INNOCENTIUS DAMMONIS

LAUDE LIBRO PRIMO

VENEZIA 1508

Presentazione di Giulio Cattin
Introduzione di Francesco Luisi

RISTAMPA ANASTATICA



EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 2001

L'iniziativa si realizza con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e con il contributo della Giunta Regionale del Veneto, della Provincia di Venezia, del Comune di Venezia, della Biblioteca Nazionale Marciana, del Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello", della Fondazione Giorgio Cini, del Trento Festival Musica Antica, e la collaborazione della Fondazione Teatro La Fenice, dell'Università di Venezia Ca' Foscari, dell'Università degli Studi di Padova e l'Archivio Luigi Nono.

La Fondazione Levi ringrazia la Institución Colombina de Sevilla, nelle figure del Consejero Delegado dott. Juan Garrido Mesa e della Directora Gerente dott. Nuria Casquete de Prado Sagrera, per aver concesso la ristampa del volume di proprietà della Biblioteca Capitular y Colombina.



Tutti i diritti connessi con l'opera qui pubblicata in edizione anastatica, appartengono alla Institución Colombina de Sevilla.



Tutti i diritti relativi alla presentazione, alla introduzione e alla tavola analitica appartengono alla Fondazione Ugo e Olga Levi.

Coordinamento editoriale a cura del personale della Biblioteca della Fondazione Levi

Traduzione spagnola a cura di Gian Giacomo Stiffoni, traduzione inglese a cura di Piera Sarasini

SERIE VII: EDIZIONE ANASTATICA
A: Ottaviano Petrucci, 1

© Copyright 2001 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo e supporto sono riservati

INDICE

Giulio Cattin
Presentazione . . . . . pag. 7
Presentación . . . . . » 13
Foreword . . . . . » 19

Francesco Luisi
Introduzione . . . . . » 25
Introducción . . . . . » 41
Introduction . . . . . » 57

Tavola Analitica con referenze . . . . . » 73
Abbreviazioni bibliografiche . . . . . » 83

LAUDE LIBRO PRIMO - RISTAMPA ANASTATICA . . . . . » 84

Presentazione

La "Fondazione Ugo e Olga Levi per gli studi musicali – onlus" di Venezia, tra le altre iniziative con le quali – in collaborazione e con il contributo degli Enti pubblici e delle principali istituzioni culturali della città – si propone di celebrare il cinquecentesimo anniversario dalla stampa del primo volume di musica polifonica a caratteri mobili (*Harmonice Musices Odhecaton A*, Venezia 1501), ha deciso di realizzare un'opera che trasmettesse alle generazioni future un segno concreto delle manifestazioni organizzate in tale occasione e, nel contempo, fosse uno strumento di ricerca nell'ambito del foltissimo regesto di opere stampate a Venezia e a Fossombrone da Ottaviano Petrucci in forza d'uno speciale privilegio ottenuto nel 1498 dalla Serenissima. Il Comitato organizzatore delle manifestazioni petrucciane ritenne che nulla potesse meglio rispondere ai requisiti della proposta quanto la ristampa in facsimile d'uno dei volumi uscito dal laboratorio tipografico petrucciano e sopravvissuto in unico esemplare. Com'è noto, nel caso dei libri firmati da Petrucci, non c'è che l'imbarazzo della scelta.

Per varie ragioni di cui si farà cenno, parve operazione opportuna la scelta del volume *Laude libro primo*, dato in luce a Venezia il 7 luglio 1508 secondo il colophon dell'unico esemplare finora conosciuto e conservato presso la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla. Alla richiesta di autorizzare la ristampa del volume da parte della Fondazione Levi, la Institución Colombina, nella persona del sig. Consigliere Delegato D. Juan Garrido Mesa, rispose con la massima disponibilità. Per tale cortesia e per le ulteriori indicazioni offerte in vista della riproduzione del prezioso esemplare, giunga alla Istituzione spagnola il più vivo ringraziamento.

L'attenzione del Comitato organizzatore s'arrestò sul volume *Laude libro primo* sia perché la lauda è un genere melico tutto italiano e, in particolare, il libro primo è la sola antologia dovuta a un singolo compositore; sia per gli evidenti legami occasionali ed esterni che associano con Venezia questo manufatto di Petrucci assai più che altri libri della imponente produzione edita dalla sua officina.

La stessa dedica del libro contiene una così ricca messe di elementi informativi e interessanti da meritare qualche cenno di commento in apertura di questa ristampa. Eccone dapprima la trascrizione e una versione in volgare.

