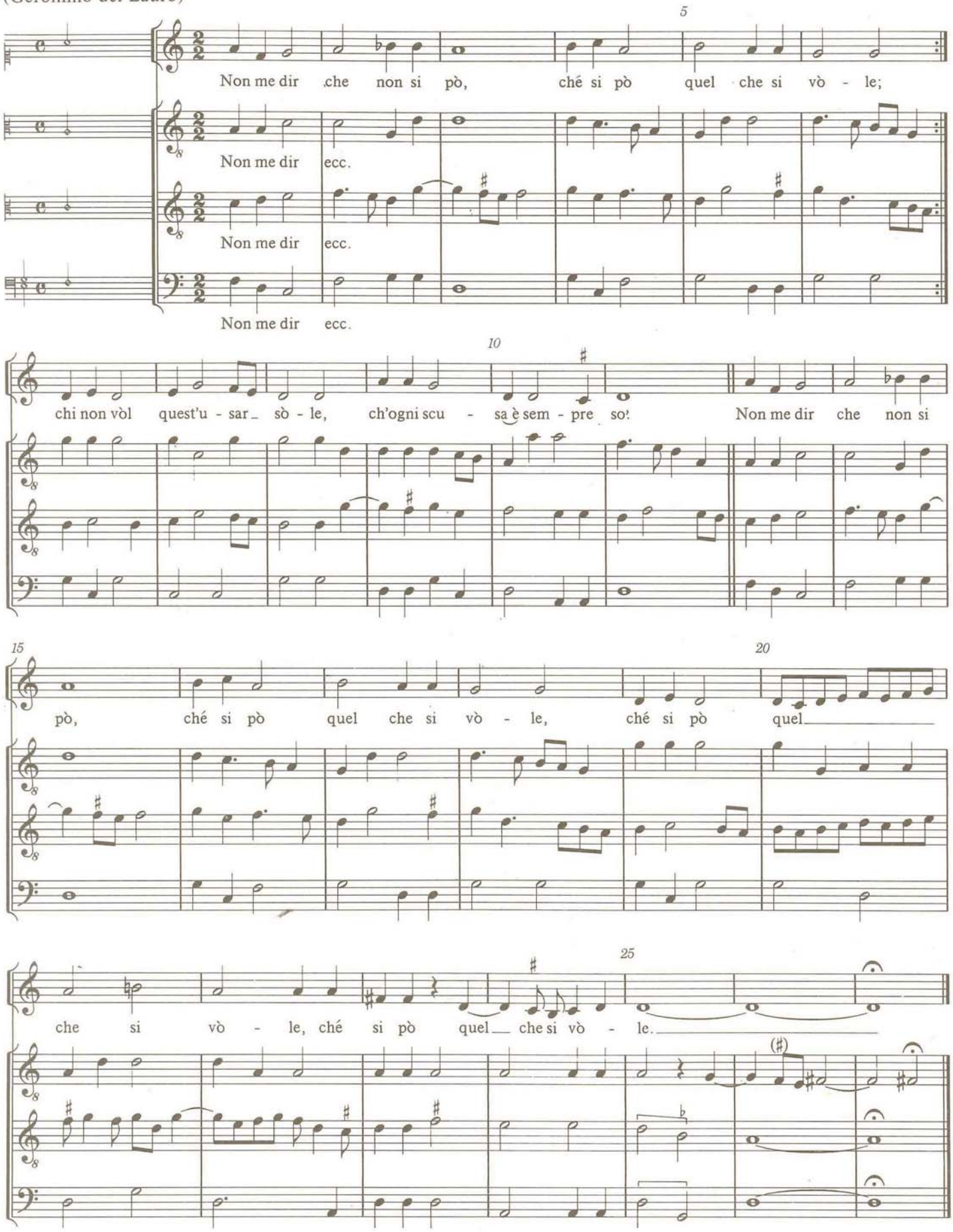
(Bartolomeo Tromboncino)




gli oc - chi sor - ge
ch'o-gni impos - si - bil co - sa in
15
me si scor - - gie,
ch'o - gni im - pos - si - bil
20
co - - - - - sa in me si scor - - gie.

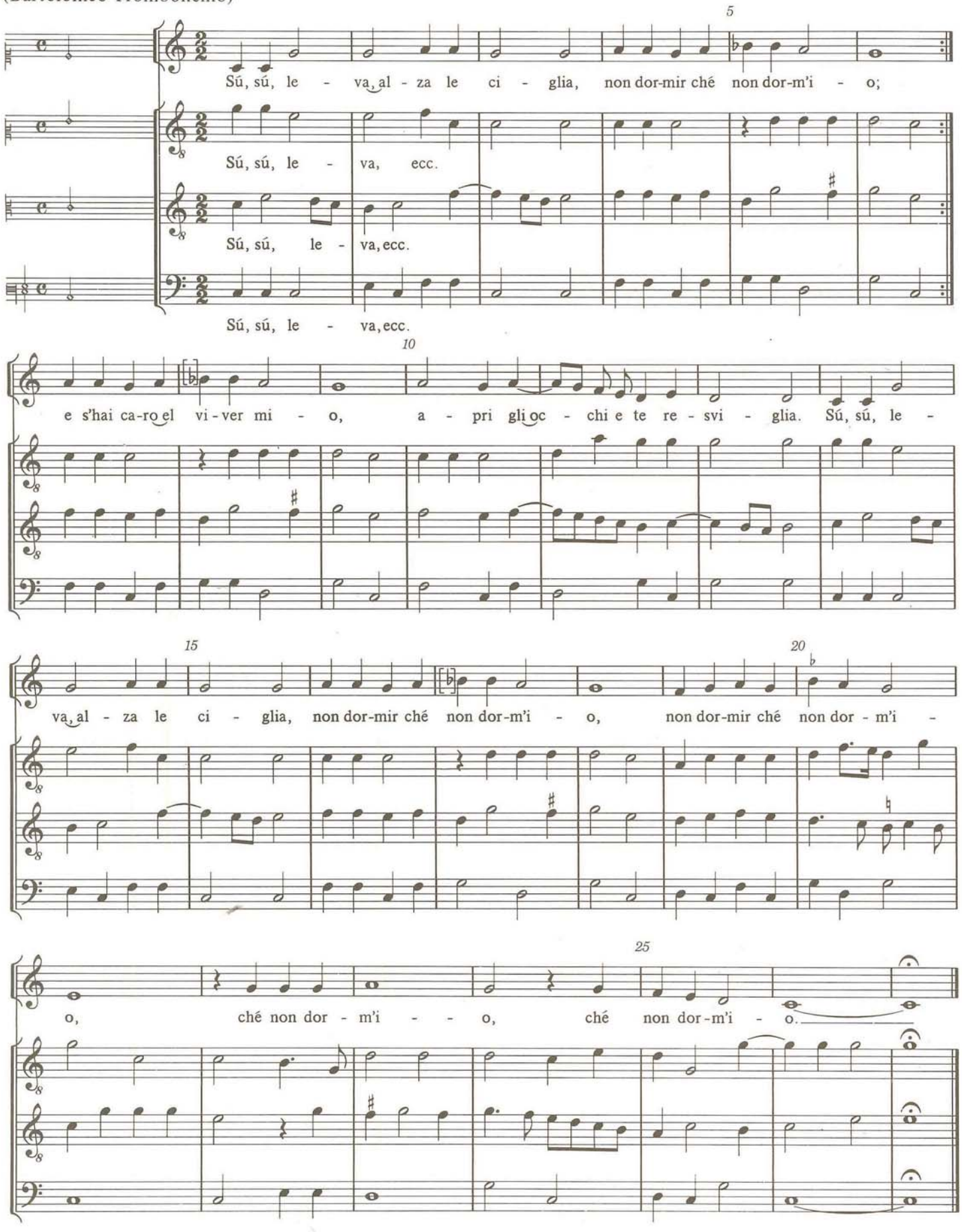
51. Non me dir che non si pò

(Geronimo del Lauro)



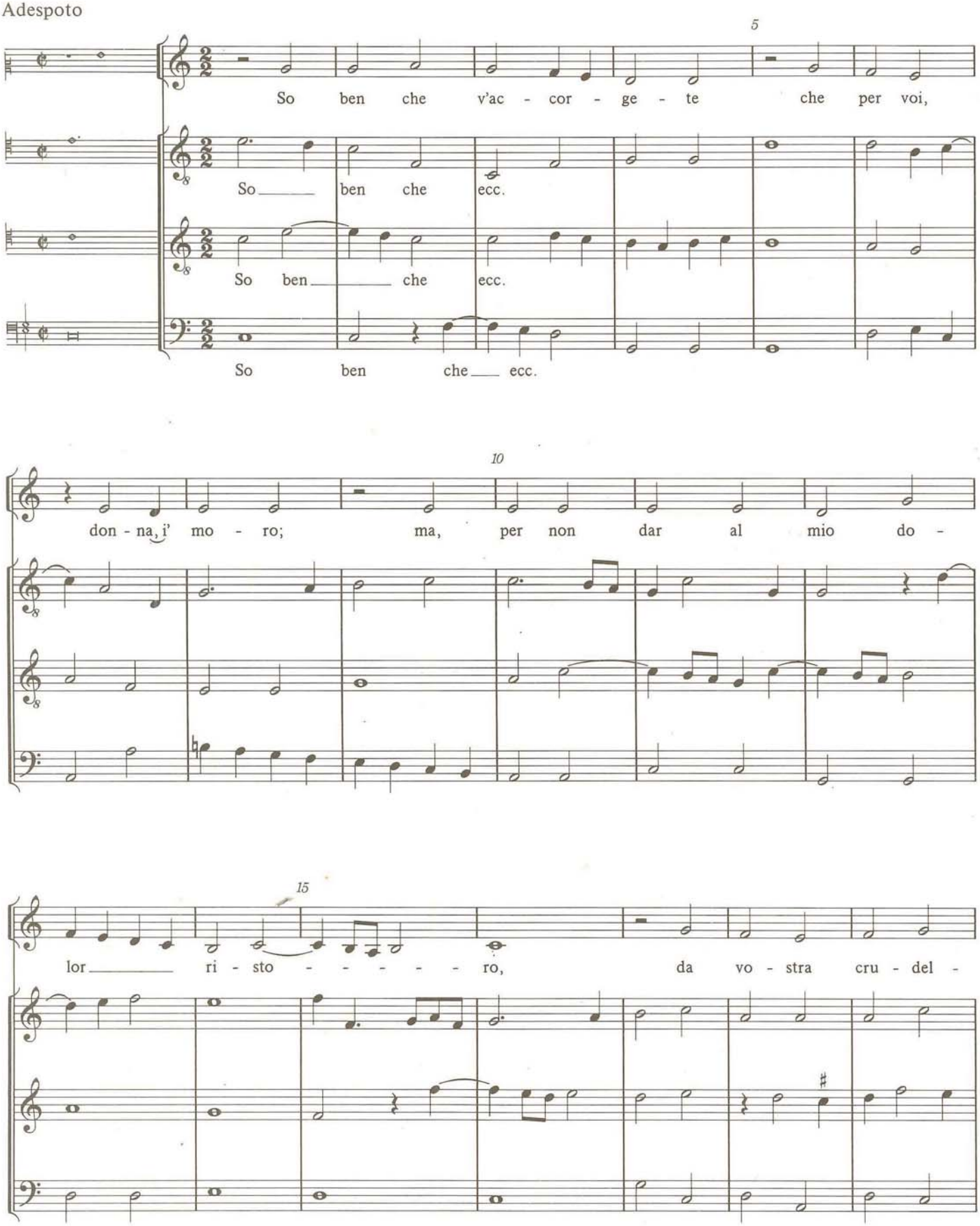
52. Sú, sú, leva, alza le ciglia

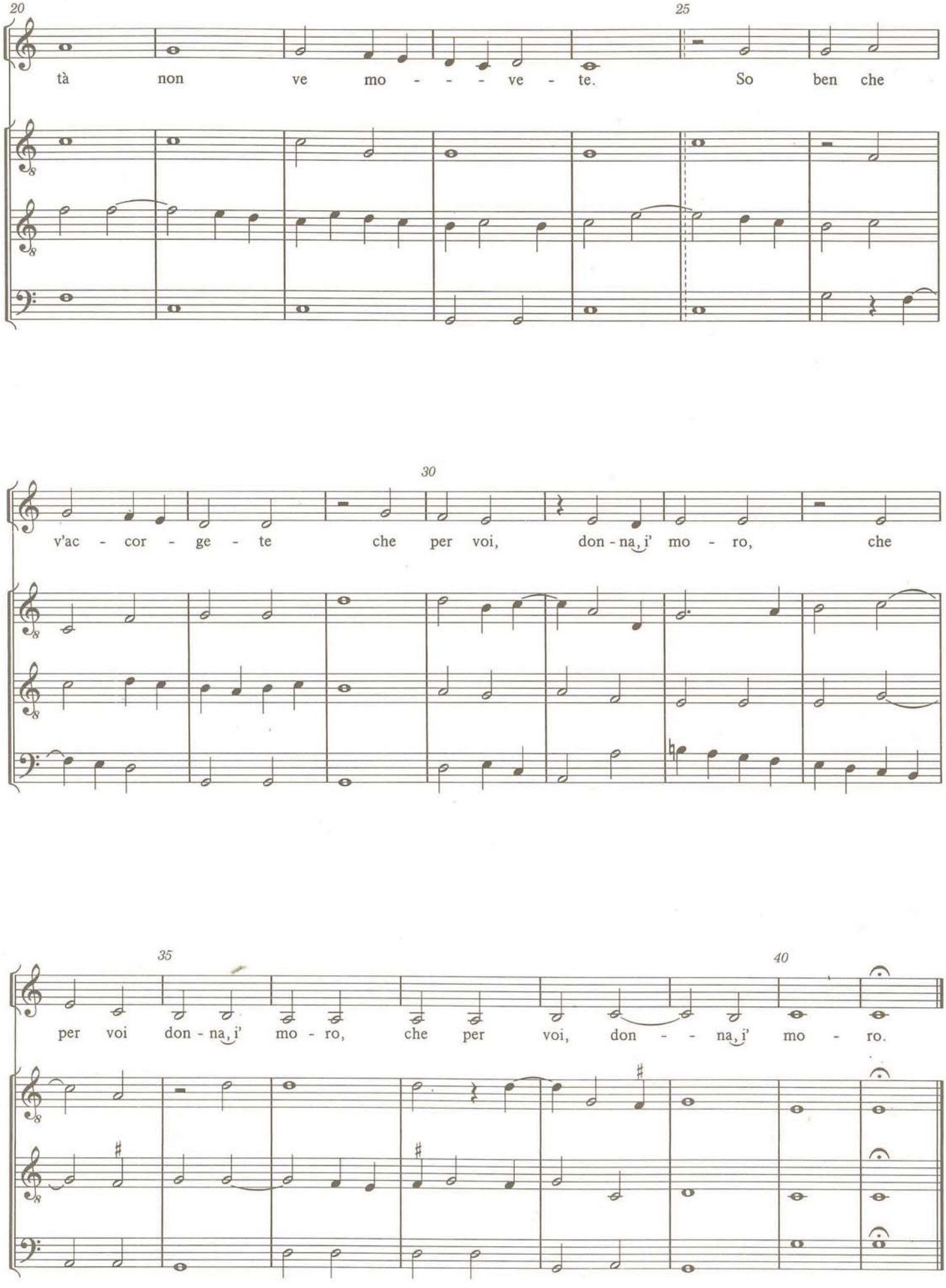
(Bartolomeo Tromboncino)



53. So ben che v'accorgete

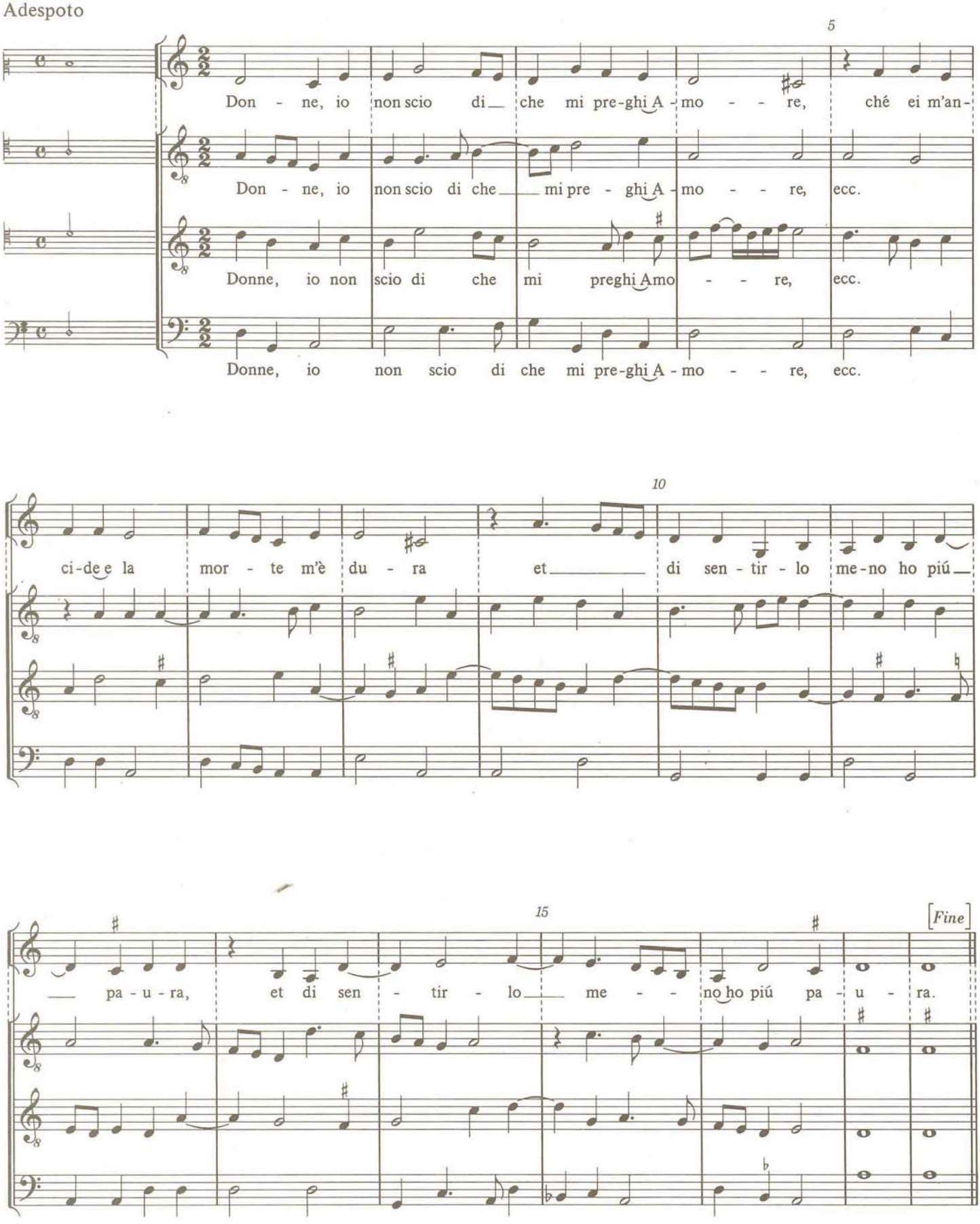
Adespoto

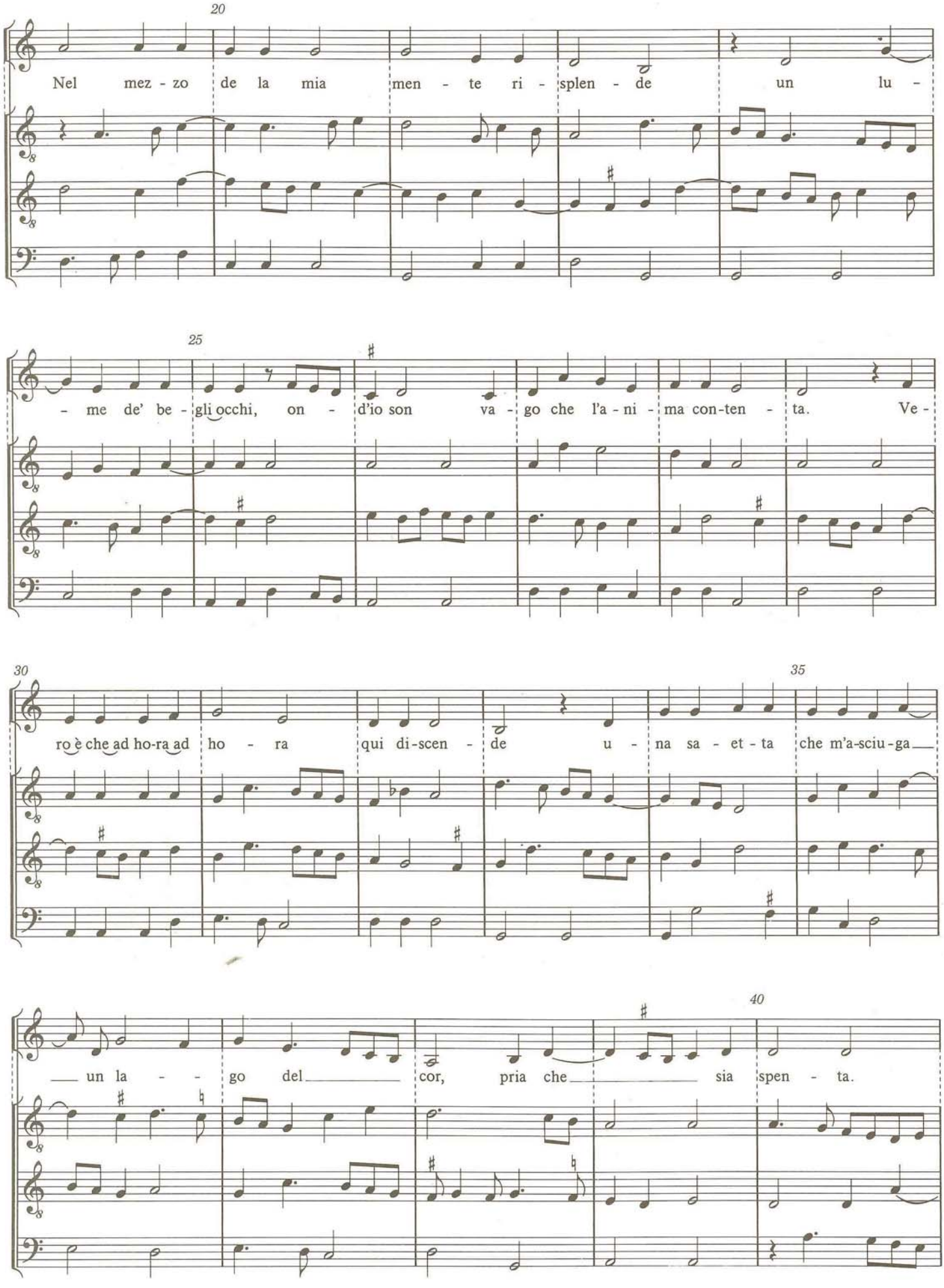


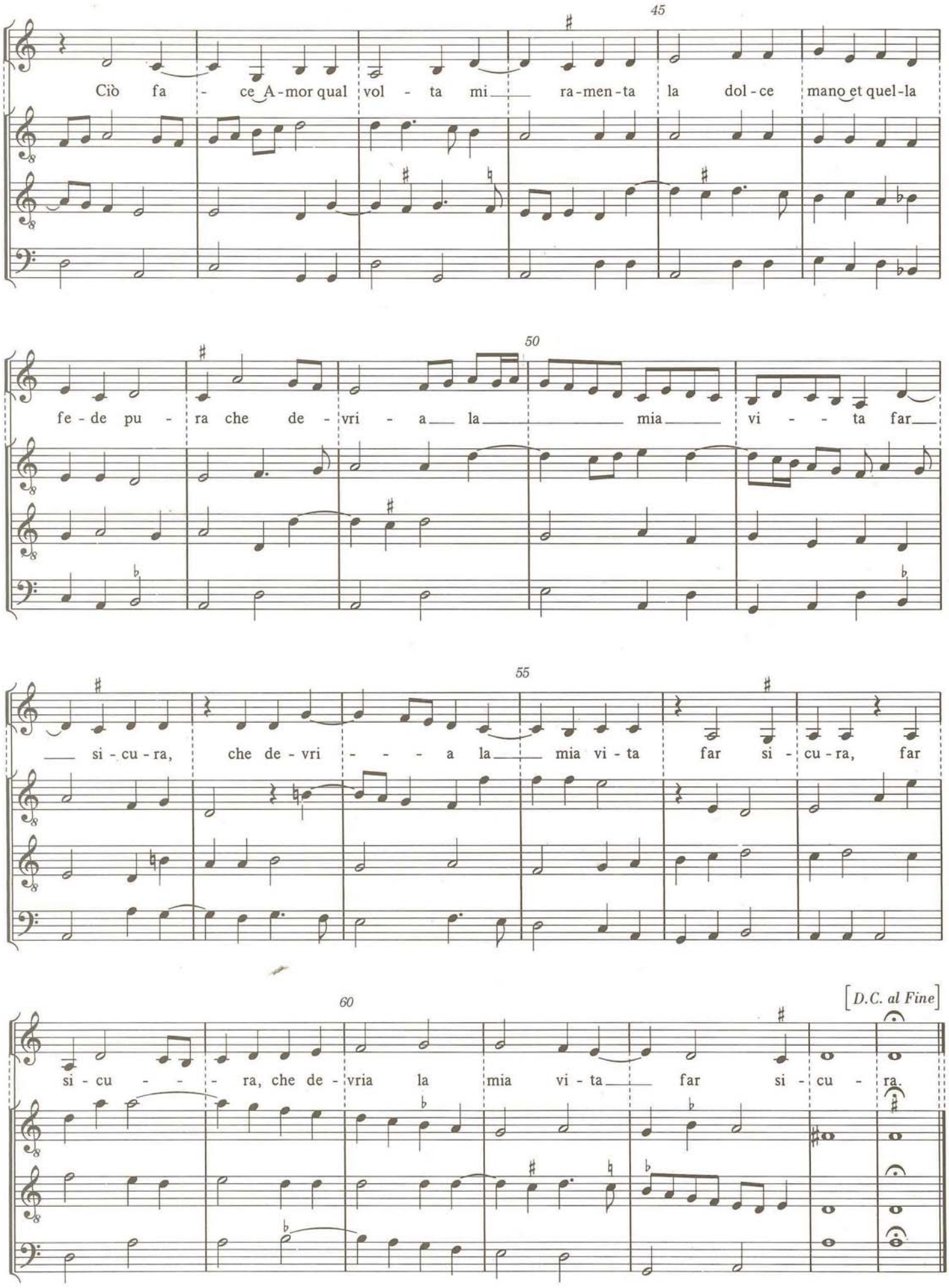

20
25
tà non ve mo - - - ve - te. So ben che
30
v'ac - cor - ge - te che per voi, don - na, i' mo - ro, che
35
per voi don - na, i' mo - ro, che per voi, don - - na, i' mo - ro.
40

54. Donne, io non scio di che mi preghi Amore

Adespoto

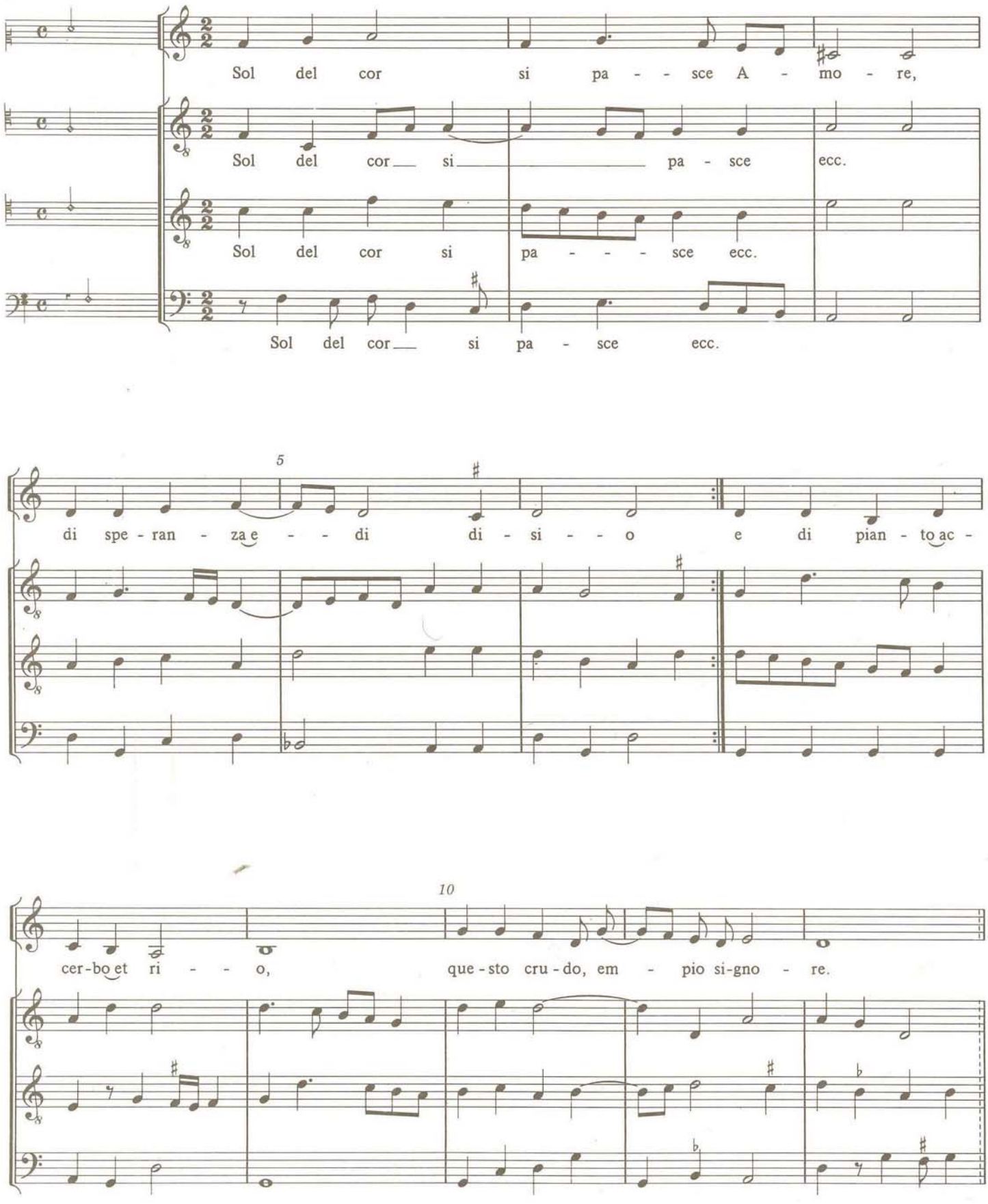


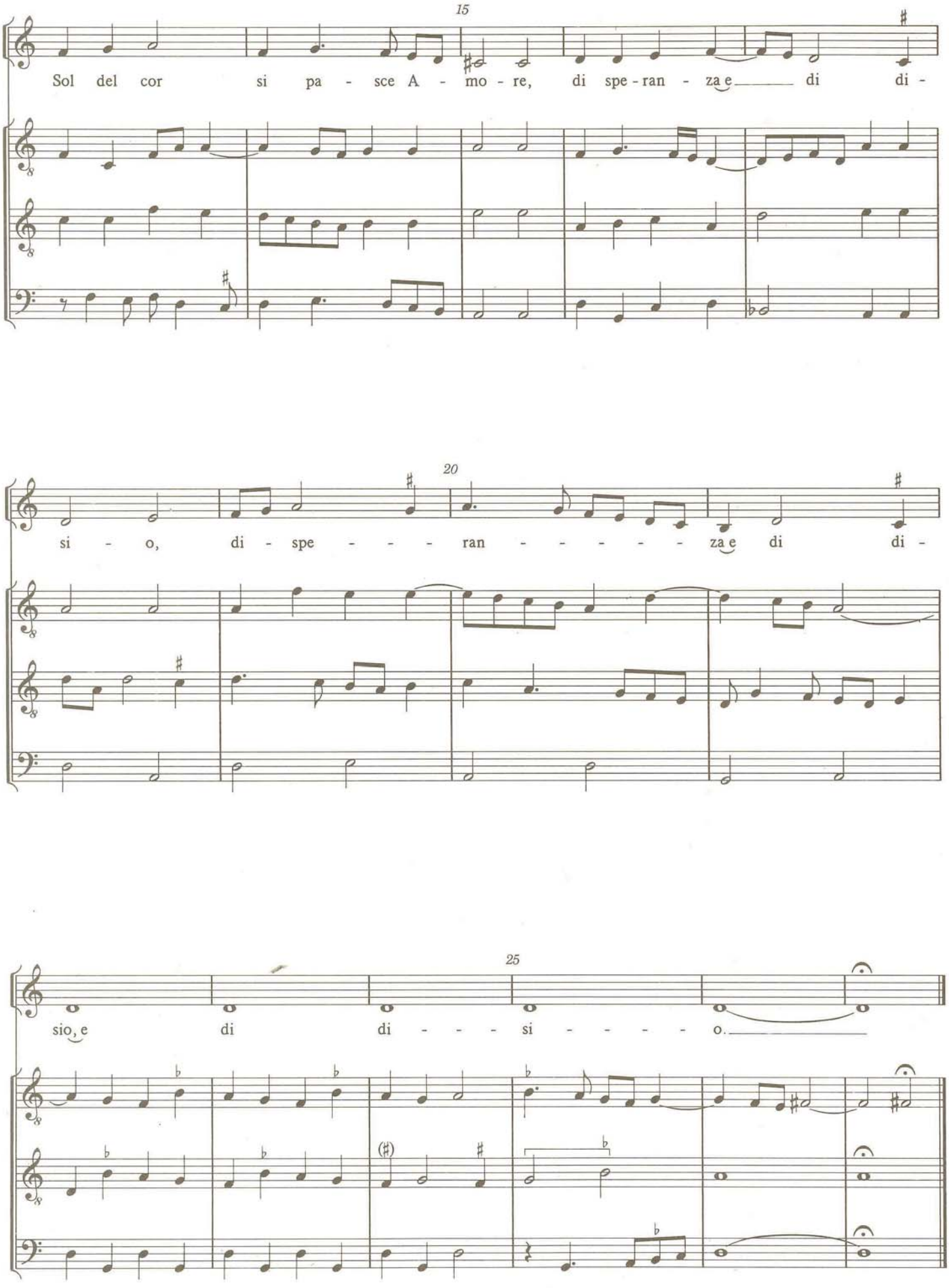

20
Nel mez - zo de la mia men - te ri - splen - de un lu -
25
- me de' be - gli occhi, on - d'io son va - go che l'a - ni - ma con-ten - ta. Ve -
30
ro è che ad ho-ra ad ho - ra qui di-scen - de u - na sa - et - ta
35
che m'a-sciu - ga
40
un la - - go del cor, pria che sia spen - ta.


45
Ciò fa - ce A-mor qual vol - ta mi ra-men-ta la dol-ce mano et quel-la
50
fe-de pu - ra che de - vri - a la mia vi - - ta far
55
si - cu - ra, che de - vri - - - a la mia vi - ta far si - cu - ra, far
60
si - cu - - - ra, che de - vria la mia vi - ta far si - cu - ra.
[D.C. al Fine]

55. Sol del cor si pasce Amore

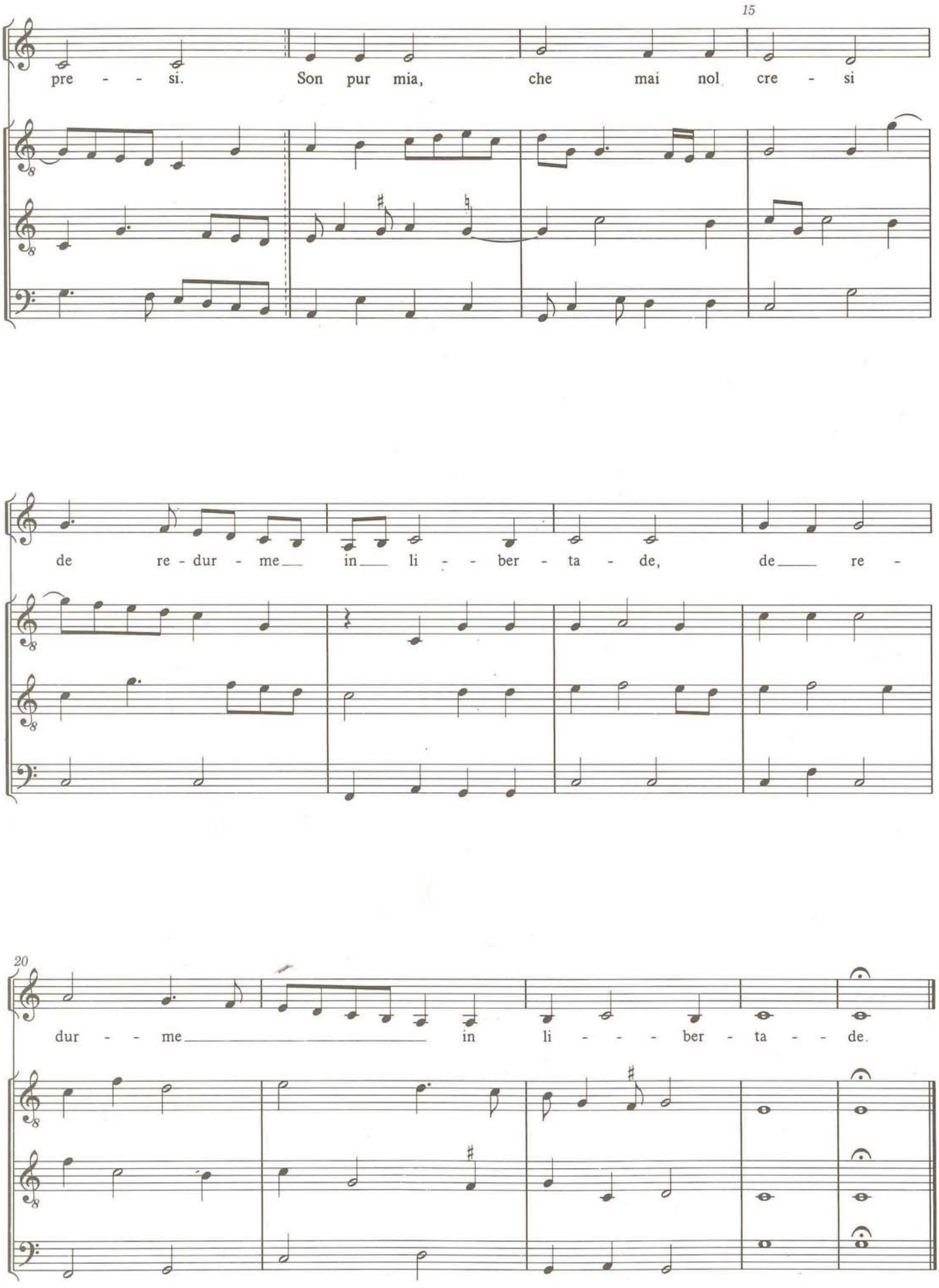
Adespoto




15
Sol del cor si pa - sce A - mo - re, di spe - ran - za e di di -
20
si - o, di - spe - - - - ran - - - - - - za e di di -
25
sio, e di di - - - si - - - - o.

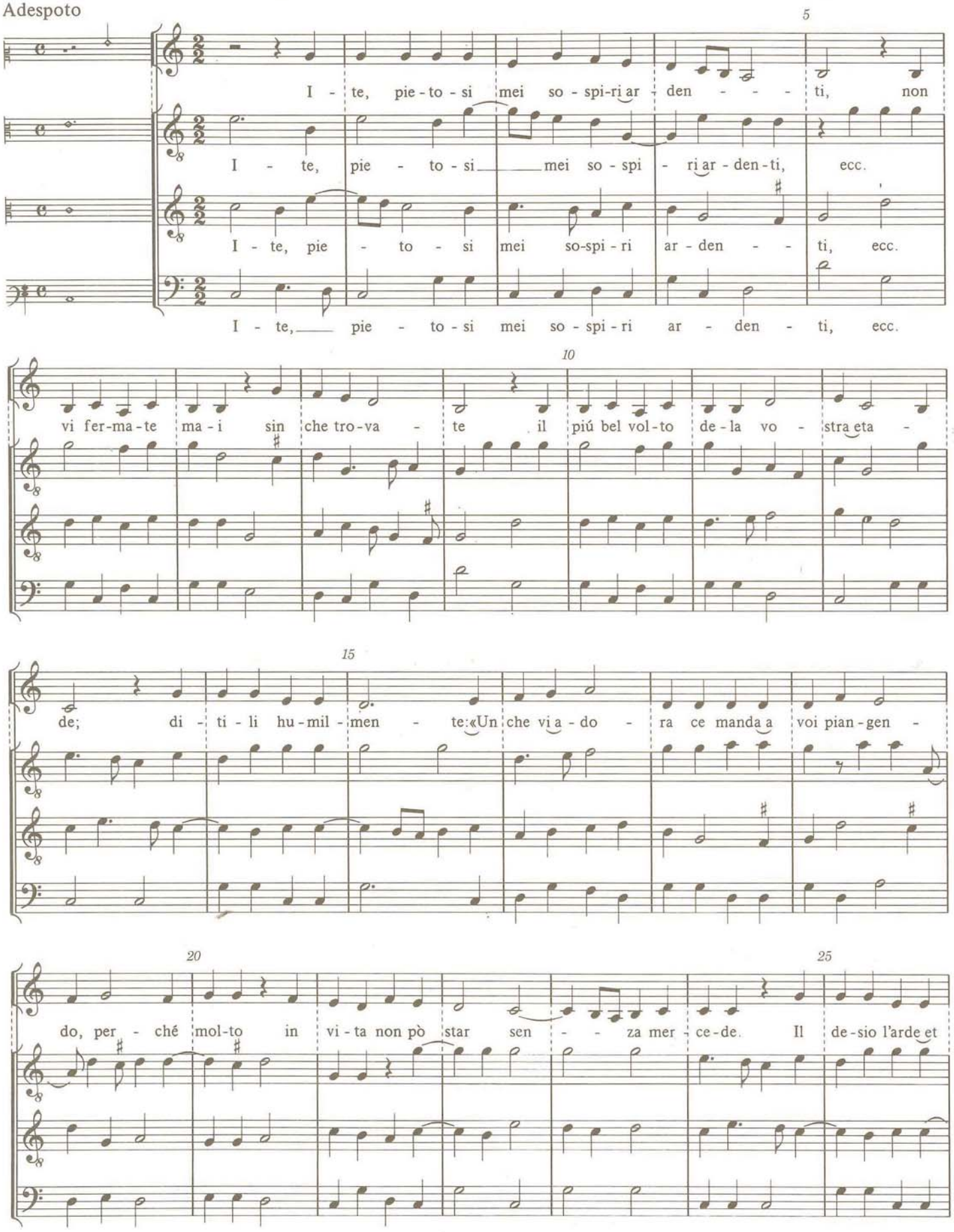
56. Son pur mia, che mai nol cresi

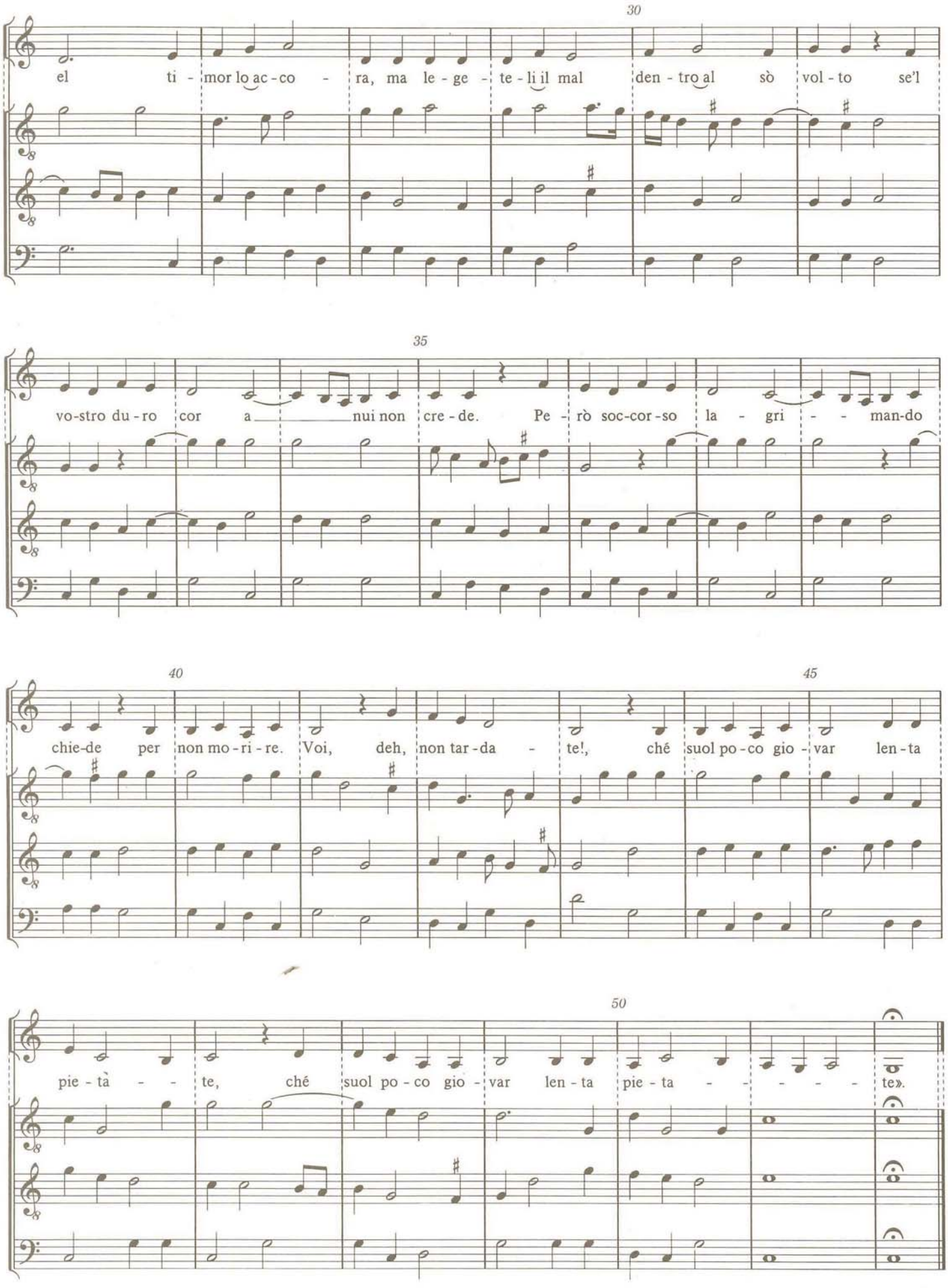
Adespoto


15
pre - - si. Son pur mia, che mai nol cre - si
de re - dur - me in li - - ber - ta - de, de re -
20
dur - - me in li - - - ber - ta - - de.