F. Innocentius Dammonis reverendo in Christo patri Seraphino Veneto eiusdem regularium Canonicorum Congregationis Divi Salvatoris Visitatori dignissimo patri plurimum observando.
S. P. D.
Et religionis nostrae vinculo quod apud me maximi semper momenti fuit: et tua in me animi inductione singulari pater optime omnia mea tibi debeo: et quamvis tibi alii quoque omnes consecranei mei debeant: quicquid post votum nuncupatum habere videantur: ego tamen nescio quo pacto et ea tibi debeo quae caeteri et aliquid etiam amplius: quo fit ut cum laudes quasdam subitario quodam calore a me aeditas: diversis quoque numinibus nuncupatas musica ratione comtexissem: dicandas tibi illas praecipuo quodam ardore duxerim. Cui enim dicari melius poterant quam parenti meo? quam vitae institutori? quam omnis sanctitatis et pietatis exemplari mirifico. Canes igitur tu interdum istaec dum aliquod defatigati animi oblectamentum queres: non solum quod musica ars optimum quemque semper decuit: si modo sancta si virilis si casta illa fuerit: sed quod deo: quod eius genitrici: quod aliis numinibus istaec concinuntur: qui

et verborum vim et cum verbis modulatam quandam cantilenam exigunt adeo ut religionis nostrae columina tum veteris tum novi instrumenti magnum sibi hinc et pietatis in deum et in homines religionis argumentum sperarint. Vale.

"F(rate) Innocenzo di Dammone porge il più cordiale saluto al reverendo padre in Cristo Serafino veneziano, degnissimo Visitatore della medesima Congregazione dei Canonici regolari di San Salvatore, padre meritevole della massima srima e rispetto.
Venerando padre, io debbo a te tutto ciò che mi appartiene, non solo in forza della comune appartenenza alla nostra Congregazione, cosa che per me fu sempre della massima importanza, ma altresì per la tua particolare simpatia nei miei confronti. E sebbene anche tutti gli altri miei confratelli ti siano debitori di tutto ciò che sembrano possedere dopo la pronuncia dei voti, io tuttavia non so perché ti debba le stesse cose degli altri e ancora qualcosa in più. Per questa ragione, dopo aver composto secondo i canoni della scienza musicale alcune laude, che avevo scritte con passione del tutto improvvisa e dedicate anche a vari santi, pensai che fosse mio dovere dedicarle a te con devozione affatto speciale. A chi infatti avrebbero potuto essere dedicate meglio che al padre mio?, al mio maestro di vita?, al meraviglioso esempio di santità e pietà?
Qualche volta ti avverrà dunque di cantarle quando cercherai un po' di sollievo all'animo affaticato, non solo perché l'arte musicale fu sempre decoro di tutti i migliori, purché santa virile e casta, ma perché tali brani si cantano in onore a Dio, alla Madre sua e agli altri Santi. Questi [destinatari] non solo pretendono parole di forte e profondo significato, ma con le parole anche melodie perfettamente costruite, al punto che i responsabili della nostra Congregazione speravano di trarne, secondo i precetti dell'Antico e il Nuovo Testamento, non soltanto un valido mezzo di pietà verso Dio ma anche un atto di religiosa devozione verso gli uomini. Ti saluto".

Chiunque ne sia stato l'effettivo estensore, la letterina dedicatoria si ispira ai canoni del latino classico. In alcuni passi per altro il testo, oltre a finezze che saranno sottolineate, presenta la possibilità di qualche differenza interpretativa, se non proprio un caso di corruzione/omissione. Cercherò dunque di dare ragione delle scelte compiute, per le quali mi sono avvalso anche dell'aiuto prezioso di alcuni colleghi del Comitato Scientifico[1], e di discutere alcuni marginali contenuti del biglietto dedicatorio, senza con questo toccare i temi fondamentali (autore, ecc.) discussi da Francesco Luisi nella Introduzione.

Osservazioni

– L'autore al quale Innocenzo sembra maggiormente avvicinarsi è Cicerone[2].

1. In particolare sono grato ai componenti del Comitato: Bonnie Blackburn, David Fallows e F. Alberto Gallo. Uno speciale ringraziamento va inoltre al prof. Leofranc Holford-Strevens per i suoi commenti specialistici che qui saranno riportati in inglese e segnalati dall'abbreviazione (LHS).