57. Ite, pietosi mei sospiri ardenti

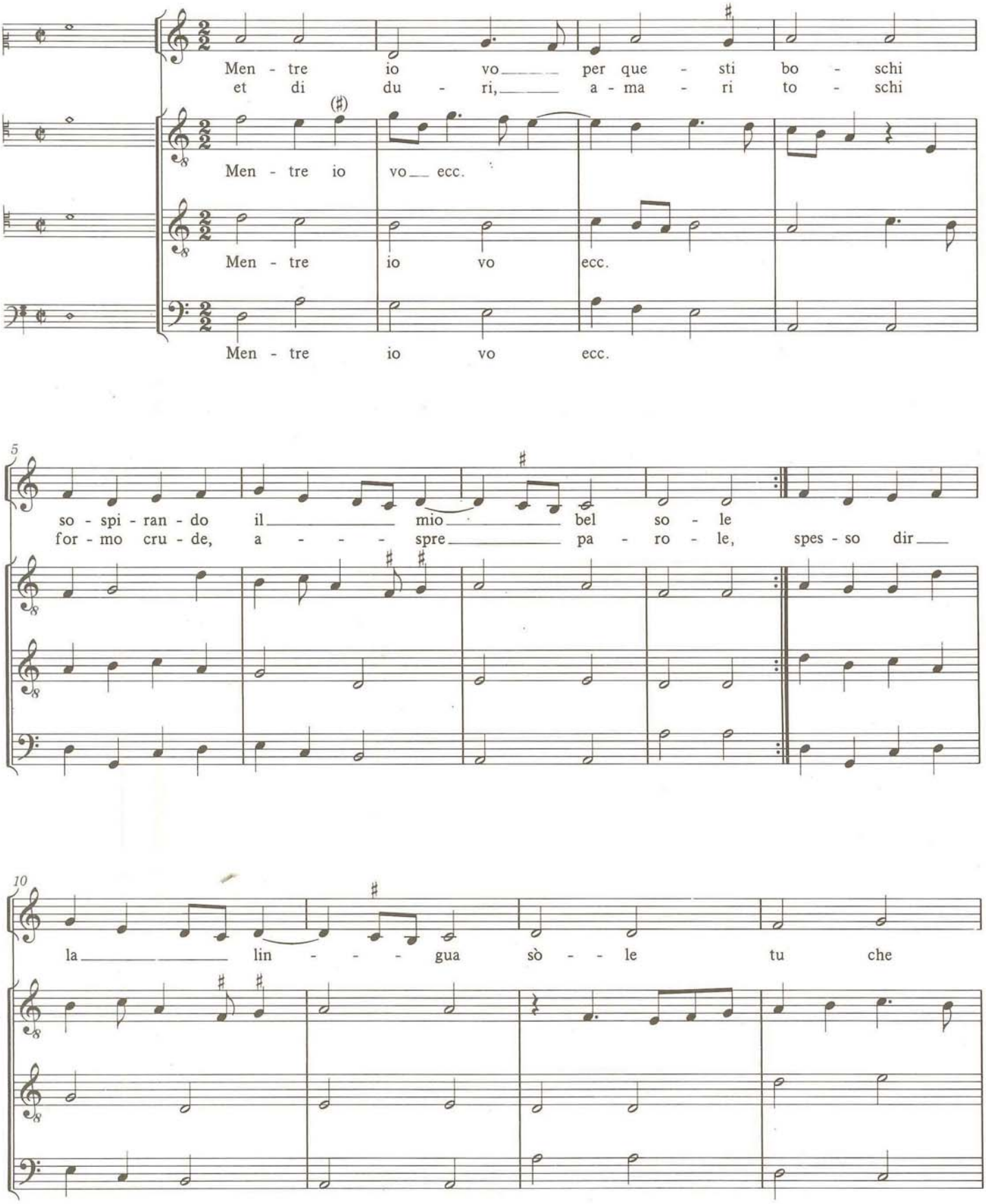
Adespoto

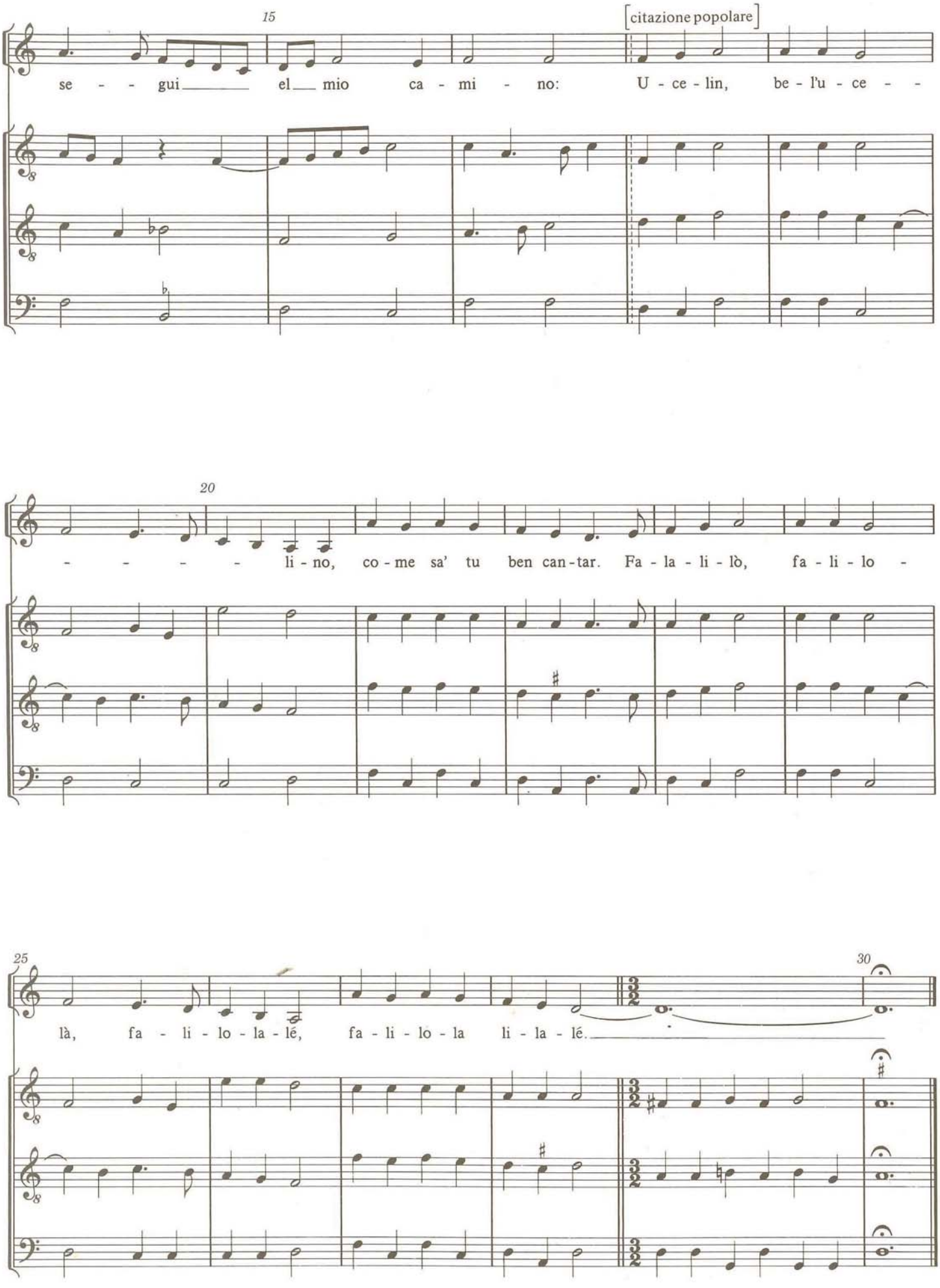



30
el ti - mor lo ac - co - ra, ma le - ge - te - li il mal den - tro al sò vol - to se'l
35
vo-stro du - ro cor a nui non cre - de. Pe - rò soc-cor-so la - gri - - man-do
40
chie-de per non mo - ri - re. Voi, deh, non tar-da - te!, ché
45
suol po - co gio - var len - ta
50
pie - tà - - te, ché suol po - co gio - var len - ta pie - ta - - - - - te».

58. Mentre io vo per questi boschi

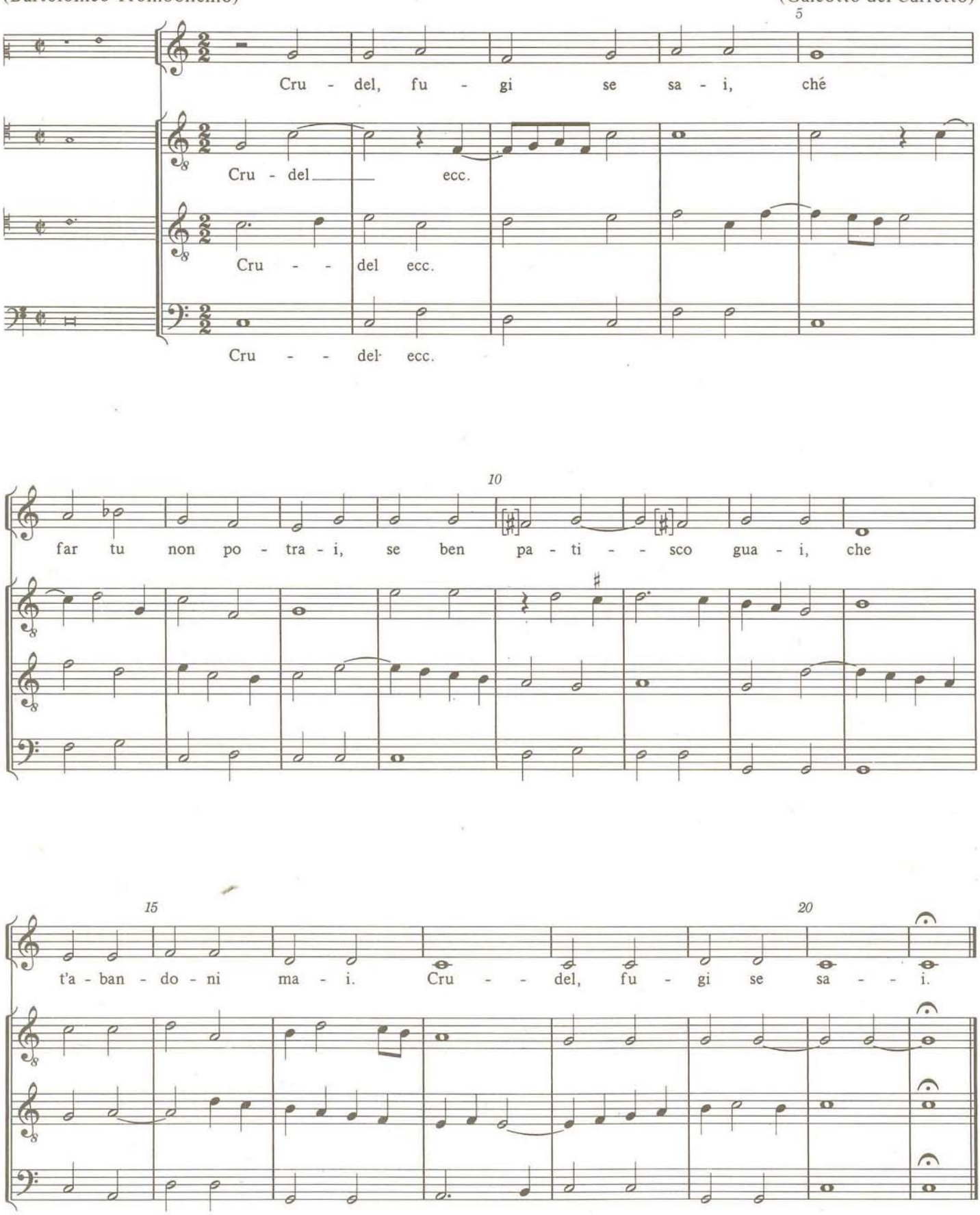
(Marchetto Cara)




15
[citazione popolare]
se - - - gui el mio ca - mi - no: U - ce - lin, be - l'u - ce - -
20
- - - - - li - no, co - me sa' tu ben can - tar. Fa - la - li - lò, fa - li - lo -
25
30
là, fa - li - lo - la - lé, fa - li - lo - la li - la - lé.

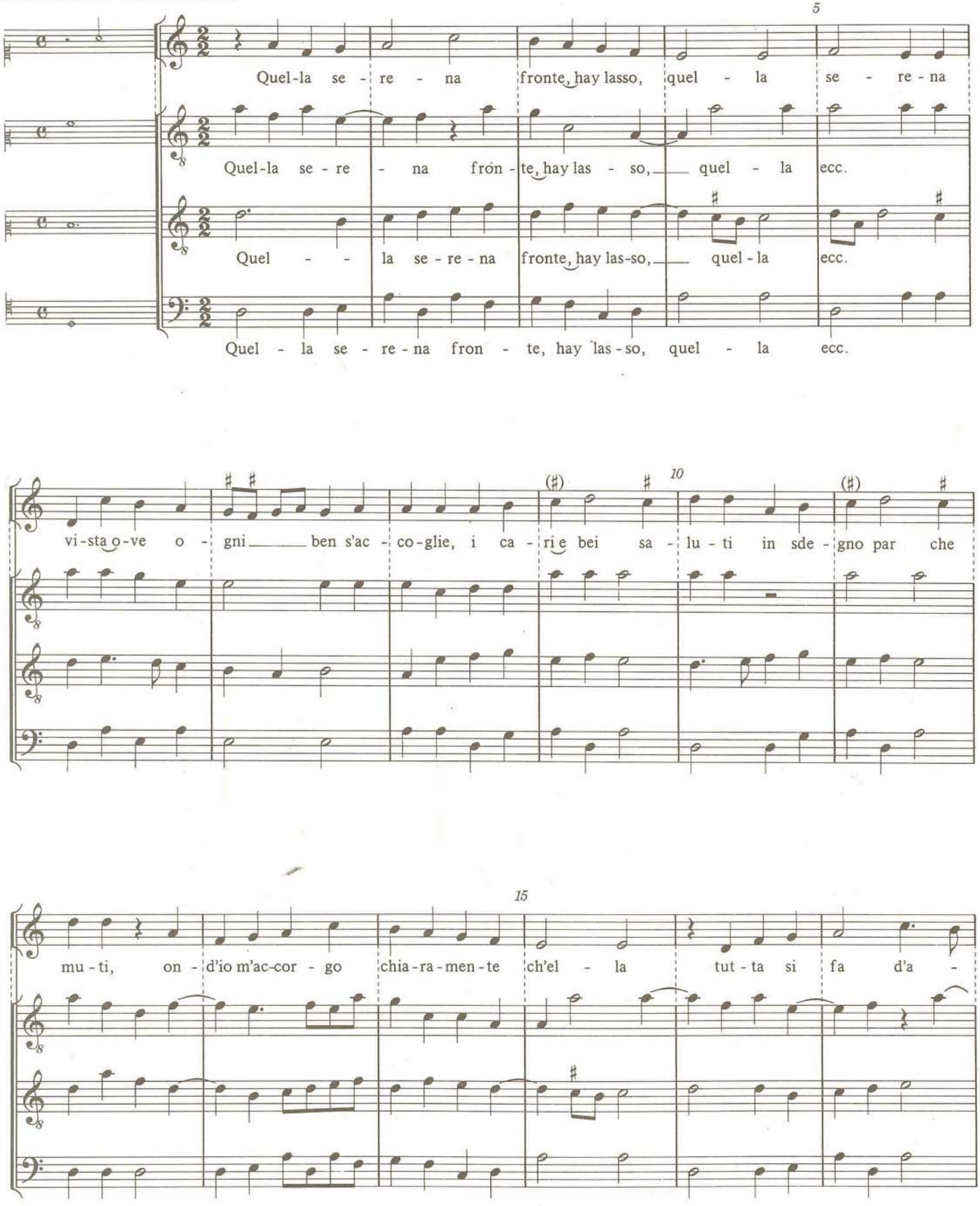
59. Crudel, fugi se sai

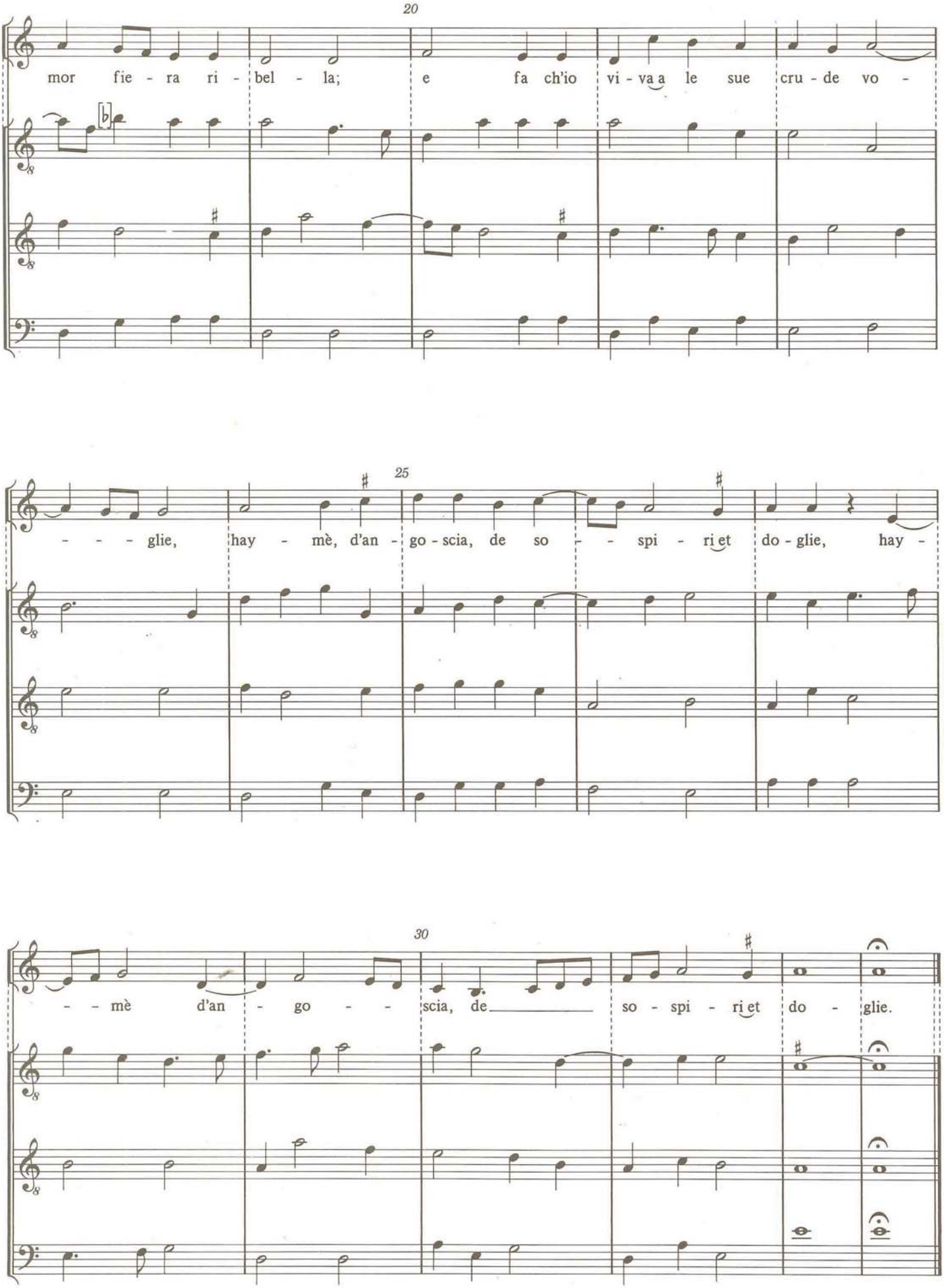
(Bartolomeo Tromboncino) (Galeotto del Carretto)



60. Quella serena fronte, hay lasso, quella

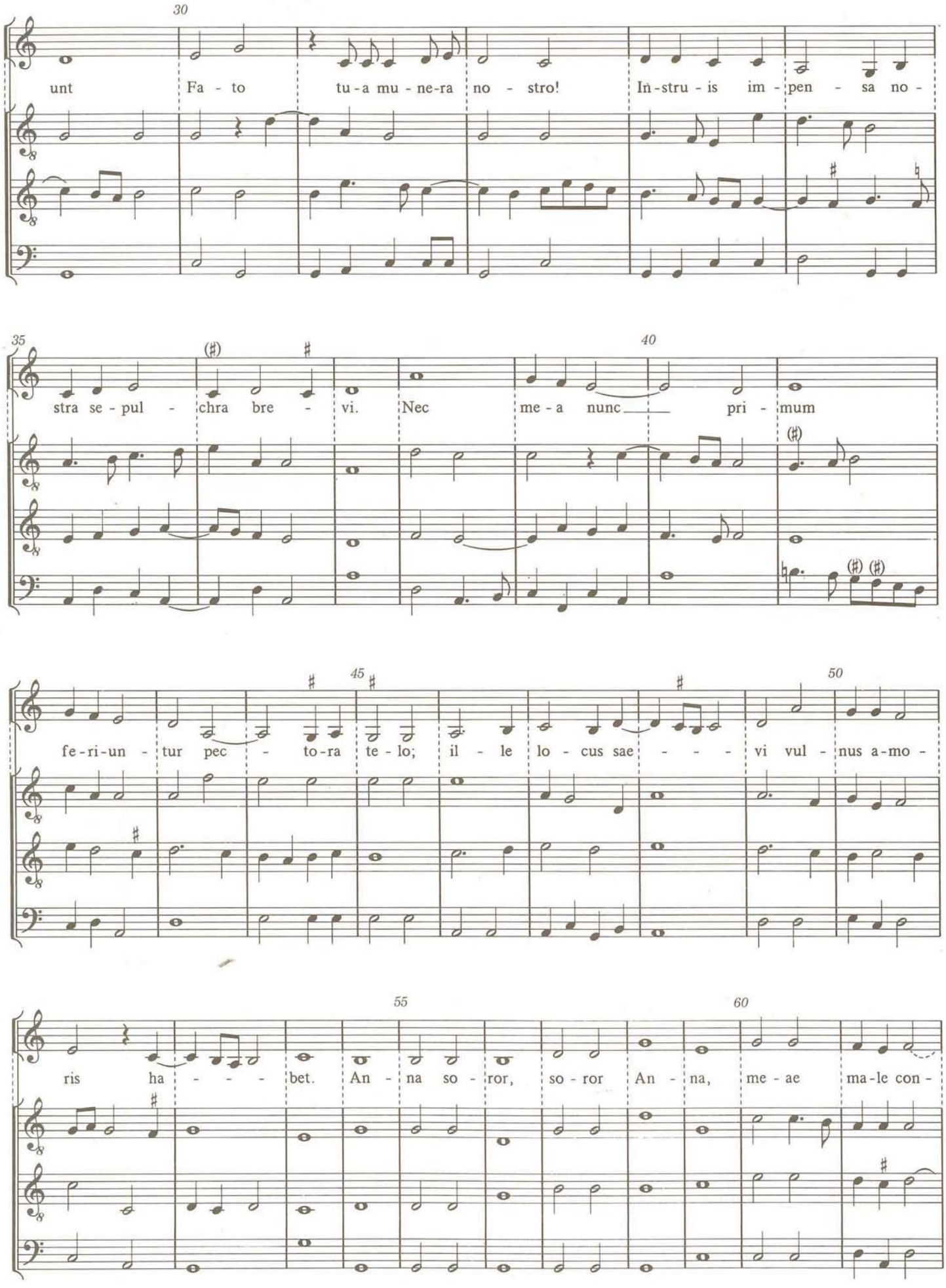
(Bartolomeo Tromboncino)

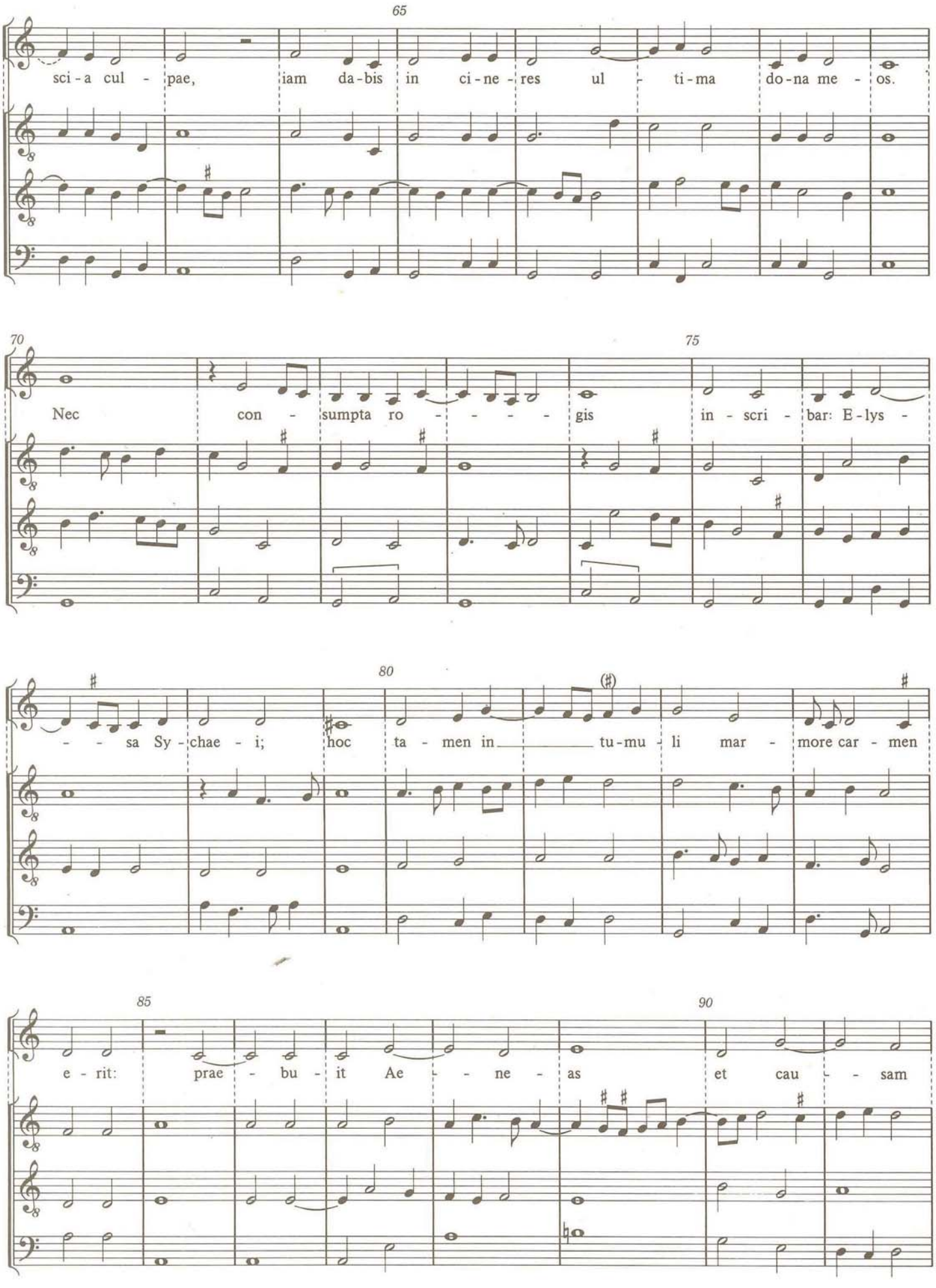


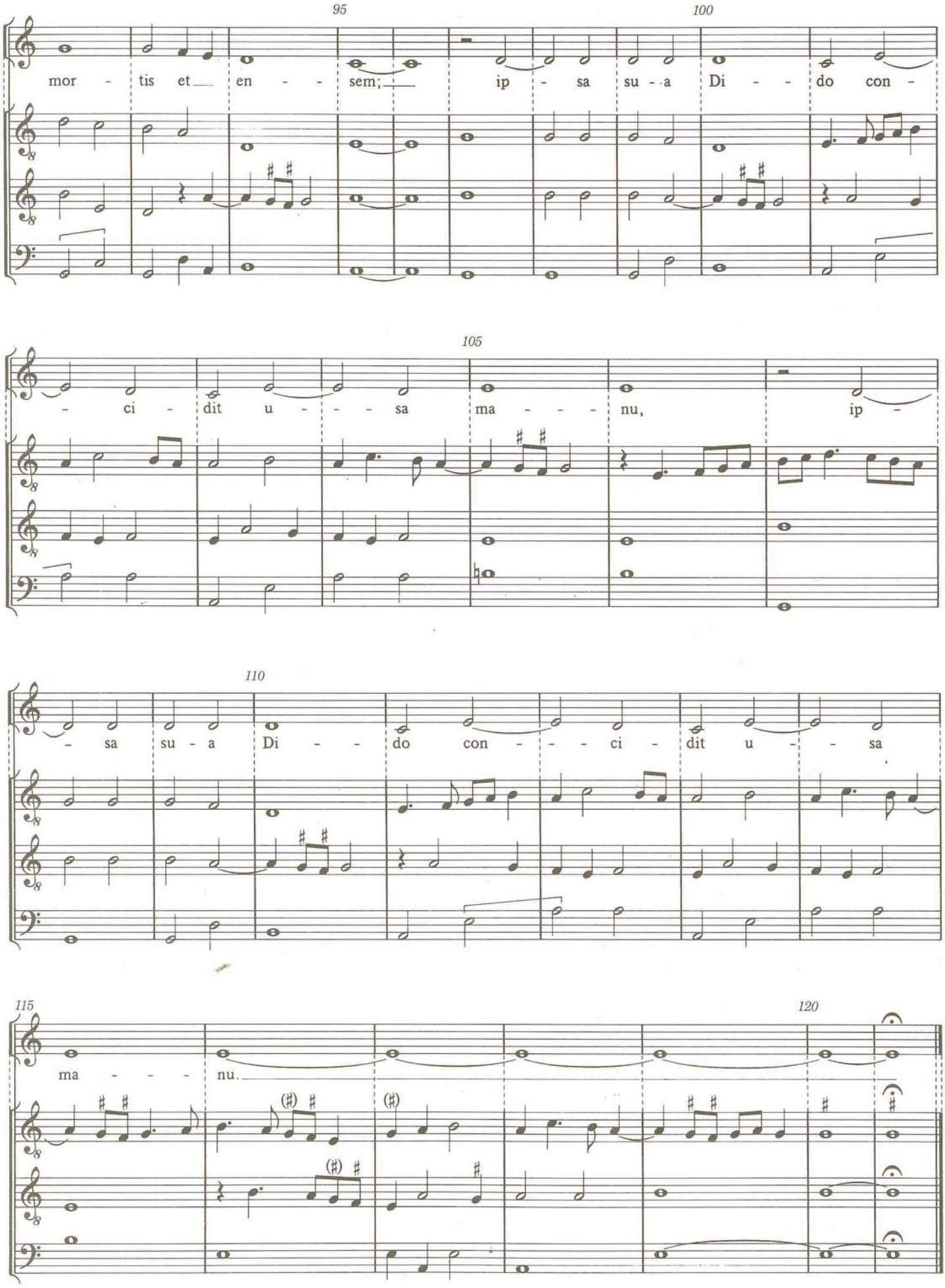

20
mor fie - ra ri - bel - la; e fa ch'io vi - va a le sue cru - de vo -
25
- - - glie, hay - mè, d'an - go - scia, de so - - spi - ri et do - glie, hay -
30
- - mè d'an - go - - scia, de so - spi - ri et do - glie.

61. Aspicias utinam quae sit scribentis imago

(Bartolomeo Tromboncino) (Publio Ovidio Nasone)


30
unt Fa - to tu - a mu - ne-ra no - stro! In - stru - is im - pen - sa no -
35
stra se - pul - chra bre - vi. Nec
40
me - a nunc pri - mum
45
fe-ri-un - tur pec - to-ra te - lo; il - le lo - cus sae - - - vi vul - nus a-mo -
50
55
ris ha - - - bet. An - na so - ror, so - ror An - na,
60
me - ae ma-le con -


65
sci - a cul - pae, iam da - bis in ci - ne - res ul - ti - ma do - na me - os.
70
Nec con - sumpta ro - - - - - gis
75
in - scri - bar: E - lys -
- - sa Sy - chae - i; hoc ta - men in tu - mu - li mar - more car - men
80
85
e - rit: prae - bu - it Ae - - ne - as
90
et cau - - sam


95
100
mor - tis et en - - sem; ip - sa su - a Di - - do con -
105
- ci - dit u - - - sa ma - - - nu, ip -
110
- sa su - a Di - - do con - - - ci - dit u - - sa
115
ma - - - nu.
120

62. Baco, Baco, santo idio

Adespoto

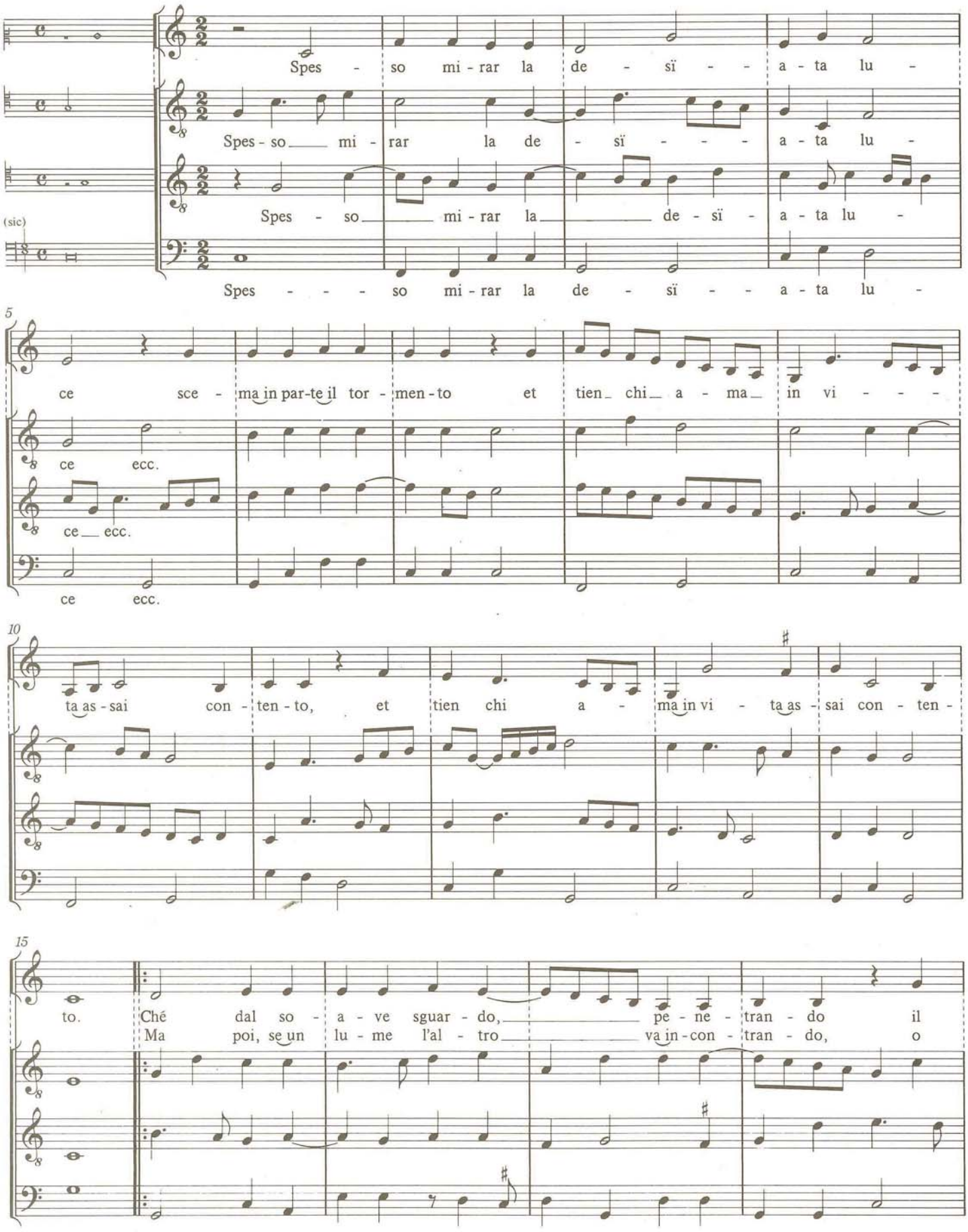
25
co - ro - nàn de fron - di et fio - ri e de tyr - si il sa-cro al - ta - re.
co - ro - nàn de fron-di et fio - ri e de tyr - si il sa - cro al - ta - - re.
co - ro - nàn de fron - di et fio - ri e de tyr - si il sa-cro al - ta - re.
co - ro - nàn de fron-di et fio - ri e de tyr - si il sa-cro al - ta - re.

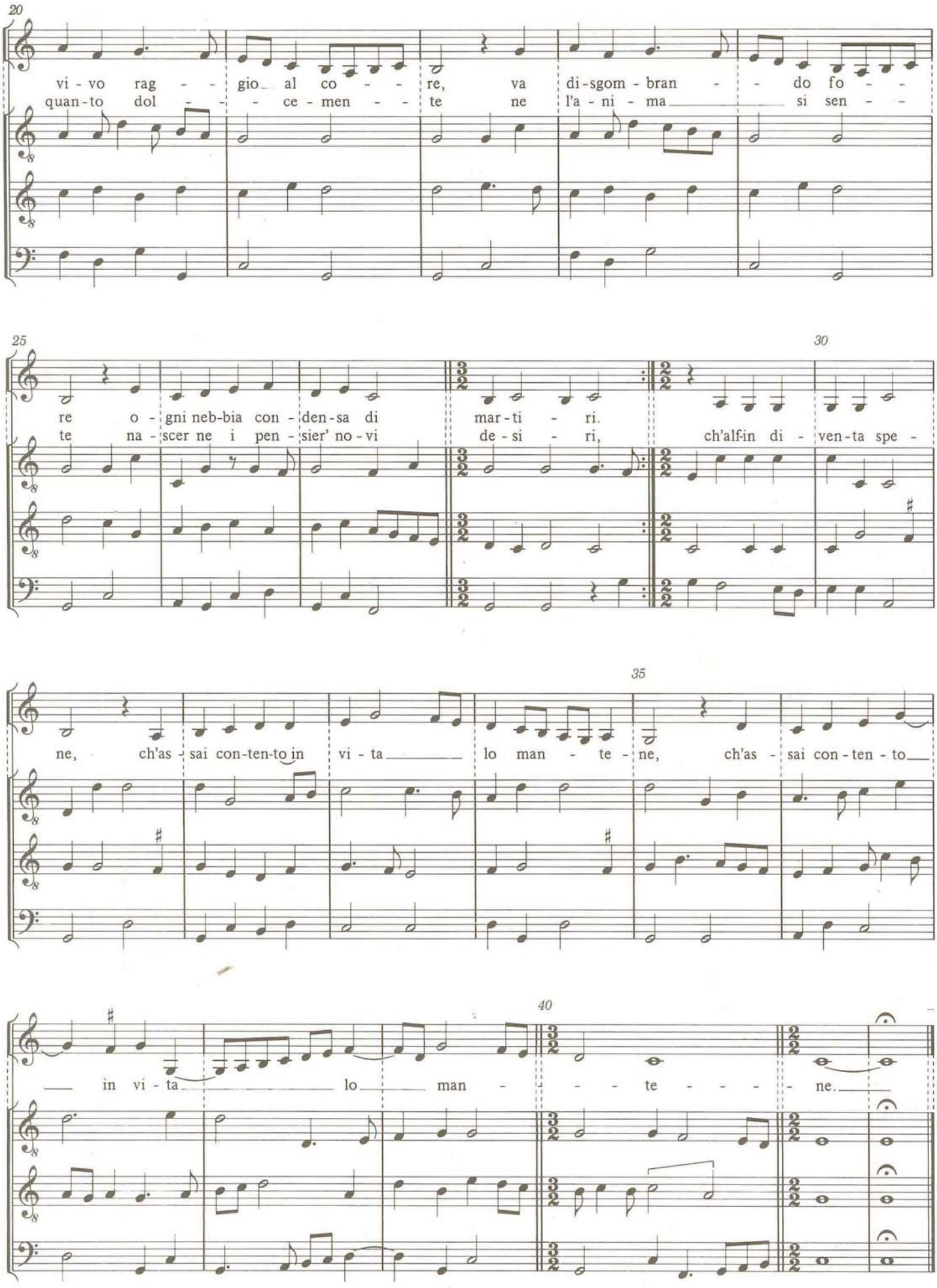
30
Oh, oh, oh, che sta - te a fa - - - re? Ri - tro-viam di che a lui si fac -
Oh, oh, oh, che sta - te a fa - re? Ri - tro-viam di che a lui si
Oh, oh, oh, che sta - te a fa - - - re? Ri - tro-viam di che a lui si
Oh, oh, oh, che sta - te a fa - - - re? Ri - tro-viam di che a lui si

35
- cia of-fer - ta: un huom che mo - ra, co - me il si - gnor mer - - ta.
fac-cia of-fer - ta: un huom che mo - ra co - me il si - gnor mer - ta.
fac-cia of-fer - ta: un huom che mo - ra, co - me il si - - gnor mer - ta.
fac-cia of-fer - ta: un huom che mo - ra, co - me il si - gnor mer - ta.

63. Spesso mirar la desïata luce

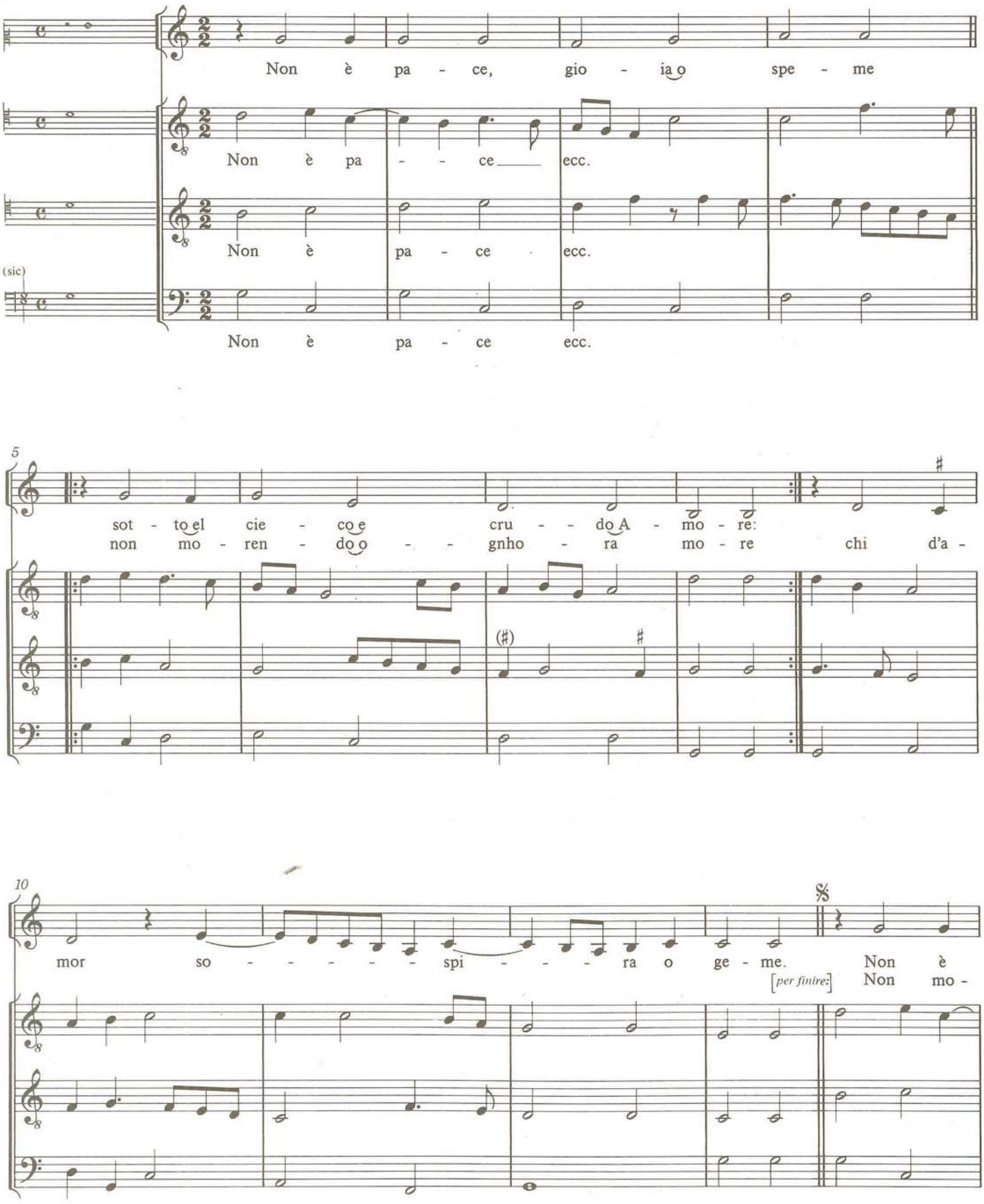
Adespoto

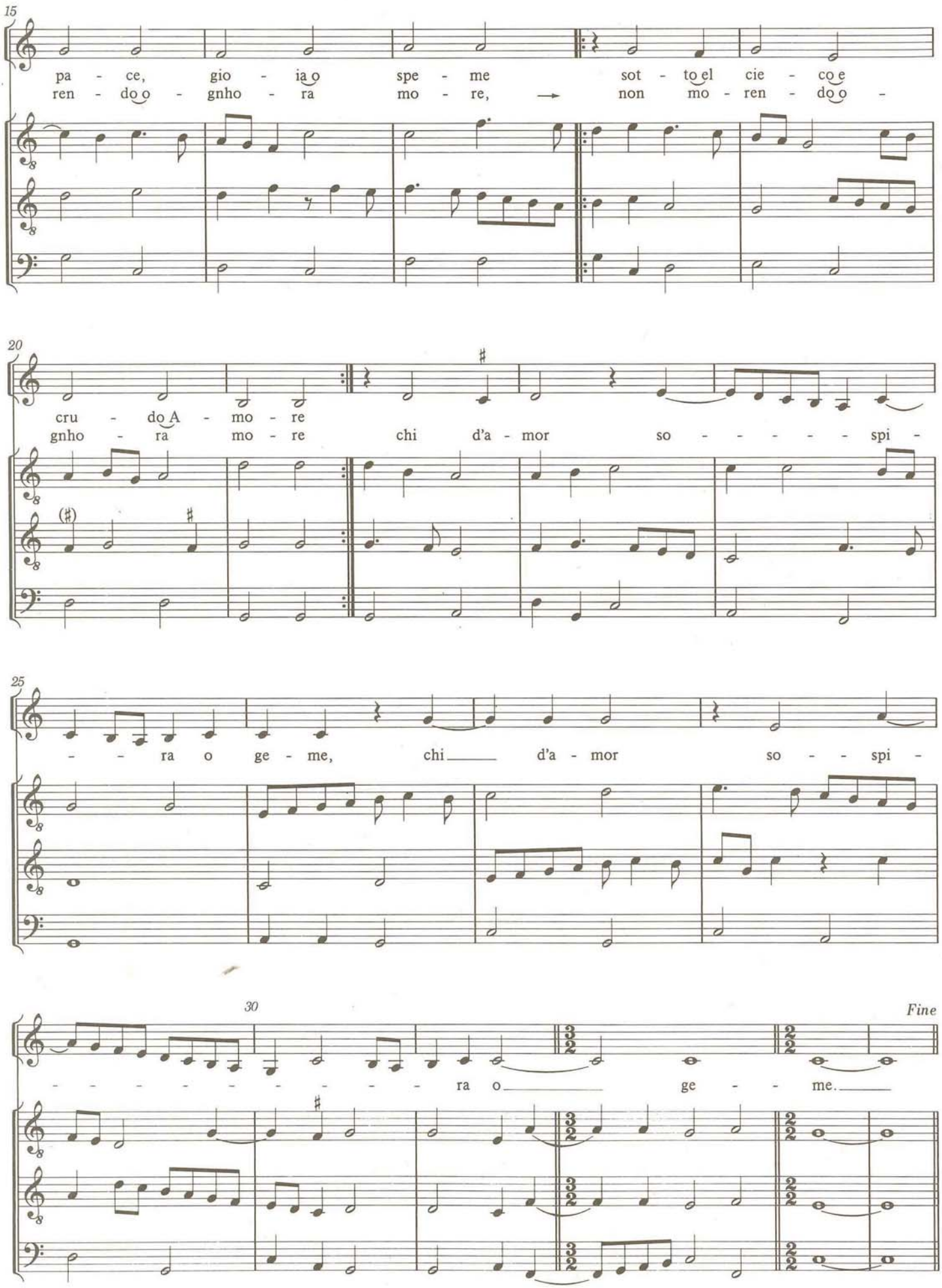


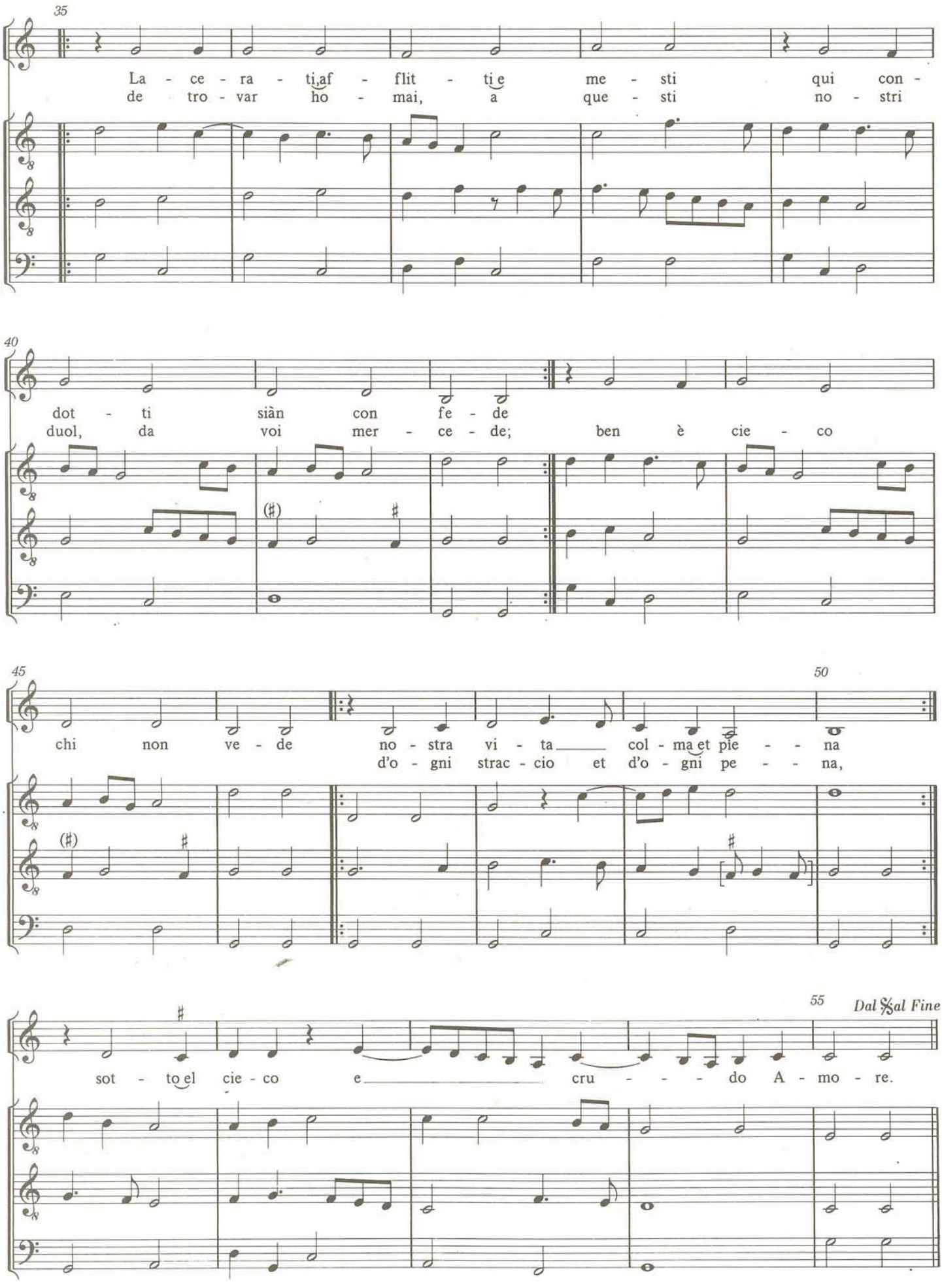

20
vi - vo rag - - gio al co - - re, va di-sgom - bran - - do fo - -
quan-to dol - - - ce - men - - te ne l'a - ni - ma si sen - -
25
re o - gni neb-bia con - den-sa di mar-ti - ri.
te na - scer ne i pen - sier' no - vi de - si - ri, ch'alf-in di - ven-ta spe -
30
35
ne, ch'as - sai con-ten-to in vi - ta lo man - te - ne, ch'as - sai con - ten - to
40
in vi - ta lo man - - - te - - - ne.