2. "As to 'humanistic Latin': indeed, that in the language to which Innocentius aspires, modelling himself as far as he can on Cicero. Note in particular *animi inductione* for 'attentiveness', 'affection'; *animi inductio* is found in Cicero's letters with this sense at "Ad familiares" 1.8.2: *tantum enim animi inductio et mehercule amor erga Pompeium apud me ualet*, and "Ad Quintum fratrem" 1.1.32: *non est enim in labore aliquo sed in quadam inductione animi et uoluntate.* He is not as puristic as those who eschew any word not used by Cicero (*consecranei mei* echoes Tertullian, *Apologeticus* 16.6: *sed et qui crucis nos religiosos putat, consecranius erit noster*); nevertheless, he cannot bear to speak of the Old or New *Testamentum*, since that word properly means a will '*testament*'; some humanists substituted *foedus, 'convenant'*, but he prefers *instrumentum 'document'*. However, in that last sentence his control of language breaks down, unless we will suppose a textual corruption" (LHS).

– In riferimento al nome scelto dall'autore, ho tradotto come se *Dammonis* fosse un patronimico[3].
– Dei suoi testi l'autore confessa che furono composti *subitario quodam calore*, ossia con slancio quasi improvviso, a denotare un'attività non abituale di fra' Innocenzo oppure la forza trascinatrice d'un appassionato interesse. Si tratta sicuramente delle laude contrassegnate nel volume dalla formula *eiusdem verba*; esse forse meriterebbero un minimo di verifica nella speranza di poter tracciare un profilo della sua personalità di rimatore. Di certo egli non giudicava positivamente la colluvie di testi diffusi ai suoi tempi come laude, anche se è difficile per noi capire se gli dispiacessero gli aspetti formali, la povertà dei contenuti dottrinali e l'eccessiva intonazione devozionale, oppure la marcata tendenza di certe musiche verso il popolare.
– La musica come *defatigati animi oblectamentum* è *topos* umanistico che non inganna (a Venezia non era forse spenta l'eco delle affermazioni del monaco Ambrogio Traversari, di Leonardo Giustinian, e dei molti altri che ne avevano scritto); del resto l'espressione acquista un significativo rilievo perché ribadita dal sottotitolo del volume: *Curarum dulce lenimen*.
– Ma qui sono motivo di straordinario significato le ragioni che indurranno il Visitatore dei Canonici Salvatoriani a cantare le laude. La prima è la più generica e comune: tutti i migliori (*optimus quisque*) nel senso più ampio (e cioè i più sapienti, i più colti, i più dotati di nobili virtù, ecc.) frequentarono sempre la *musica ars*, al punto che sarebbe disdicevole l'opposto comportamento, a condizione per altro ch'essa *ars* si segnali per tre caratteristiche irrinunciabili: deve essere *sancta, virilis, casta*. Innocenzo si riferisce apertamente alla musica delle laude (in questo passo i testi non entrano in causa); ma non sarebbe azzardato sostenere che i tre aggettivi potrebbero anche designare il meglio d'ogni musica, poiché Innocenzo si rifà alle categorie culturali del suo tempo, che fondavano la bellezza della musica su tre pilastri: una sua santità quasi ontologica (*verum, bonum, pulchrum* [*sanctum*] *convertuntur*); la sua *virilitas*, in sintonia con la concezione che ogni *mollities* è debolezza ed è femminile; e in fine la *castitas*, che sottrae tutto ciò che è bello dalla sfera dei sensi e lo purifica da ogni scoria greve e sensibile. Alle consuete ragioni filosofiche Innocenzo aggiunge inoltre la reale e più specifica motivazione che spingerà il suo superiore a eseguire le laude: esse sono dedicate alla lode di Dio, della Vergine e dei Santi.
– Ed è a questo punto che l'autore conclude in modo più denso e personale il suo pensiero, richiamando due componenti costruttive del brano musicale, all'interno d'una cornice, ossia di due inattese affermazioni, che, secondo il linguaggio filosofico del tempo, si potrebbero anche denominare causa e fine. Ecco i quattro elementi in successione:

- causa: i destinatari delle laude (Dio, la Vergine, i Santi) non sono indifferenti a quello che si canta in loro onore; al contrario, esigono categoricamente (*exigunt*) la presenza di due elementi che assicurano bellezza alla composizione e, se vogliamo essere conseguenti, un reale gradimento a loro.
- prima componente costruttiva: *vis verborum*. Si riferisce palesemente al testo, ma non è facile rendere in altra lingua quello che l'espressione latina racchiude: è sì "forza di parole" e quindi un linguaggio non illanguidito e scialbo; ma è insieme capacità di esprimere con forza il più profondo significato lessicale;

3. "Given that 'Dammonis' is implausible or impossible as either the personal or the family name of any contemporary in Venice or the Veneto and that a literal filiation ought, in classicizing Latin, to have been expressed as 'Innocentius Da(m)monis filius', the interpretation as a spiritual or intellectual patronymic, on the lines of 'Eusebius Pamphili', is attractive. I shall look for instances in Venetian printing of the time, for the double m in Da(m)monis. But if this hypothesis is right, he ought to be called Innocentius, or Innocenzo, for short rather than Dammonis or anything of that kind; we do not say 'Pamphili' alone when we mean Eusebius, even though (like Innocentius Dammonis) he was not without namesakes" (LHS).

è concisione e incisività e non verbosità; è potenza evocatrice ...
• seconda componente costruttiva: la musica (*cantilena*), insieme con le parole, deve essere *modulata*. Non trova conforto linguistico la tentazione di associare *cantilena* a *vis verborum* tramite il participio *modulata*: saremmo già agli esordi della "seconda prattica"! *Cum verbis* significa esattamente come suona (insieme con ...), mentre *modulata* sta ad indicare uno stile musicale, e cioè – come scrive Holford – la *cantilena* dev'essere "controlled, artistic, conformable to the laws of good composition"[4].
• scopo: purtroppo il senso del quarto elemento è parzialmente compromesso dalla condizione precaria del testo: la sezione che si apre con *qui exigunt* non sembra offrire insuperabili difficoltà, è giusto che Dio ecc. pretendano; il peggio viene a partire dalla consecutiva terminale introdotta da *adeo ut*. Chi è il soggetto della consecutiva? O sono i grandi della fede religiosa (*nostrae religionis columina*) espressa dalla tradizione dell'Antico e del Nuovo Testamento (e sarebbe l'unico caso in cui *religio* avrebbe questo ampio significato); oppure i *columina* sono i responsabili della Congregazione di San Salvatore, ai quali con le laude fu data speranza di poter fruire d'un *magnum argumentum* per l'azione devota. Queste le contrapposizioni più macroscopiche. A buon diritto Holford scrive che le 'pretese' di Dio, della Vergine, ecc. non possono essere direttamente associate alla speranza finale (*adeo ut ... sperarint*) e ipotizza che il verbo della consecutiva sia piuttosto da collegare a *quod... concinuntur*[5]. Ma sintatticamente manca ogni possibilità per una simile lettura.

La versione proposta dal sottoscritto identifica nei *columina* i reggenti della Congregazione Salvadoriana, ma è costretta a forzare il senso del genitivo *tum veteris tum novi instrumenti*, genitivo che si potrebbe forse giustificare solo ammettendo che qualcosa sia stato omesso o corrotto. In ogni caso si deve riconoscere che, pur raggiungendo una traduzione non priva di senso[6], proprio nel finale essa viene a mancare d'un sicuro supporto linguistico.

Un supplemento di chiarezza può forse essere attinto da tutt'altra fonte. Nella mente di fra' Innocenzo doveva esistere un obiettivo che nel contempo era anche un annoso problema da risolvere. Come si potrà leggere nelle seguenti pagine di Francesco Luisi, anche in seno alla Congregazione dei Canonici regolari di San Salvatore i decenni precedenti il 1500 avevano aperto un dibattito parallelo a quello vissuto in altri ordini religiosi, come tra i Benedettini di S. Giustina di Padova: accogliere o no la polifonia nelle proprie consuetudini liturgico-musicali? Dai Benedettini il problema, a livello pratico, era stato risolto con la stampa nel 1506 del *Cantus monastici Compendiolum*, un cantorino che conteneva brani a due voci specialmente per i riti della Settimana Santa. Presso i Canonici di San Salvatore la controversia era ancora aperta, per cui fra' Innocenzo, a conclusione della dedica, auspica che i notabili della propria Congregazione trovino nel sua raccolta di laude un valido aiuto a chi si dichiarava favorevole all'ampliamento polifonico del repertorio tradizionale. D'altronde la nuova silloge poteva divenire una fonte sicura per le diverse comunità dell'Ordine sia per incrementare attraverso il canto gli atti di pietà

4. Holford richiama anche un verso di Orazio, che, per contrasto, ribadisce il significato qui sostenuto: *non quivis videt immodulata poemata iudex*.

5. "It would not be impossible if one punctuate after *exigunt* so that the clause we *exigunt* became parenthetical" (LHS).

6. Holford conclude: "Your translation gives the sense one might have expected; but we need then suppose that something had dropped out expressing the notion that you translate: *secundum praecepta*".

verso il Signore e la Vergine, sia per moltiplicare nelle diverse occasioni liturgiche il ricorso a canti devozionali ricchi di dottrina ortodossa nei testi e garantiti per la musica dal prestigio d'un compositore accreditato dagli stessi superiori.

Difficilmente in un numero così esiguo di linee si poteva accumulare una quantità così ricca d'informazioni (non senza problemi), al punto che per questo motivo, nei confronti di questo fra' Innocenzo – sulla cui personalità persistono tenacemente zone d'ombra – abbiamo contratto un debito di gratitudine non inferiore a quello ch'egli s'è conquistato con le sue composizioni.