64. Non è pace, gioia o speme

Adespoto

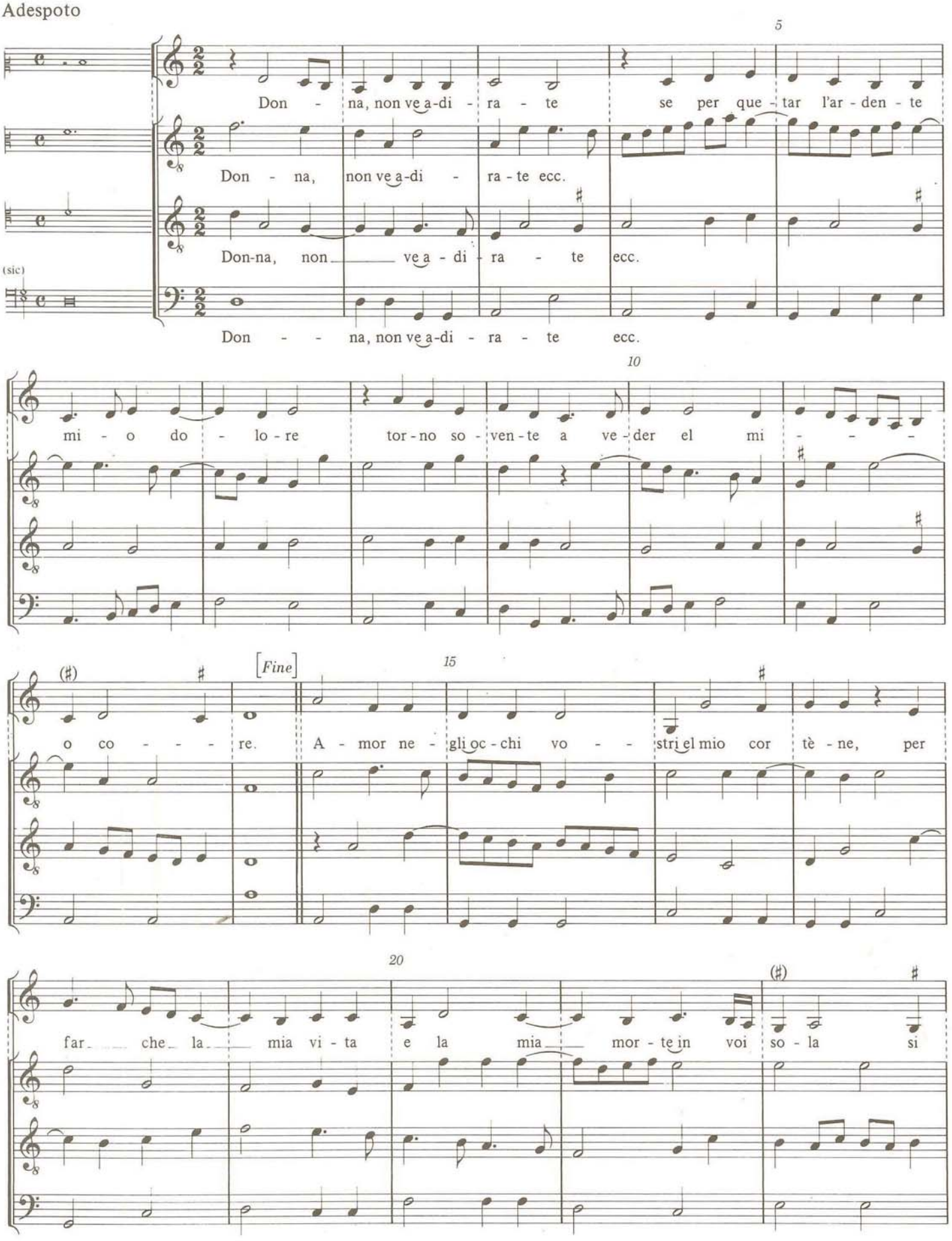


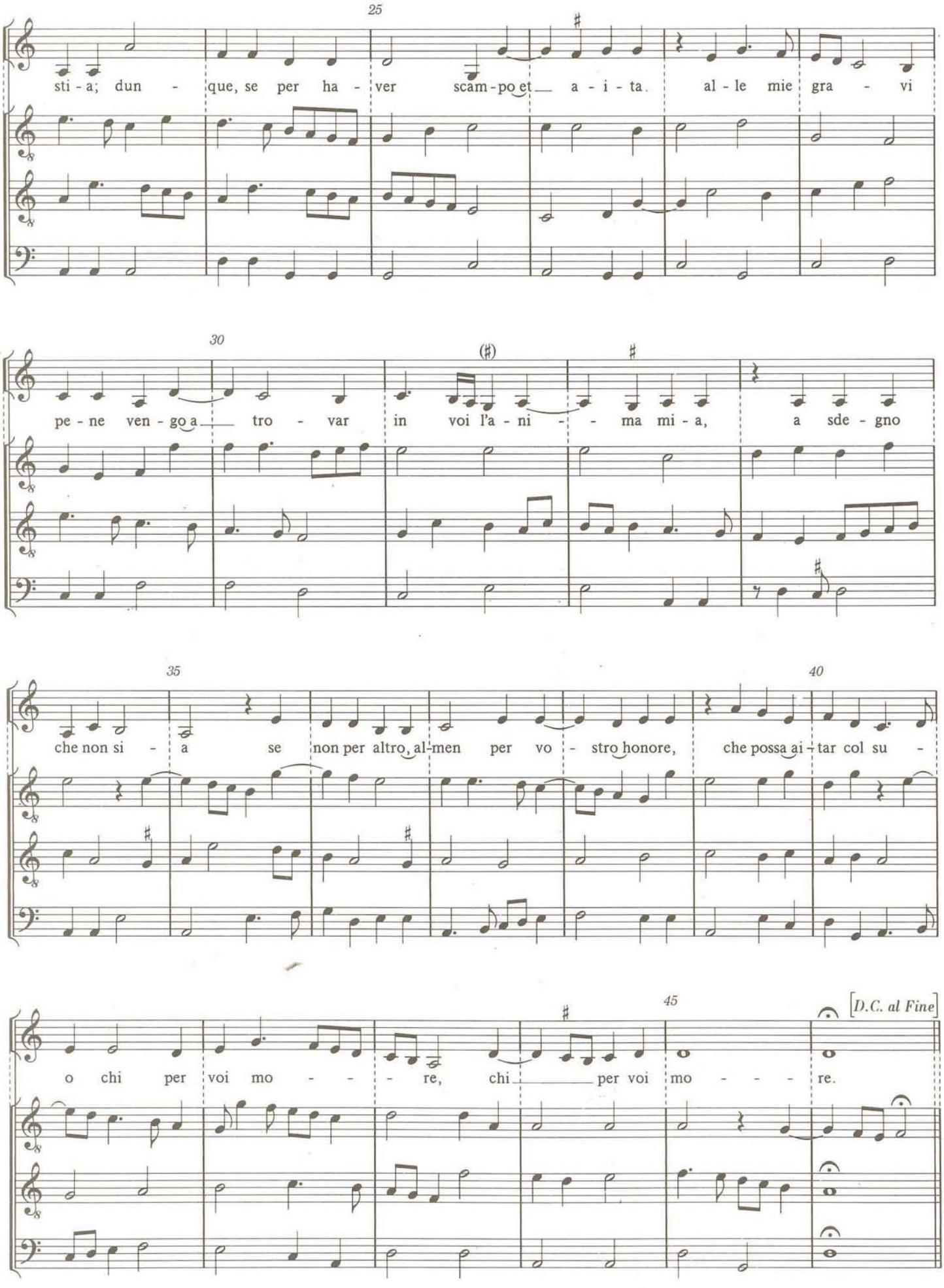

15
pa - ce, gio - ia o spe - me sot - to el cie - co e
ren - do o - gnho - ra mo - re, non mo - ren - do o -
20
cru - do A - mo - re
gnho - ra mo - re chi d'a - mor so - - - - - spi -
25
- - - ra o ge - me, chi d'a - mor so - - spi -
30
Fine
- - - - - - - - - - ra o ge - - me.


35
La - ce - ra - ti af - flit - ti e me - sti qui con -
de tro - var ho - mai, a que - sti no - stri
40
dot - ti siàn con fe - de
duol, da voi mer - ce - de; ben è cie - co
45
chi non ve - de no - stra vi - ta col - ma et pie - na
d'o - gni strac - cio et d'o - gni pe - na,
50
55
Dal Segno al Fine
sot - to el cie - co e cru - do A - mo - re.

65. Donna, non ve adirate

Adespoto

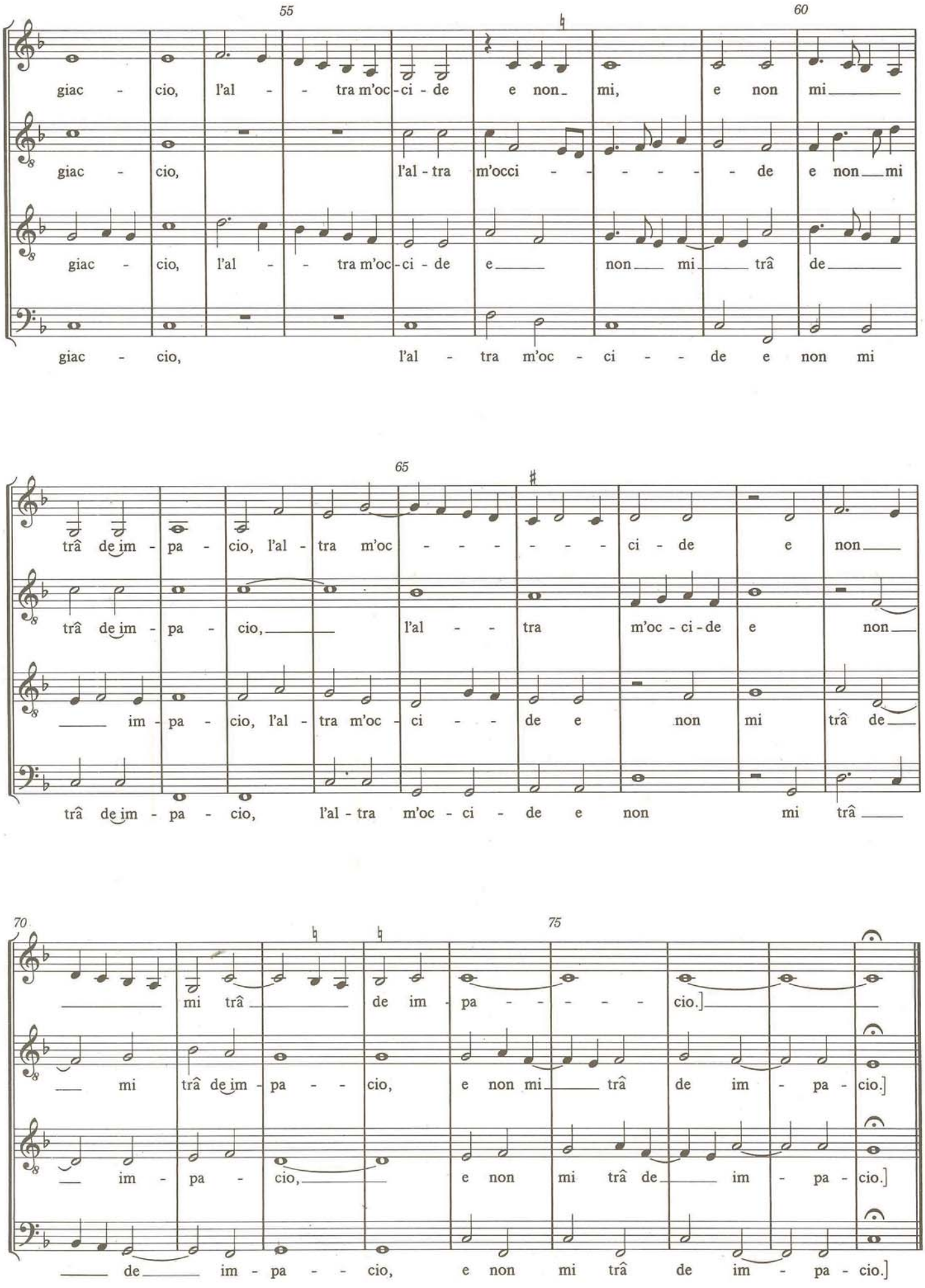



25
sti - a; dun - que, se per ha - ver scam - po et a - i - ta. al - le mie gra - vi
30
(♯)
pe - ne ven - go a tro - var in voi l'a - ni - ma mi - a, a sde - gno
35
che non si - a se non per altro, al - men per vo - stro honore, che possa ai - tar col su -
40
45
[D.C. al Fine]
o chi per voi mo - re, chi per voi mo - re.

66. Perché son tutto foco

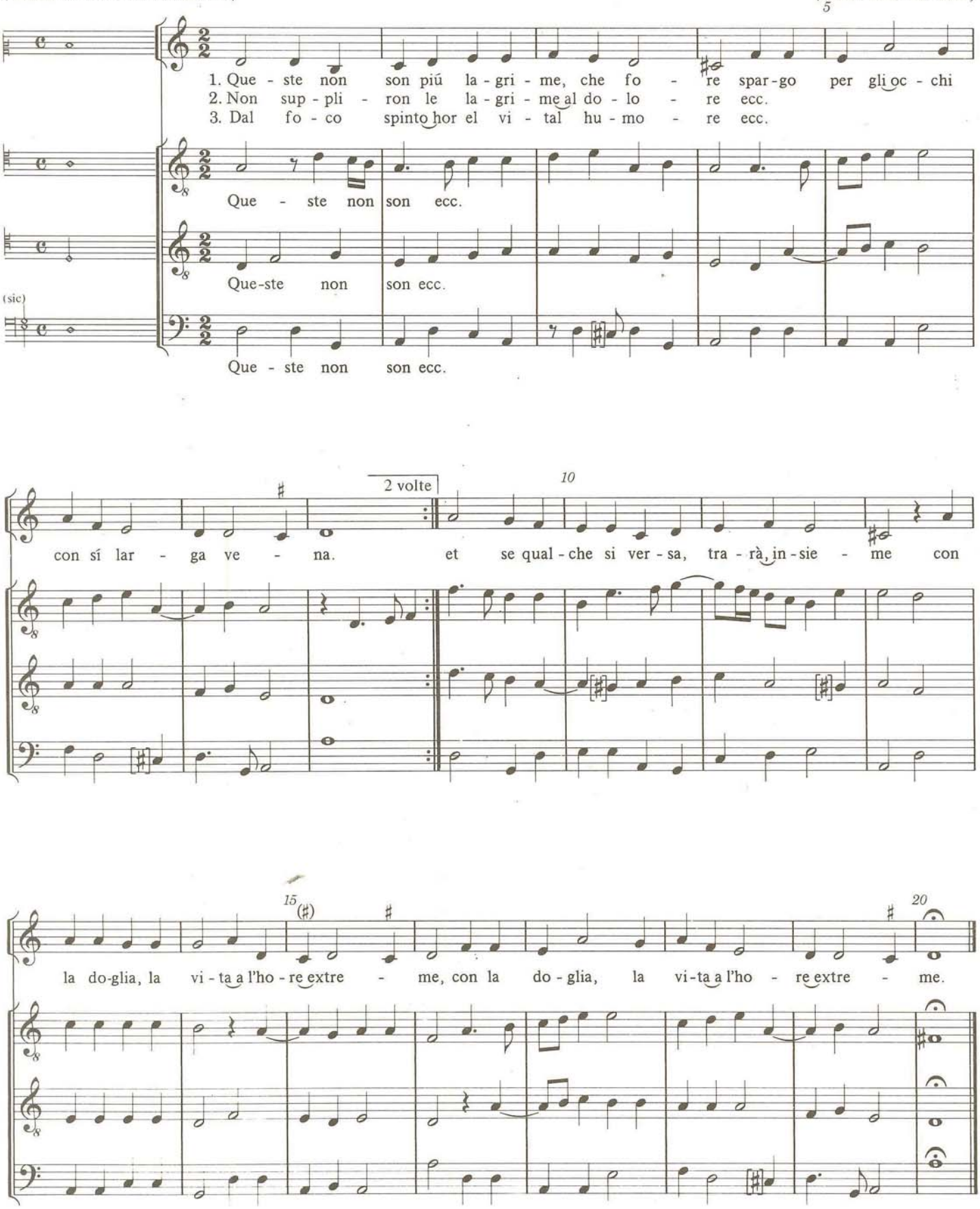
(Marchetto Cara)

25
30
vi - vo in el - la, ma non son fo - co ch'io la
giac - cio a quel - la, on - de el - la è fre - da e il sol de
re - sto vi - vo in el - la, ma non son fo - co ch'io la
io son giac - cio a quel - la, on - de el - la è fre - da e il sol de
sto vi - vo in el - la, ma non son fo - - - co ch'io la
son giac - cio a quel - la, on - de el - la è fre - - - da e il sol de
vi - vo in el - la, ma non son fo - - co ch'i - o la
giac - cio a quel - la, on - de el - la è fre - - da e il sol de
35
40
scal - da - - rei, né giac-cio è quel - - la che me e - stin - gue - ri -
li oc - chi mei che sti - la in pian - to for la vi - ta mi -
scal - da - rei, né giac - cio è quel - la che me e - stin - gue - ri -
li oc - chi_ mei che sti - la in pian - to for la vi - ta mi -
scal - da - - rei, né giac - cio è quel - la che me e stin - gue - ri -
li oc - chi mei che sti - la in pian - to for la vi - ta mi -
scal - da - - rei, né giac-cio è quel - - la che me e - sti - gue - ri -
li oc - chi mei che sti - la in pian - to for la vi - ta mi -
45
50
a,
a. (O spe - me, o do - glia ri - a,) ne l'u - na ar - do e a -
- - a,
- - a. Ne l'u - na ar - - do e a -
- - a,
- - a. (O speme, o doglia ri - - a,) ne l'u - na ar - do e a -
a,
a. Ne l'u - na ar - do e a -


55
60
giac - cio, l'al - - tra m'oc-ci - de e non mi, e non mi
giac - cio, l'al - tra m'occi - - - - - de e non mi
giac - cio, l'al - - tra m'oc-ci - de e non mi trâ de
giac - cio, l'al - tra m'oc - ci - - de e non mi
65
trâ de im - pa - cio, l'al - tra m'oc - - - - - ci - de e non
trâ de im - pa - cio, l'al - tra m'oc-ci-de e non
im - pa - cio, l'al - tra m'oc - ci - - de e non mi trâ de
trâ de im - pa - cio, l'al - tra m'oc - ci - de e non mi trâ
70
75
mi trâ de im - pa - - - - cio.]
mi trâ de im - pa - - cio, e non mi trâ de im - pa - cio.]
im - pa - cio, e non mi trâ de im - pa - cio.]
de im - pa - - cio, e non mi trâ de im - pa - cio.]

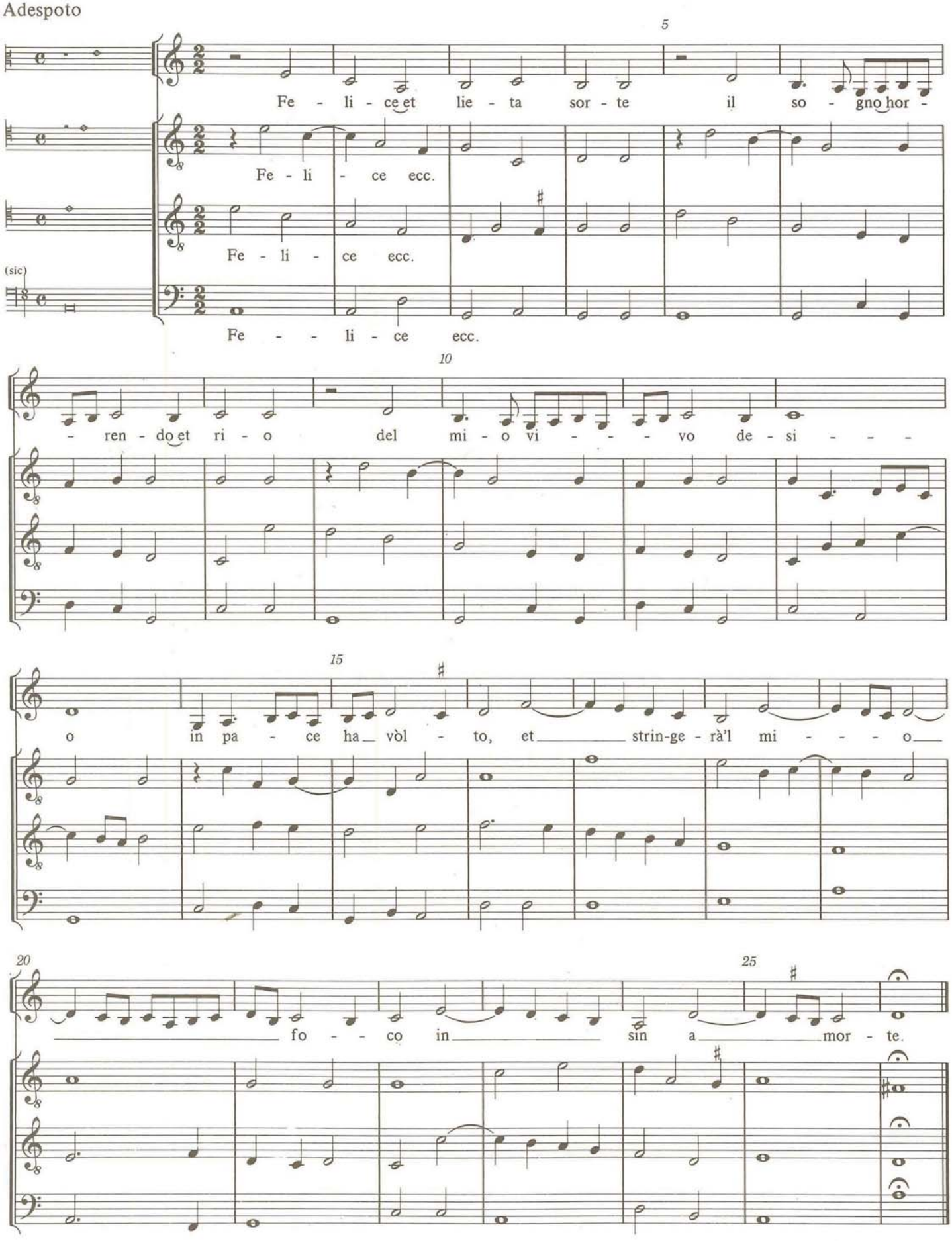
67. Queste non son piú lagrime, che fore

(Bartolomeo Tromboncino) (Ludovico Ariosto)



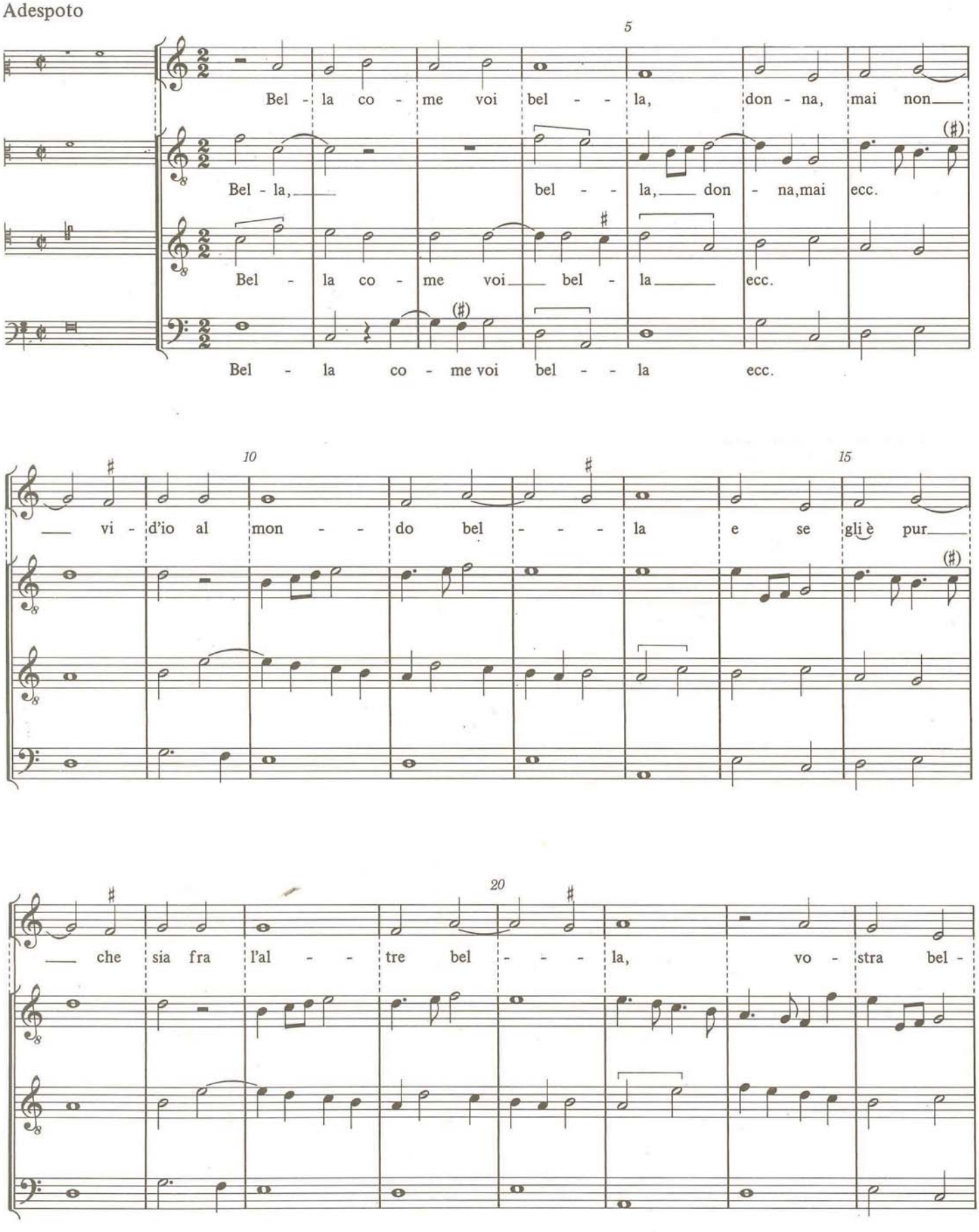
68. Felice et lieta sorte

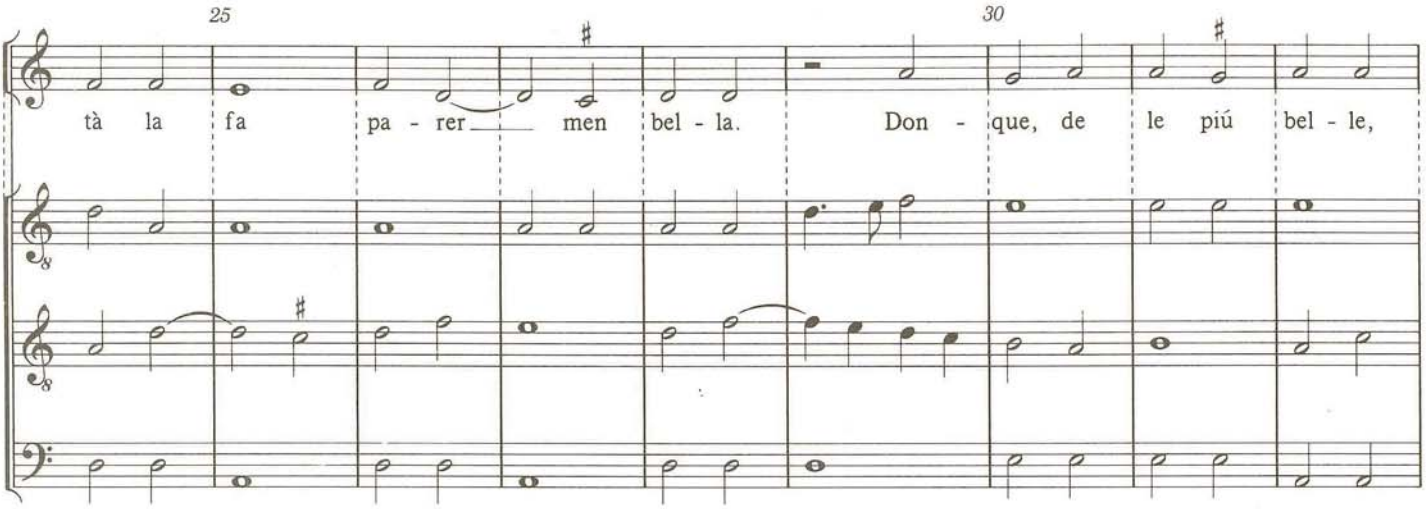
Adespoto



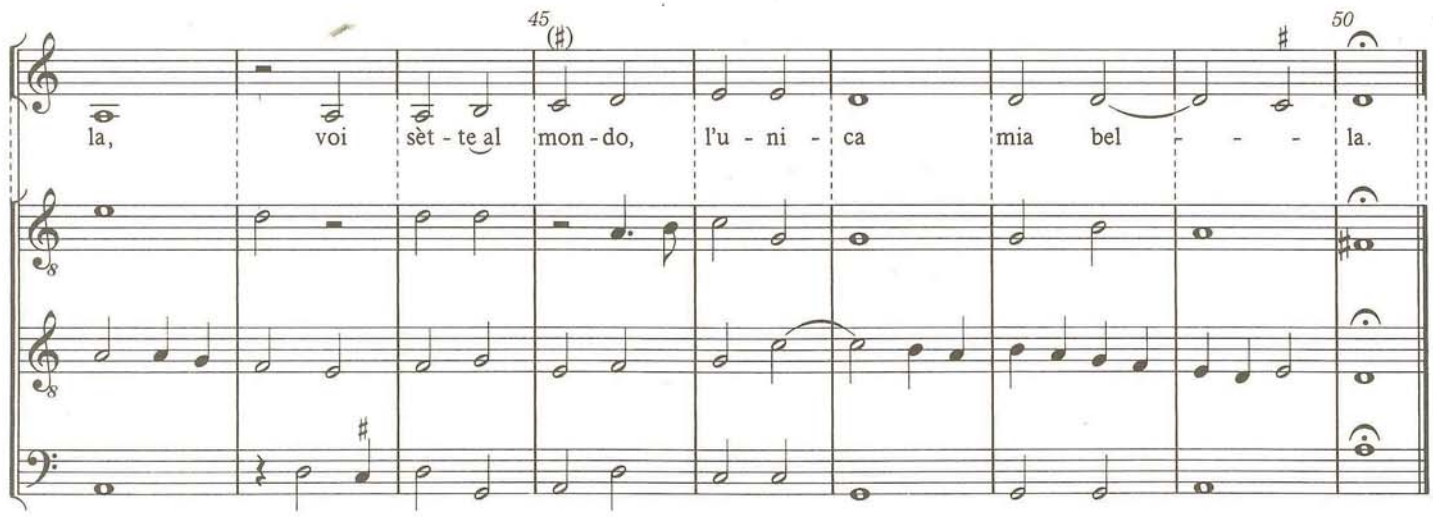
69. Bella come voi bella

Adespoto



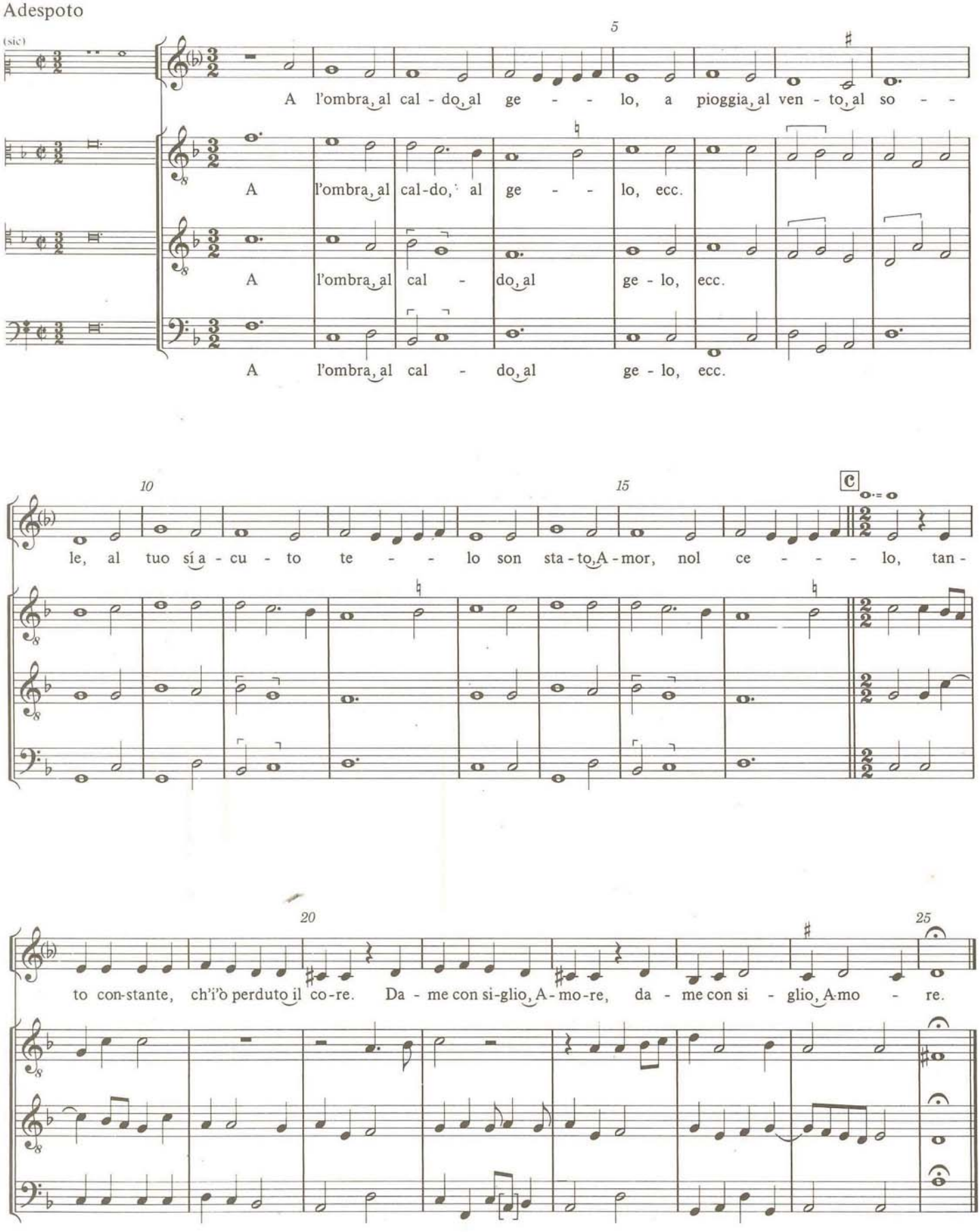

25
30
tà la fa pa - rer men bel - la. Don - que, de le piú bel - le,

35
40
la piú bel - - la voi sèt - te al mon - do, l'u - ni - ca mia bel - -


45
(♯)
50
la, voi sèt - te al mon - do, l'u - ni - ca mia bel - - - la.

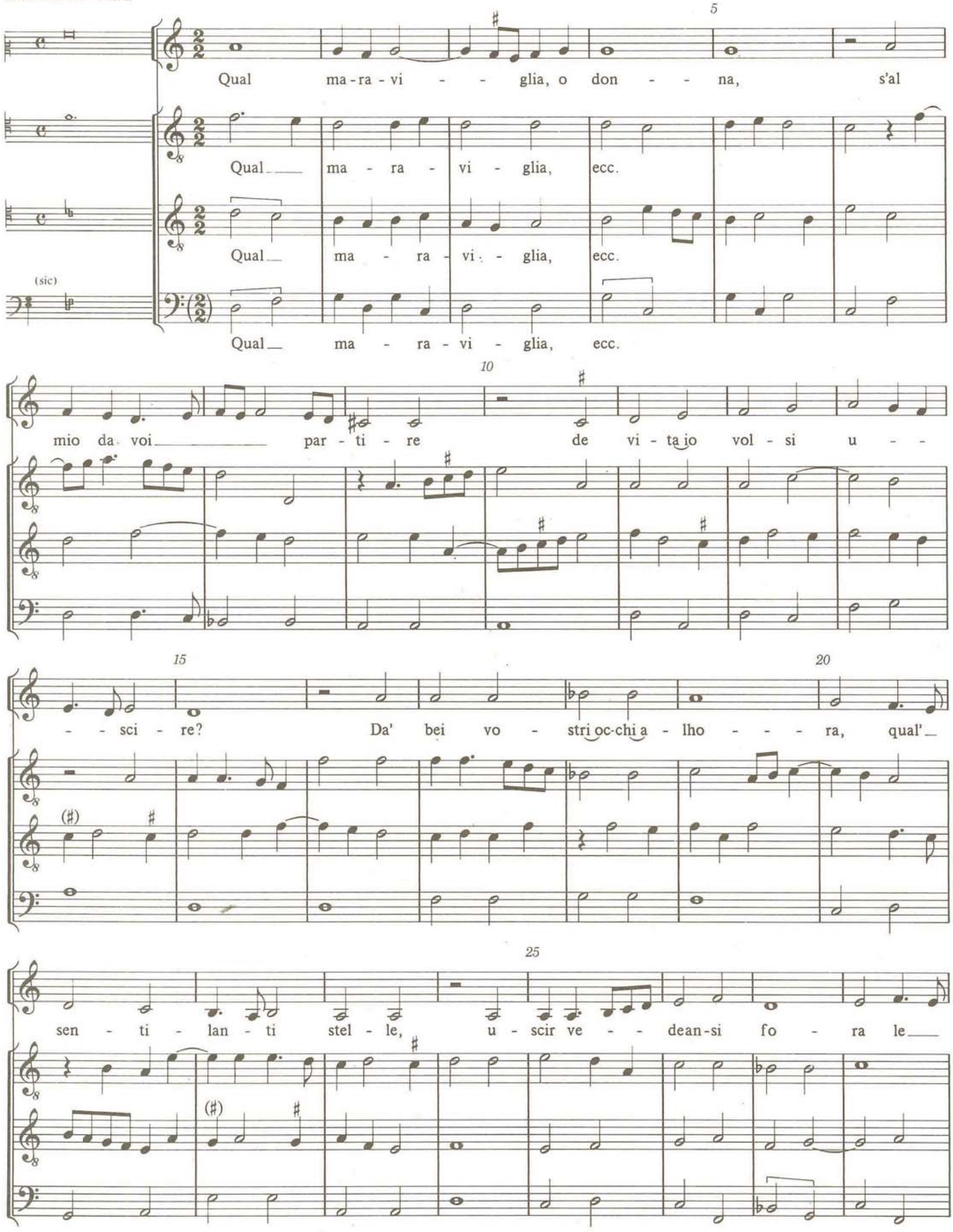
70. A l'ombra, al caldo, al gelo

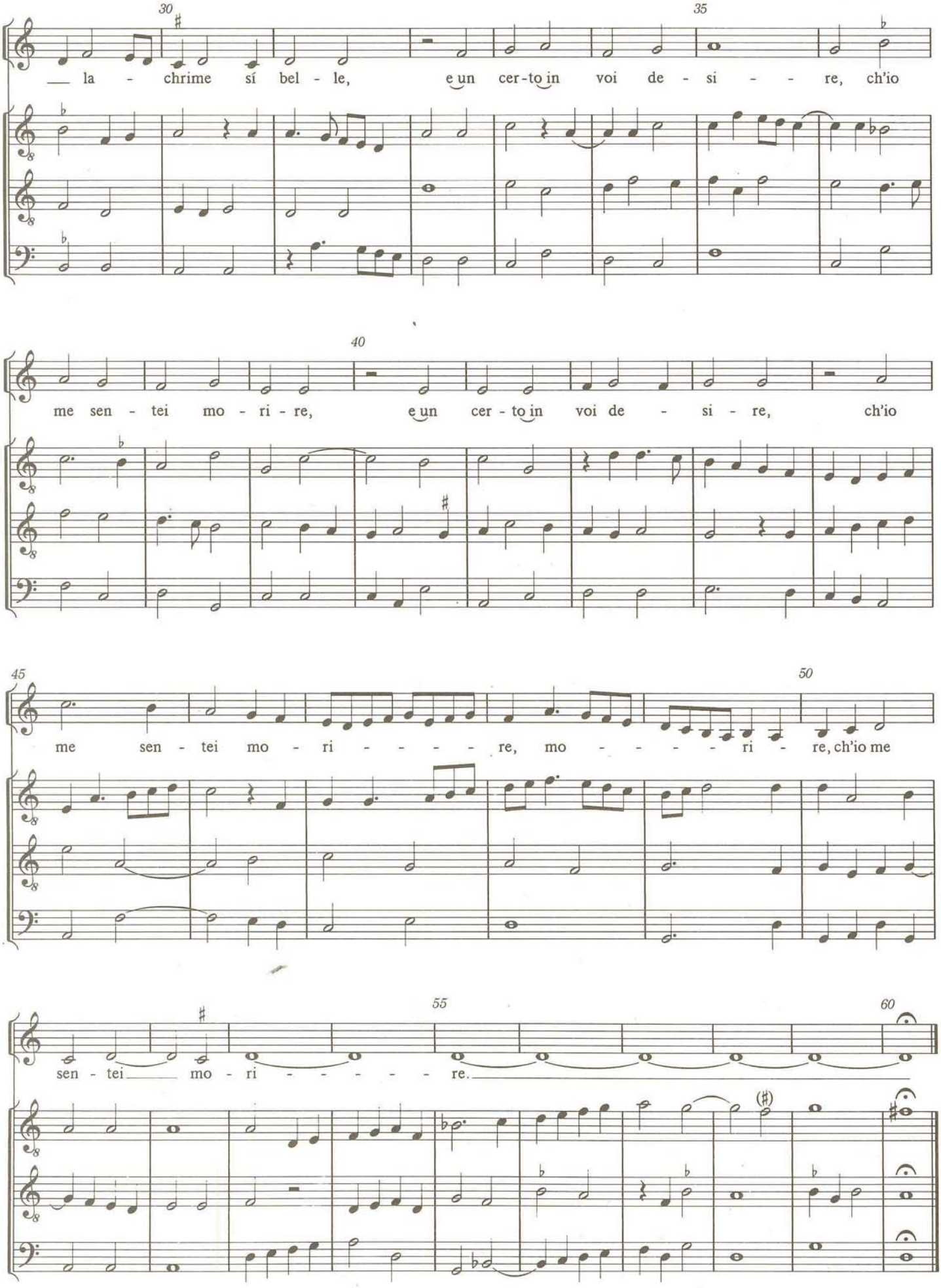
Adespoto



71. Qual maraviglia, o donna

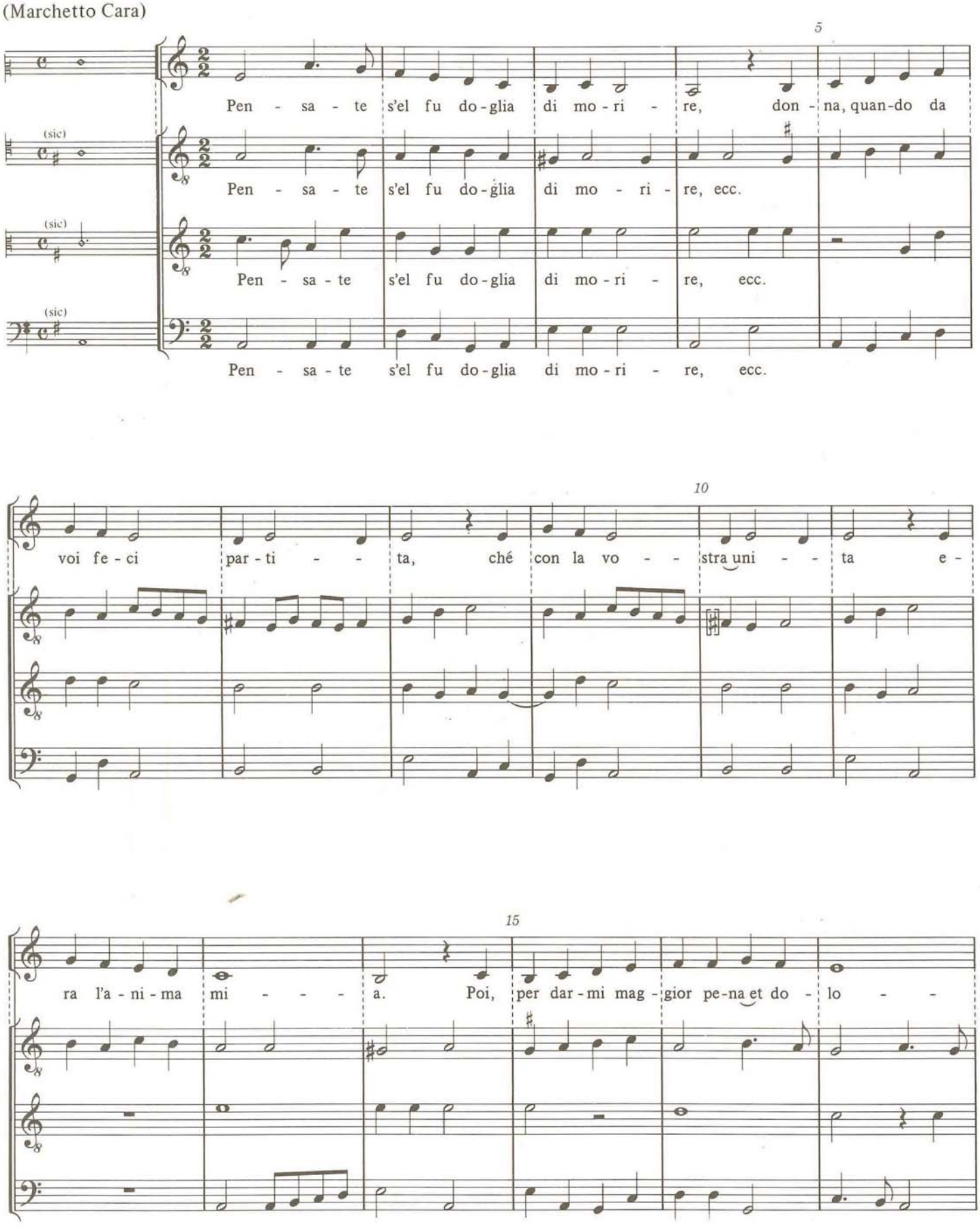
Marchetto Cara

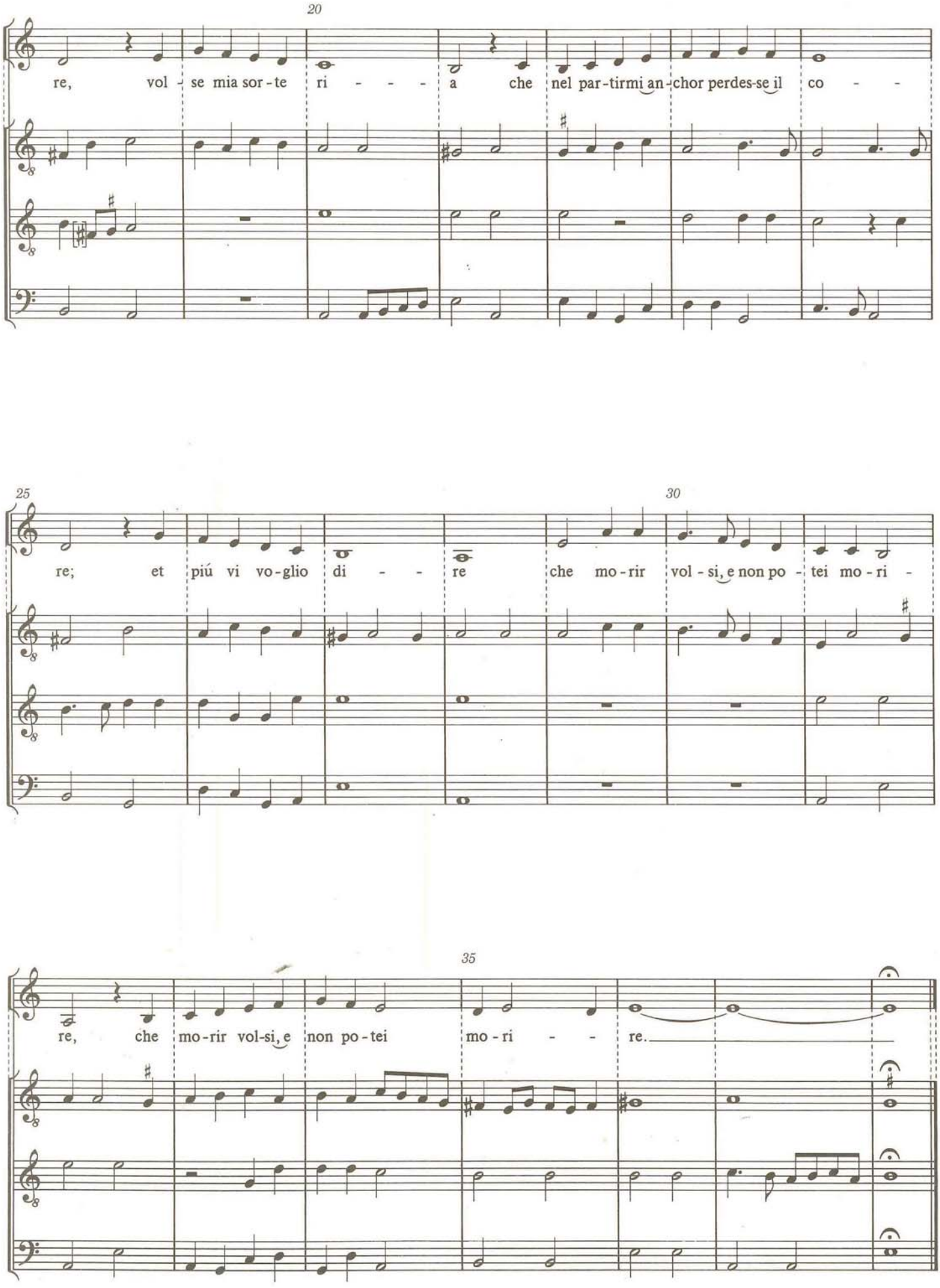



30
35
— la - chrime sí bel - le, e un cer-to in voi de - si - - re, ch'io
40
me sen - tei mo - ri - re, e un cer - to in voi de - si - re, ch'io
45
50
me sen - tei mo - ri - - - - - re, mo - - - - - ri - re, ch'io me
55
60
sen - tei — mo - ri - - - - - re.