Giulio Cattin

PRESENTACION

La "Fondazione Ugo e Olga Levi per gli studi musicali – onlus" de Venecia, entre otras iniciativas, con las que – en colaboración y con la ayuda de las principales instituciones publicas y culturales de la ciudad – se propone de celebrar el quinientos aniversario de la impresión del primer volumen de música polifónica con caracteres móviles (*Harmonice Musices Odhecaton A*, Venecia 1501), ha decidido realizar una obra que transmitiera a las futuras generaciones una señal concreta de las manifestaciones organizadas para dicha ocasión y, al mismo tiempo, fuera un instrumento útil para la investigación en el ámbito del amplio numero de obras impresas en Venecia y en Fossombrone por Ottaviano Petrucci con el permiso especial obtenido por la "Serenísima" en 1498. El Comité organizador de las manifestaciones en honor de Petrucci ha pensado que nada podía satisfacer más los requisitos necesarios como una nueva edición en facsímile de uno del los volúmenes salidos del laboratorio tipográfico de Petrucci y llagado hasta nosotros en un único ejemplar. Como se sabe, en lo que a libros editados por Petrucci se refiere, hay mucho en que elgir.

Por varias razones, de las que se hablará después, pareció oportuno elegir el volumen *Laude libro primo* publicado en Venecia el 7 de julio de 1508, como indica el colofón del único ejemplar conocido y conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla. Dicha institución, en la persona del Consejero Delegado D. Juan Garrido Mesa, ha accedido con amplia disponibilidad a la intención de la Fondazione Levi de hacer una nueva edición del volumen. Por dicha generosidad como por otras indicaciones ofrecidas, útiles a la reproducción del precioso ejemplar, agradecemos ampliamente la Institución española.

El interés del Comité organizador se centró sobre el volumen *Laude libro primo* por un lado porqué la *lauda* es un género mélico todo italiano y, sobretodo, el libro primero es la única antología redactada por un único compositor; por otro lado por las fuertes relaciones ocasionales y externas que asocian el libro de Petrucci – más que otras publicaciones salidas de su productiva oficina – con la ciudad de Venecia.

La misma dedicatoria presente en libro ofrece una tan grande variedad de informaciones interesantes que merece sólo por si mismo un comentario introductorio. Reproducimos a seguir la trascripción del texto original junto a su traducción.

F. Innocentius Dammonis reverendo in Christo patri Seraphino Veneto eiusdem regularium Canonicorum Congregationis Divi Salvatoris Visitatori dignissimo patri plurimum observando.
S. P. D.
Et religionis nostrae vinculo quod apud me maximi semper momenti fuit: et tua in me animi inductione singulari pater optime omnia mea tibi debeo: et quamvis tibi alii quoque omnes consecranei mei debeant: quicquid post votum nuncupatum habere videantur: ego tamen nescio quo pacto et ea tibi debeo quae caeteri et aliquid etiam amplius: quo fit ut cum laudes quasdam subitario quodam calore a me aeditas: diversis quoque numinibus nuncupatas musica ratione comtexissem: dicandas tibi illas praecipuo quodam ardore duxerim. Cui enim dicari melius poterant quam parenti meo? quam vitae institutori? quam omnis sanctitatis et pietatis exemplari mirifico. Canes igitur tu interdum istaec dum aliquod defatigati animi oblectamentum queres: non solum quod musica ars optimum quemque semper decuit: si modo sancta si virilis si casta illa fuerit: sed quod deo: quod eius genitrici: quod aliis numinibus istaec concinuntur: qui

et verborum vim et cum verbis modulatam quandam cantilenam exigunt adeo ut religionis nostrae columina tum veteris tum novi instrumenti magnum sibi hinc et pietatis in deum et in homines religionis argumentum sperarint. Vale.