72. Pensate s'el fu doglia di morire

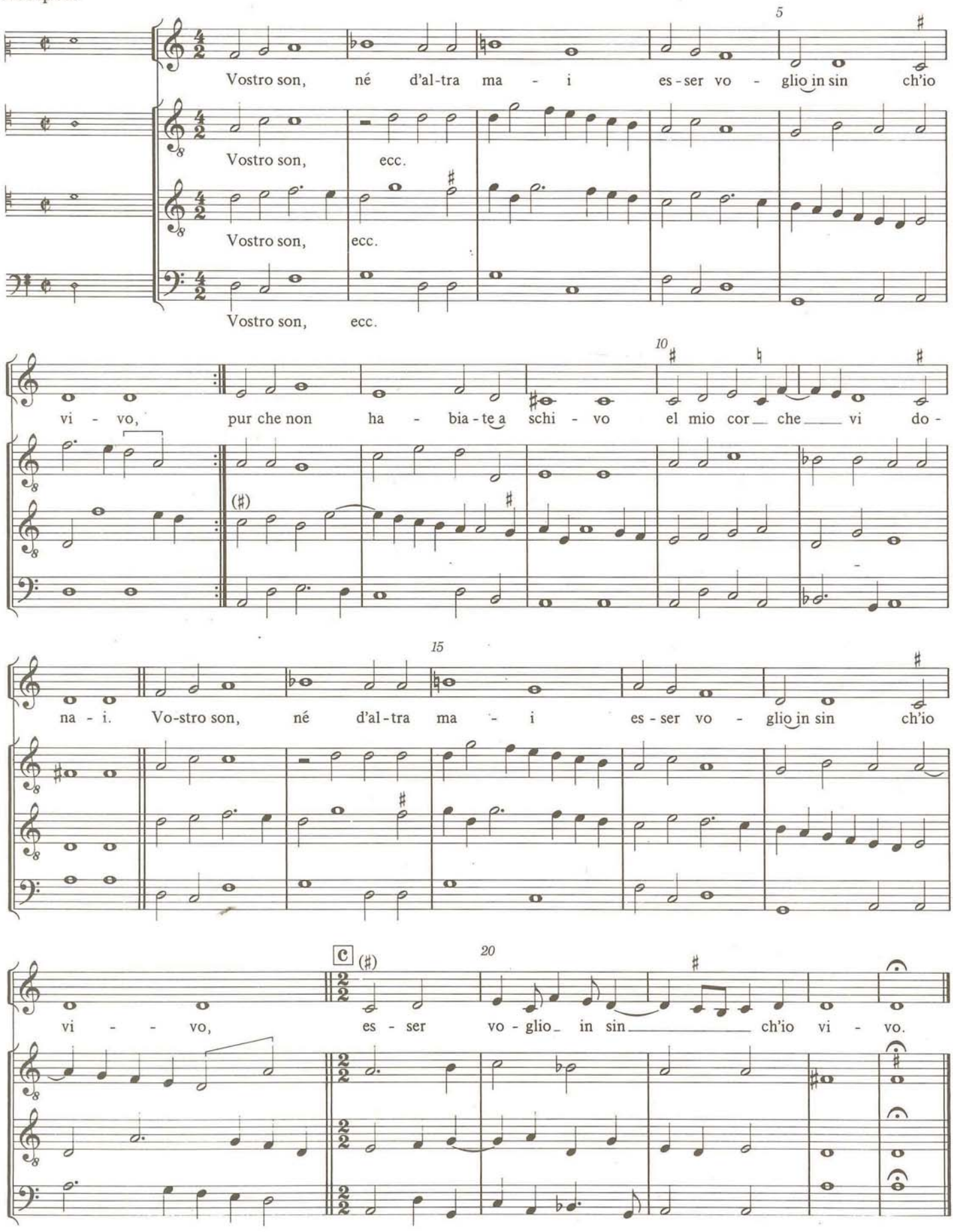
(Marchetto Cara)




20
re, vol - se mia sor - te ri - - - a che nel par - tirmi an - chor perdes-se il co - -
25
re; et piú vi vo - glio di - - re
30
che mo - rir vol - si, e non po - tei mo - ri -
35
re, che mo - rir vol-si, e non po - tei mo - ri - - re.

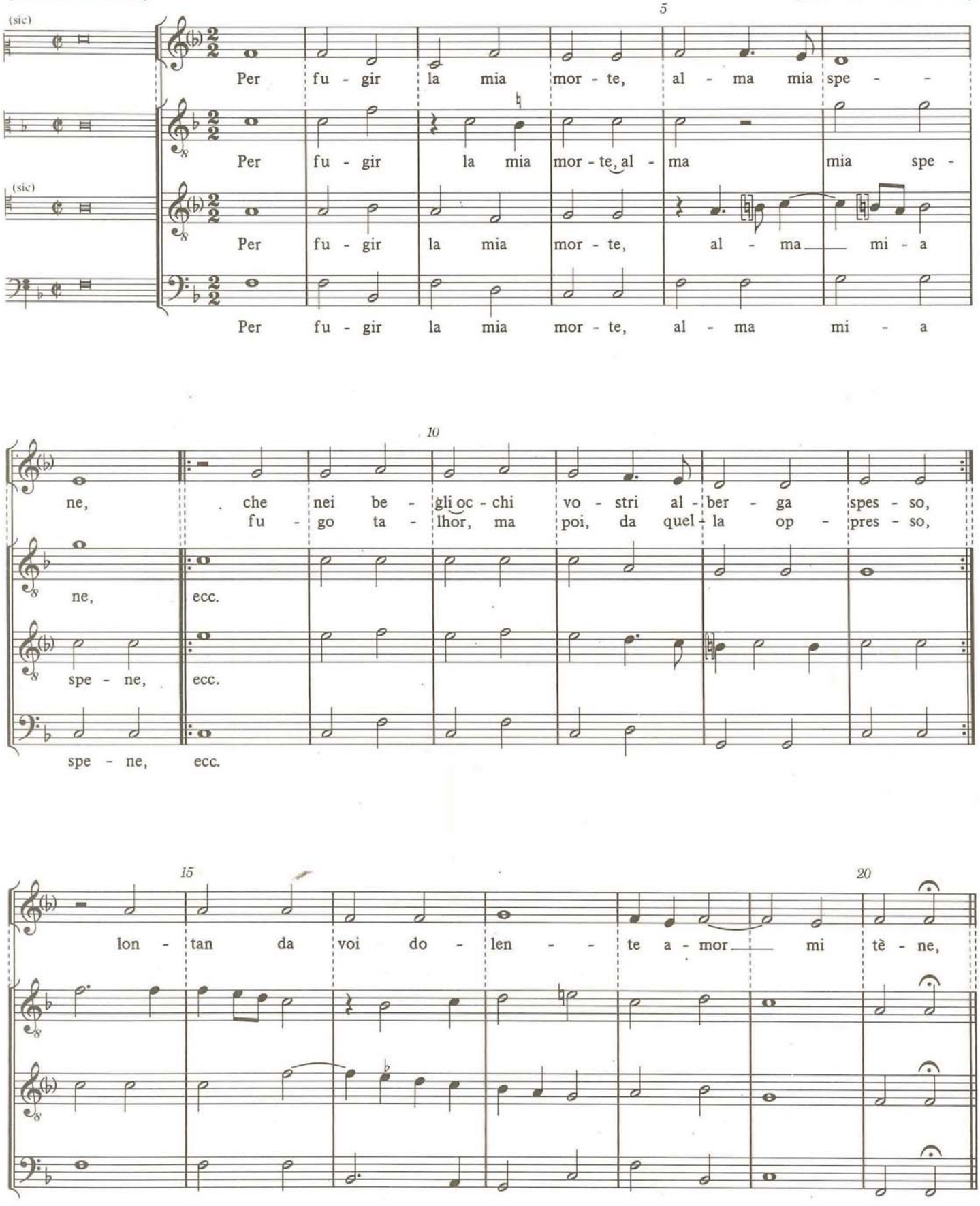
73. Vostro son, né d'altra mai

Adespoto

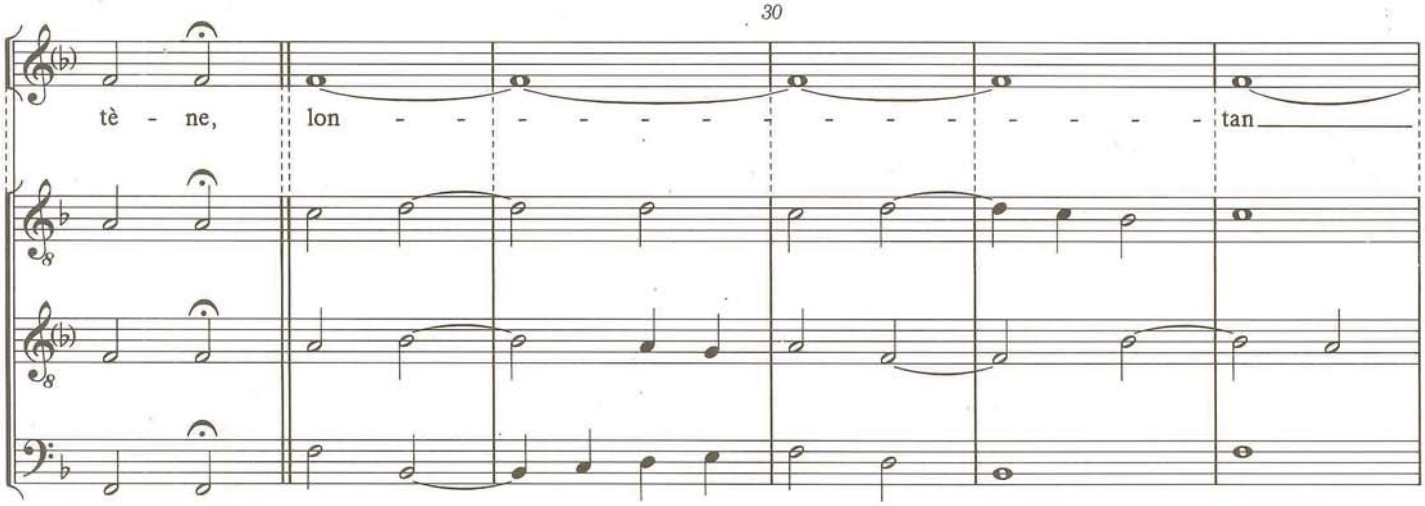


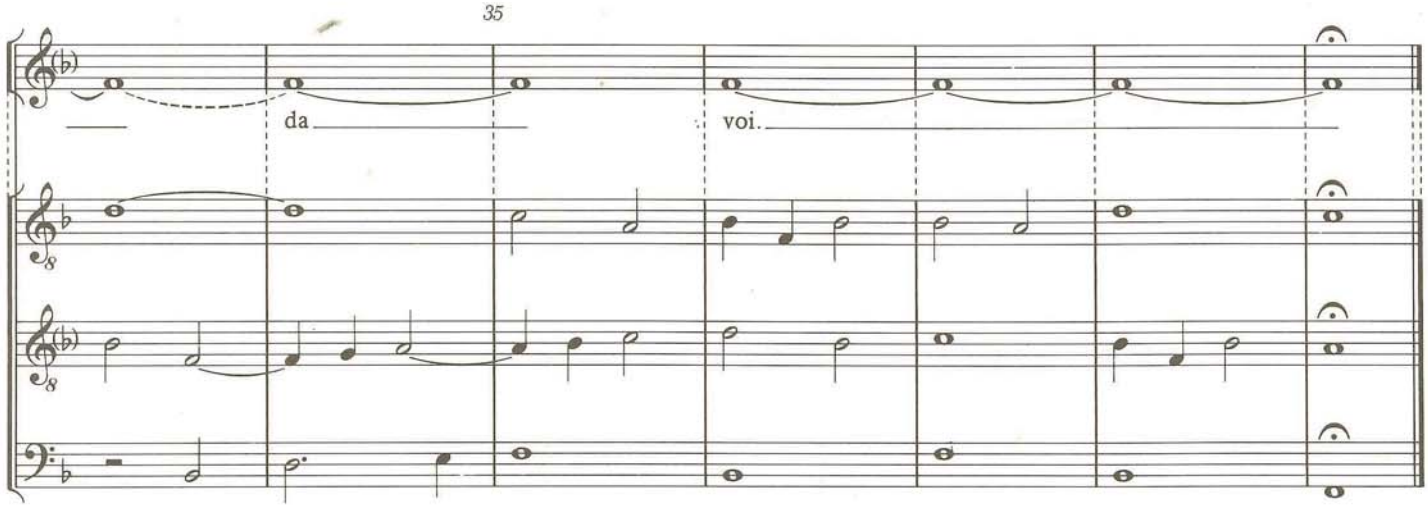
74. Per fugir la mia morte, alma mia spene

(Marchetto Cara) (Giovanni Muzzarelli)



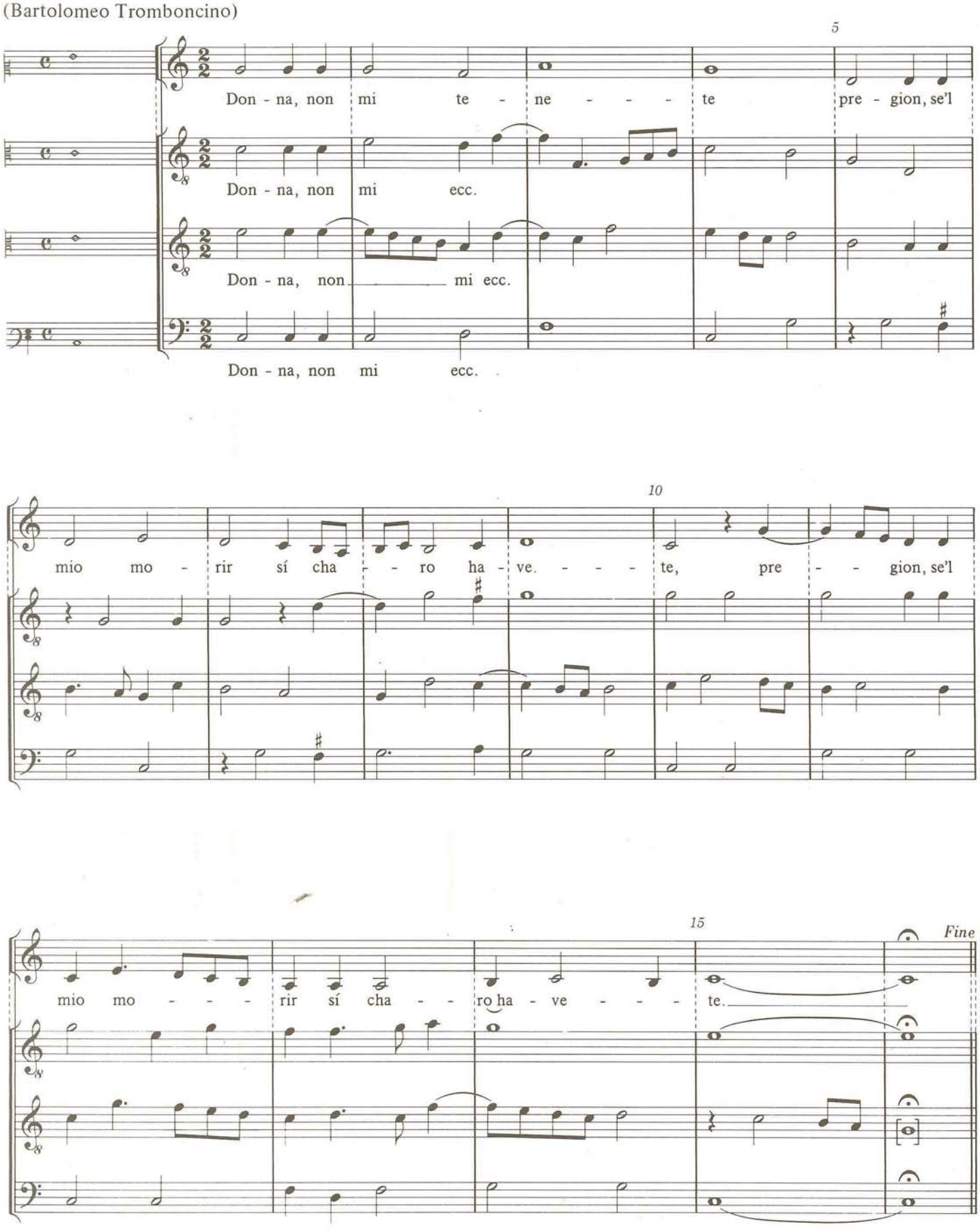
25
lon - tan da voi do - - len - - - - - - - te a-mor mi

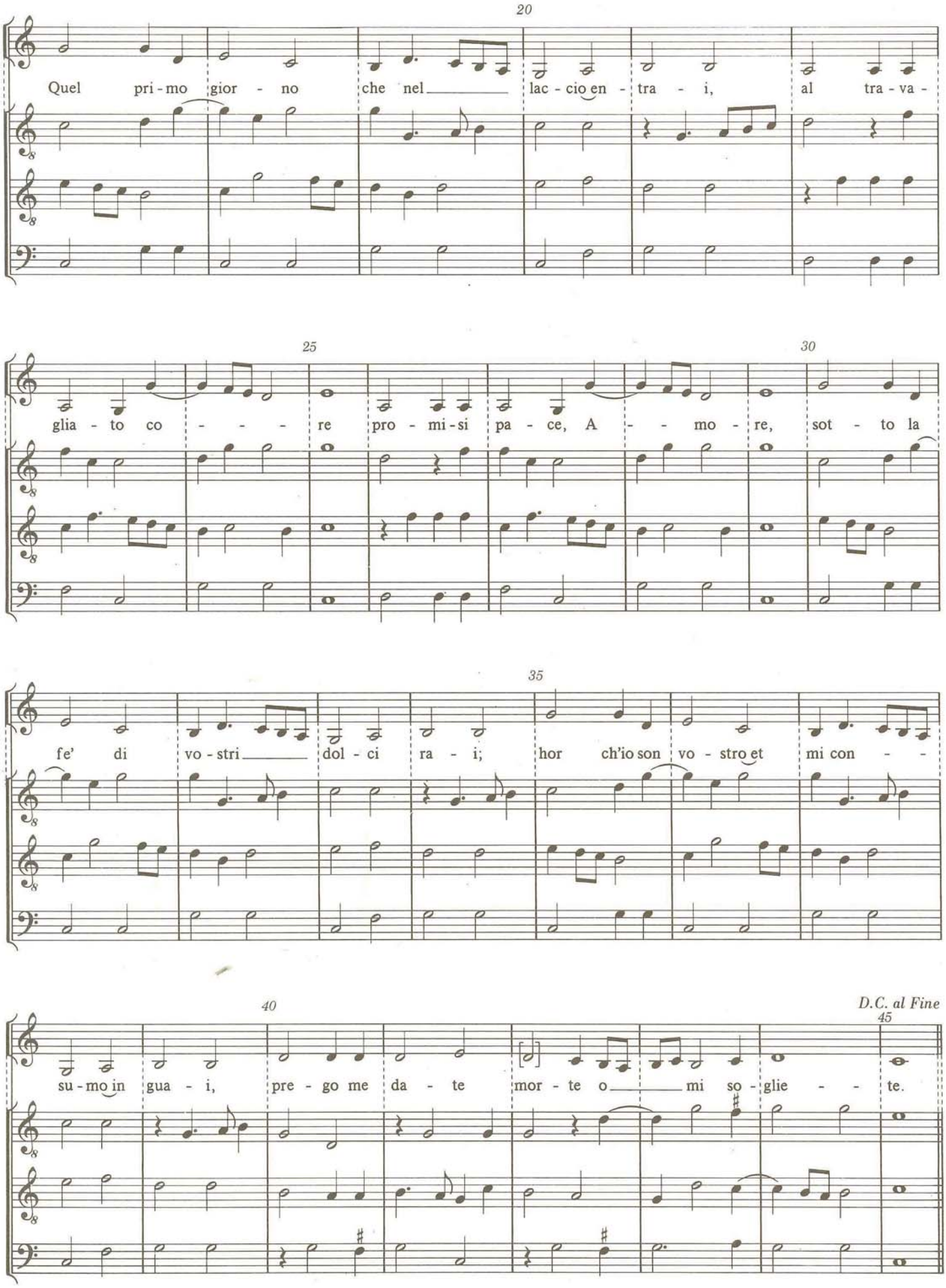

30
tè - ne, lon - - - - - - - - - - - - - - - tan


35
da voi.

75. Donna, non mi tenete

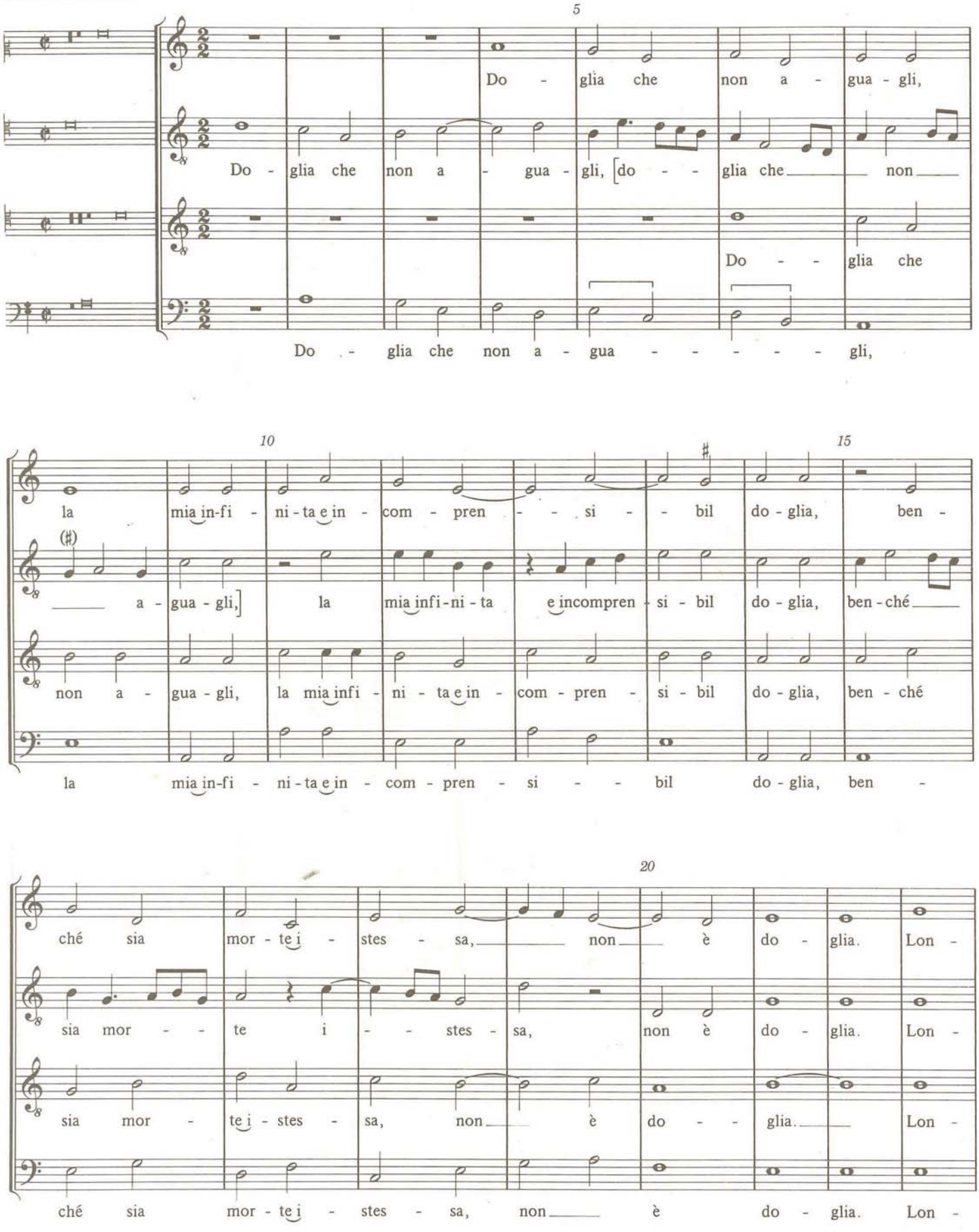
(Bartolomeo Tromboncino)

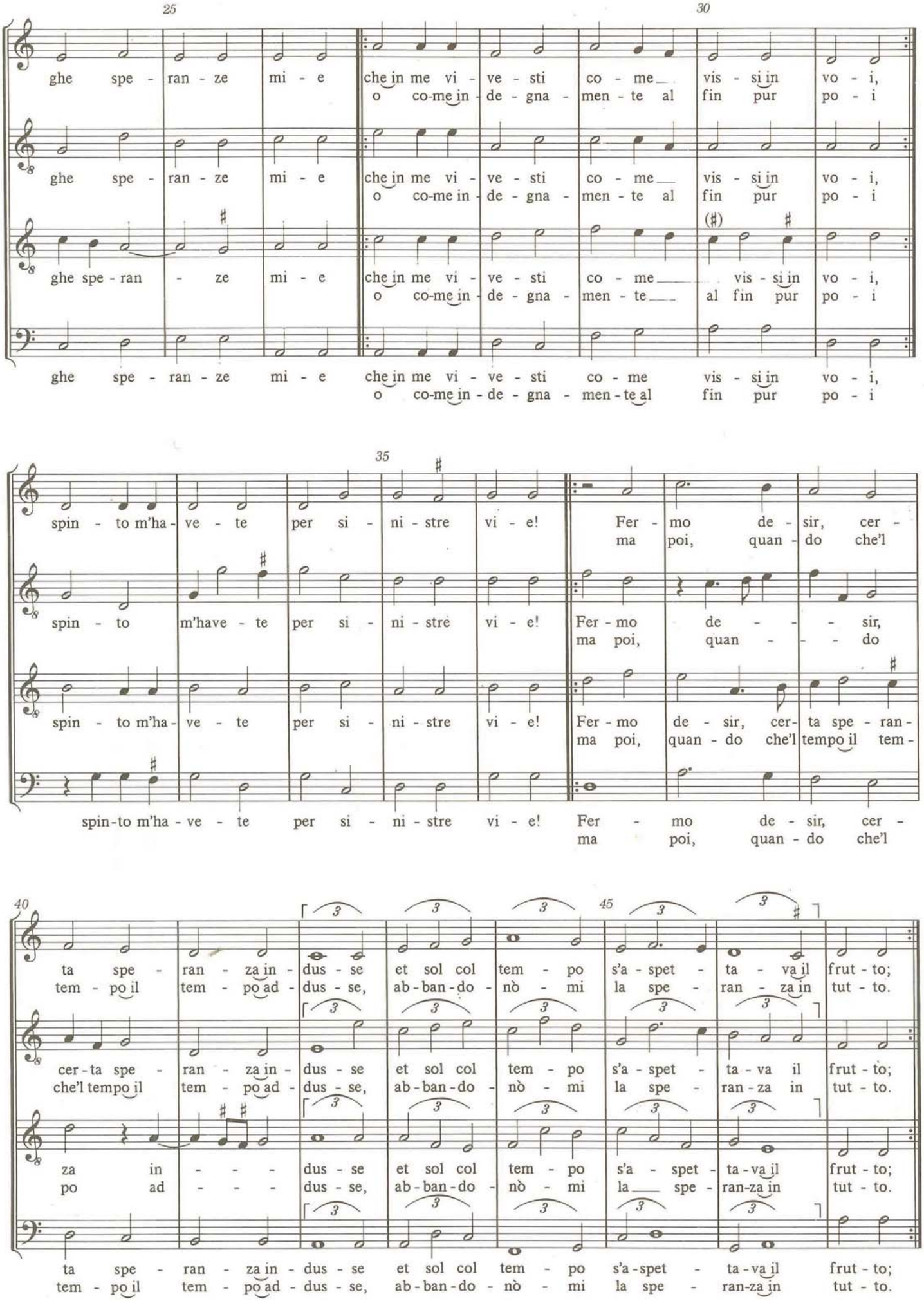



20
Quel pri - mo gior - no che nel lac - cio en - tra - i, al tra - va -
25
glia - to co - - - - re pro - mi - si pa - ce, A - - mo - re,
30
sot - to la
35
fe' di vo - stri dol - ci ra - i; hor ch'io son vo - stro et mi con - -
40
su - mo in gua - i, pre - go me da - te mor - te o mi so - glie - - te.
45
D.C. al Fine

76. Doglia che non aguagli

Marchetto Cara

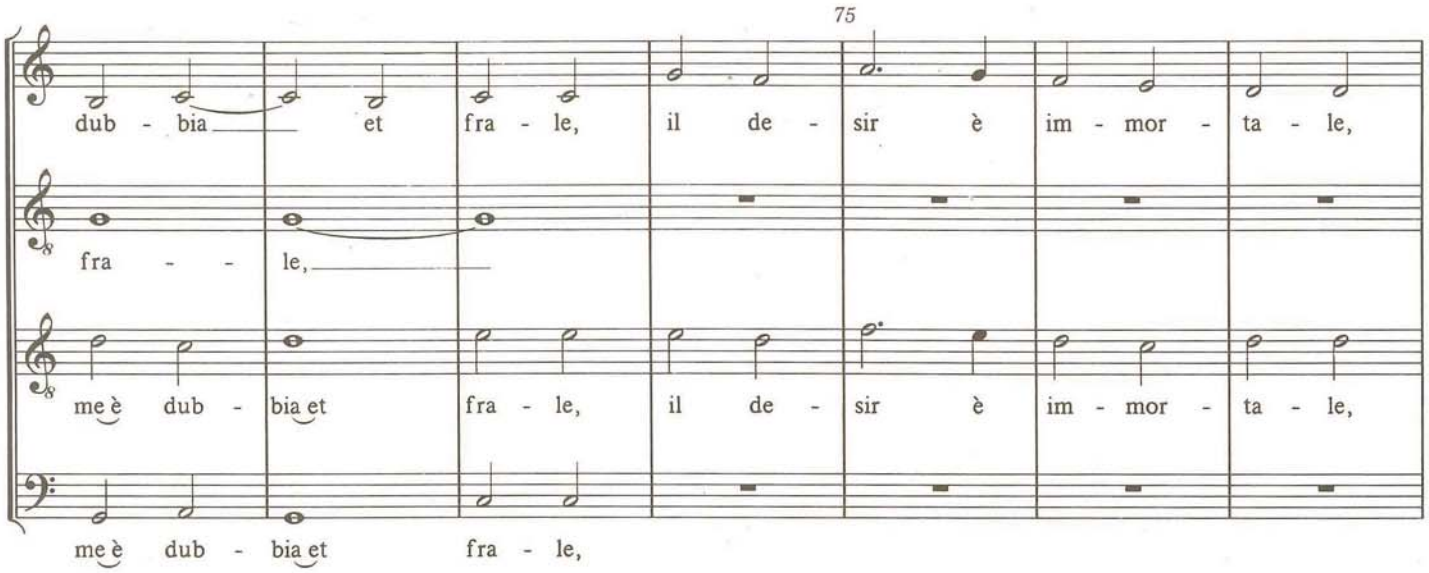


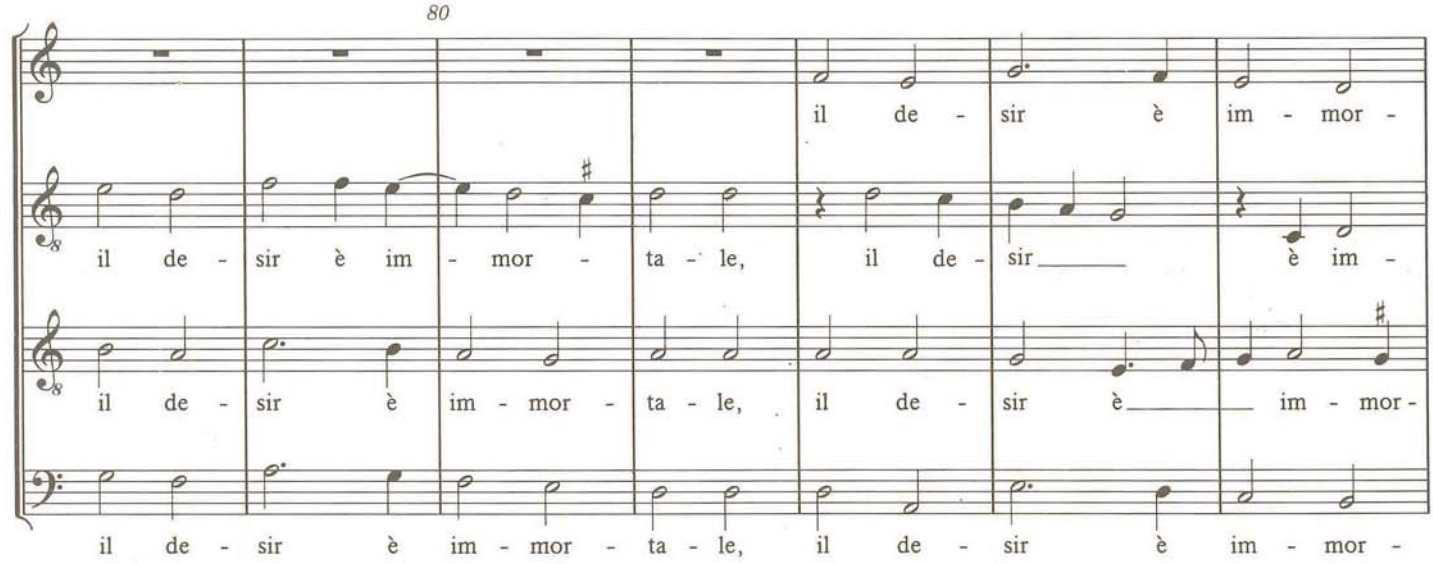

25
30
ghe spe - ran - ze mi - e che in me vi - ve - sti co - me vis - si in vo - i,
o co-me in - de - gna - men - te al fin pur po - i
ghe spe - ran - ze mi - e che in me vi - ve - sti co - me vis - si in vo - i,
o co-me in - de - gna - men - te al fin pur po - i
ghe spe - ran - ze mi - e che in me vi - ve - sti co - me vis - si in vo - i,
o co-me in - de - gna - men - te al fin pur po - i
ghe spe - ran - ze mi - e che in me vi - ve - sti co - me vis - si in vo - i,
o co-me in - de - gna - men - te al fin pur po - i
35
spin - to m'ha - ve - te per si - ni - stre vi - e! Fer - mo de - sir, cer -
ma poi, quan - do che'l
spin - to m'have - te per si - ni - stre vi - e! Fer - mo de - sir,
ma poi, quan - do
spin - to m'ha - ve - te per si - ni - stre vi - e! Fer - mo de - sir, cer - ta spe - ran -
ma poi, quan - do che'l tempo il tem -
spin-to m'ha - ve - te per si - ni - stre vi - e! Fer - mo de - sir, cer -
ma poi, quan - do che'l
40
45
ta spe - ran - za in - dus - se et sol col tem - po s'a - spet - ta - va il frut - to;
tem - po il tem - po ad - dus - se, ab - ban - do - nò - mi la spe - ran - za in tut - to.
cer - ta spe - ran - za in - dus - se et sol col tem - po s'a - spet - ta - va il frut - to;
che'l tempo il tem - po ad - dus - se, ab - ban - do - nò - mi la spe - ran - za in tut - to.
za in - - - dus - se et sol col tem - po s'a - spet - ta - va il frut - to;
po ad - - - dus - se, ab - ban - do - nò - mi la spe - ran - za in tut - to.
ta spe - ran - za in - dus - se et sol col tem - po s'a - spet - ta - va il frut - to;
tem - po il tem - po ad - dus - se, ab - ban - do - nò - mi la spe - ran - za in tut - to.

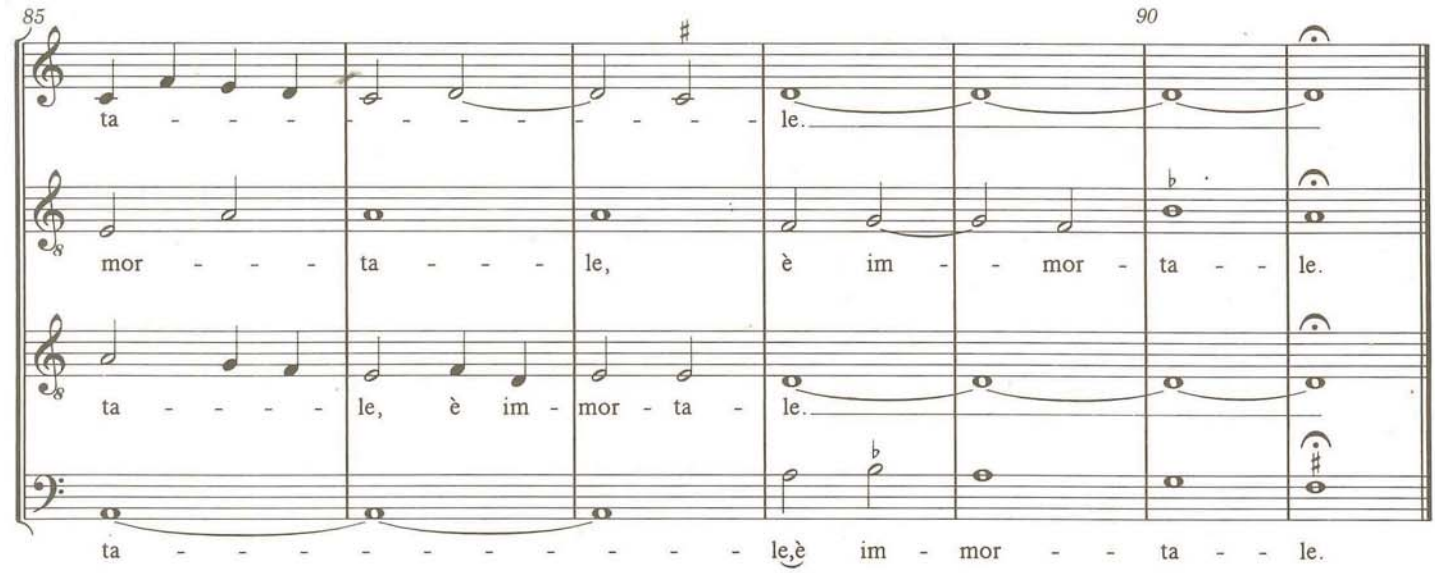
50
55
O fe - de, o fe - de, o fe - de, o fe - de,
O fe - de, o fe - de, o fe - de, o fe - de,
O fe - de, o fe - de, o fe - de, o fe - de,
O fe - de, o fe - de, o fe - de, o fe - de,

60
sol di te mi do - glio ché d'al - trui non o - so, né
sol di te mi do - glio ché d'al - trui non o - so, né do -
sol di te mi do - glio ché d'al - trui non o - so, né do -
sol di te mi do - glio ché d'al - trui non o - so, né

65
70
do - ler mi vo - glio; ma se l'hu-ma-na spe - me è
ler mi vo-glio; ma se l'hu - ma - na speme è dub - bia et
ler mi vo - glio; ma se l'hu-ma - na spe -
do - ler mi vo - glio; ma se l'hu - ma - na spe -

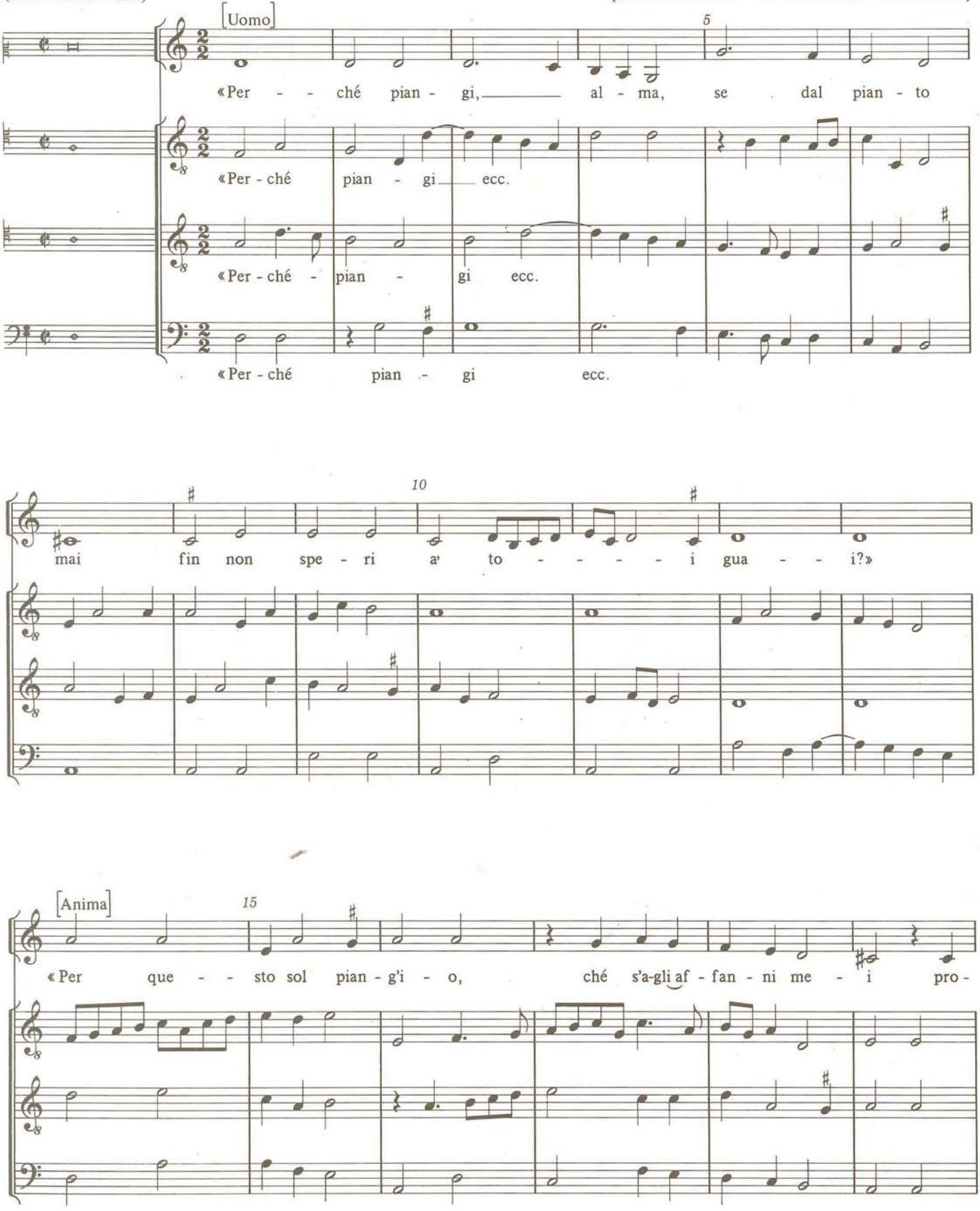

75
dub - bia et fra - le, il de - sir è im - mor - ta - le,
fra - - le,
me è dub - bia et fra - le, il de - sir è im - mor - ta - le,
me è dub - bia et fra - le,

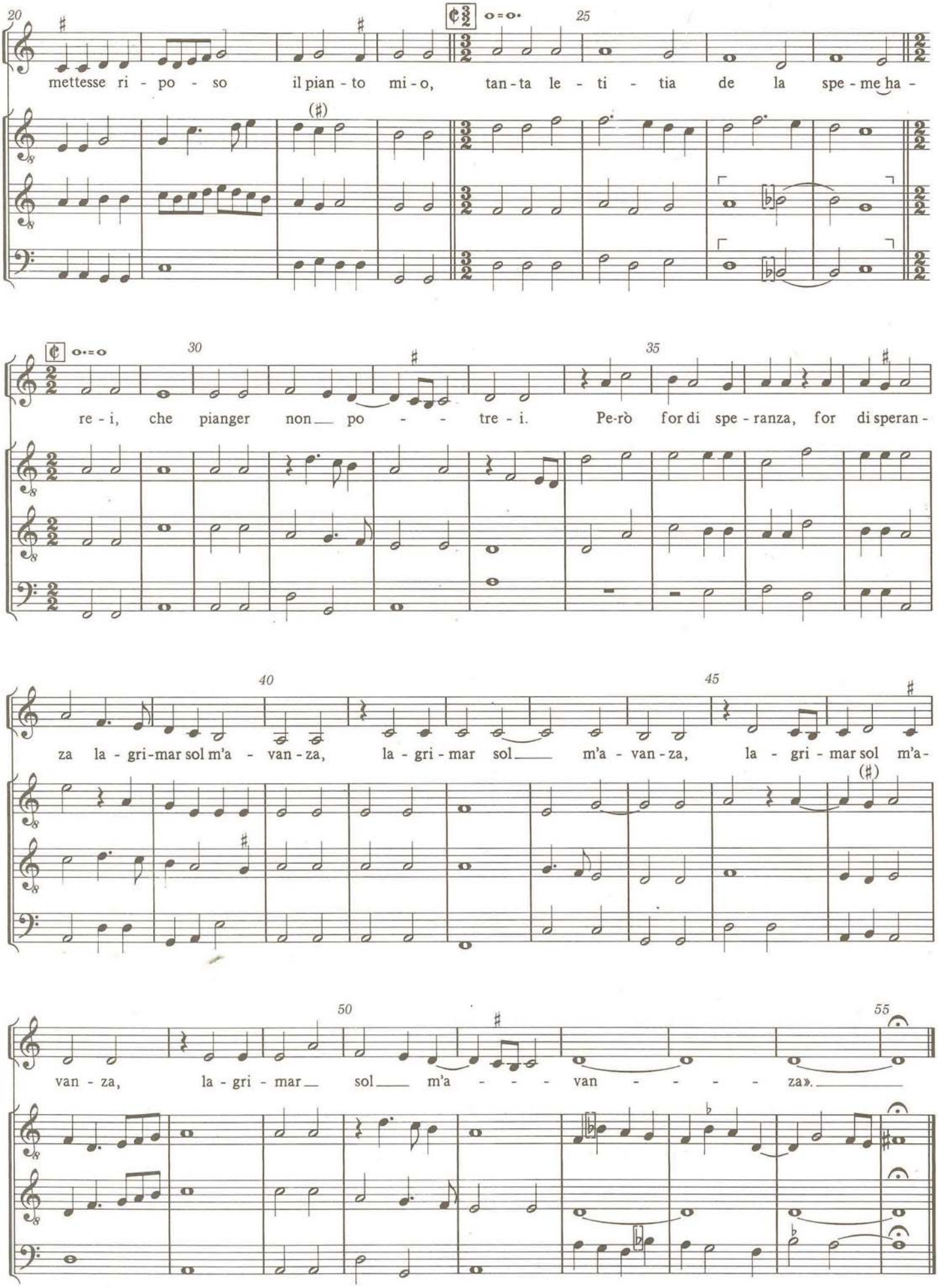

80
il de - sir è im - mor -
il de - sir è im - mor - ta - le, il de - sir è im -
il de - sir è im - mor - ta - le, il de - sir è im - mor -
il de - sir è im - mor - ta - le, il de - sir è im - mor -


85
90
ta - - - - - - - - - - le.
mor - - - ta - - - le, è im - - mor - ta - - le.
ta - - - - le, è im - mor - ta - le.
ta - - - - - - - - - - le, è im - mor - - ta - - le.

77. Perché piangi, alma, se dal pianto mai

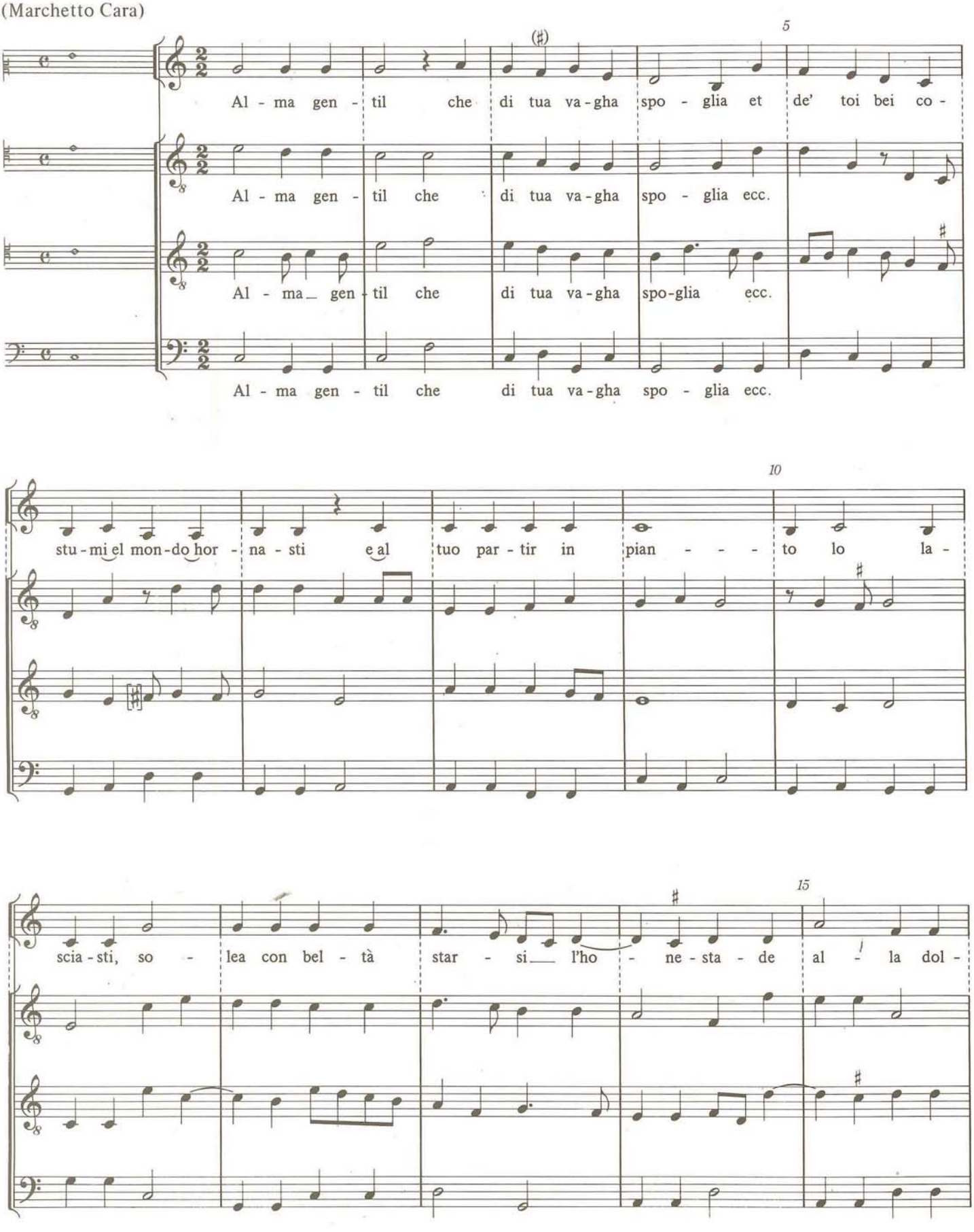
(Marchetto Cara) (I. Sannazzaro? - G. Cittadini? - F. Molza?)

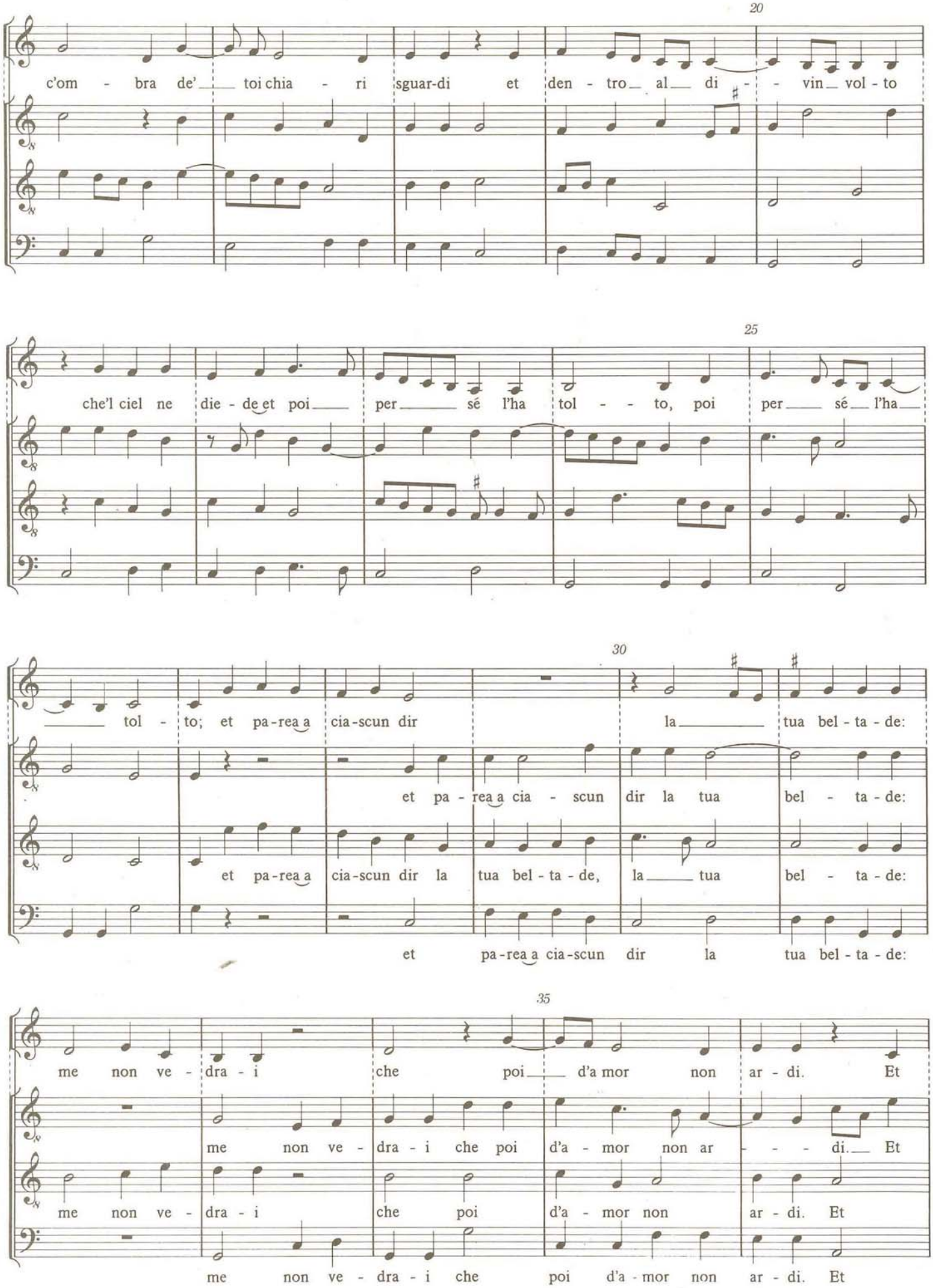


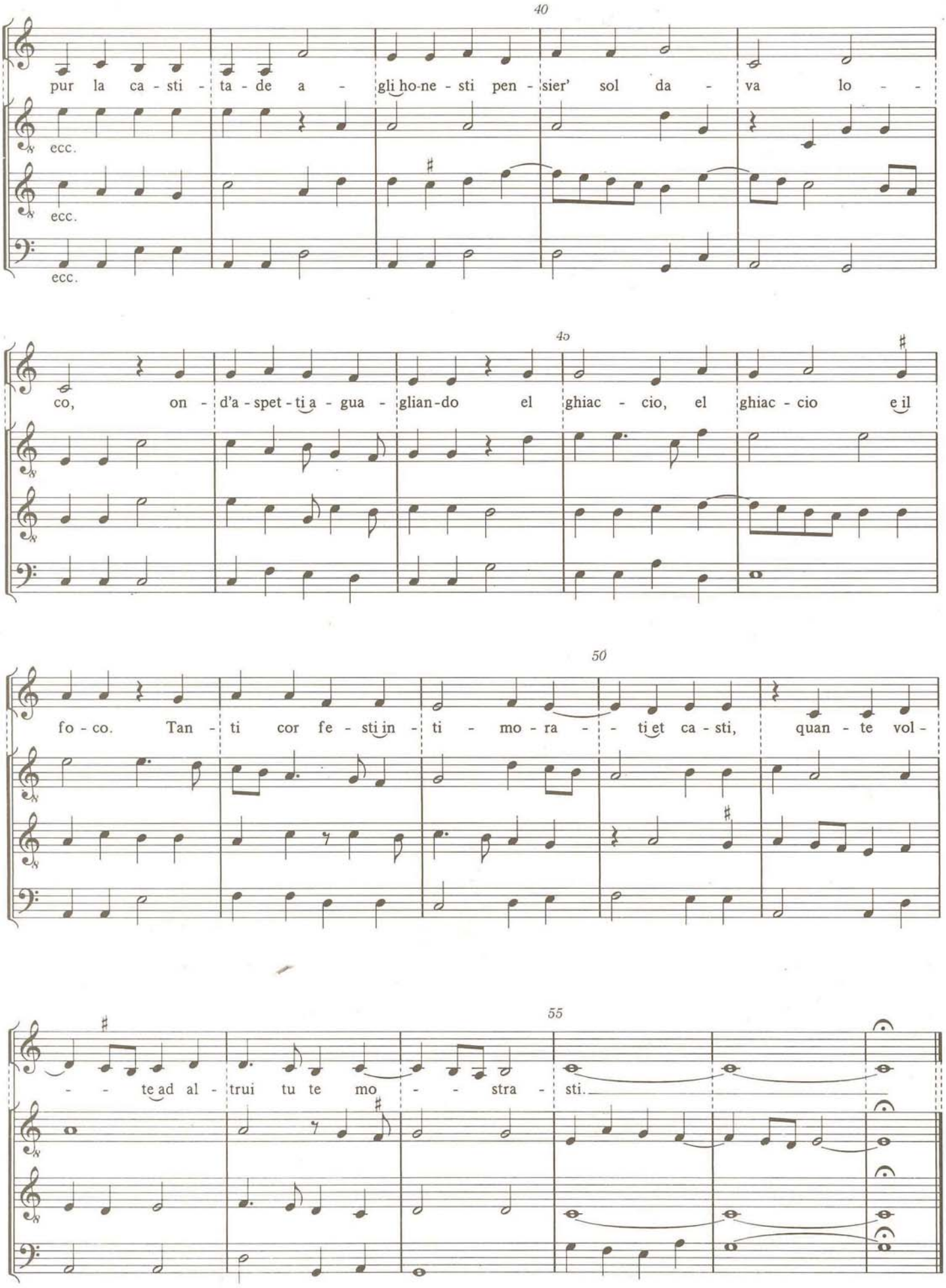

mettesse ri - po - so il pian - to mi - o, tan - ta le - ti - tia de la spe - me ha -
re - i, che pianger non po - - tre - i. Pe-rò for di spe - ranza, for di speran -
za la - gri-mar sol m'a - van - za, la - gri - mar sol m'a - van - za, la - gri - mar sol m'a -
van - za, la - gri - mar sol m'a - - - van - - - - za».

78. Alma gentil che di tua vagha spoglia

(Marchetto Cara)

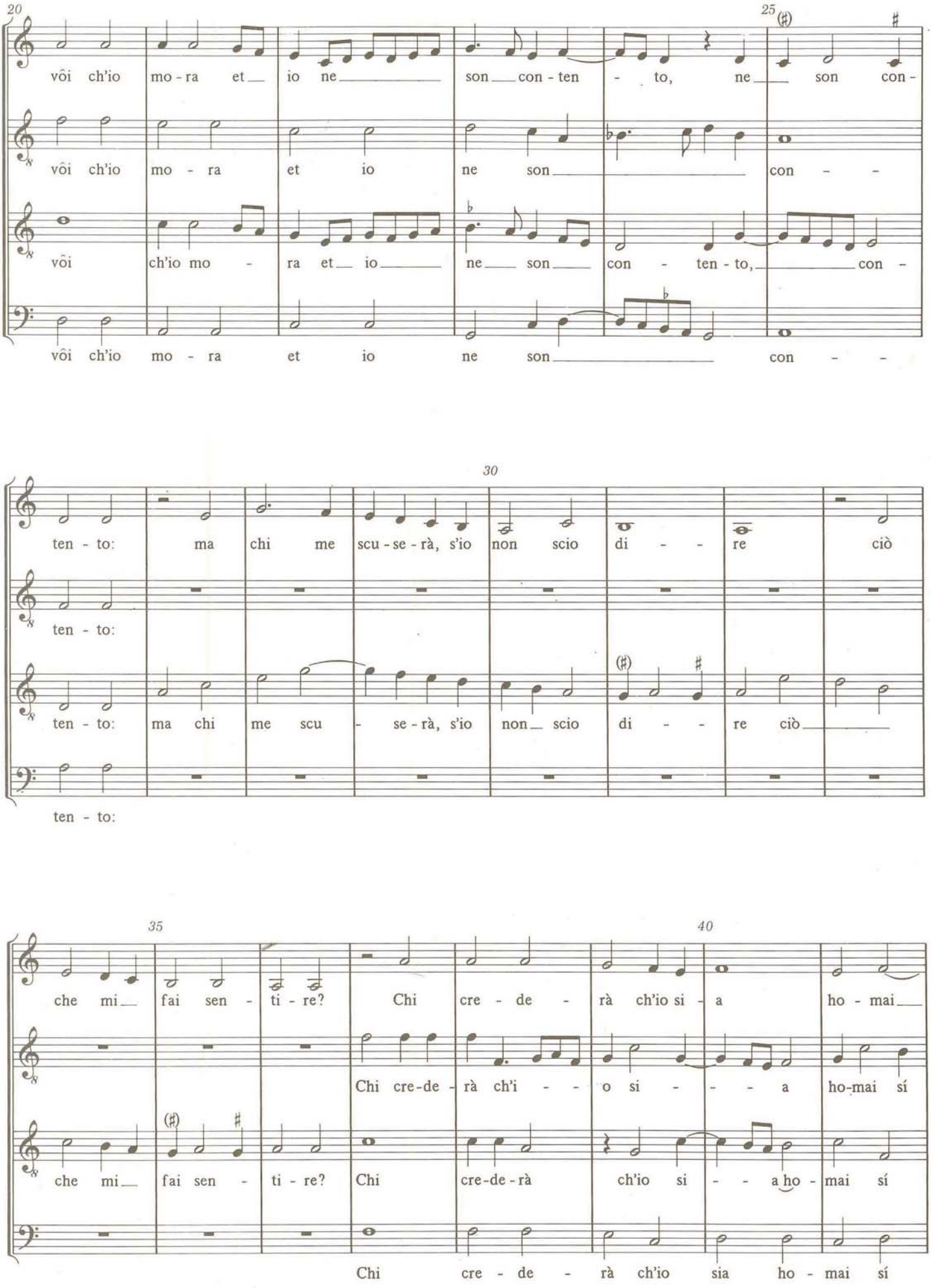


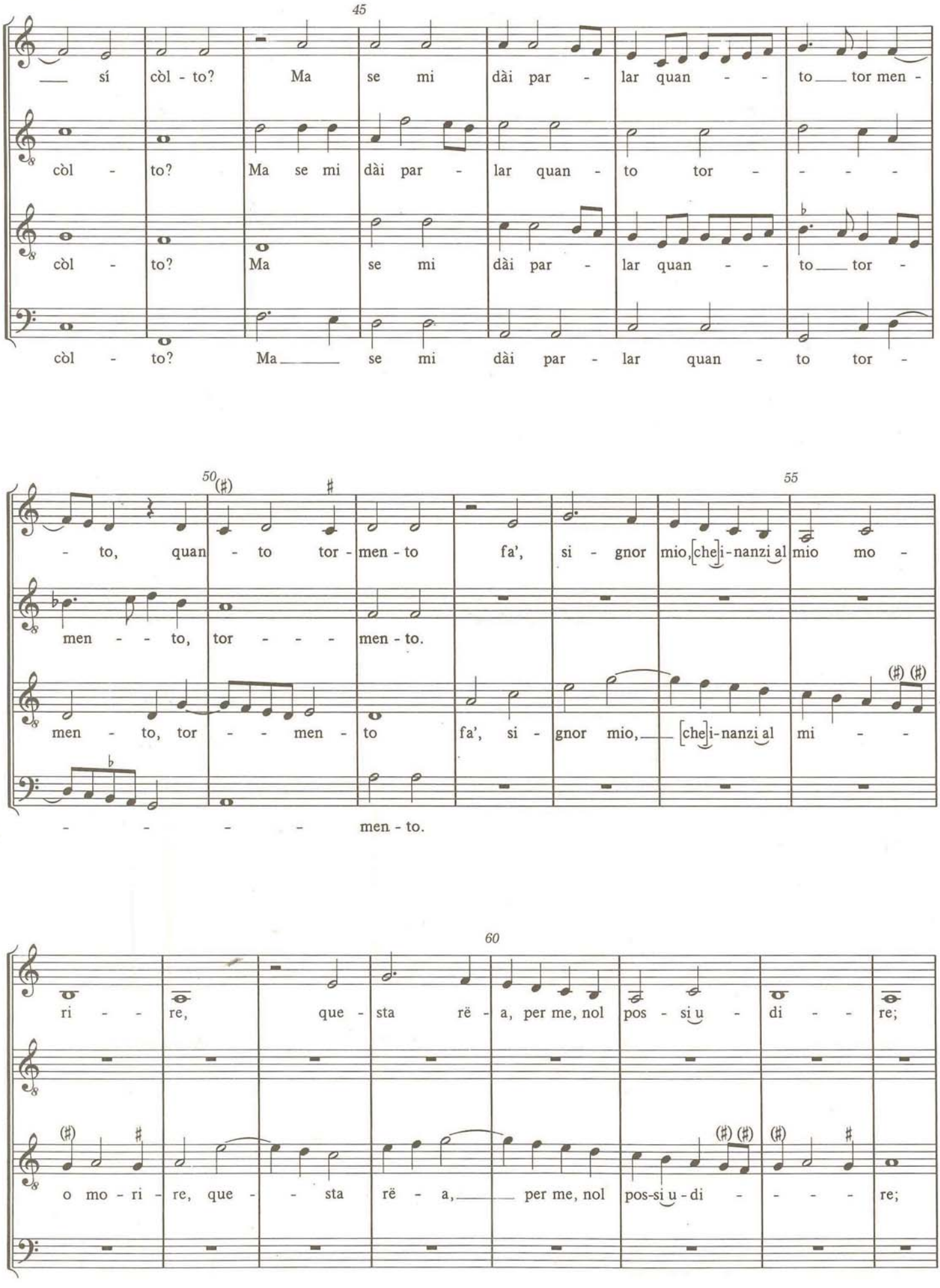

20
c'om - bra de' toi chia - ri sguar-di et den - tro al di - - vin vol - to
25
che'l ciel ne die - de et poi per sé l'ha tol - - to, poi per sé l'ha
30
tol - to; et pa-rea a cia-scun dir la tua bel - ta - de:
et pa - rea a cia - scun dir la tua bel - ta - de:
et pa-rea a cia-scun dir la tua bel - ta - de, la tua bel - ta - de:
et pa-rea a cia-scun dir la tua bel - ta - de:
35
me non ve - dra - i che poi d'a mor non ar - di. Et
me non ve - dra - i che poi d'a - mor non ar - - - di. Et
me non ve - dra - i che poi d'a - mor non ar - di. Et
me non ve - dra - i che poi d'a - mor non ar - di. Et

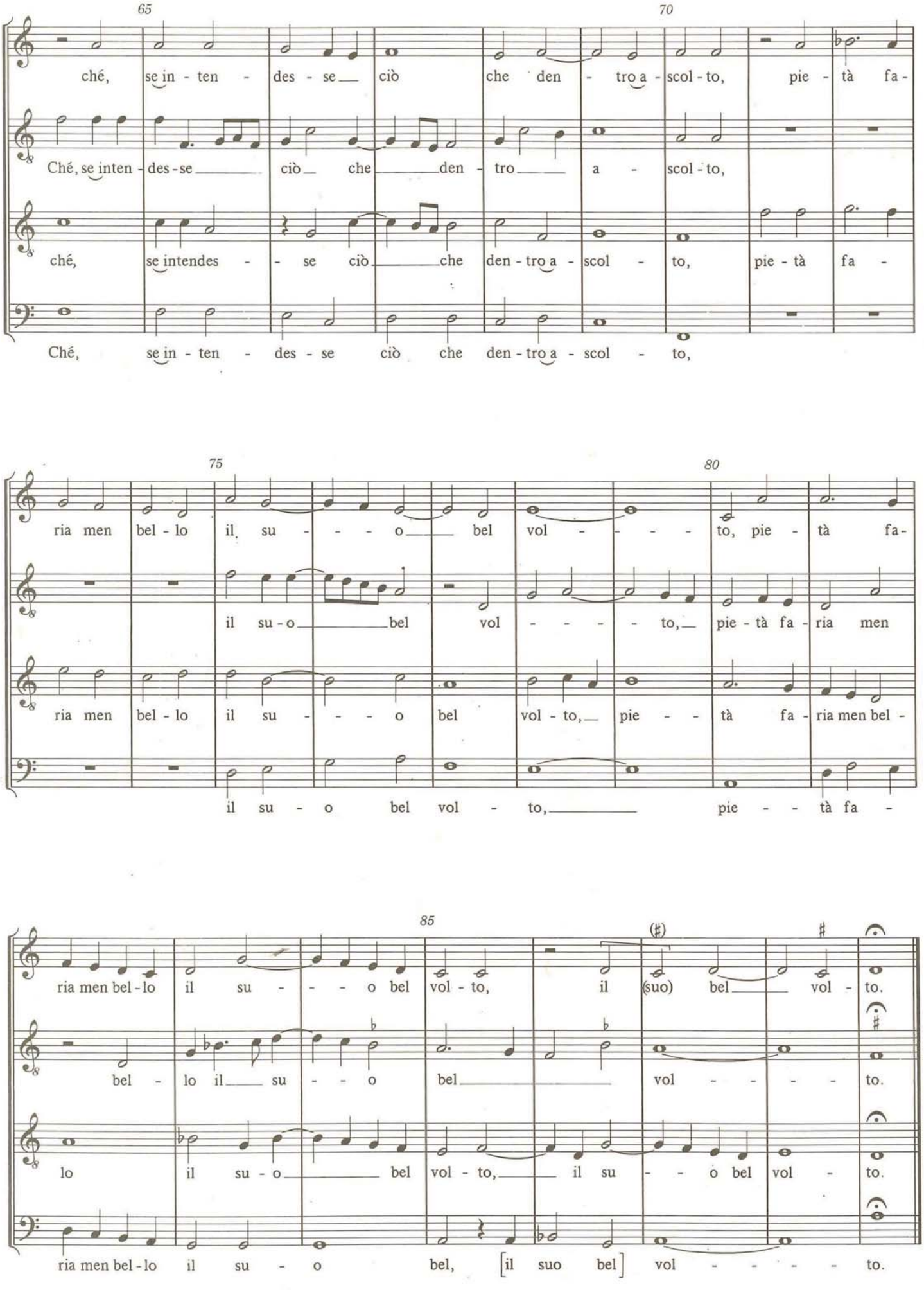

40
pur la ca - sti - ta - de a - gli ho-ne - sti pen - sier' sol da - va lo - -
ecc.
ecc.
ecc.
45
co, on - d'a - spet - ti a - gua - glian-do el ghiac - cio, el ghiac - cio e il
50
fo - co. Tan - ti cor fe - sti in - ti - mo - ra - - ti et ca - sti, quan - te vol -
55
- - te ad al - trui tu te mo - - stra - sti.

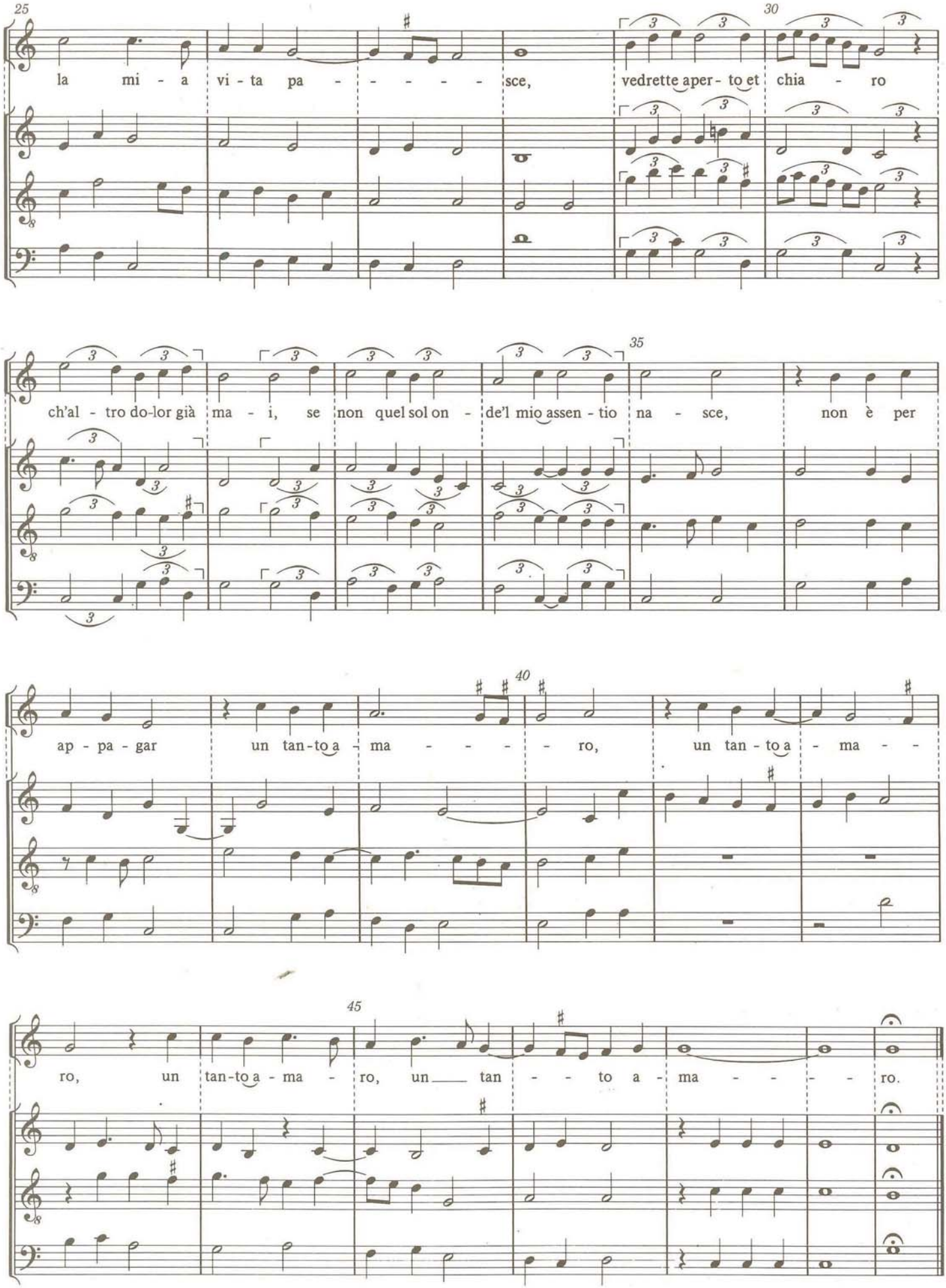
79. Amor, da che convien che pur mi doglia

Adespoto (Dante Alighieri)


20
25
vôi ch'io mo - ra et io ne son con - ten - to, ne son con -
vôi ch'io mo - ra et io ne son con -
vôi ch'io mo - ra et io ne son con - ten - to, con -
vôi ch'io mo - ra et io ne son con -
30
ten - to: ma chi me scu - se - rà, s'io non scio di - re ciò
ten - to:
ten - to: ma chi me scu - se - rà, s'io non scio di - re ciò
ten - to:
35
40
che mi fai sen - ti - re? Chi cre - de - rà ch'io si - a ho - mai
Chi cre-de - rà ch'i - o si - a ho-mai sí
che mi fai sen - ti - re? Chi cre-de-rà ch'io si - a ho - mai sí
Chi cre - de - rà ch'io sia ho - mai sí

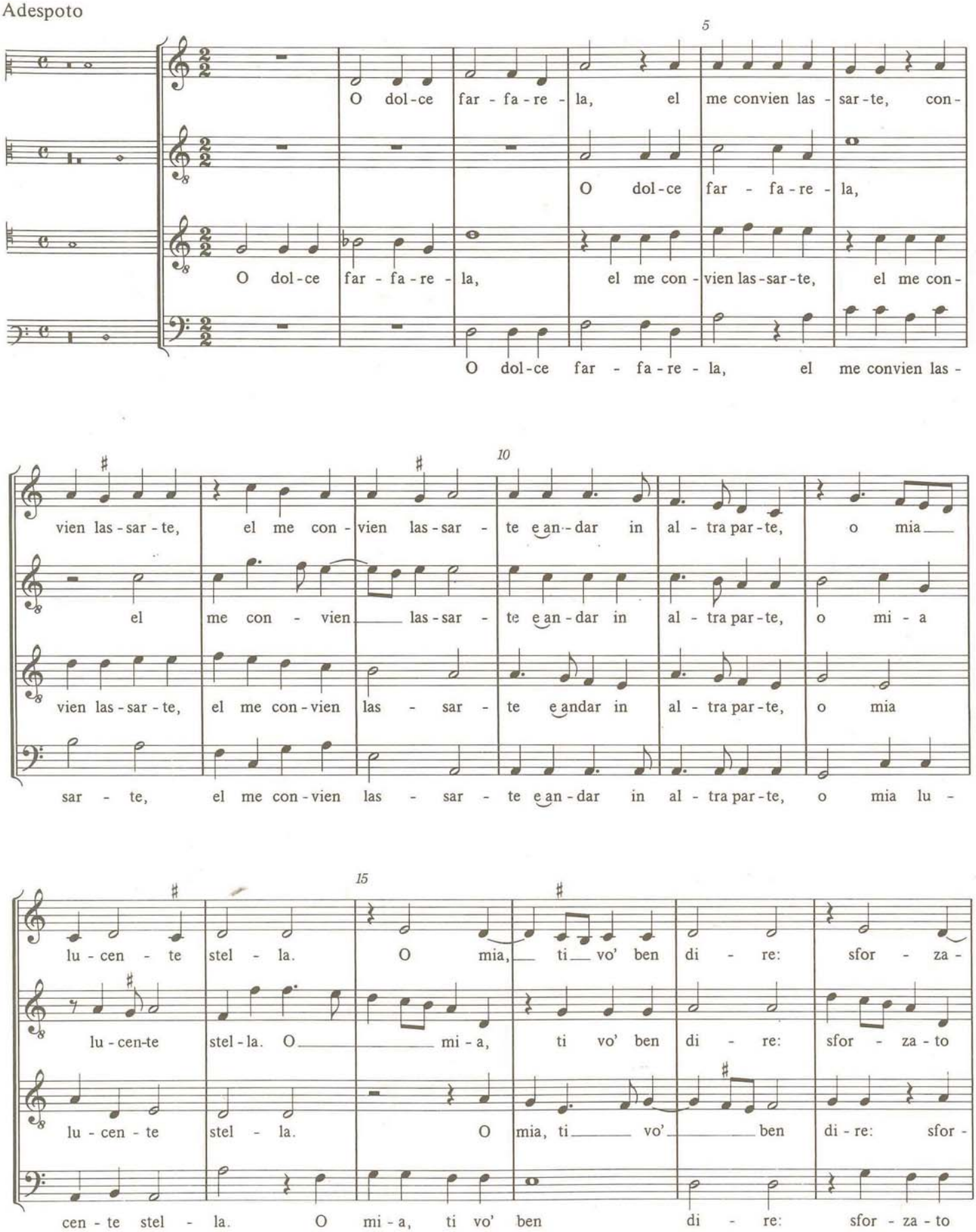

45
— sí còl - to? Ma se mi dài par - lar quan - - to — tor men -
còl - to? Ma se mi dài par - lar quan - to tor - - - -
còl - to? Ma se mi dài par - lar quan - - to — tor -
còl - to? Ma — se mi dài par - lar quan - to tor -
50
- to, quan - to tor - men - to fa', si - gnor mio, [che] i - nanzi al mio mo -
men - - to, tor - - - men - to.
men - to, tor - - men - to fa', si - gnor mio, — [che] i - nanzi al mi - -
- - - - men - to.
55
60
ri - - re, que - sta rë - a, per me, nol pos - si u - di - - re;
o mo - ri - re, que - - sta rë - a, — per me, nol pos-si u - di - - - - re;

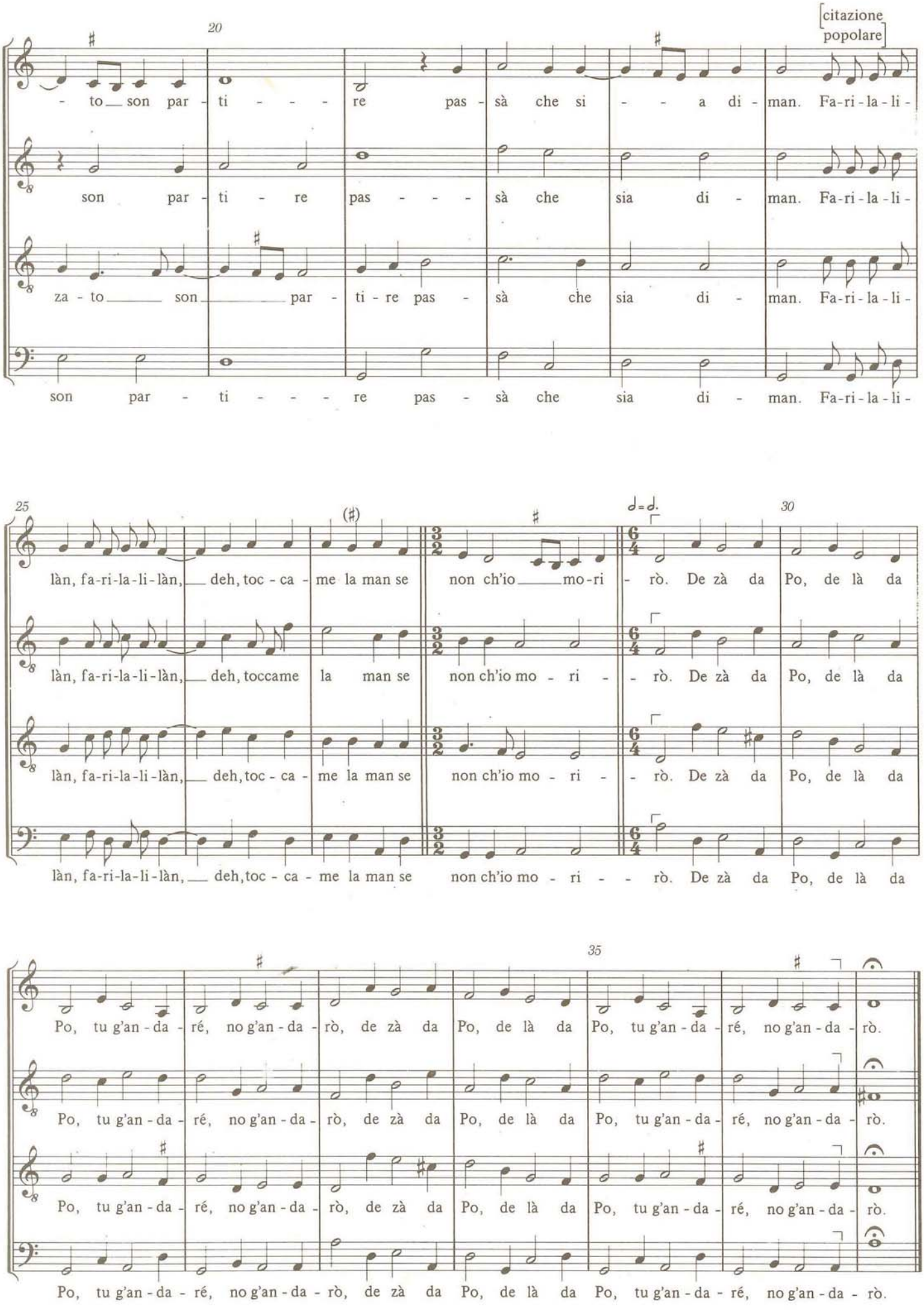

65
70
ché, se in - ten - des - se ciò che den - tro a - scol - to, pie - tà fa -
Ché, se inten - des - se ciò che den - tro a - scol - to,
ché, se intendes - - se ciò che den - tro a - scol - to, pie - tà fa -
Ché, se in - ten - des - se ciò che den - tro a - scol - to,
75
80
ria men bel - lo il su - - - o bel vol - - - - to, pie - tà fa -
il su - o bel vol - - - - to, pie - tà fa - ria men
ria men bel - lo il su - - - o bel vol - to, pie - - tà fa - ria men bel -
il su - o bel vol - to, pie - - tà fa -
85
(♯)
ria men bel - lo il su - - - o bel vol - to, il (suo) bel vol - to.
bel - lo il su - - o bel vol - - - - to.
lo il su - o bel vol - to, il su - - o bel vol - to.
ria men bel - lo il su - o bel, [il suo bel] vol - - - - - to.


25
la mi - a vi - ta pa - - - - - sce,
30
vedrette aper- to et chia - ro
ch'al - tro do-lor già ma - i, se non quel sol on - de'l mio assen - tio na - sce,
35
non è per
ap - pa - gar un tan-to a - ma - - - - ro,
40
un tan - to a - ma - -
ro, un tan-to a - ma - ro, un tan - - to a - ma - - - - ro.
45

81. O dolce farfarela

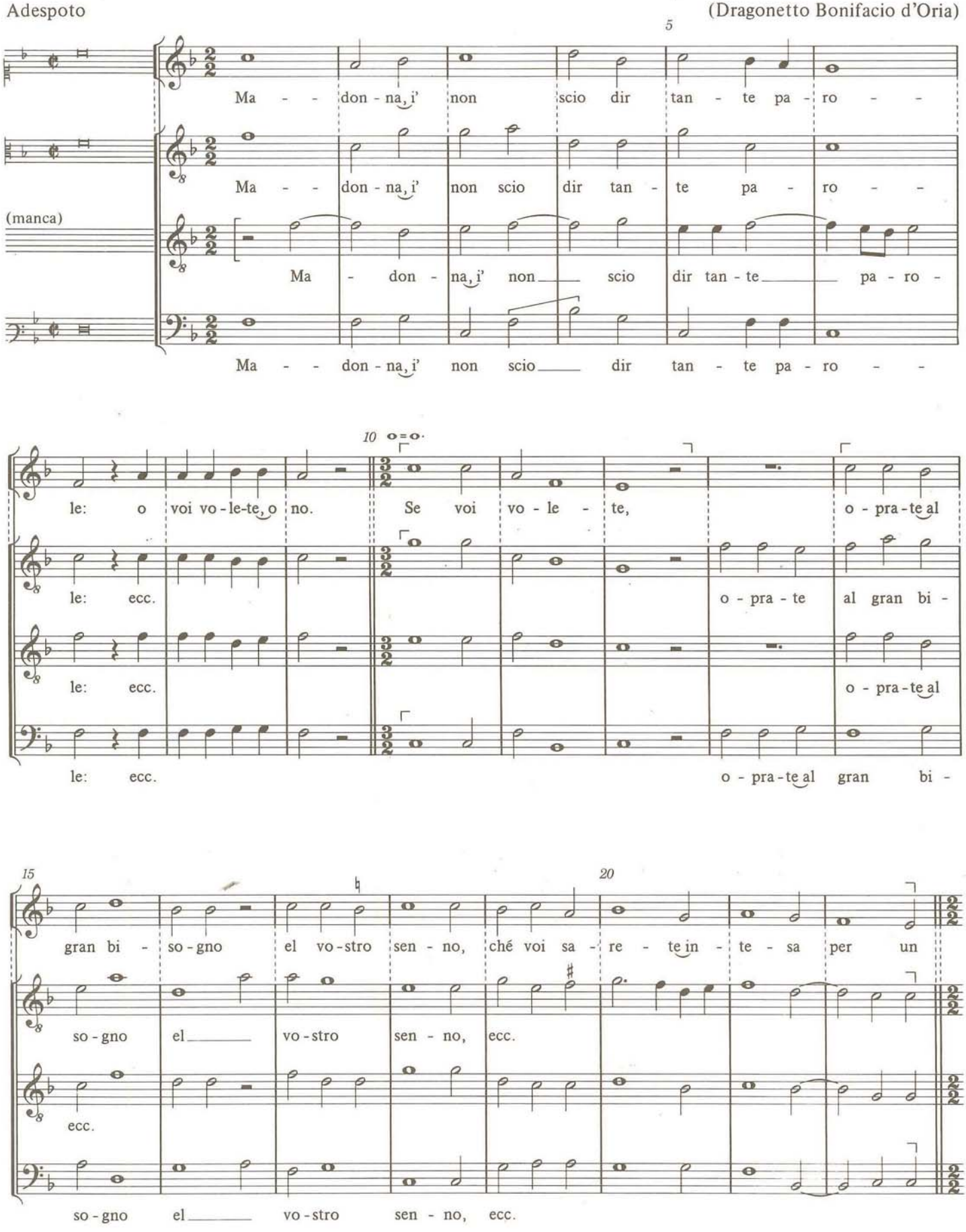
Adespoto



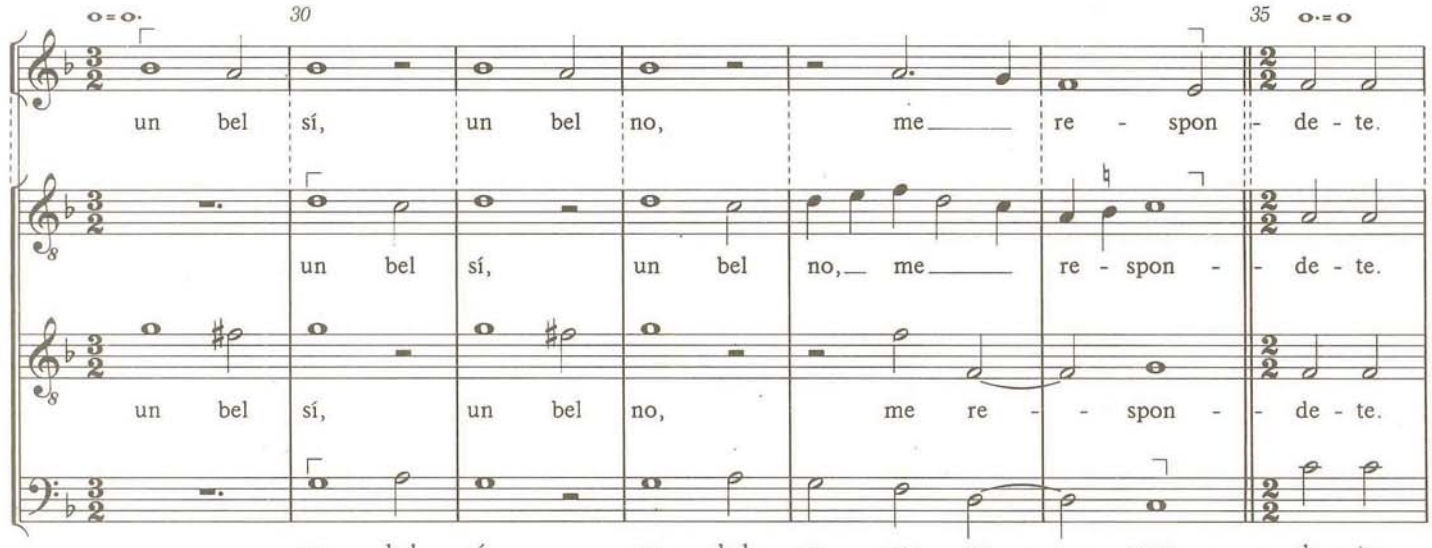

20
[citazione popolare]
- to son par - ti - - - re pas - sà che si - - a di - man. Fa-ri-la-li-
son par - ti - re pas - - - sà che sia di - man. Fa-ri-la-li-
za - to son par - ti - re pas - sà che sia di - man. Fa-ri-la-li-
son par - ti - - - re pas - sà che sia di - man. Fa-ri-la-li-
25
30
làn, fa-ri-la-li-làn, deh, toc - ca - me la man se non ch'io mo - ri - rò. De zà da Po, de là da
làn, fa-ri-la-li-làn, deh, toccame la man se non ch'io mo - ri - rò. De zà da Po, de là da
làn, fa-ri-la-li-làn, deh, toc - ca - me la man se non ch'io mo - ri - rò. De zà da Po, de là da
làn, fa-ri-la-li-làn, deh, toc - ca - me la man se non ch'io mo - ri - rò. De zà da Po, de là da
35
Po, tu g'an - da - ré, no g'an - da - rò, de zà da Po, de là da Po, tu g'an - da - ré, no g'an - da - rò.
Po, tu g'an - da - ré, no g'an - da - rò, de zà da Po, de là da Po, tu g'an - da - ré, no g'an - da - rò.
Po, tu g'an - da - ré, no g'an - da - rò, de zà da Po, de là da Po, tu g'an - da - ré, no g'an - da - rò.
Po, tu g'an - da - ré, no g'an - da - rò, de zà da Po, de là da Po, tu g'an - da - ré, no g'an - da - rò.

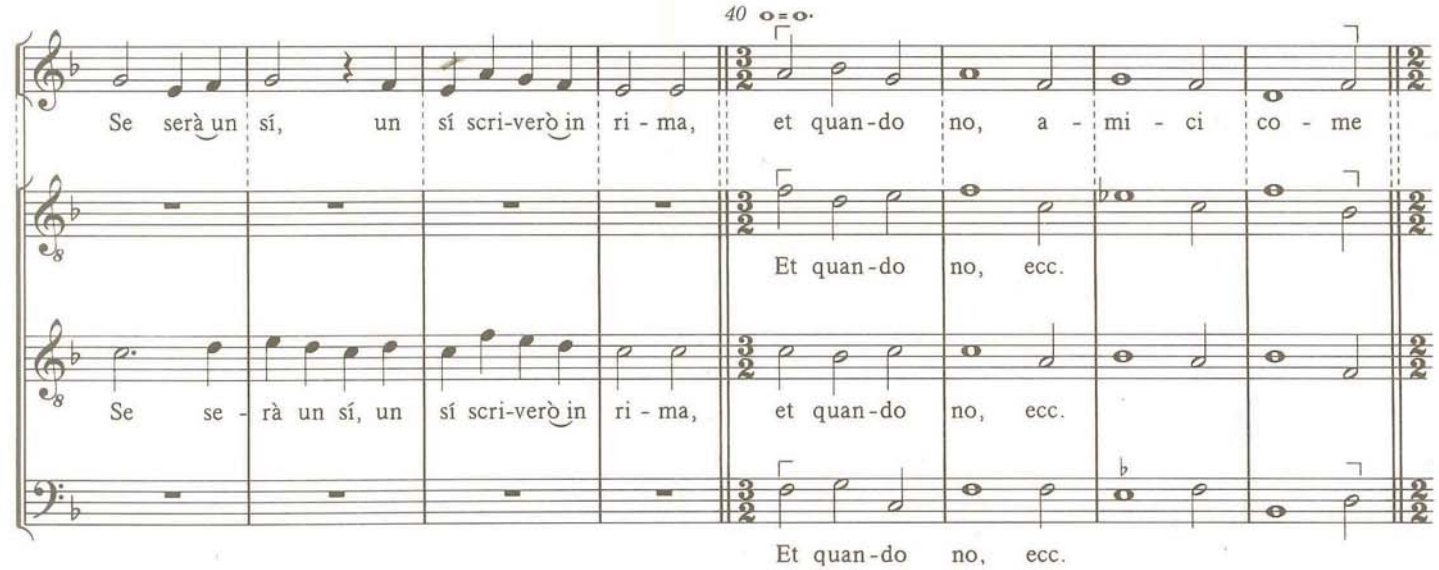
82. Madonna, i' non scio dir tante parole

Adespoto (Dragonetto Bonifacio d'Oria)



25
cen - no; et se d'un che sem - pre ar - de al fin vi do - le,


30
35
un bel sí, un bel no, me re - spon - de - te.
un bel sí, un bel no, me re - spon - de - te.
un bel sí, un bel no, me re - spon - de - te.
un bel sí, un bel no, me re - spon - de - te.


40
Se serà un sí, un sí scri-verò in ri - ma, et quan-do no, a - mi - ci co - me
Et quan-do no, ecc.
Se se - rà un sí, un sí scri-verò in ri - ma, et quan-do no, ecc.
Et quan-do no, ecc.