"F(raile) Inocente de Dammone ofrece su más cordial saludo al reverendo padre en Cristo Serafino veneciano, dignísimo Vistador de la misma Congregación de Canónigos regulares de San Salvatore, padre merecedor de la más alta estimación y devoción. Venerable padre, a ti debo todo lo que me pertenece, no sólo en razón de la misma pertenencia a nuestra Congregación, cosa que para mi fue siempre de la máxima importancia, pero también por la específica simpatía que tienes hacia mi. Y aunque también mis hermanos te deban todo lo que parecen poseer después de pronunciar los votos, yo sin embargo no se porqué te deba las mismas cosas y que a los otros, sino todavía más. Por este motivo, después de haber compuesto siguiendo los cánones de la ciencia musical algunas *laude*, que había escrito con pasión del todo inmediata y dedicadas también a varios santos, pensé que fuera deber mío dedicarlas a ti con especial devoción. ¿A quien de hecho habría podido mejor dedicarlas si no al padre mío?, a mi maestro de vida?, al maravilloso ejemplo de santidad y piedad? Es posible que alguna vez te ocurra cantarlas cuando busques un poco de paz en tu alma cansada, no sólo porqué el arte musical fue siempre decoro de todos los mejores, con tal que sea santa, viril y casta, sino también porqué dichas piezas se cantan en honor a Dios, a su Madre y a los ostros Santos. Estos [destinatarios] no sólo pretenden palabras de fuerte y profundo significado, sino gracias a la letra también melodías perfectamente adherentes a las palabras, hasta el punto que los responsable de nuestra Congregación puedan esperar de sacar de ellas, siguiendo los preceptos del Antiguo y Nuevo Testamento, no sólo un medio valioso de piedad hacia Dios, sino también un acto de religiosa devoción hacia los hombres. Te saludo".

Cualquiera haya sido el verdadero autor, la breve carta dedicatoria se inspira a los cánones del latín clásico. Además en algunas partes del texto, además de algunas sutilezas de que hablaremos más adelante, presenta la posibilidad de alguna que otra diferencia interpretativa, si no también casos de corrupción/omisión. Intentaré por lo tanto explicar las razones que me han llevado al escoger especificas decisiones, ayudado por la preciosa ayuda de algunos colegas del Comité Científico[1], y discutir algunos de los contenidos marginales de la carta dedicatoria, sin por esto tocar los temas fundamentales (autor, etc.) examinados por Francesco Luisi en su Introducción.

Observaciones

– El autor al que Innocenzo parece acercarse mayormente es Cicerone[2].

1. Agradezco particularmente los miembros del Comité: Bonnie Blackburn, David Fallows e F. Alberto Gallo. Los comentarios del profesor. Leofranc Holford-Strevens se citarán en inglés seguidos por la abreviatura (LHS).

2. "As to 'humanistic Latin': indeed, that in the language to which Innocentius aspires, modelling himself as far as he can on Cicero. Note in particular *animi inductione* for 'attentiveness', 'affection'; *animi inductio* is found in Cicero's letters with this sense at "Ad familiares" 1.8.2: *tantum enim animi inductio et mehercule amor erga Pompeium apud me ualet*, and "Ad Quintum fratrem" 1.1.32: *non est enim in labore aliquo sed in quadam inductione animi et uoluntate.* He is not as puristic as those who eschew any word not used by Cicero (*consecranei mei* echoes Tertullian, *Apologeticus* 16.6: *sed et qui crucis nos religiosos putat, consecranius erit noster*); nevertheless, he cannot bear to speak of the Old or New *Testamentum*, since that word properly means a will '*testament*'; some humanists substituted *foedus, 'convenant'*, but he prefers *instrumentum 'document'*. However, in that last sentence his control of language breaks down, unless we will suppose a textual corruption" (LHS).

– En lo que se refiere al nombre escogido por el autor, he traducido de manera que *Dammonis* resultara un patronímico[3].
– Acerca de sus textos el autor confiesa que fueron escritos *subitario quodam calore*, o sea con un ímpetu casi improviso, subrayando de este modo una actividad nada habitual para fraile Innocenzo o, contrariamente, una fuerza incontrolada, alimentada por un apasionado interés. Tratase seguramente de las *laude* indicadas en el volumen con la fórmula *eiusdem verba*; ellas merecerían a lo mejor una verifica mínima con la esperanza de poder dibujar un perfil relativo a su personalidad como autor de versos. Seguramente él no juzgaba positivamente la gran cantidad de textos difundidos en su época como *lauda*, aunque sea difícil para nosotros saber si no le gustaban los aspectos formales, la pobreza de los contenidos doctrinales, la excesiva devoción de la puesta en música o el fuerte acercamiento de la música hacia el estilo popular.
– La música como *defatigati animi oblectamentum* es un *topos* humanístico que no deja espacio a dudas (en Venecia a lo mejor no se había todavía apagado la eco de las afirmaciones de monje Ambrogio Traversari, de Leonardo Giustinian y de muchos otros que habían escrito sobre ello); por otra parte, la expresión adquiere un particular rilieve, porque remarchada por el subtitulo del volumen: *Curarum dulce lenimen*.