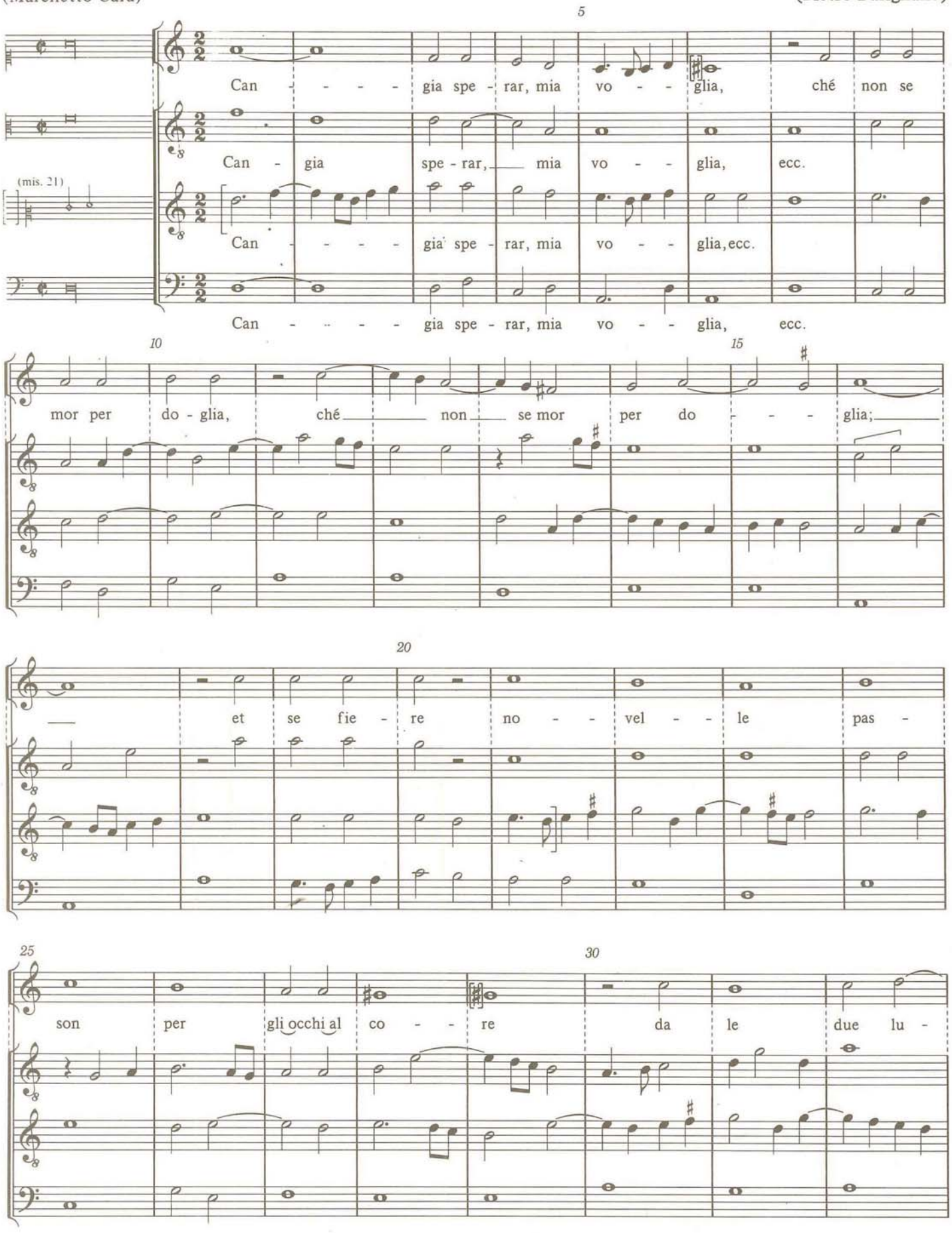
45
pri - ma: voi tro - ve - re - te un al - tro a - man - - te et

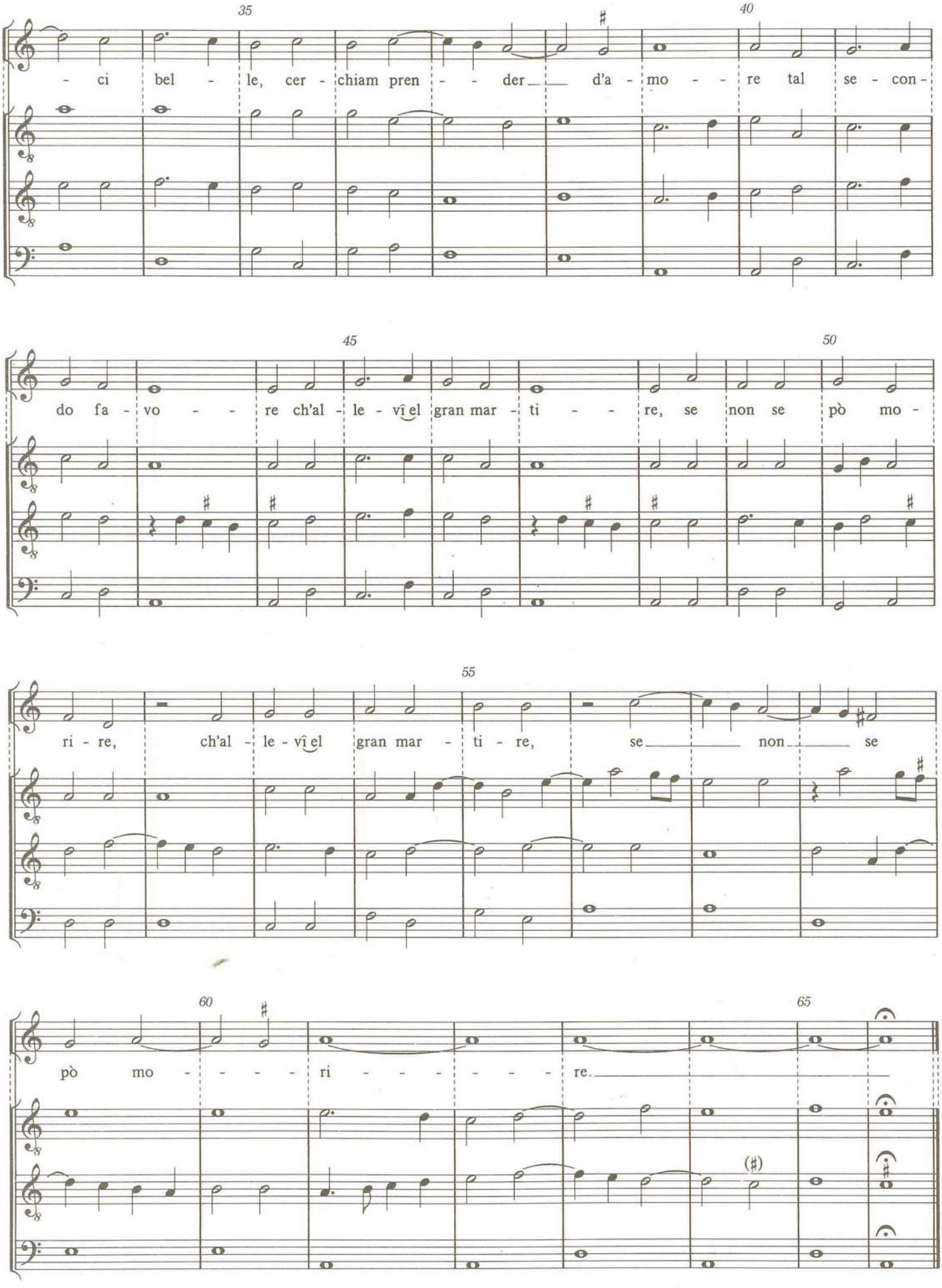
50
io, non pos - sen - do es - ser vo - stro, se - rò mi - - - - - - -

55
60
o, non pos - sen - do es - ser vo - stro, se - rò mi - - - - - - - o.

83. Cangia sperar, mia voglia

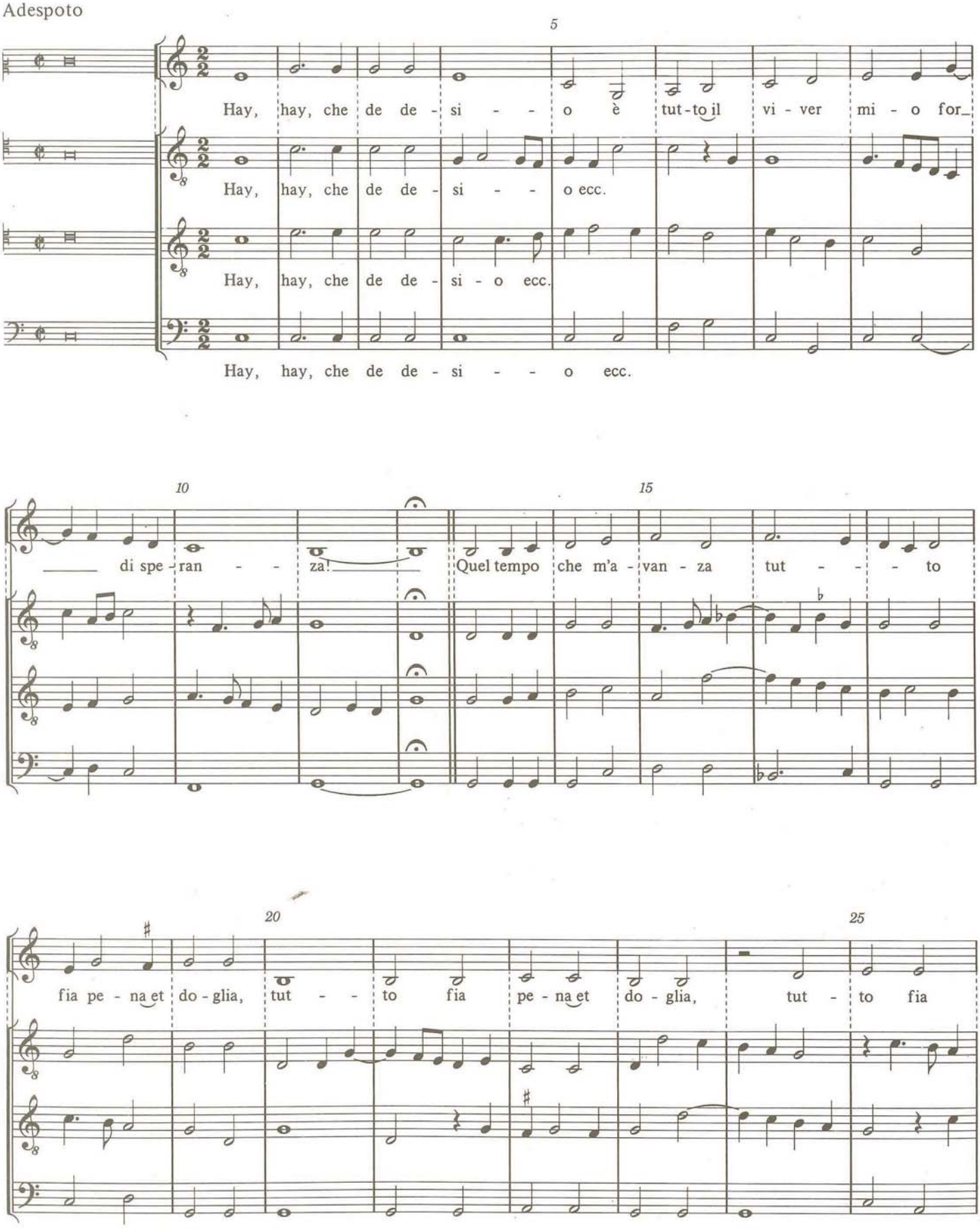
(Marchetto Cara) (Pietro Barignano)

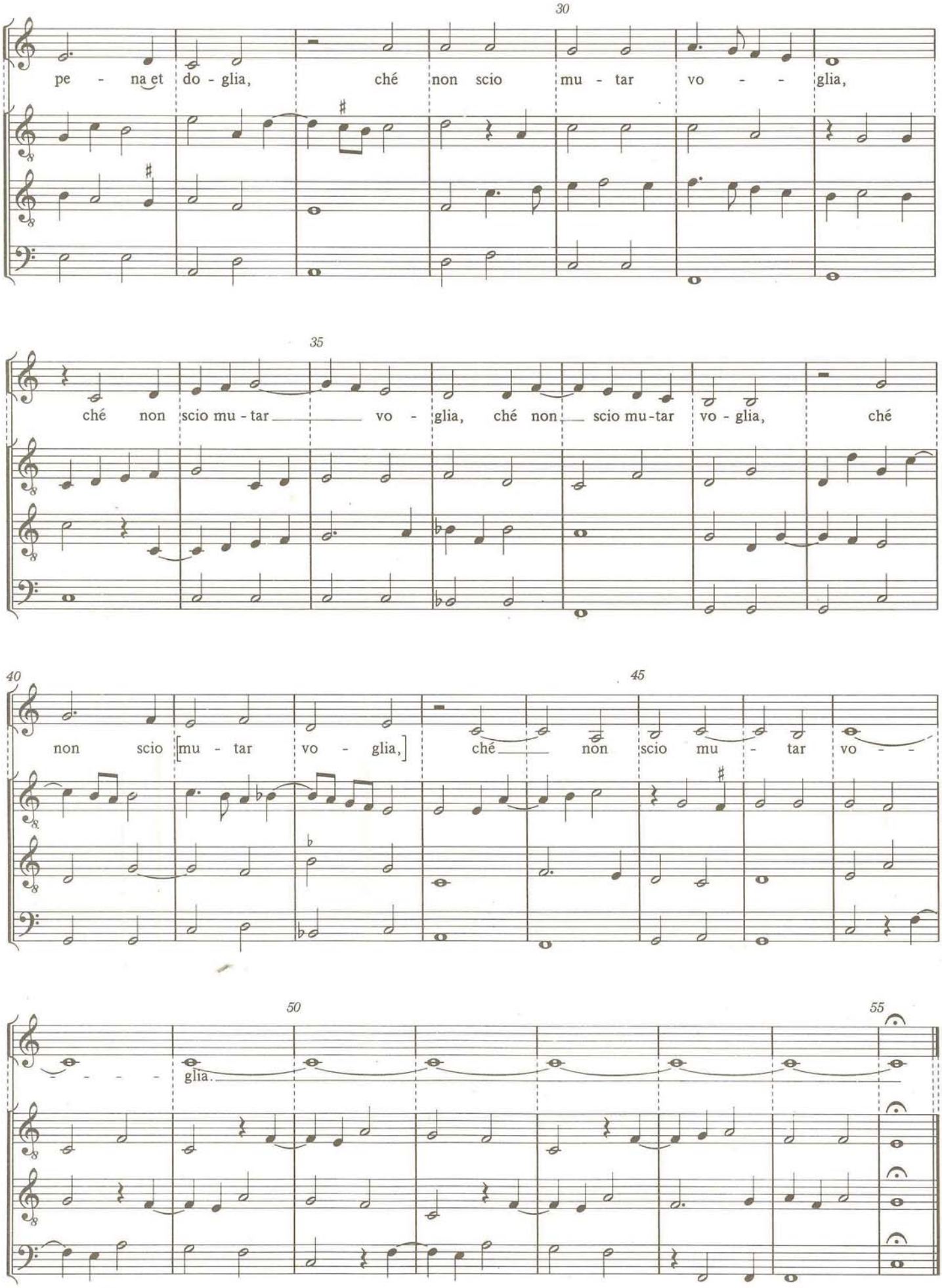



35
40
- ci bel - le, cer - chiam pren - - der d'a - mo - - re tal se - con -
45
50
do fa - vo - - re ch'al - le - vîel gran mar - ti - - re, se non se pò mo -
55
ri - re, ch'al - le - vîel gran mar - ti - re, se non se
60
65
pò mo - - - - - ri - - - - - - re.

84. Hay, hay, che de desio

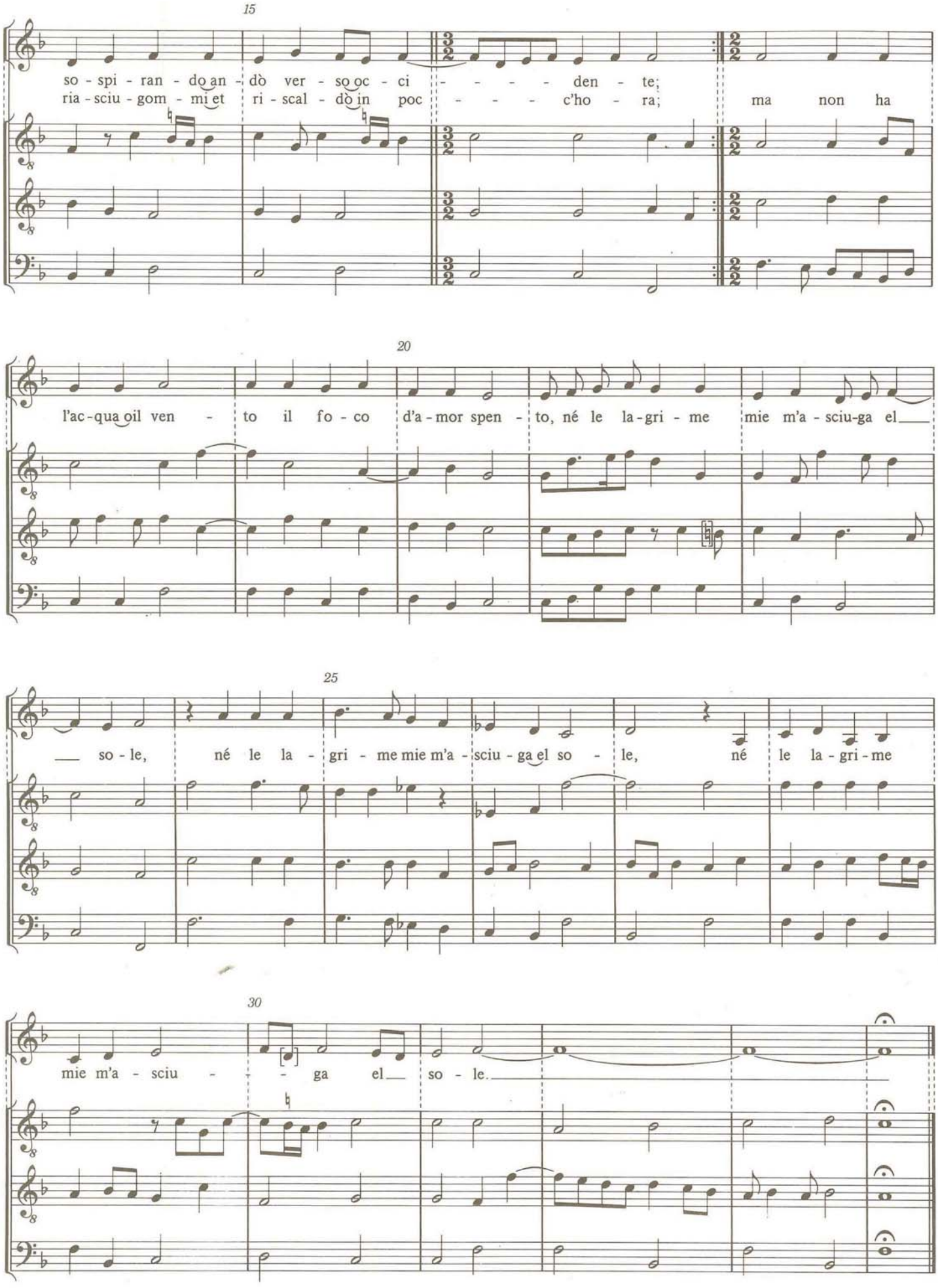
Adespoto




30
pe - na et do - glia, ché non scio mu - tar vo - glia,
35
ché non scio mu - tar vo - glia, ché non scio mu-tar vo - glia, ché
40
non scio [mu - tar vo - glia,] ché non scio mu - tar vo - -
45
50
glia.
55

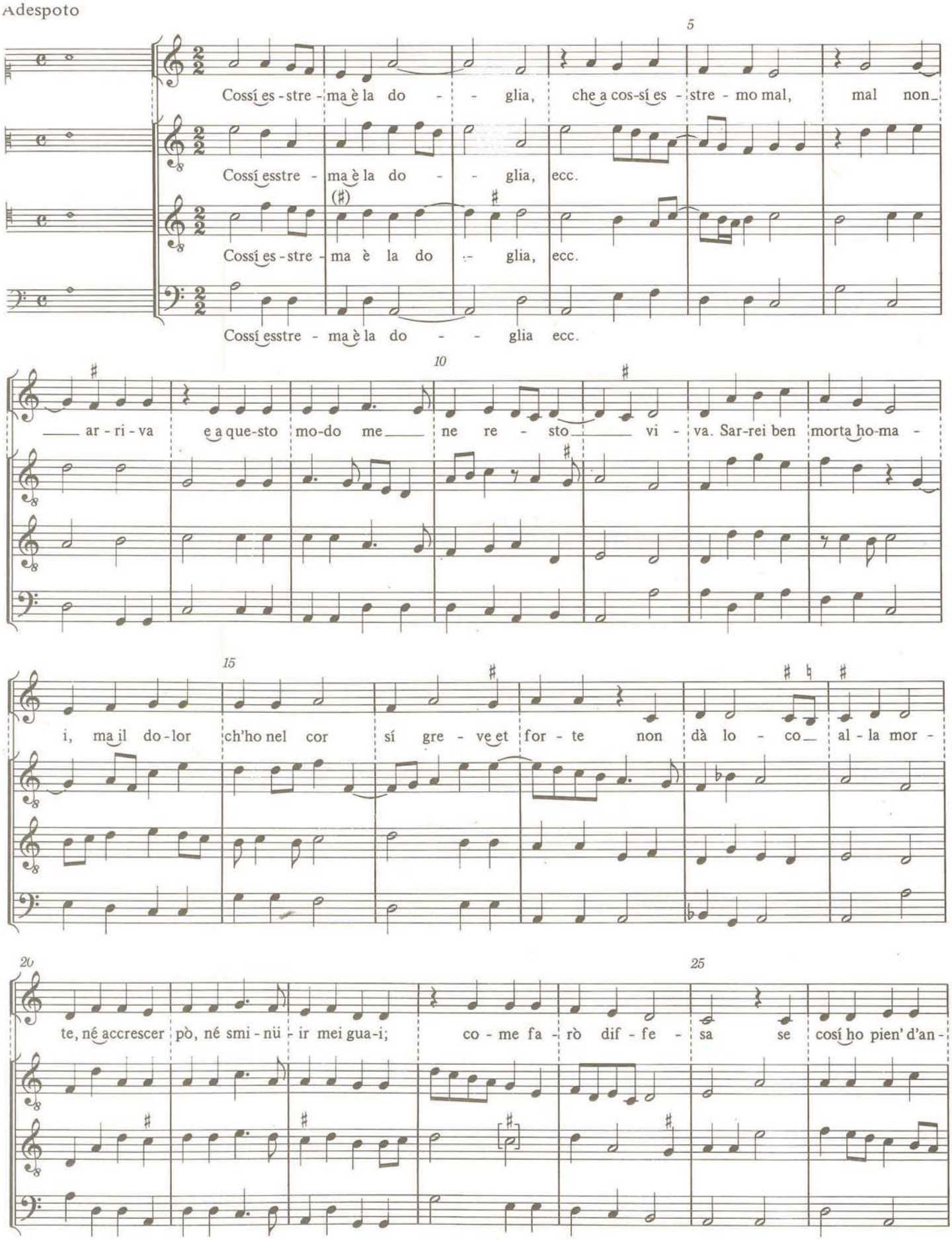
85. Piangea la donna mia

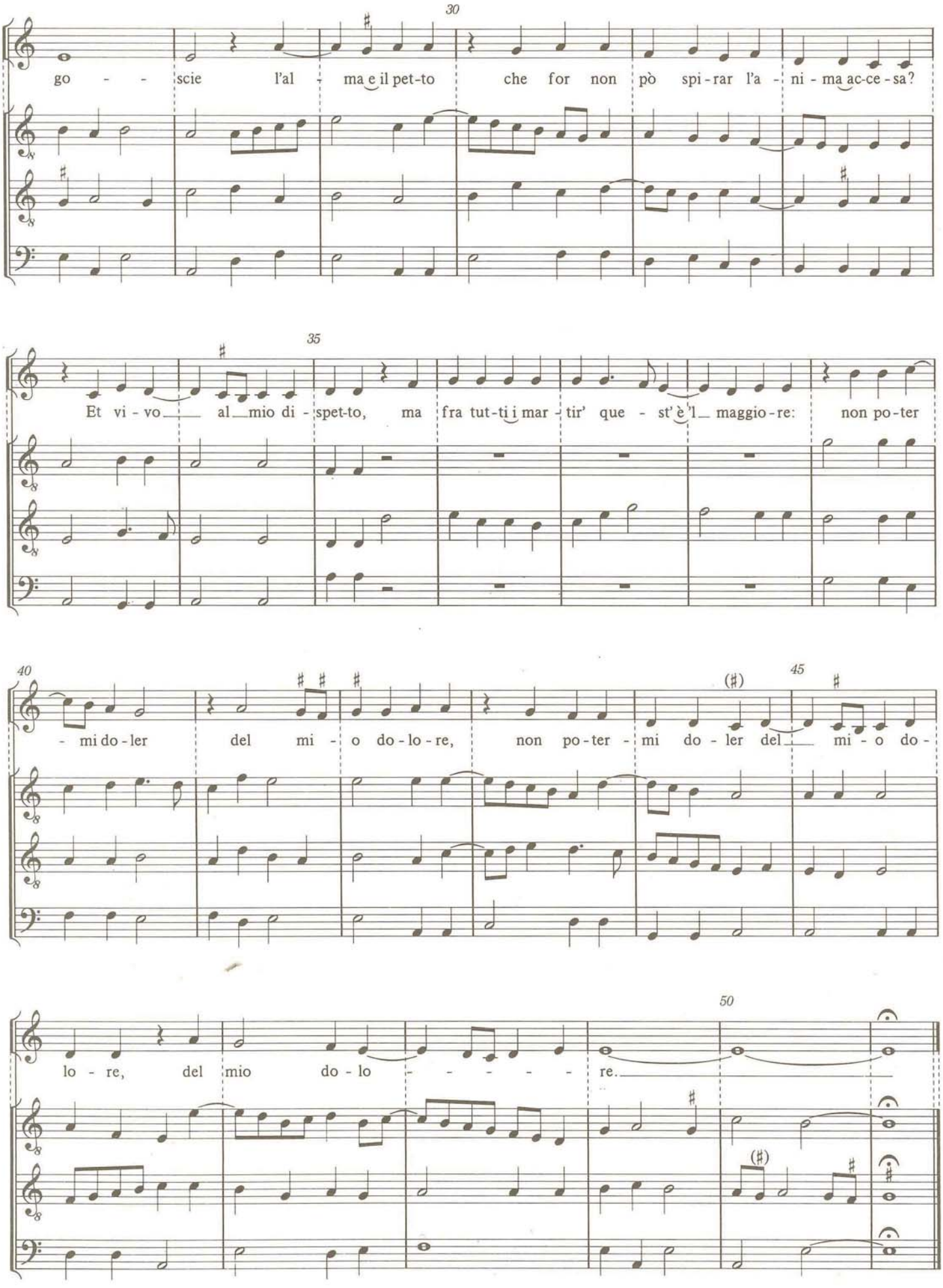
(Marchetto Cara)


15
so - spi - ran - do an - dò ver - so oc - ci - - - - den - te;
ria - sciu - gom - mi et ri - scal - dò in poc - - - - c'ho - ra; ma non ha
20
l'ac - qua oil ven - to il fo - co d'a - mor spen - to, né le la - gri - me mie m'a - sciu - ga el
25
so - le, né le la - gri - me mie m'a - sciu - ga el so - le, né le la - gri - me
30
mie m'a - sciu - - - ga el so - le.

86. Cossí esstrema è la doglia

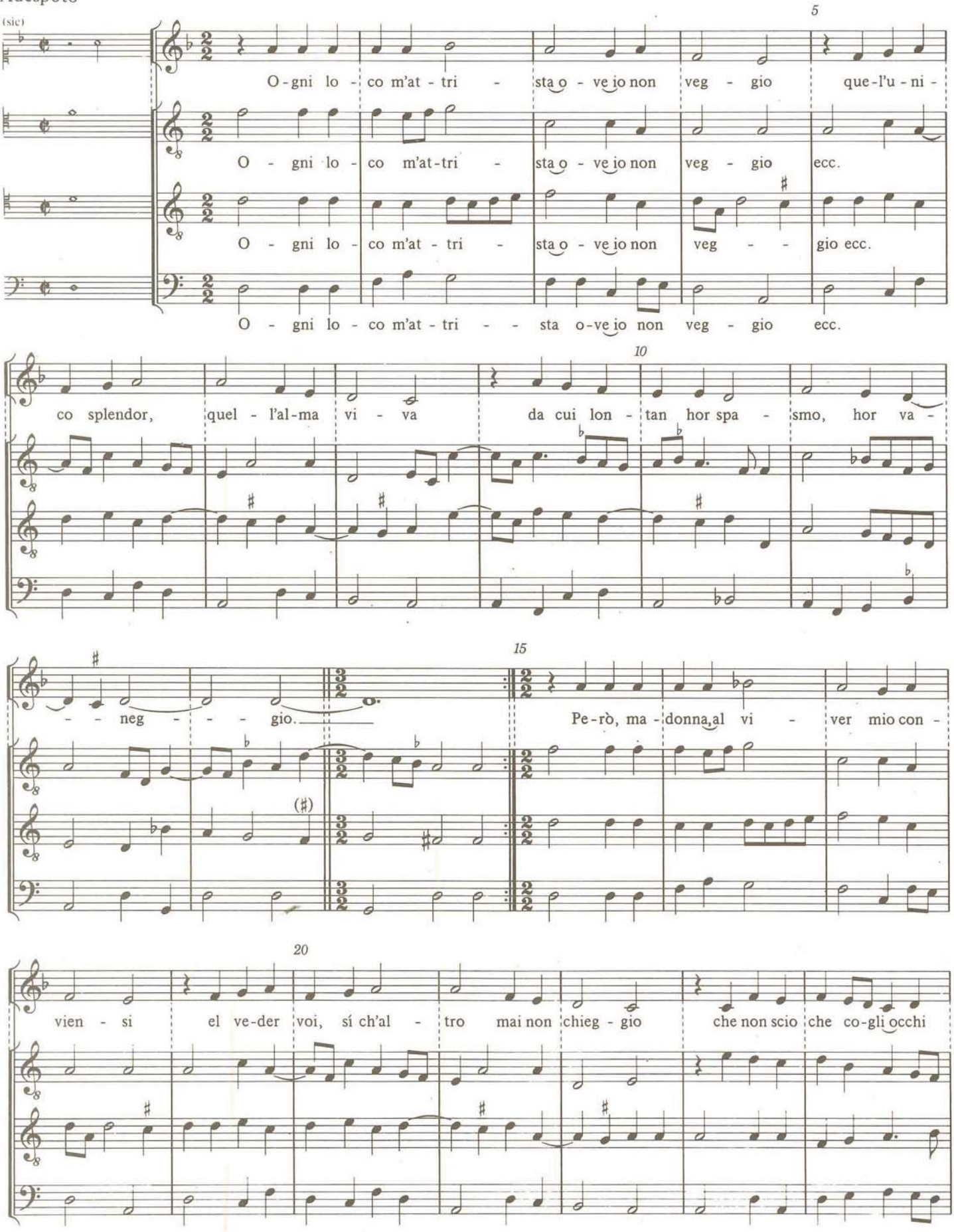
Adespoto

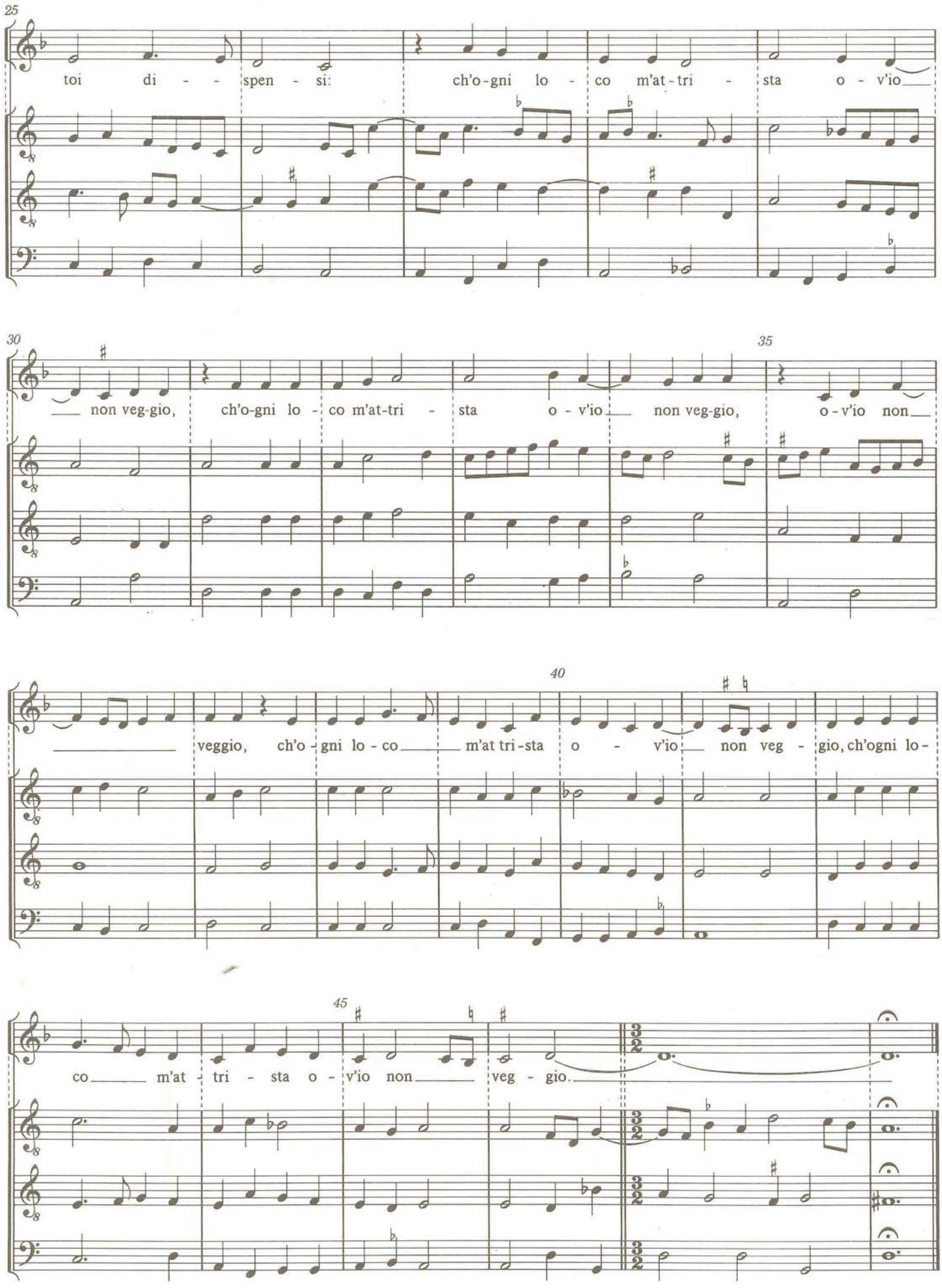



30
go - - scie l'al - ma e il pet-to che for non pò spi-rar l'a - ni - ma ac-ce-sa?
35
Et vi - vo al mio di - spet-to, ma fra tut-ti i mar - tir' que - st' è l maggio-re: non po-ter
40
- mi do-ler del mi - o do-lo-re, non po-ter - mi do - ler del mi - o do -
45
50
lo - re, del mio do-lo - - - - - re.

87. Ogni loco m'attrista, ove io non veggio

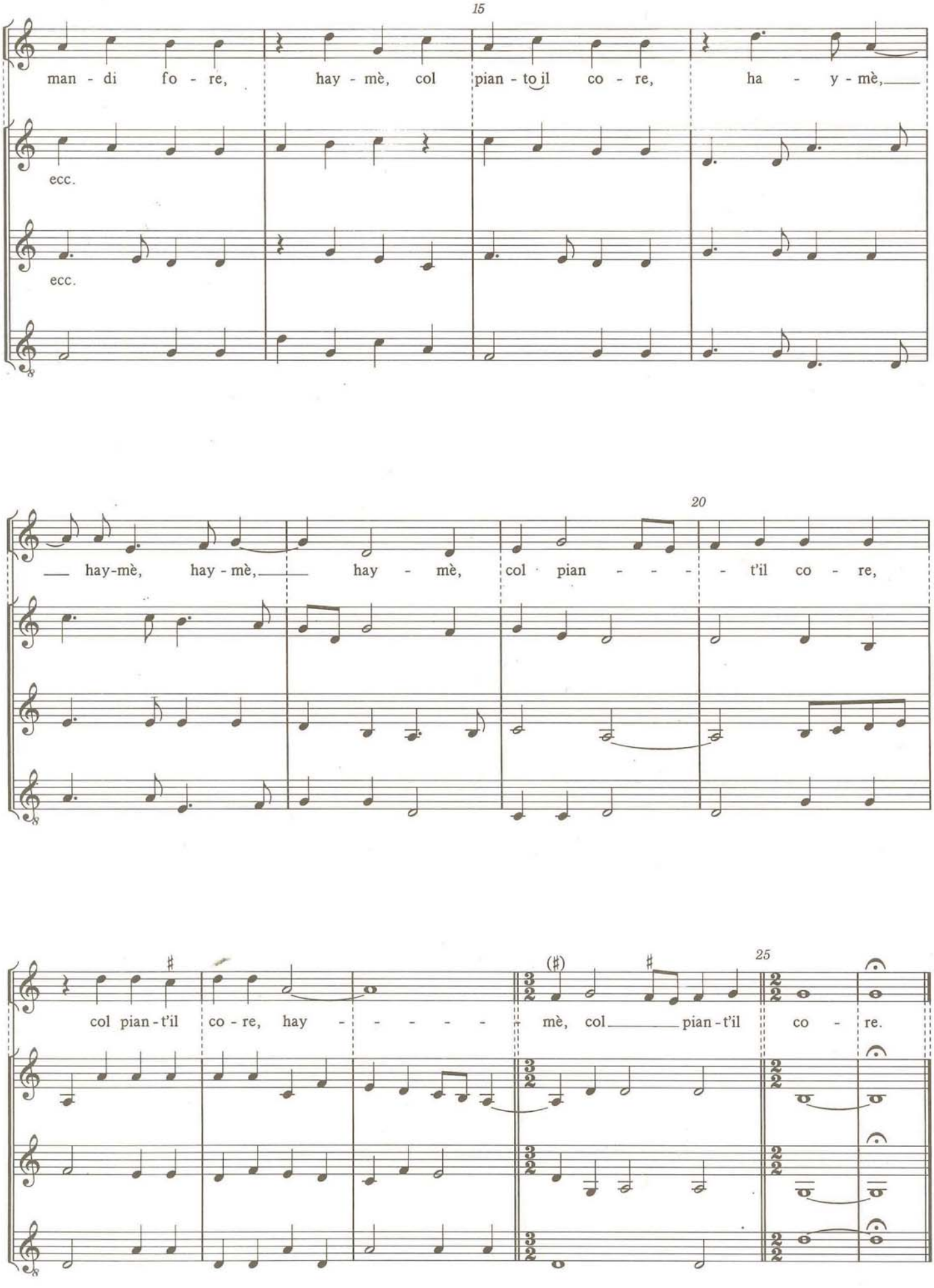
Adespoto




25
toi di - - spen - si: ch'o-gni lo - co m'at-tri - sta o - v'io
30
non veg-gio, ch'o-gni lo - co m'at-tri - sta o - v'io non veg-gio, o-v'io non
35
veggio, ch'o-gni lo-co m'at tri-sta o - v'io non veg - gio, ch'ogni lo-
40
co m'at - tri - sta o - v'io non veg - gio.
45

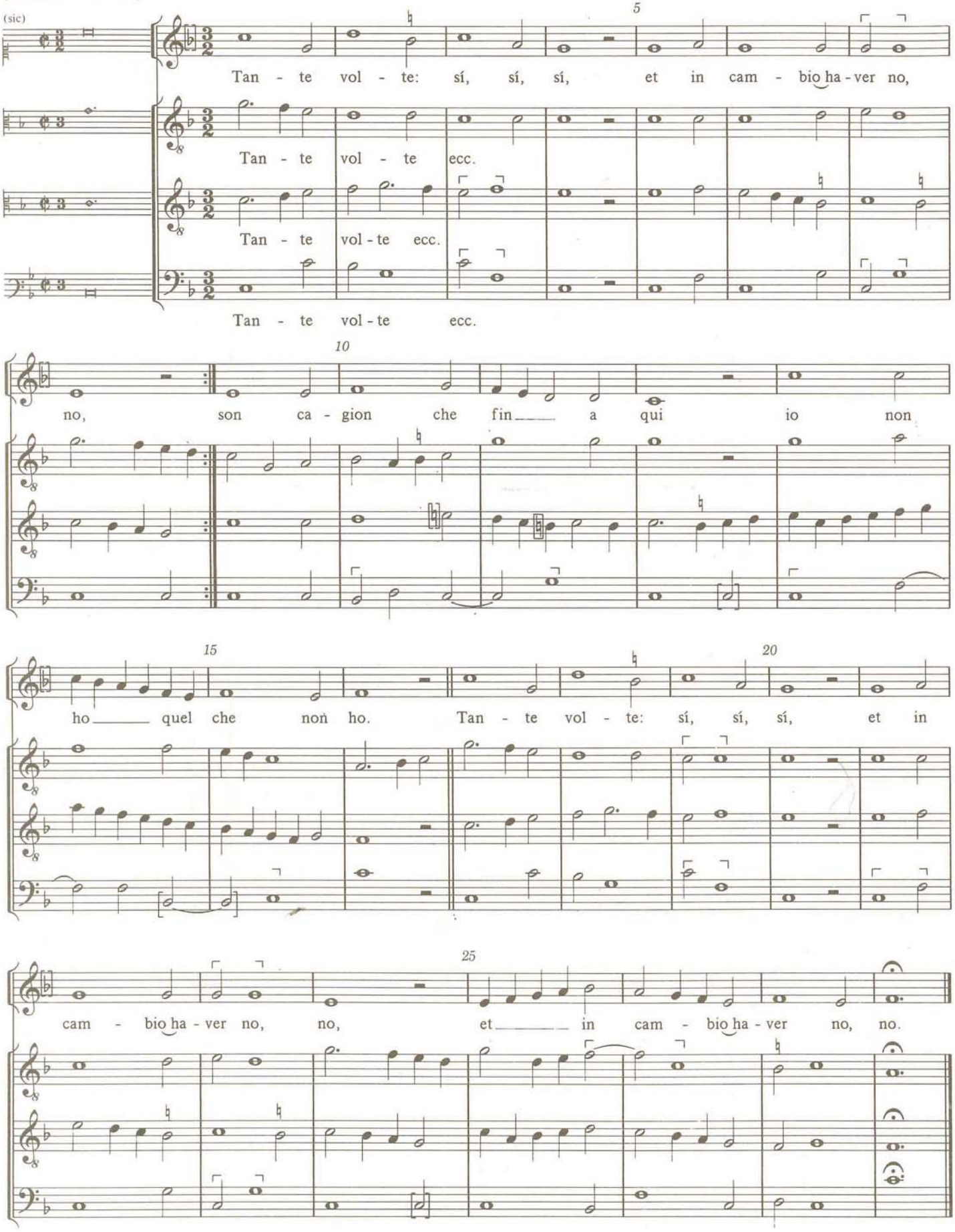
88. Poi ch'al mio largo pianto

Marchetto Cara


15
man - di fo - re, hay - mè, col pian - to il co - re, ha - y - mè,
ecc.
ecc.
20
hay-mè, hay - mè, hay - mè, col pian - - - - t'il co - re,
25
col pian - t'il co - re, hay - - - - - mè, col pian - t'il co - re.

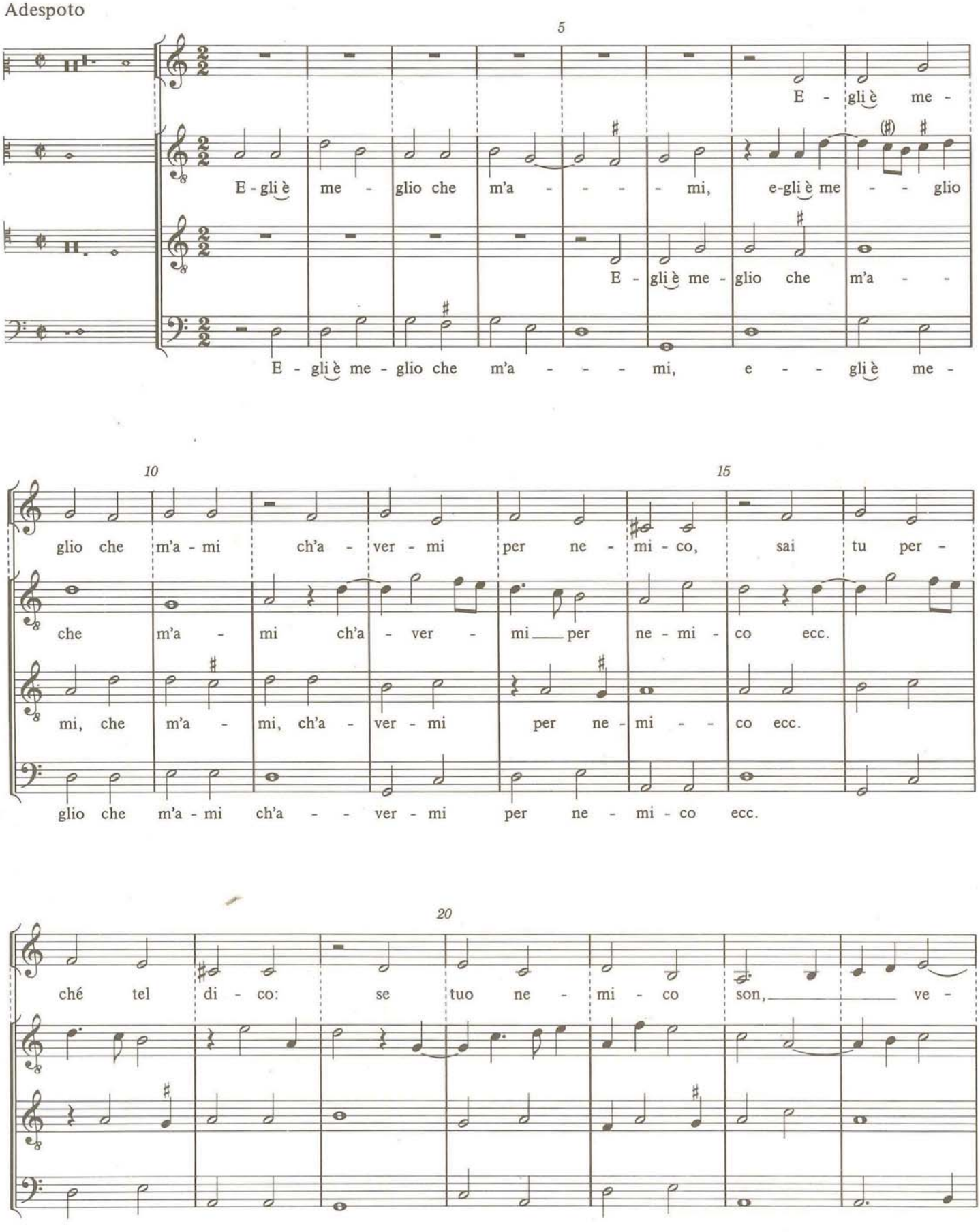
89. Tante volte: sí, sí, sí

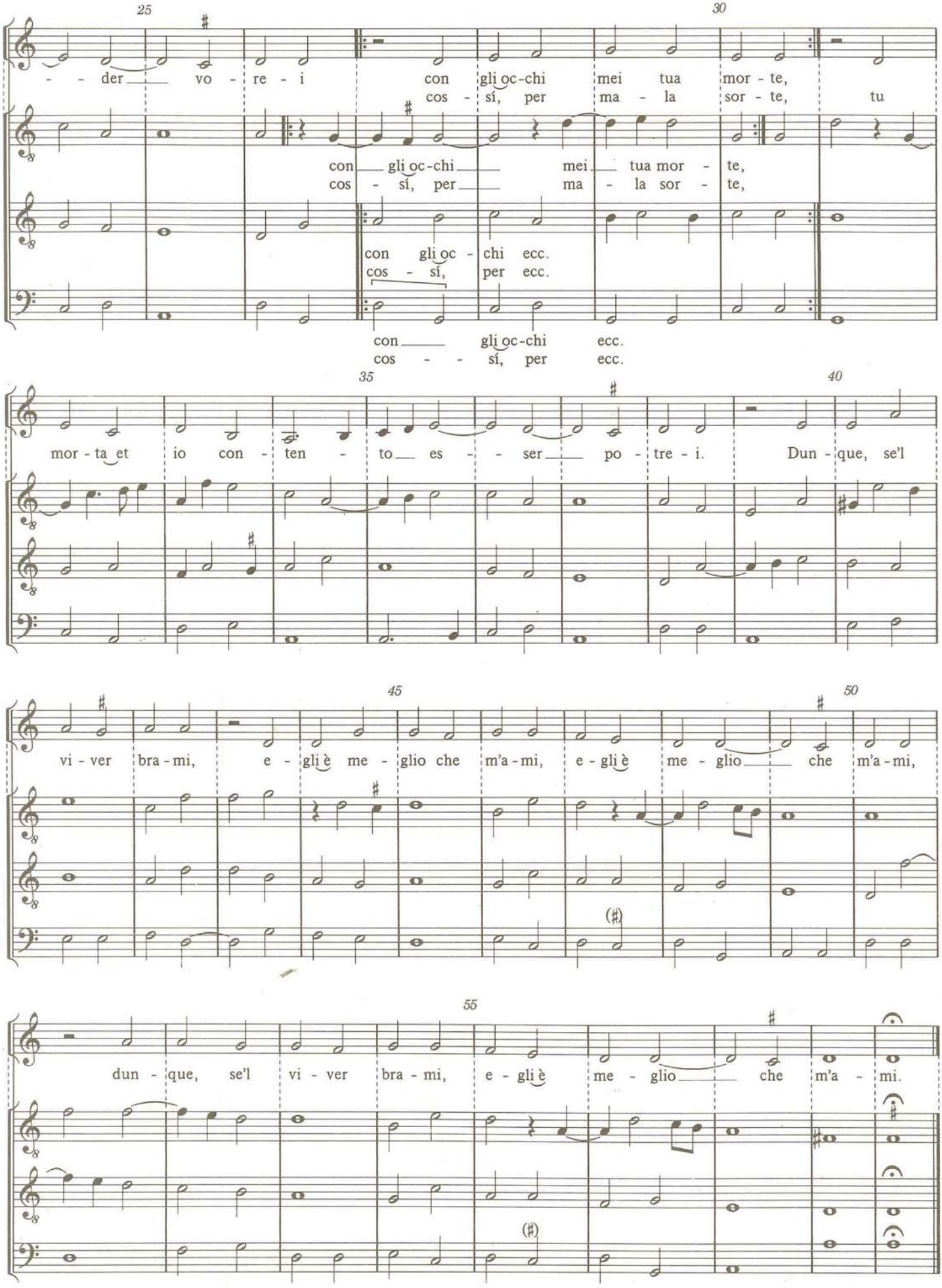
(Marchetto Cara)



90. Egli è meglio che m'ami

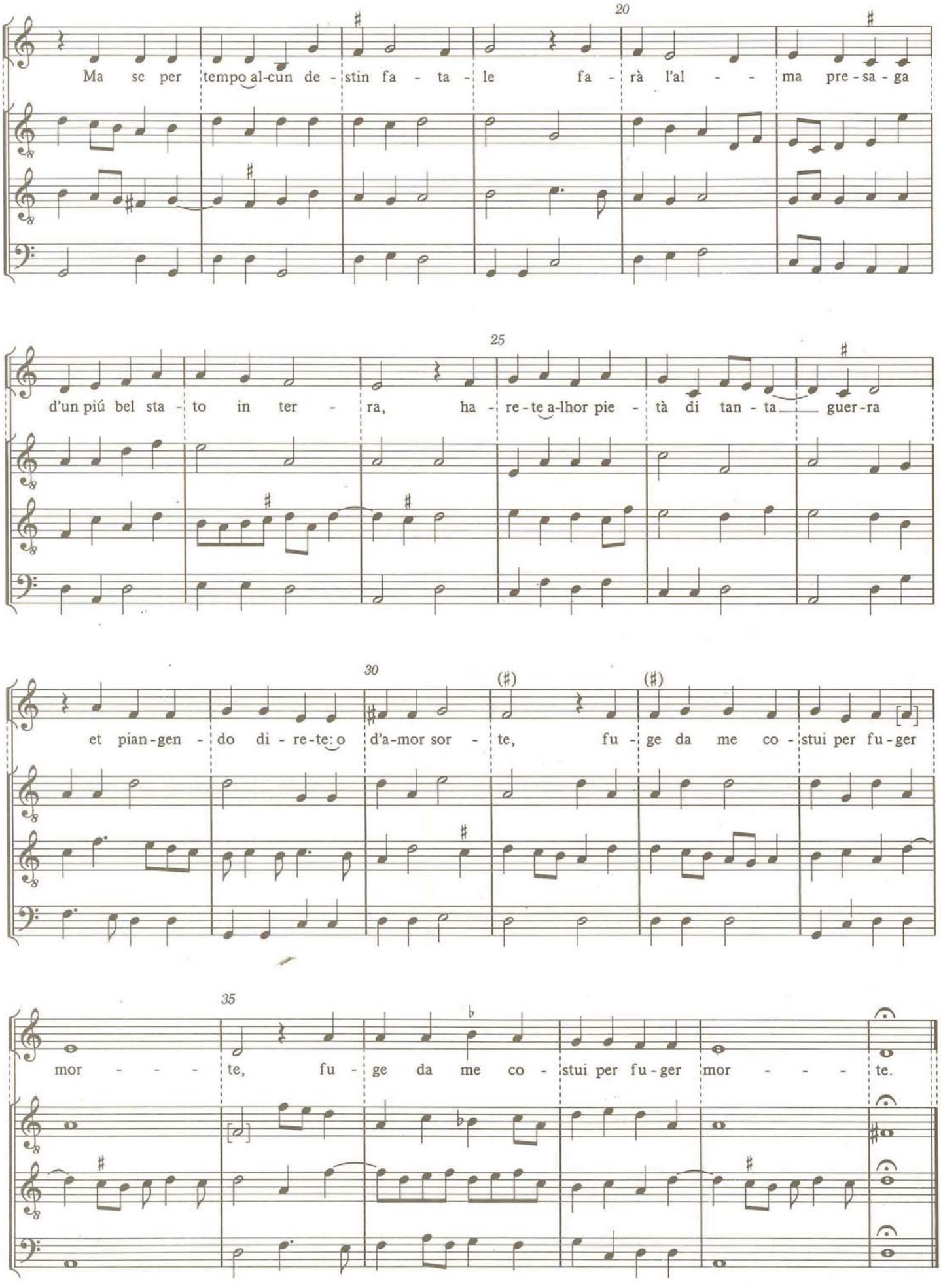
Adespoto




25
30
der vo - re - i con gli oc-chi mei tua mor - te,
cos - sí, per ma - la sor - te, tu
con gli oc-chi mei tua mor - te,
cos - sí, per ma - la sor - te,
con gli oc - chi ecc.
cos - sí, per ecc.
con gli oc-chi ecc.
cos - - sí, per ecc.
35
40
mor - ta et io con - ten - to es - - ser po - tre - i. Dun - que, se'l
45
50
vi - ver bra - mi, e - gli è me - glio che m'a - mi, e - gli è me - glio che m'a - mi,
55
dun - que, se'l vi - ver bra - mi, e - gli è me - glio che m'a - mi.

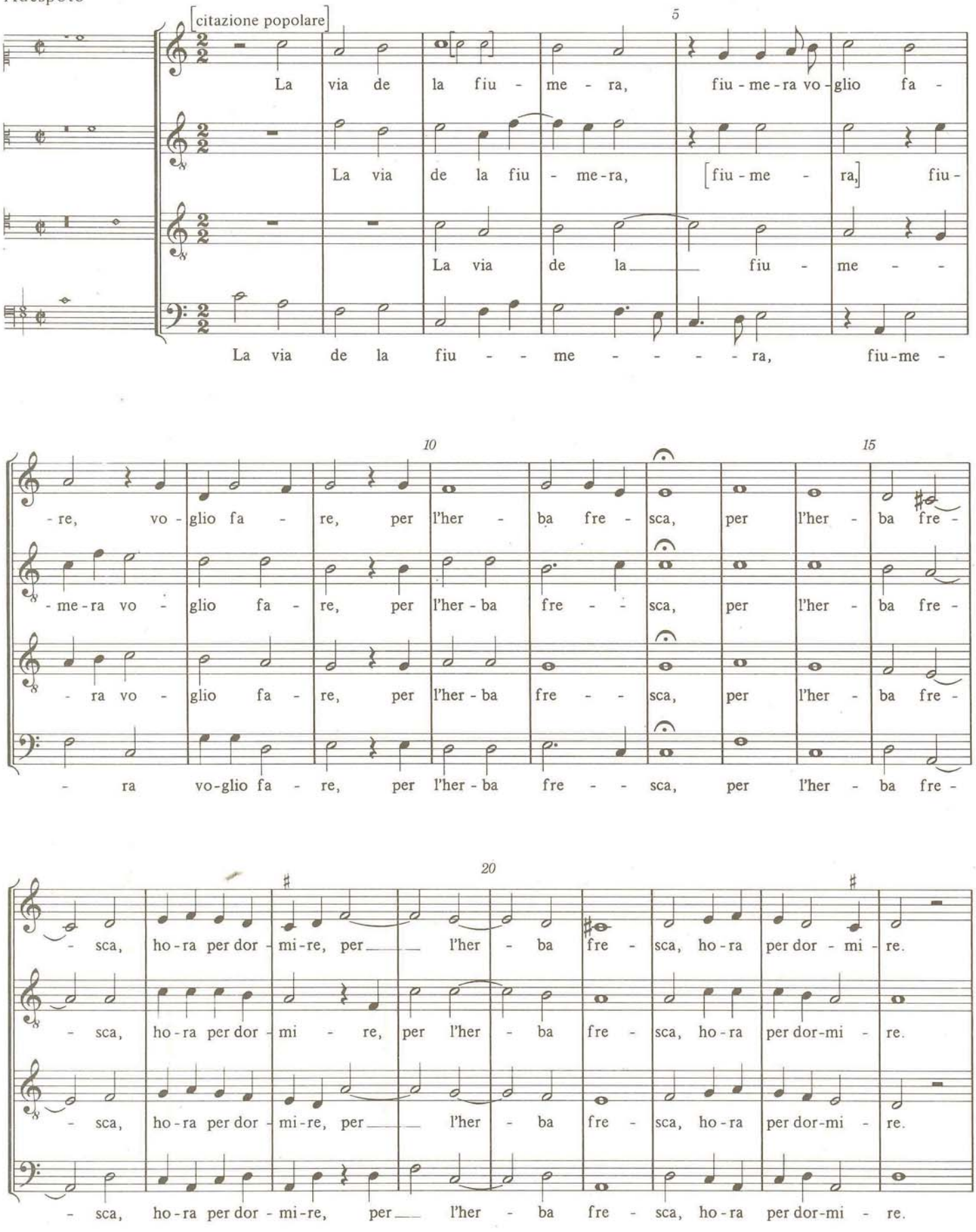
91. Perché non oso dimostrar la piagha

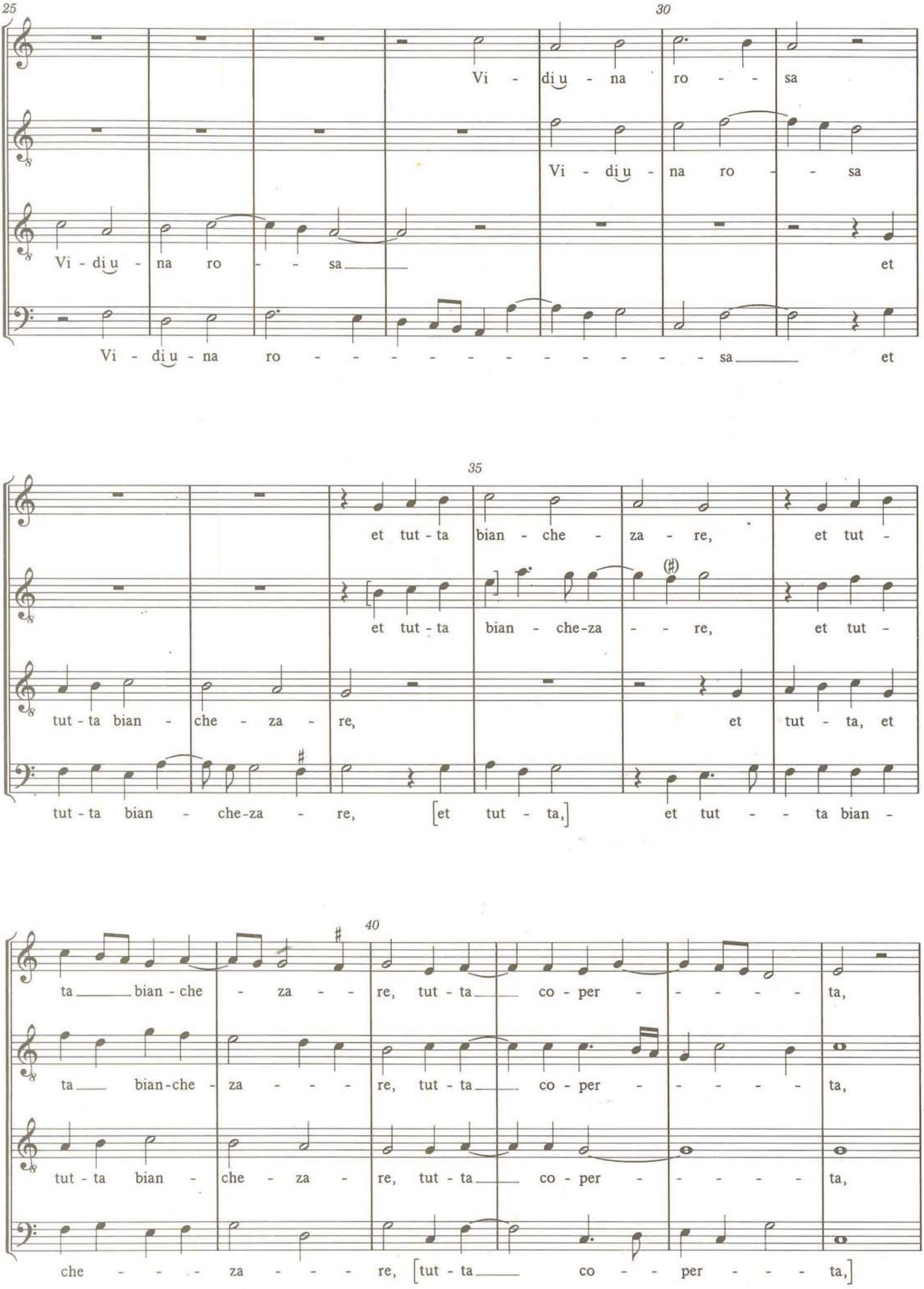
Darius Ap'lis

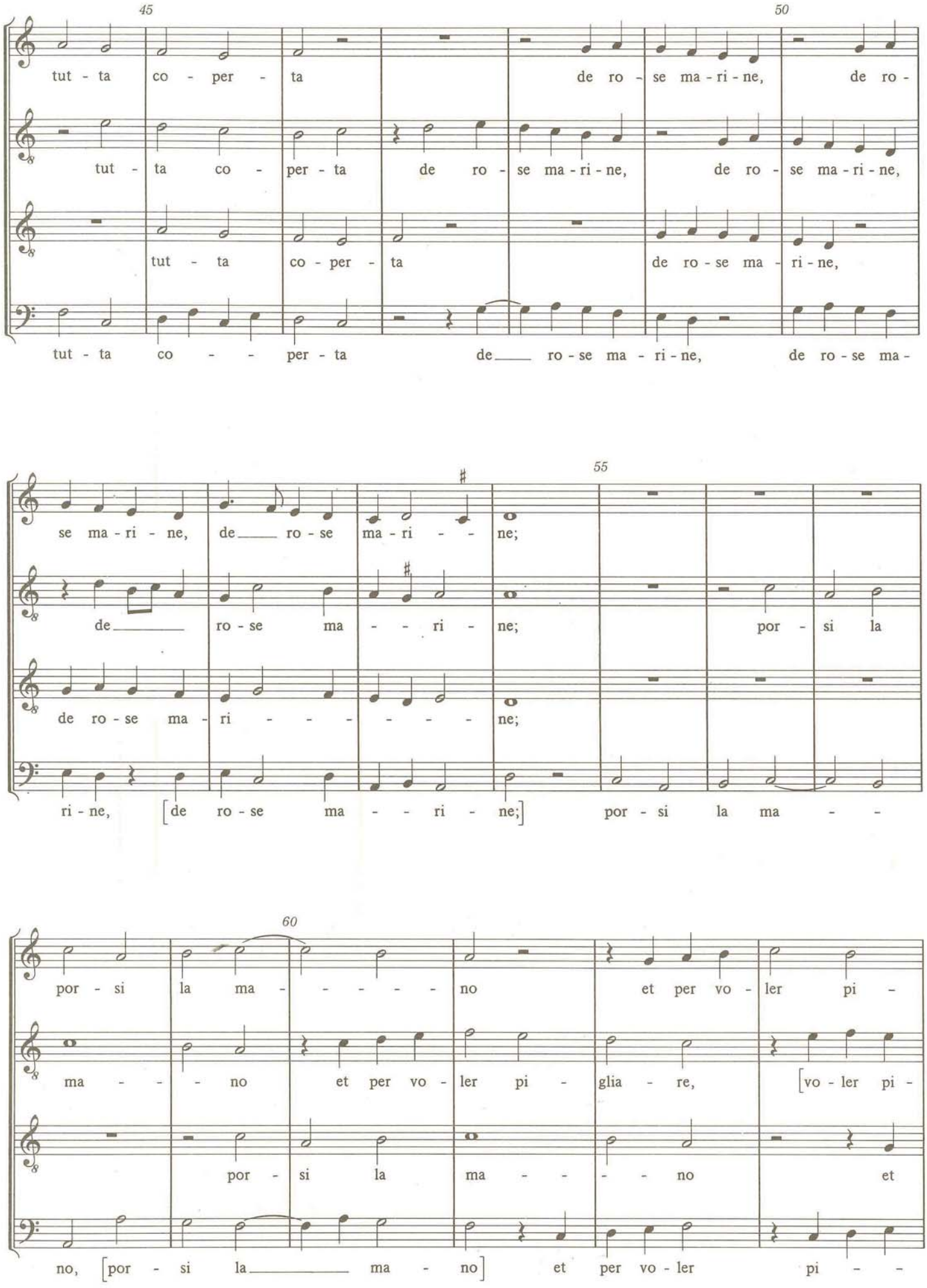

20
Ma se per tempo al-cun de - stin fa - ta - le fa - rà l'al - - ma pre - sa - ga
25
d'un piú bel sta - to in ter - ra, ha - re - te a-lhor pie - tà di tan - ta guer-ra
30
et pian-gen - do di - re-te: o d'a-mor sor - te, fu - ge da me co - stui per fu-ger
35
mor - - - te, fu - ge da me co - stui per fu-ger mor - - - te.

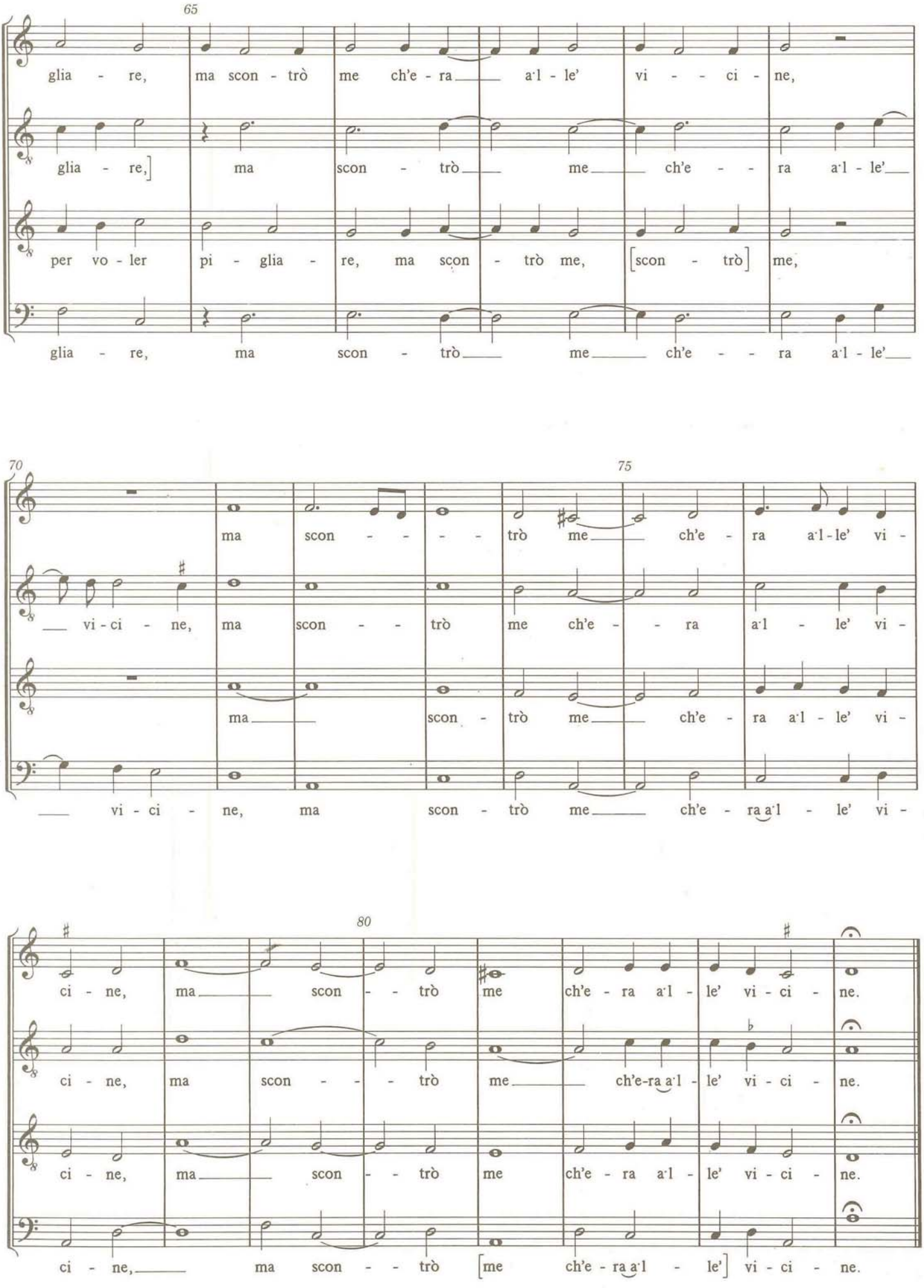
92. La via de la fiumera voglio fare

Adespoto



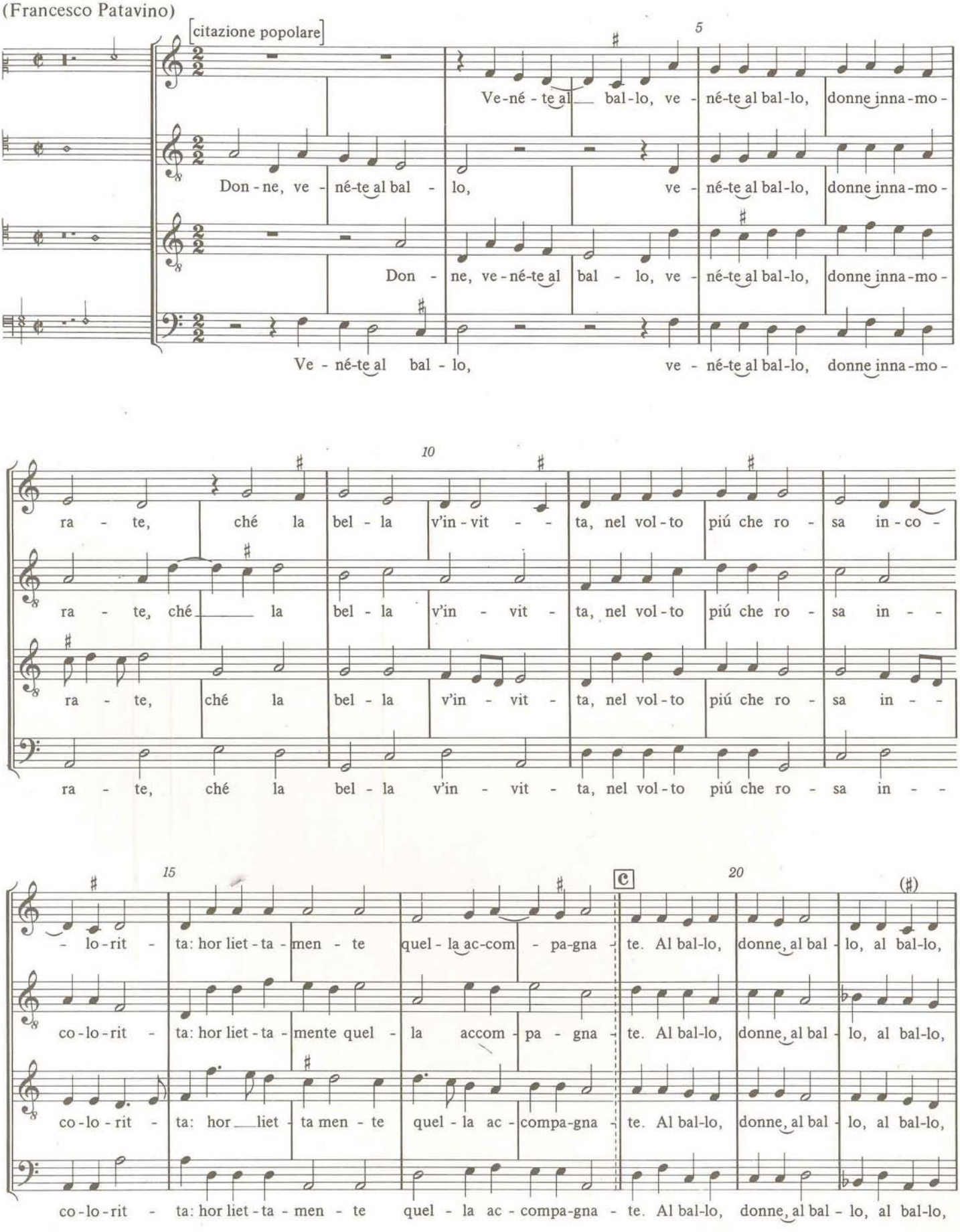

25
30
Vi - di u - na ro - - sa
Vi - di u - na ro - - sa
Vi - di u - na ro - - sa et
Vi - di u - na ro - - - - - - - - - - - - sa et
35
et tut - ta bian - che - za - re, et tut -
et tut - ta bian - che-za - - re, et tut -
tut - ta bian - che - za - re, et tut - ta, et
tut - ta bian - che-za - re, [et tut - ta,] et tut - - ta bian -
40
ta bian - che - za - - re, tut - ta co - per - - - - - ta,
ta bian-che - za - - - - re, tut - ta co - per - - - - - ta,
tut - ta bian - che - za - re, tut - ta co - per - - - - - ta,
che - - - za - - - - re, [tut - ta co - - per - - - ta,]

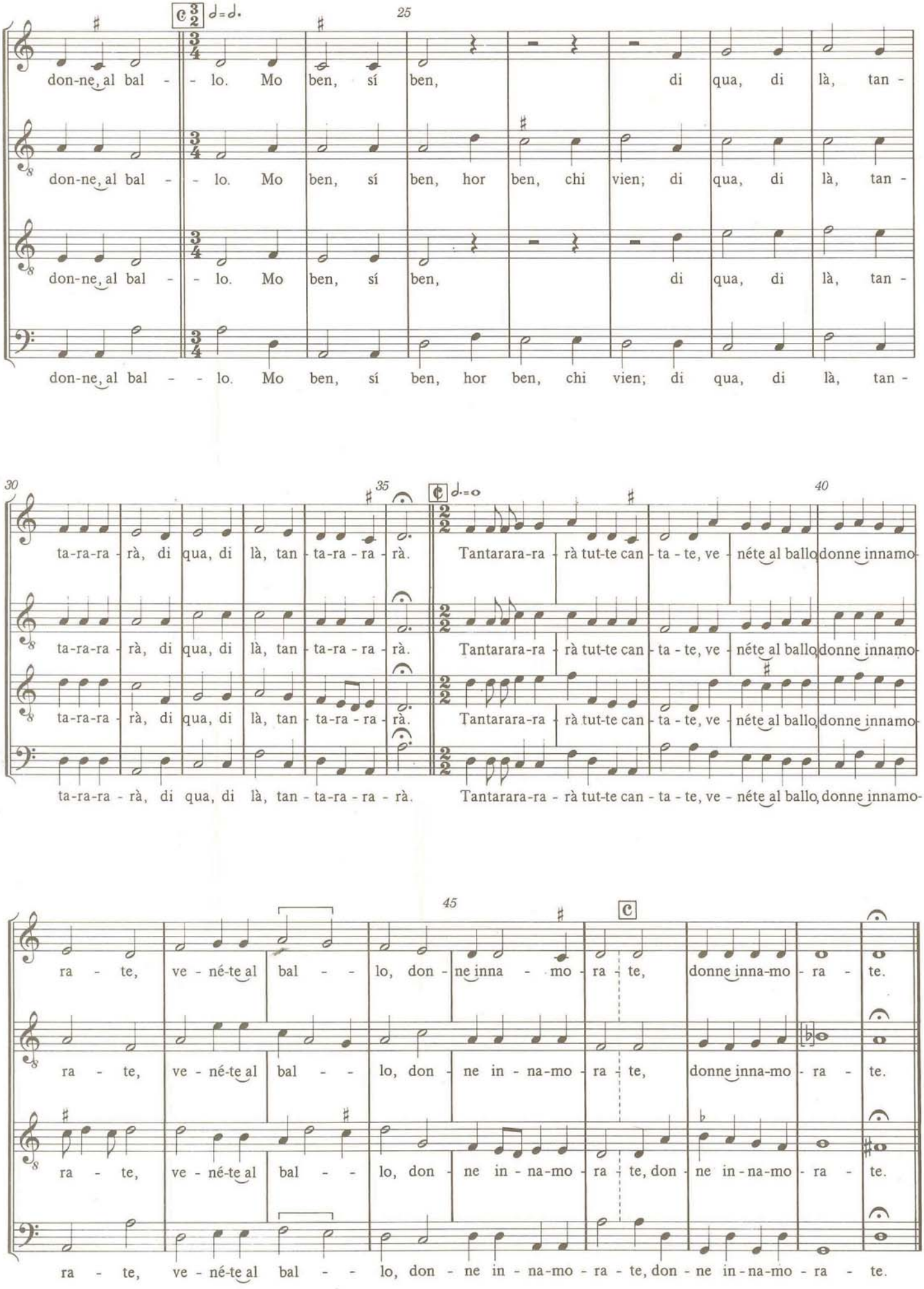

45
50
tut - ta co - per - ta de ro - se ma - ri - ne, de ro -
tut - ta co - per - ta de ro - se ma - ri - ne, de ro - se ma - ri - ne,
tut - ta co - per - ta de ro - se ma - ri - ne,
tut - ta co - - per - ta de ro - se ma - ri - ne, de ro - se ma -
55
se ma - ri - ne, de ro - se ma - ri - ne;
de ro - se ma - ri - ne; por - si la
de ro - se ma - ri - ne;
ri - ne, [de ro - se ma - ri - ne;] por - si la ma -
60
por - si la ma - no et per vo - ler pi -
ma - no et per vo - ler pi - glia - re, [vo - ler pi -
por - si la ma - no et
no, [por - si la ma - no] et per vo - ler pi -


65
glia - re, ma scon - trò me ch'e - ra a·l - le' vi - ci - ne,
glia - re,] ma scon - trò me ch'e - ra a·l - le'
per vo - ler pi - glia - re, ma scon - trò me, [scon - trò] me,
glia - re, ma scon - trò me ch'e - ra a·l - le'
70
75
ma scon - trò me ch'e - ra a·l - le' vi -
vi - ci - ne, ma scon - trò me ch'e - ra a·l - le' vi -
ma scon - trò me ch'e - ra a·l - le' vi -
vi - ci - ne, ma scon - trò me ch'e - ra a·l - le' vi -
80
ci - ne, ma scon - trò me ch'e - ra a·l - le' vi - ci - ne.
ci - ne, ma scon - trò me ch'e-ra a·l - le' vi - ci - ne.
ci - ne, ma scon - trò me ch'e - ra a·l - le' vi - ci - ne.
ci - ne, ma scon - trò [me ch'e - ra a·l - le'] vi - ci - ne.

93. Donne, venéte al ballo

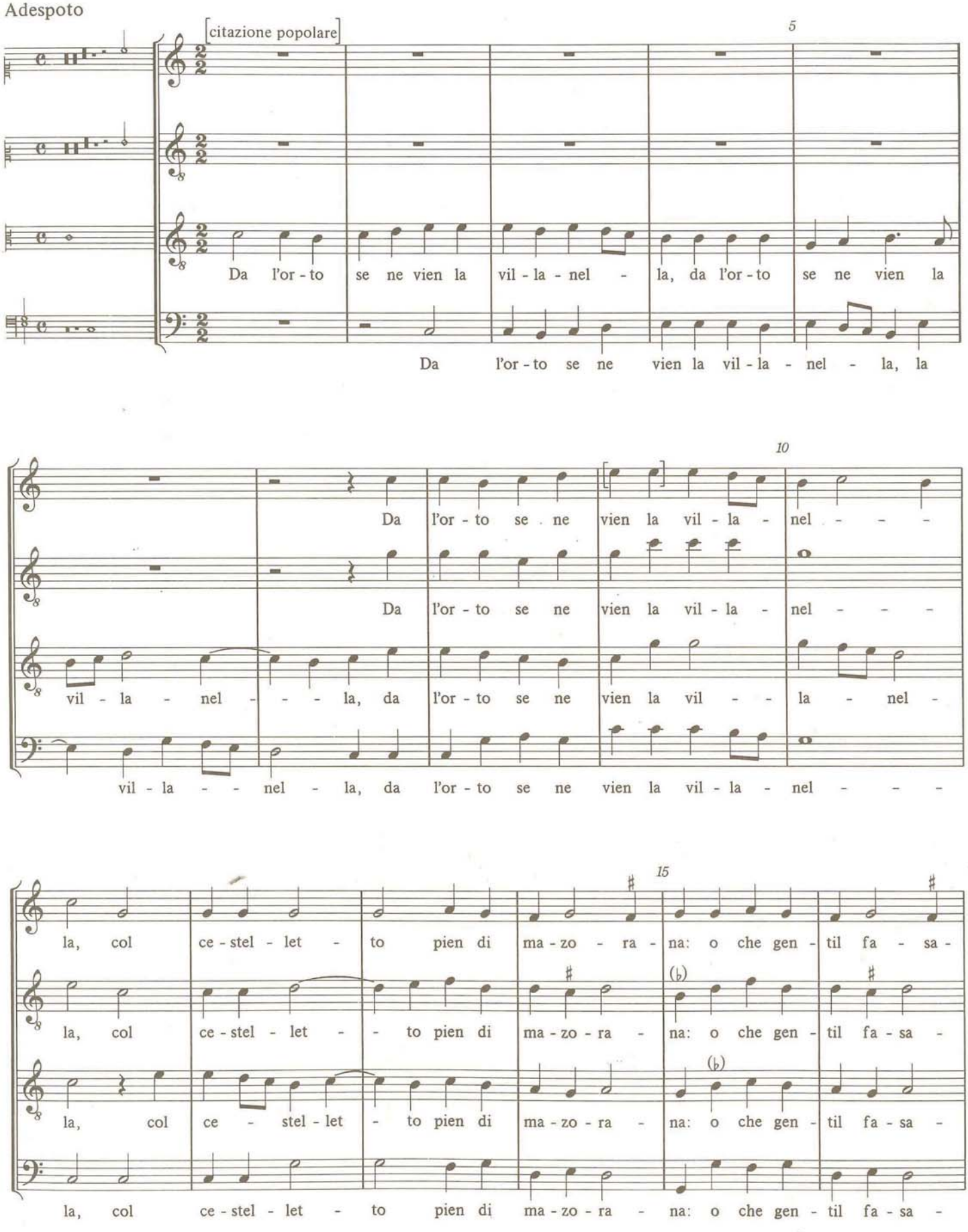
(Francesco Patavino)

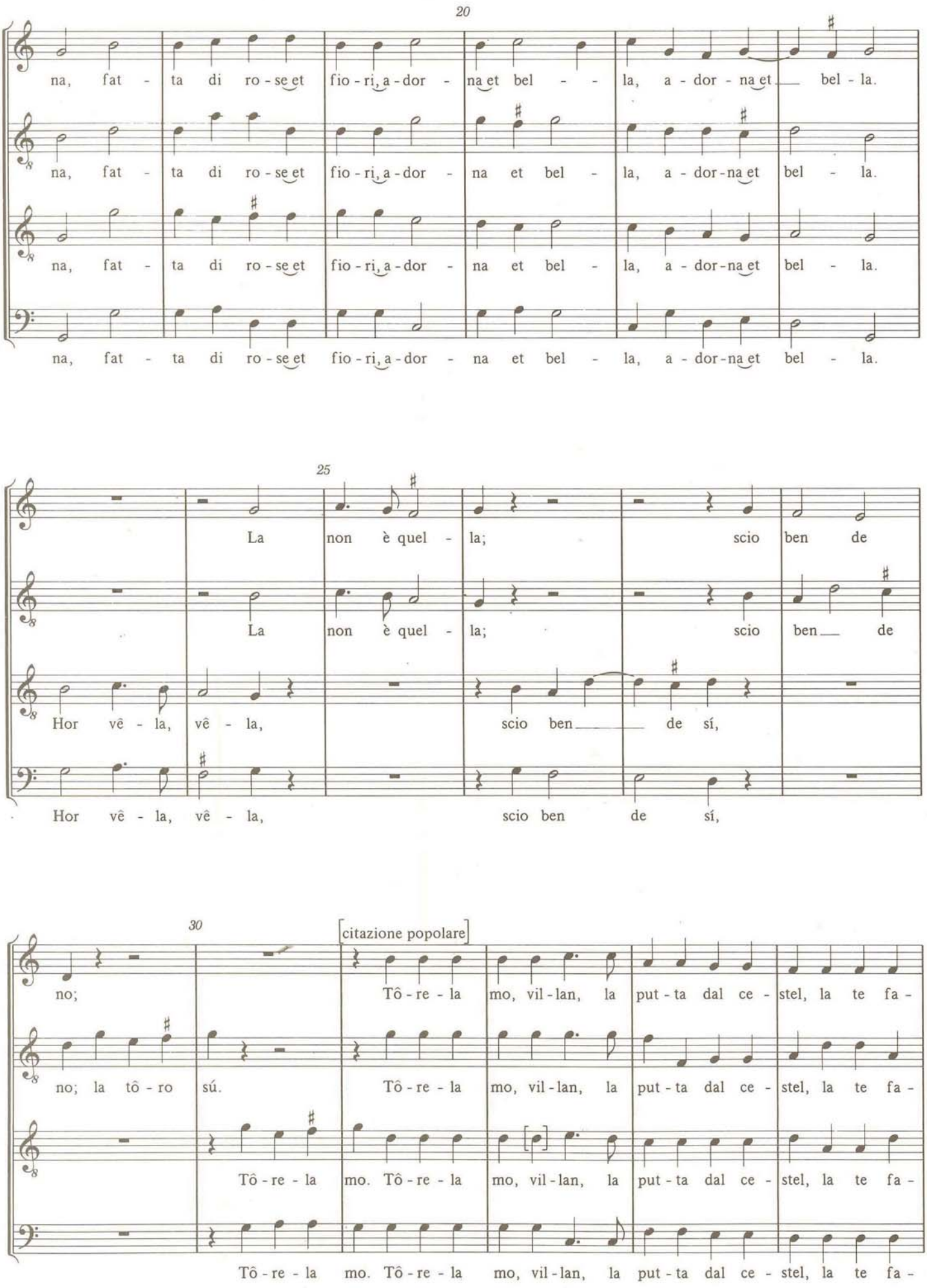



don-ne, al bal - - lo. Mo ben, sí ben, di qua, di là, tan -
don-ne, al bal - - lo. Mo ben, sí ben, hor ben, chi vien; di qua, di là, tan -
don-ne, al bal - - lo. Mo ben, sí ben, di qua, di là, tan -
don-ne, al bal - - lo. Mo ben, sí ben, hor ben, chi vien; di qua, di là, tan -
25
30
35
40
ta-ra-ra - rà, di qua, di là, tan - ta-ra - ra - rà.
Tantarara-ra - rà tut-te can - ta - te, ve - néte al ballo, donne innamo-
ta-ra-ra - rà, di qua, di là, tan - ta-ra - ra - rà.
Tantarara-ra - rà tut-te can - ta - te, ve - néte al ballo, donne innamo-
ta-ra-ra - rà, di qua, di là, tan - ta-ra - ra - rà.
Tantarara-ra - rà tut-te can - ta - te, ve - néte al ballo, donne innamo-
ta-ra-ra - rà, di qua, di là, tan - ta-ra - ra - rà.
Tantarara-ra - rà tut-te can - ta - te, ve - néte al ballo, donne innamo-
45
ra - te, ve - né-te al bal - - lo, don - ne inna - mo - ra - te, donne inna-mo - ra - te.
ra - te, ve - né-te al bal - - lo, don - ne in - na-mo - ra - te, donne inna-mo - ra - te.
ra - te, ve - né-te al bal - - lo, don - ne in - na-mo - ra - te, don - ne in - na-mo - ra - te.
ra - te, ve - né-te al bal - - lo, don - ne in - na-mo - ra - te, don - ne in - na-mo - ra - te.

94. Da l'orto se ne vien la villanella

Adespoto




20
na, fat - ta di ro - se et fio - ri, a - dor - na et bel - la, a - dor - na et bel - la.
na, fat - ta di ro - se et fio - ri, a - dor - na et bel - la, a - dor - na et bel - la.
na, fat - ta di ro - se et fio - ri, a - dor - na et bel - la, a - dor - na et bel - la.
na, fat - ta di ro - se et fio - ri, a - dor - na et bel - la, a - dor - na et bel - la.
25
La non è quel - la; scio ben de
La non è quel - la; scio ben de
Hor vê - la, vê - la, scio ben de sí,
Hor vê - la, vê - la, scio ben de sí,
30
[citazione popolare]
no; Tô - re - la mo, vil - lan, la put - ta dal ce - stel, la te fa -
no; la tô - ro sú. Tô - re - la mo, vil - lan, la put - ta dal ce - stel, la te fa -
Tô - re - la mo. Tô - re - la mo, vil - lan, la put - ta dal ce - stel, la te fa -
Tô - re - la mo. Tô - re - la mo, vil - lan, la put - ta dal ce - stel, la te fa -

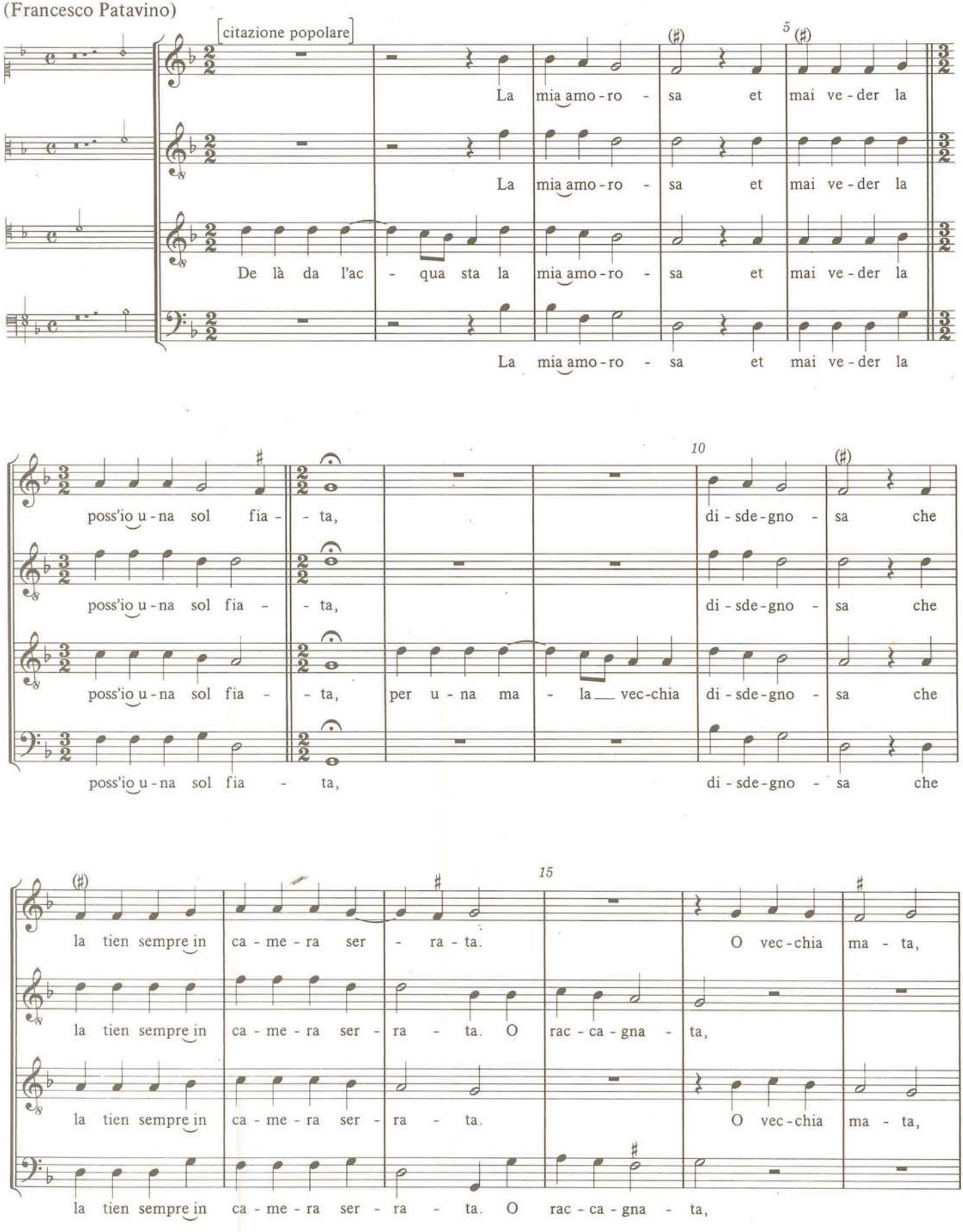
35
rà sten - tar, la te da - rà mar - tel, la te fa - rà sten - tar, la
rà sten - tar, la te da - rà mar - tel, la te fa - rà sten - tar, la
rà sten - tar, la te da - rà mar - tel, la te fa - rà sten - tar, la
rà sten - tar, la te da - rà mar - tel, la te fa - rà sten - tar, la

40
te da - rà mar - tel. Con la se tien, [var - da co - là,] con
te da - rà mar - tel. Var - da co - là, var - da co - là, con
te da - rà mar - tel. Con la se tien, [var - da co - là,] con
te da - rà mar - tel. Var - da co - là, var - da co - là, con

45
50
la se tien; da - me - la pur, ch'el - la mi vien, da - me - la pur, ch'el - la mi vien.
la se tien; da - me - la pur, ch'el - la mi vien, da - me - la pur, ch'el - la mi vien.
la se tien; da - me - la pur, ch'el - la mi vien, da - me - la pur, ch'el - la mi vien.
la se tien; da - me - la pur, ch'el - la mi vien, da - me - la pur, ch'el - la mi vien.

95. De là da l'acqua sta la mia amorosa

(Francesco Patavino)



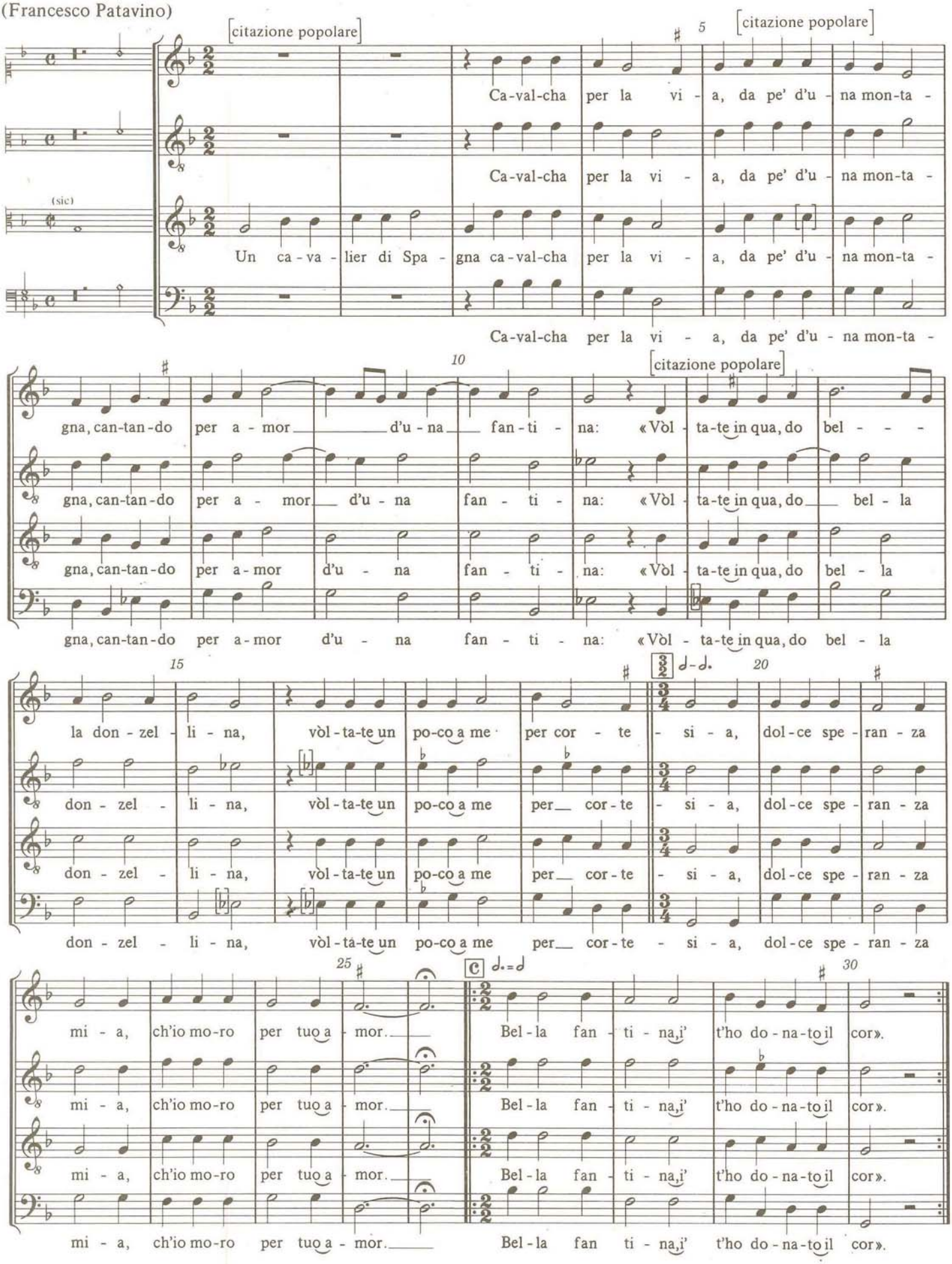
20
sia - gu - ra - ta, soz - za et spor - cha; vi - so d'or - cha,
sia - gu - ra - ta, soz - za et spor - cha; ra - bï - o -
sia - gu - ra - ta, soz - za et spor - cha; vi - so d'or - cha,
sia - gu - ra - ta, soz - za et spor - cha; vi - so d'or - cha, ra - bï -

25
tu tien' scon - ta la mia mo - ro - sa. Stu vor - rà, stu
- - sa, tu tien' scon - ta la mia mo - ro - sa. Stu vor - rà, stu
tu tien' scon - ta la mia mo - ro - sa. Stu vor - rà, stu
o - sa, tu tien' scon - ta la mia mo - ro - sa. Stu vor - rà, stu

30
35
non vor - rà, l'ha - ve - rò, lei m'ha - ve - rà, lei m'ha - ve - rà.
non vor - rà, l'ha - ve - rò, lei m'ha - ve - rà, lei m'ha - ve - rà.
non vor - rà, l'ha - ve - rò, lei m'ha - ve - rà, lei m'ha - ve - rà.
non vor - rà, l'ha - ve - rò, le - i m'ha - ve - rà, [lei] m'ha - ve - rà.