3. "Given that 'Dammonis' is implausible or impossible as either the personal or the family name of any contemporary in Venice or the Veneto and that a literal filiation ought, in classicizing Latin, to have been expressed as 'Innocentius Da(m)monis filius', the interpretation as a spiritual or intellectual patronymic, on the lines of 'Eusebius Pamphili', is attractive. I shall look for instances in Venetian printing of the time, for the double m in Da(m)monis. But if this hypothesis is right, he ought to be called Innocentius, or Innocenzo, for short rather than Dammonis or anything of that kind; we do not say 'Pamphili' alone when we mean Eusebius, even though (like Innocentius Dammonis) he was not without namesakes" (LHS).

– Si embargo aquí se presentan como indicaciones de importante significado la motivaciones que llevarán el "Visitatore" de la Canónigos de S. Salvatore a cantar las *laude*. La primera es la más genérica y común: todos los mejores (*optimus quisque*) en el sentido más amplio (o sea los más sabios, cultos, los más dotados de nobles virtudes, etc.) frecuentaron siempre la *musica ars*, hasta el punto que habría sido desconveniente un comportamiento opuesto, a condición, por otro lado, que la *musica ars* presentase tres características irrenunciables: tenía que ser *sancta, virilis, casta*. Innocenzo hace referencia claramente al arte de la *lauda* (en esta parte del texto no se habla de la letra); sin embargo no sería equivocado pensar que los tres adjetivos pudieran también indicar lo mejor de cada música, ya que Innocenzo habla de categorías culturales pertenecientes a su tiempo, que juzgaban la belleza de la música sobre tres pilares: una santidad casi ontológica de la misma (*verum, bonum, pulchrum* [*sanctum*] *converturtur*); su *virilitas*, en sintonía con la idea que toda *mollities* indica debilidad y es femenino; y finalmente la *castitas* que quita al mundo de los sentidos todo lo que es bello y lo purifica de toda escoria pesada y sensible. A las acostumbradas motivaciones filosóficas Innocenzo suma además la real y más específica motivación que levará su superior a ejecutar las *laude*: ellas están dedicadas al alabanza de Dios, la Virgen y los Santos.
– Y es en este momento que el autor concluye de manera personal y muy densa su pensamiento citando dos elementos constructivos de la pieza musical, en el interior de un marco, o sea de dos inesperadas afirmaciones que, en el sentido del lenguaje filosófico de la época, podrían definirse causa y fin. Éstos son los cuatro elementos en sucesión:

- causa: los destinatarios de las *laude* (Dios, Virgen y Santos) no son indiferentes a lo que se canta en su honor; contrariamente, exigen categóricamente (*exigunt*) la presencia de dos ele-

mentos que aseguren la belleza de la composición y, si queremos ser consecuentes, una real gozo de su parte;

• primera componente constructiva: *vis verborum*. Se refiere claramente al texto, sin embargo no es fácil traducir en otra lengua el significado de la expresión latina: por un lado puede ser "fuerza de palabras" por lo tanto un lenguaje nada lánguido y flojo; por otra parte puede ser la capacidad de expresar con fuerza el más profundo significado lexicológico; concisión y mordacidad sin verbosidad; potencia evocadora.

• segunda componente constructiva: la música (*cantilena*), junto con la letra tiene que ser *modulata*. No encuentra ninguna explicación lingüística la tentación de asociar *cantilena* a *vis verborum* por medio del participio *modulata*: ¡estaríamos ya al inicio de la *seconda prattica*! *Cum verbis* significa exactamente lo que parece (junto a), mientras *modulata* indica un estilo musical y por esto – como escribe Holford – la *cantilena* tiene que ser "controlled, artistic, conformable to the laws of good composition"[4].

•finalidad: lamentablemente el sentido del cuarto elemento está poco claro a causa parcialmente de las malas condiciones en que se encuentra el texto: la sección abierta por *qui exigunt* no presenta al parecer dificultades insuperables: "es justo que Dios etc. pretendan": lo peor lo tenemos cuando llega la consecutiva terminal introducida por *adeo ut*. ¿Quién es el sujeto de la consecutiva? Podrían ser los grandes de la fe religiosa (*nostrae religionis columina*) expresada en el Antiguo y Nuevo Testamento (y sería el único caso en que *religio* tendría un sentido tan amplio), o, contrariamente, los *columina* podrían ser los responsables de la Congregación de San Salvatore, a los que con la *lauda* fue dada la esperanza de poder utilizar un *magnum argumentum* para la acción devota. Éstas las contraposiciones más macroscópicas. Justamente Holford escribe que las pretensiones de Dios, de la Virgen, etc., no pueden ser asociadas directamente a la esperanza final (*adeo ut sperarint*) y piensa que el verbo de la consecutiva halla que relacionarlos más con *quod... concinuntur*[5]. Sin embargo por la sintaxis no es posible confirmar dicha lectura.