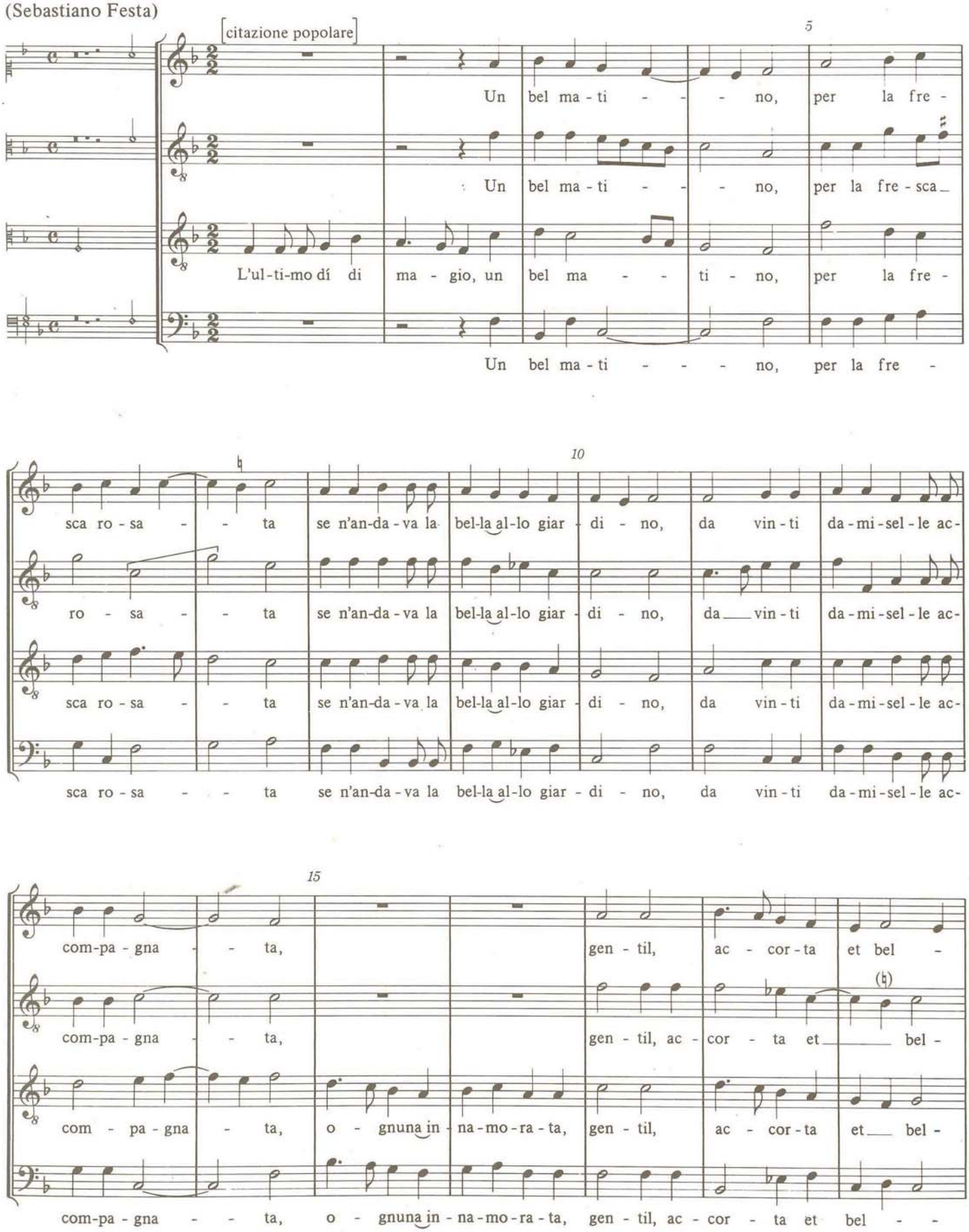
96. Un cavalier di Spagna

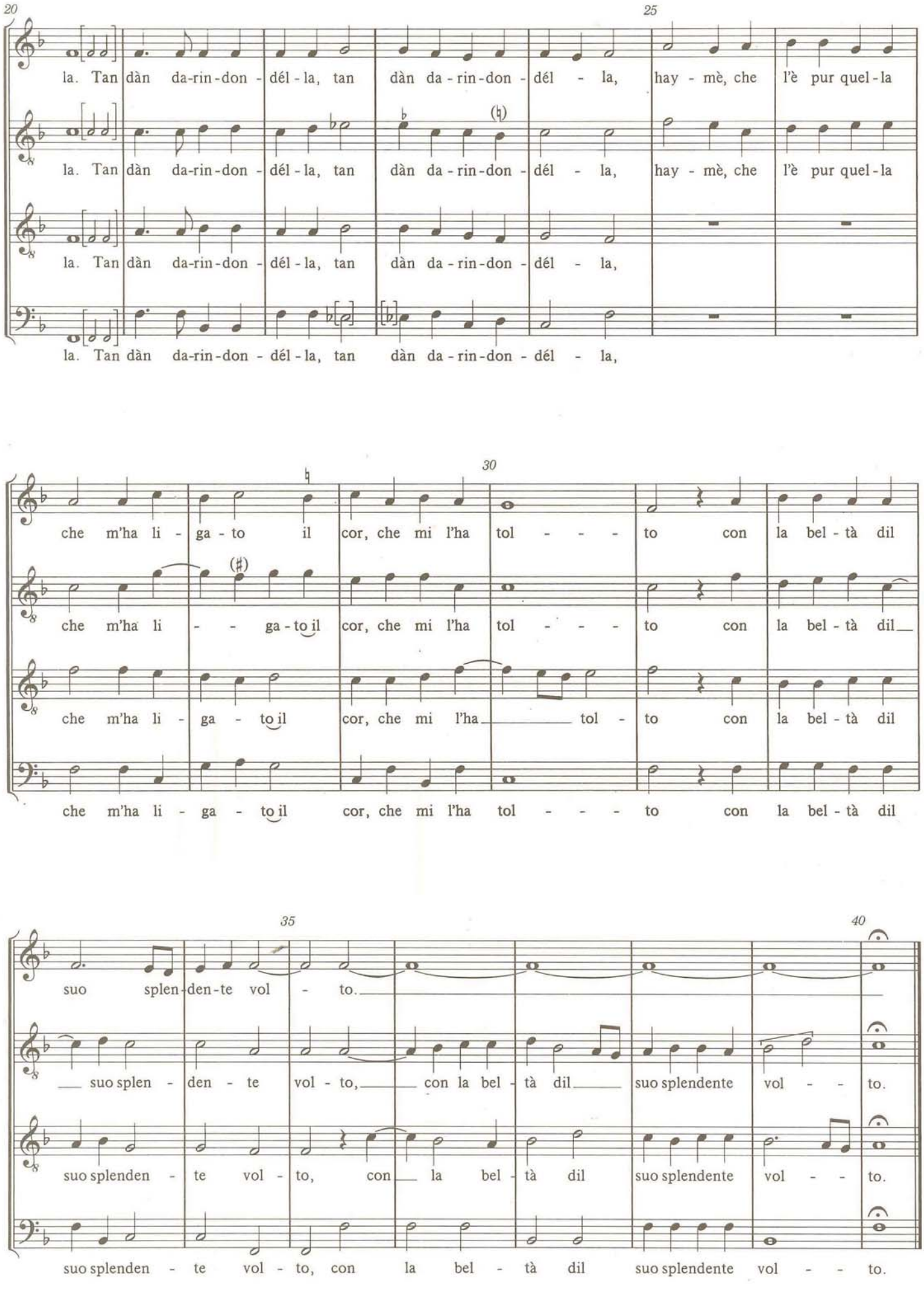
(Francesco Patavino)



97. L'ultimo dí di magio, un bel matino

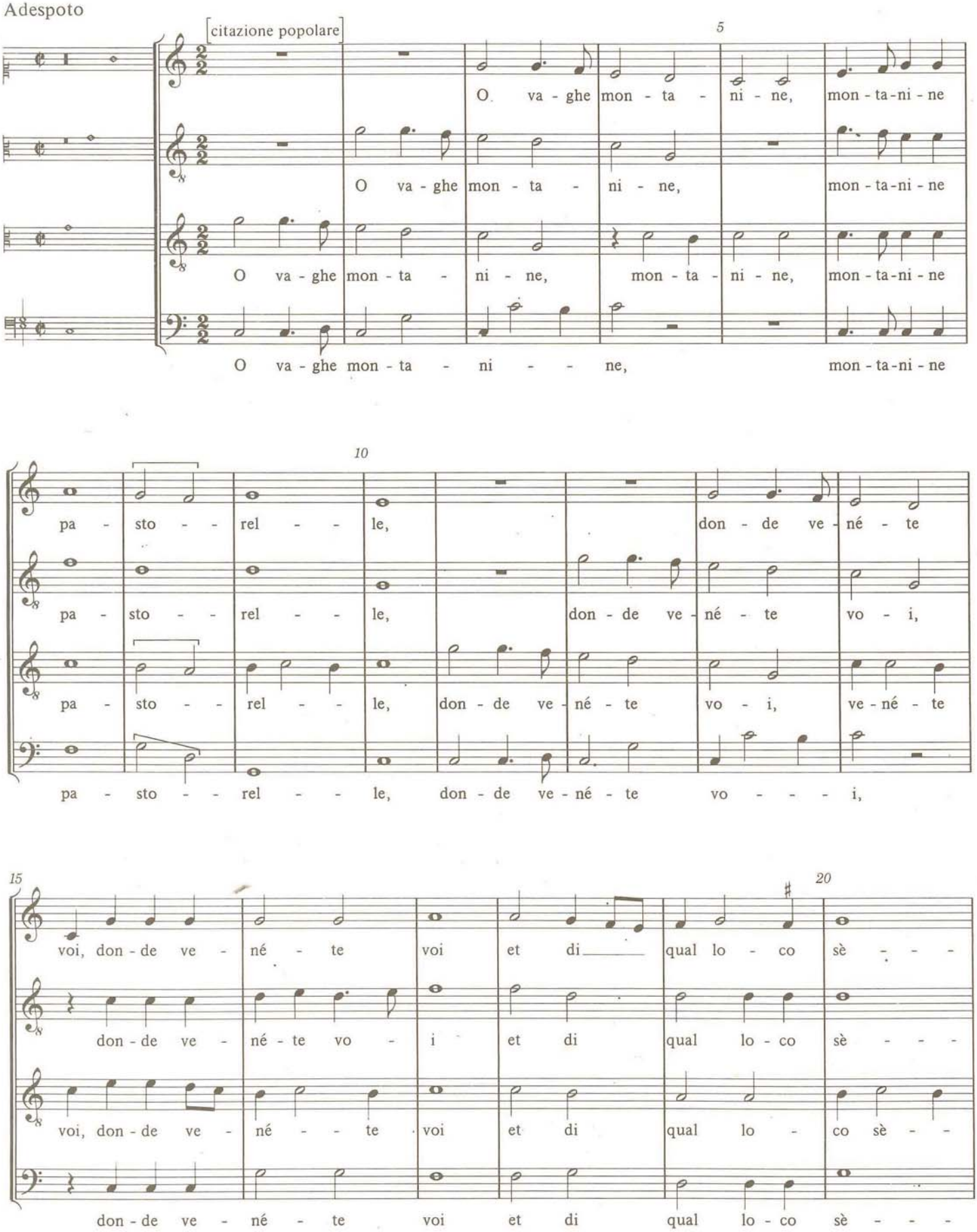
(Sebastiano Festa)

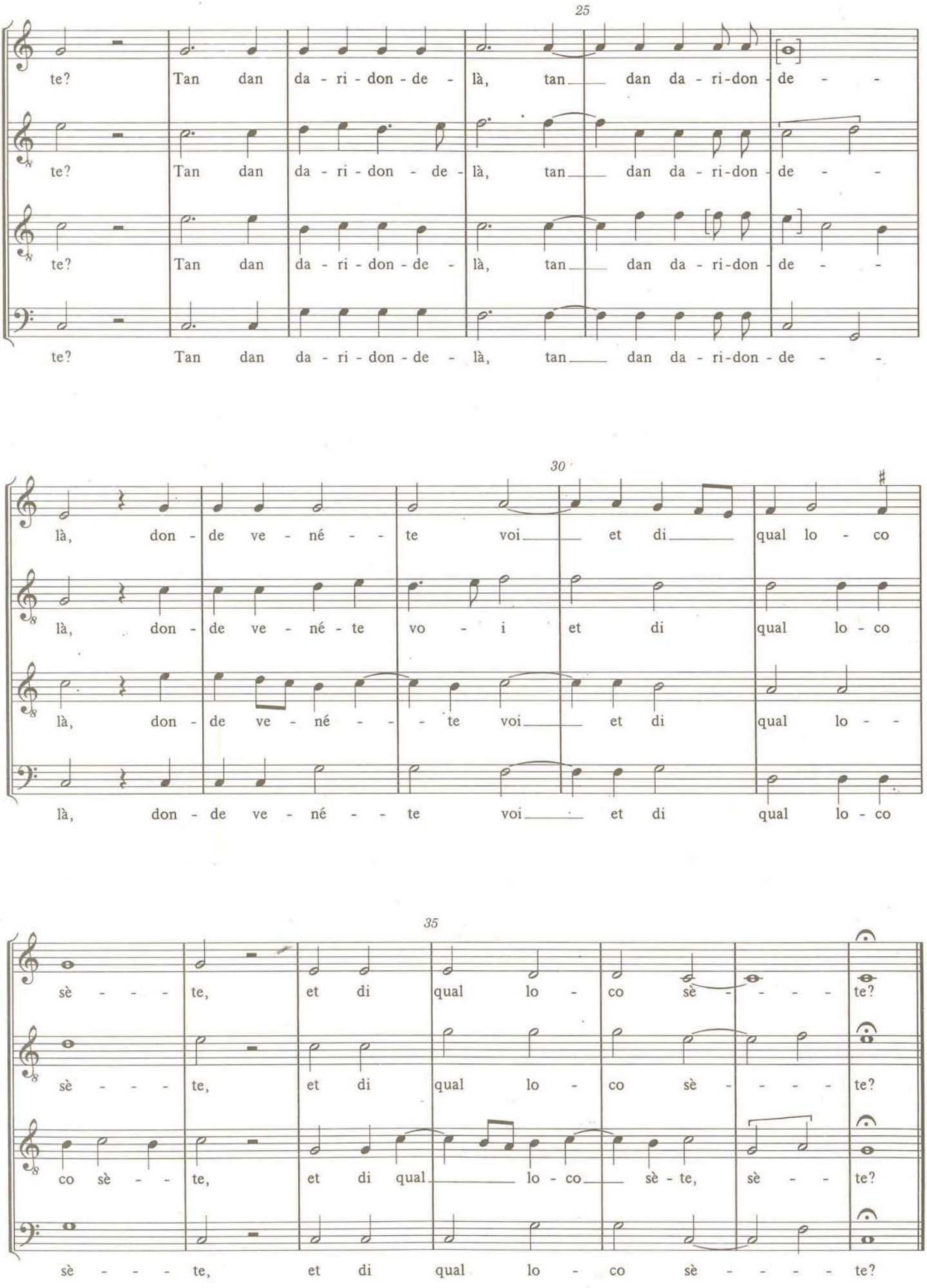



20
25
la. Tan dàn da-rin-don - dél - la, tan dàn da - rin-don - dél - la, hay - mè, che l'è pur quel - la
la. Tan dàn da-rin-don - dél - la, tan dàn da - rin-don - dél - la, hay - mè, che l'è pur quel - la
la. Tan dàn da-rin-don - dél - la, tan dàn da - rin-don - dél - la,
la. Tan dàn da-rin-don - dél - la, tan dàn da - rin-don - dél - la,
30
che m'ha li - ga - to il cor, che mi l'ha tol - - - to con la bel - tà dil
che m'ha li - - ga - to il cor, che mi l'ha tol - - - to con la bel - tà dil
che m'ha li - ga - to il cor, che mi l'ha tol - to con la bel - tà dil
che m'ha li - ga - to il cor, che mi l'ha tol - - - to con la bel - tà dil
35
40
suo splen - den - te vol - to.
suo splen - den - te vol - to, con la bel - tà dil suo splendente vol - - to.
suo splenden - te vol - to, con la bel - tà dil suo splendente vol - - to.
suo splenden - te vol - to, con la bel - tà dil suo splendente vol - - to.

98. O vaghe montanine pastorelle

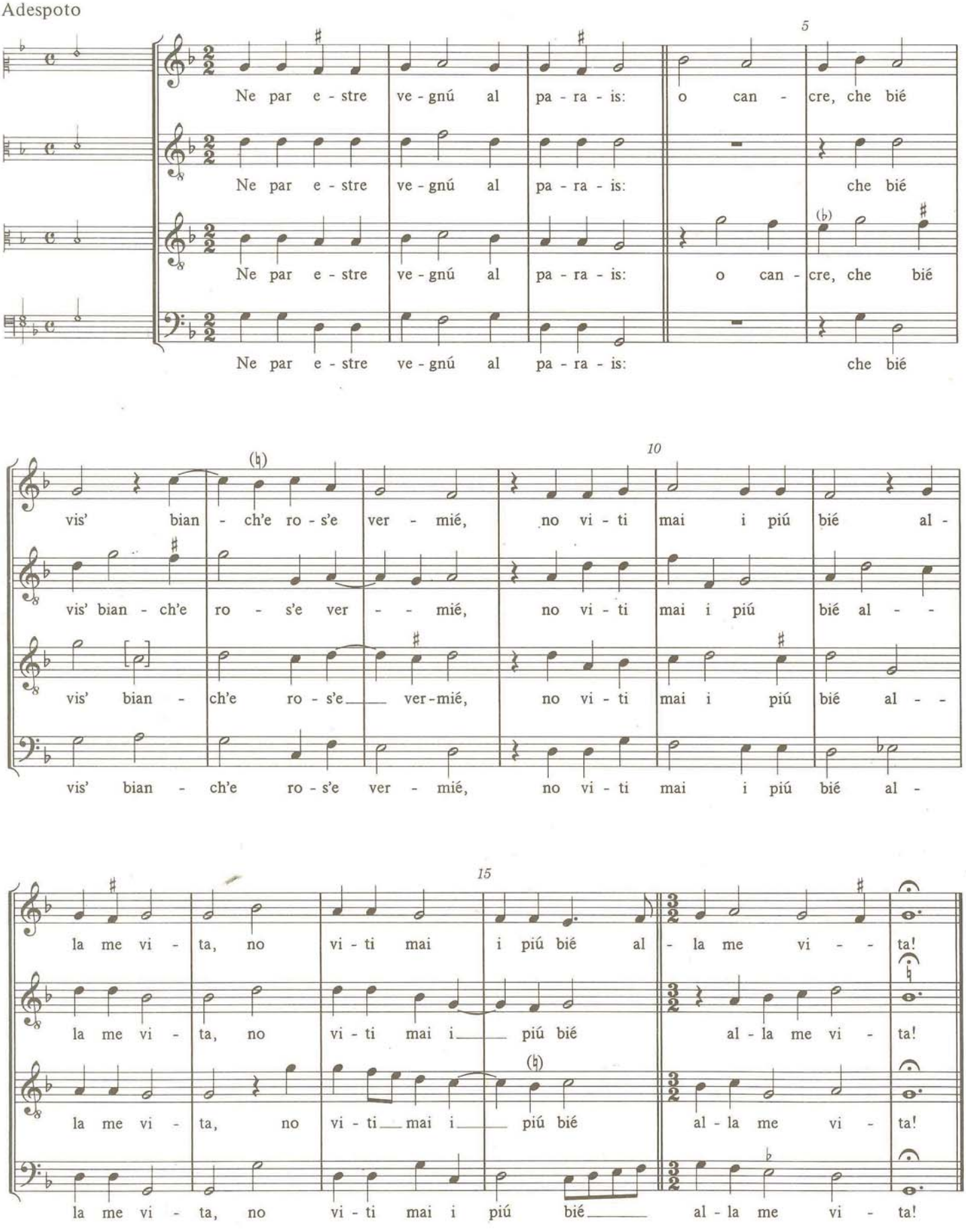
Adespoto




25
te? Tan dan da - ri - don - de - là, tan dan da - ri - don - de -
30
là, don - de ve - né - te voi et di qual lo - co
là, don - de ve - né - te vo - i et di qual lo - co
35
sè - - - te, et di qual lo - co sè - - - - te?
co sè - - te, et di qual lo - co sè - te, sè - - te?

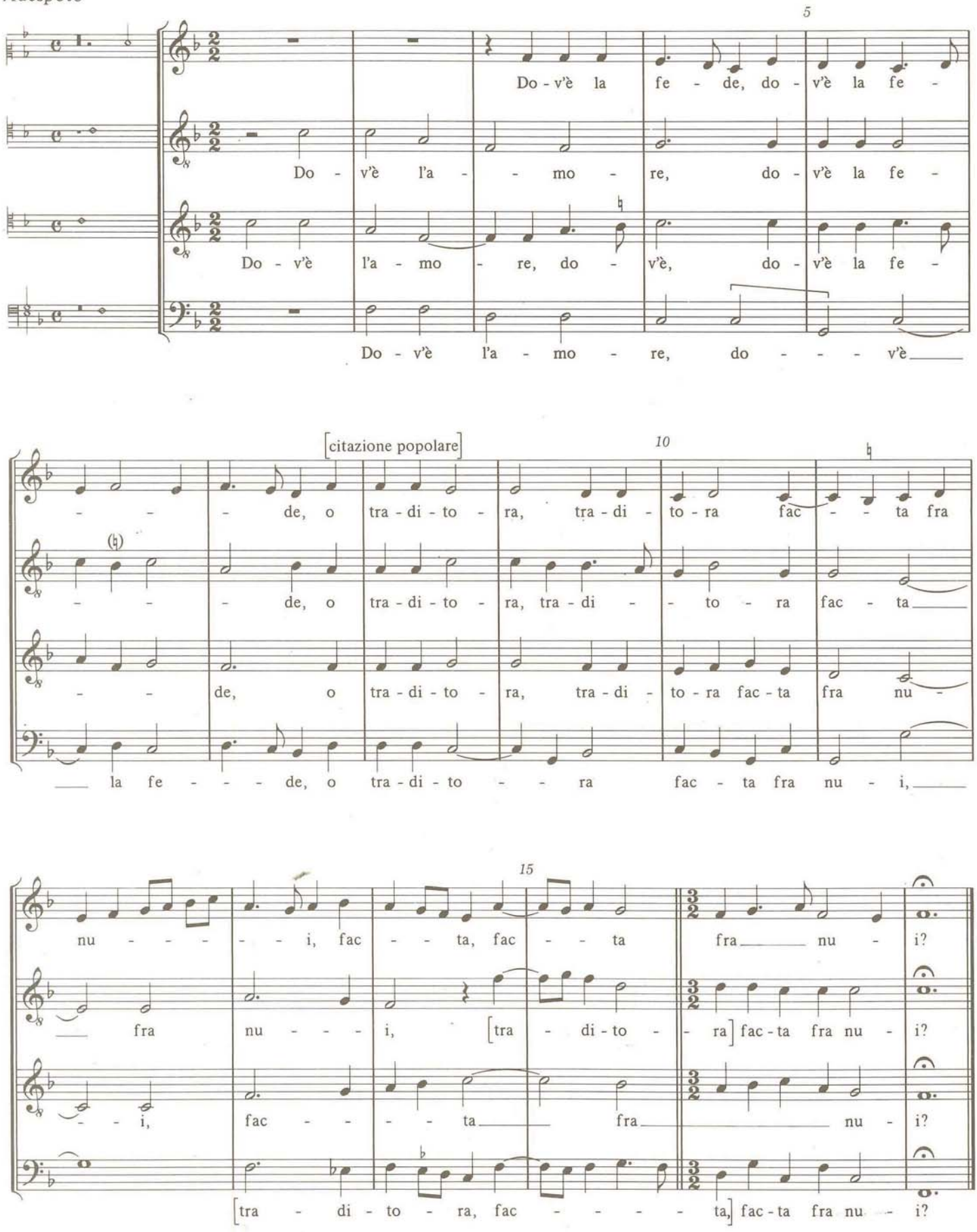
99. Ne par estre vegnú al parais

Adespoto



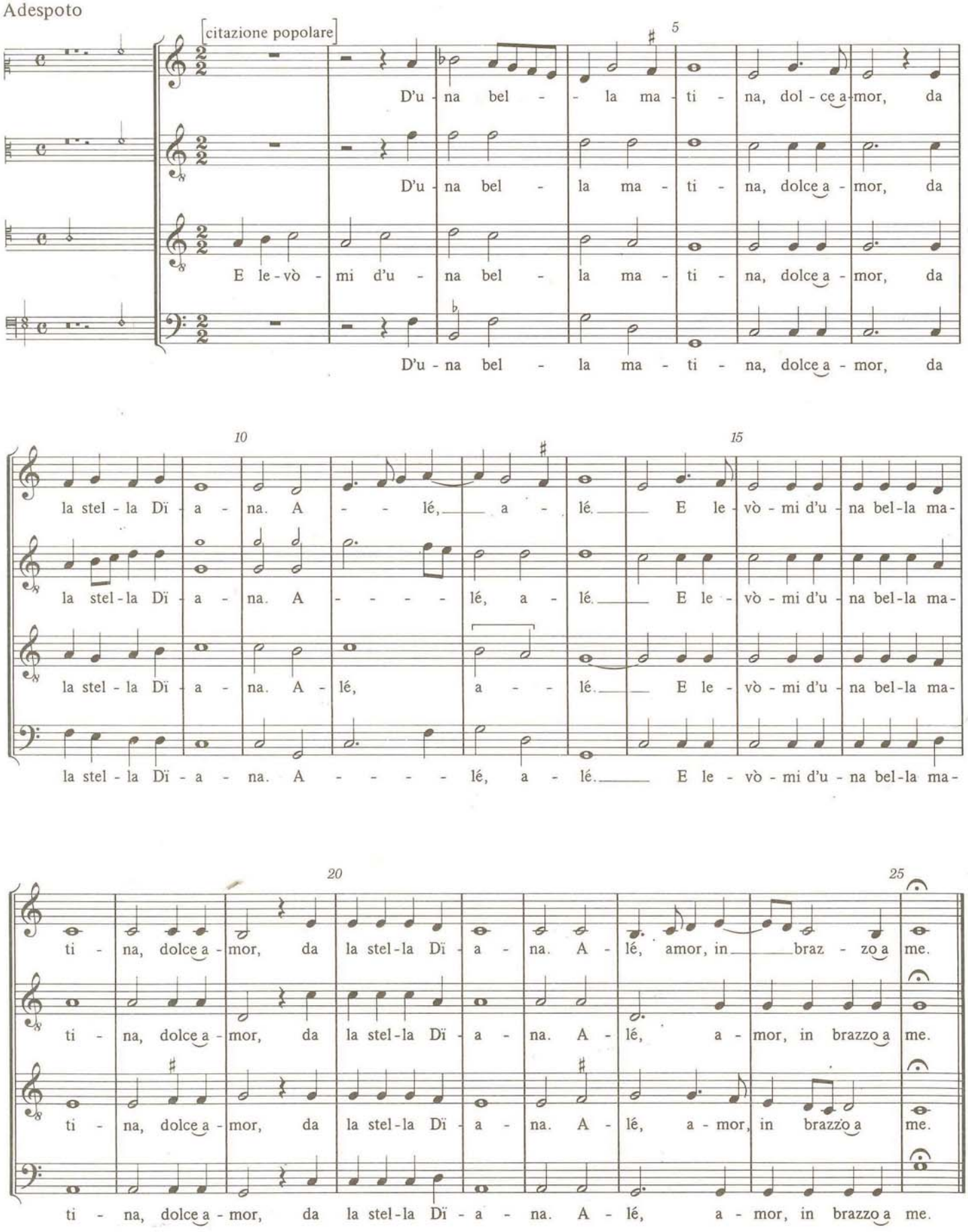
100. Dov'è l'amore, dov'è la fede

Adespoto



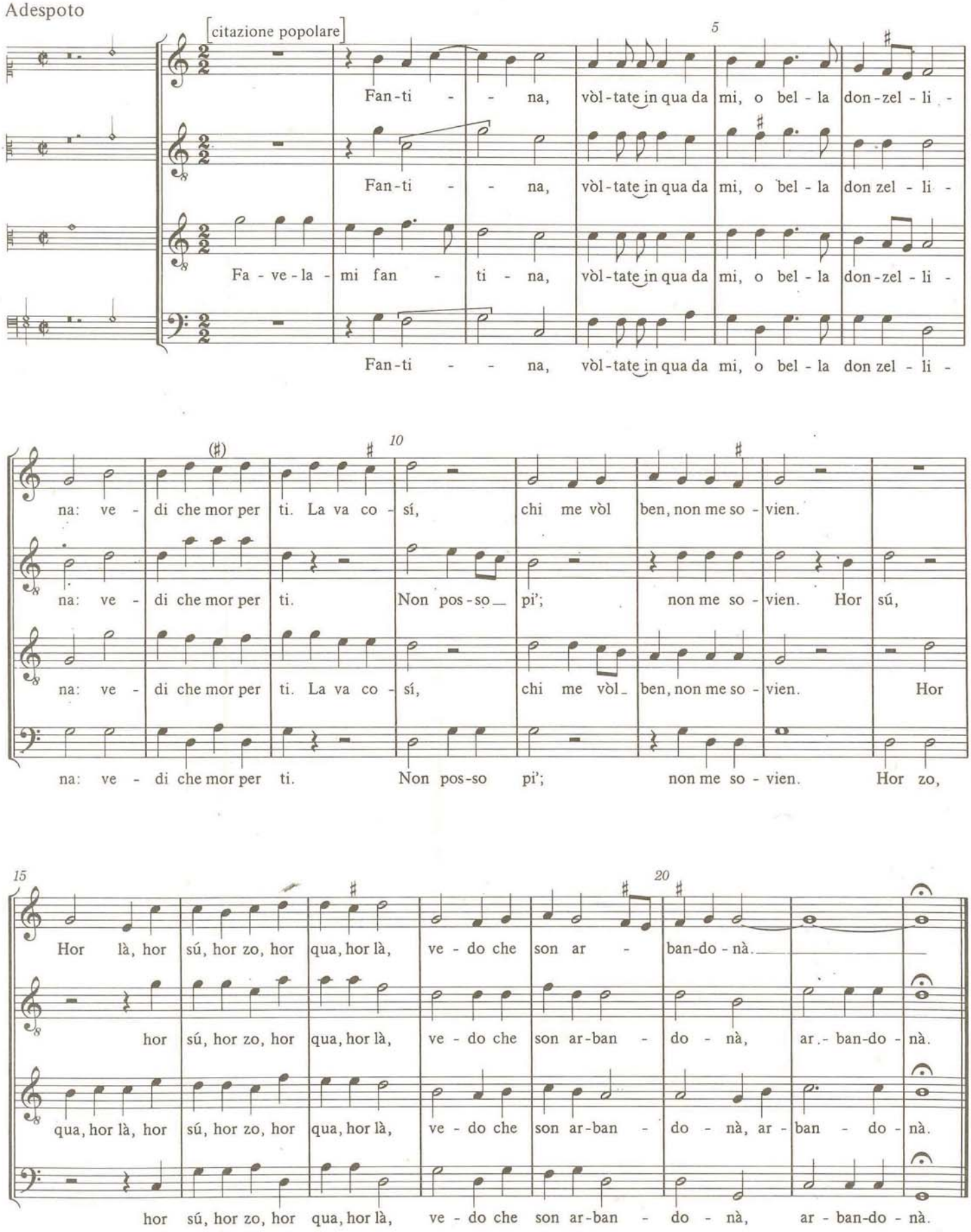
101. E levòmi d'una bella matina

Adespoto



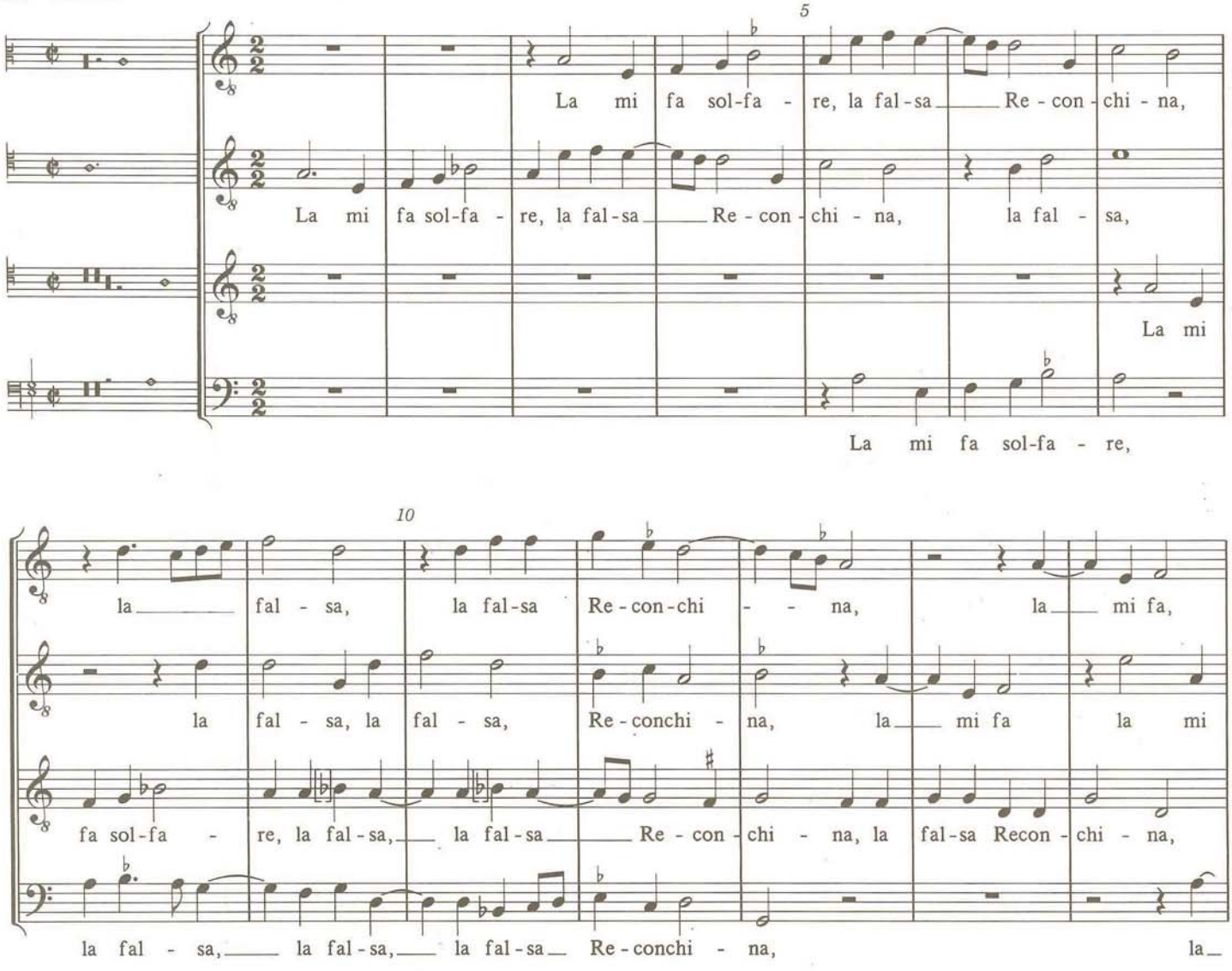
102. Favelami fantina

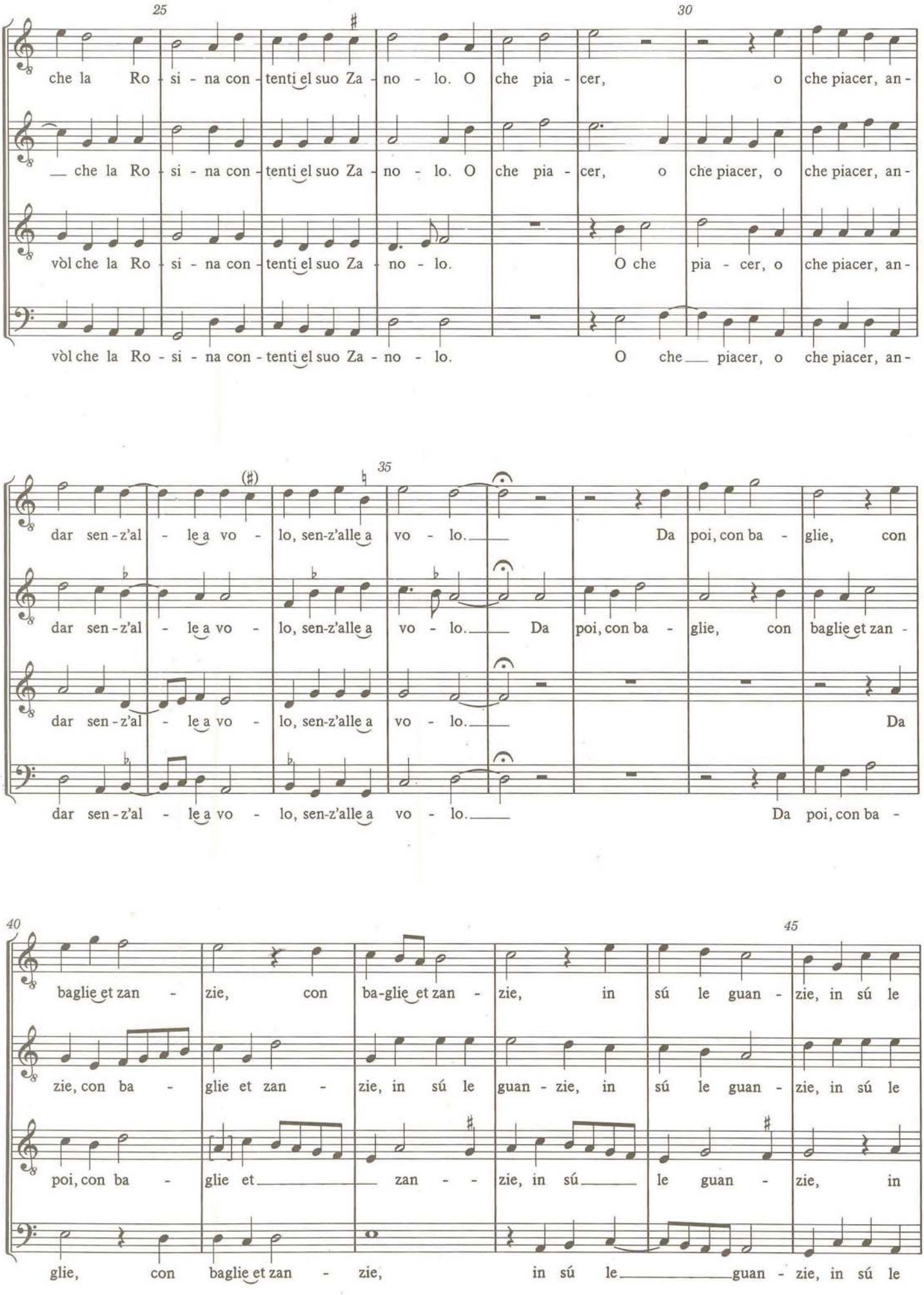
Adespoto

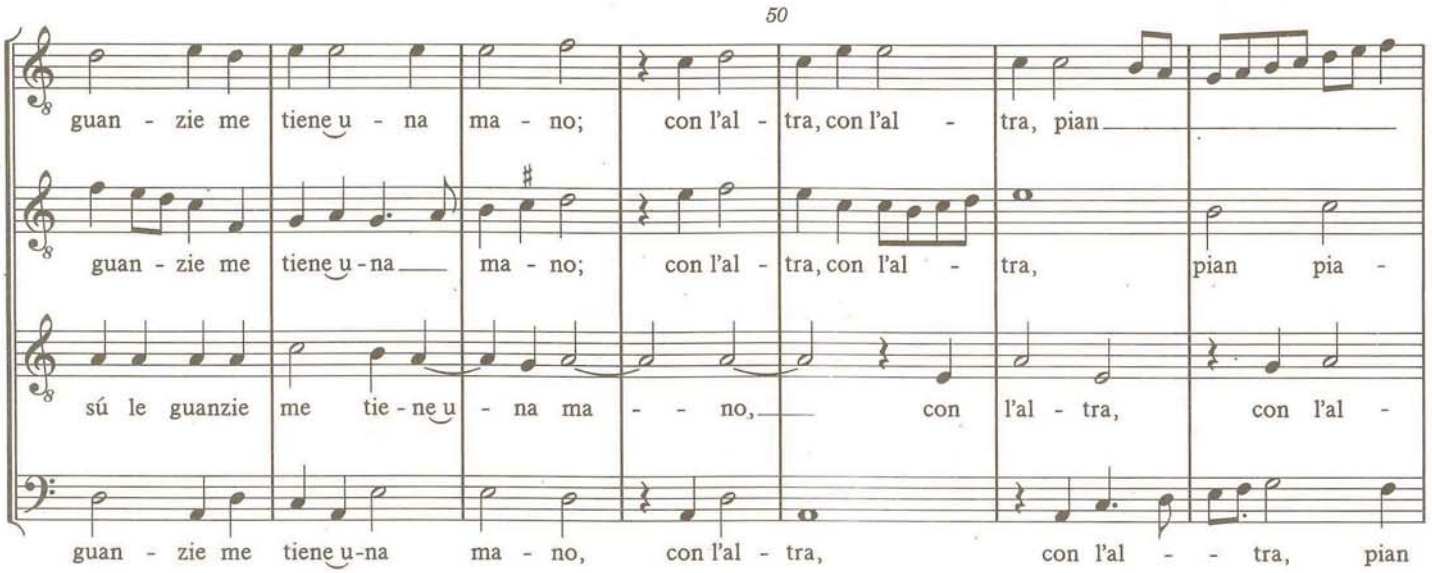


103. La mi fa solfare

M.° Rofino

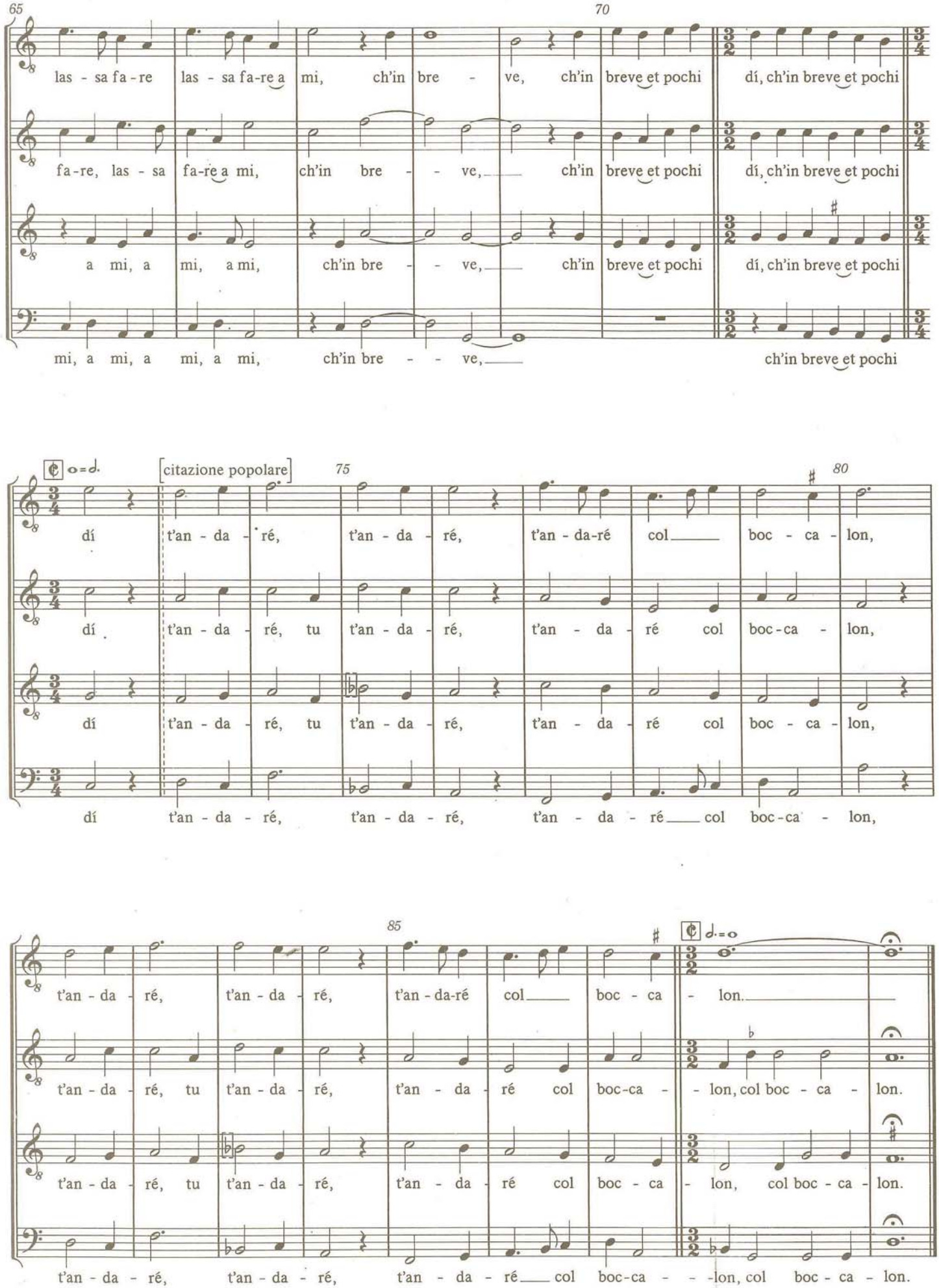



25
30
che la Ro - si - na con - tenti el suo Za - no - lo. O che pia - cer, o che piacer, an -
che la Ro - si - na con - tenti el suo Za - no - lo. O che pia - cer, o che piacer, o che piacer, an -
vòl che la Ro - si - na con - tenti el suo Za - no - lo. O che pia - cer, o che piacer, an -
vòl che la Ro - si - na con - tenti el suo Za - no - lo. O che piacer, o che piacer, an -
35
dar sen - z'al - le a vo - lo, sen-z'alle a vo - lo. Da poi, con ba - glie, con
dar sen - z'al - le a vo - lo, sen-z'alle a vo - lo. Da poi, con ba - glie, con baglie et zan -
dar sen - z'al - le a vo - lo, sen-z'alle a vo - lo. Da
dar sen - z'al - le a vo - lo, sen-z'alle a vo - lo. Da poi, con ba -
40
45
baglie et zan - zie, con ba-glie et zan - zie, in sú le guan - zie, in sú le
zie, con ba - glie et zan - zie, in sú le guan - zie, in sú le guan - zie, in sú le
poi, con ba - glie et zan - zie, in sú le guan - zie, in
glie, con baglie et zan - zie, in sú le guan - zie, in sú le


50
guan - zie me tiene u - na ma - no; con l'al - tra, con l'al - tra, pian
guan - zie me tiene u - na ma - no; con l'al - tra, con l'al - tra, pian pia -
sú le guanzie me tie - ne u - na ma - - no, con l'al - tra, con l'al -
guan - zie me tiene u - na ma - no, con l'al - tra, con l'al - - tra, pian

55
pia - no, ti - - ra, ti - ra, ti - ra, ti - ra, ti - ra, ti - ra ti - ra i
no, ti - ra, ti - ra, ti - ra, ti - ra, ti - ra, ti - ra i bez - zi a sí;
tra, pian pia - no, ti - ra, ti - ra, ti - ra, ti - ra i bez - zi
pia - - - - no, ti - ra, ti - ra, ti - ra, ti - ra, ti - ra, ti - - - ra i bez - zi a

60
citazione popolare
bez - zi a sí; et di - ce: las - sa fa - re a mi, a mi, a mi, a mi, hor
et di - ce: las - sa fa - re a mi, a mi, a mi, a mi, hor las - sa
a sí; et di - ce: las - sa fa - re, las - sa fa - re a mi,
sí; et di - ce: las - sa fa - re, las - sa fa - re a mi, a


65
70
las - sa fa - re las - sa fa-re a mi, ch'in bre - ve, ch'in breve et pochi dí, ch'in breve et pochi
fa-re, las - sa fa-re a mi, ch'in bre - - ve, ch'in breve et pochi dí, ch'in breve et pochi
a mi, a mi, a mi, ch'in bre - - ve, ch'in breve et pochi dí, ch'in breve et pochi
mi, a mi, a mi, a mi, ch'in bre - - ve, ch'in breve et pochi
citazione popolare
75
80
dí t'an - da - ré, t'an - da - ré, t'an - da-ré col boc - ca - lon,
dí t'an - da - ré, tu t'an - da - ré, t'an - da - ré col boc-ca - lon,
dí t'an - da - ré, tu t'an - da - ré, t'an - da - ré col boc - ca - lon,
dí t'an - da - ré, t'an - da - ré, t'an - da - ré col boc-ca - lon,
85
t'an - da - ré, t'an - da - ré, t'an - da-ré col boc - ca - lon.
t'an - da - ré, tu t'an - da - ré, t'an - da - ré col boc-ca - lon, col boc - ca - lon.
t'an - da - ré, tu t'an - da - ré, t'an - da - ré col boc - ca - lon, col boc - ca - lon.
t'an - da - ré, t'an - da - ré, t'an - da - ré col boc-ca - lon, col boc - ca - lon.

Impaginazione e coordinamento di Pietro Verardo

Matrici musicali: computerized music type-setting by scan-note, Dataland, Aarhus, Denmark/Testi composti con IBM Composer nei laboratori della Fondazione Levi/Carta filigranata appositamente fabbricata dalle Cartiere Miliani Fabriano/Stampa: Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi SpA, Pordenone/Legatoria: Verrati, Mestre/ Sovracoperta: Maria Luisa Ferrari / Ricerca iconografica: Gabriele Mazzucco/Foto: Sergio Sutto/ Selezione colore: Fotocrom, Udine

Finito di stampare
nel mese di dicembre 1979