La versión propuesta por quien escribe identifica en los *columina* los que mandaban en la Congregación de San Salvatore, sin embargo obliga a forzar el sentido del genitivo *tum veteris tum novi instrumenti*, genitivo que a lo mejor se podría justificar admitiendo que se haya perdido o omitido algo. De todos modos hay que reconocer que, aún consiguiendo una traducción que tenga algún sentido[6], justo en la parte final ella se encuentra sin un seguro soporte lingüístico.

Otra fuente puede ayudarnos a aclarar las cosas. En la mente de fraile Innocenzo debía de existir un objetivo que al mismo tiempo representaba un arduo problema a resolver. Como podrá leerse en las páginas de Francesco Luisi, también dentro de la Congregación de los Canónigos regulares de San Salvatore se había abierto en las décadas anteriores un debate paralelo al que habían vivido otros ordenes como el Benedictino de S. Giustina en Padua; ¿acoger o

4. Holford cita también un verso de Horacio que, por contraste, subraya el significado defendido aquí: *non quivis videt immodulata poemata iudex.*

5. "It would not be impossible if one punctuate after *exigunt* so that the clause we *exigunt* became parenthetical" (LHS).

6. Holford concluye: "Your translation gives the sense one might have expected; but we need then suppose that something had dropped out expressing the notion that you translate: *secundum praecepta*".

menos la polifonía en sus costumbres litúrgico-musicales? Entre los Benedictinos el problemas, desde un punto de vista práctico, se había resuelto con la impresión en 1506 del *Cantus monastici Compendiolum*, un cantoral que contenía piezas a dos voces, utilizadas sobretodo en los rituales de la Semana Santa. En los canónigos de San Salvatore la controversia estaba todavía abierta, por lo que Innocenzo, al final de la dedicatoria, espera que los regidores de su Congregación encuentren en su antología de *laude* una valiosa ayuda para quienes se declaraban en favor a la ampliación del repertorio tradicional en sentido polifónico. Por otra parte la nueva antología habría podido transformarse en una fuente segura para las diferentes comunidades de la Orden, por un lado para ampliar por medio del canto los actos de piedad hacia el Señor y la Virgen, por otro para multiplicar, en las diferentes las ocasiones litúrgicas, el utilizo a cantos de devoción llenos en la letra de doctrina ortodoxa y valuados en el aspecto musical gracias al prestigio de un compositor apreciado por los mismos superiores.

Resultaba difícil resumir en tan pocas líneas una cantidad tan rica de informaciones, (no sin problemas) y es por esto que hacia este fraile Innocenzo – sobre cuya personalidad quedan todavía algunas sombras – hemos contraído una deuda de gratitud nada inferior al que él mismo se ha ganado con sus composiciones.

Giulio Cattin

Foreword

The "Ugo and Olga Levi Foundation for musical studies – onlus" of Venice is proud to be organizing, with the co-operation and support of the city's public institutions and chief cultural organizations, several initiatives to celebrate the five-hundredth anniversary of the first volume of polyphonic music to be printed with movable type (*Harmonice Musices Odhecaton A*, Venice 1501). Amongst these projects, it has decided to issue a work that shall transmit to future generations a tangible memorial of these commemorations, and at the same time shall be a resource for research into the abundance of books printed in Venice and at Fossombrone by Ottaviano Petrucci under the special privilege he obtained from the Serenissima in 1498. The Organizing Committee of these Petrucci celebrations decided that nothing could better suit this initiative than a facsimile reprint of a volume produced in Petrucci's printing-house that has survived in a single copy. In selecting from Petrucci's imprints one is spoilt for choice.

For various reasons to be mentioned later, the Committee opted for the *Laude libro primo*, dated to Venice, 7 July 1508 by the colophon of the only copy so far known, that in the Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla. To the Levi Foundation's request for authorization to reprint the volume the Institución Colombina, in the person of Deputy Councillor D. Juan Garrido Mesa, responded with the utmost helpfulness. I should like to thank the Institución for its kindness in allowing us to reproduce this precious copy and in furnishing additional information.

The Organizing Committee was drawn to the *Laude libro primo* because the lauda is a completely Italian musical genre, because this book in particular is the only anthology devoted to a single composer, and because of the manifest connections of external circumstance that link this work of Petrucci's much more closely to Venice than other books in the impressive output of his workshop.

Even the book's dedication contains a wealth of interesting and informative aspects sufficient to merit comment here. A transcription and translation follow.

F. Innocentius Dammonis reverendo in Christo patri Seraphino Veneto eiusdem regularium Canonicorum Congregationis Divi Salvatoris Visitatori dignissimo patri plurimum observando.
S. P. D.
Et religionis nostrae vinculo quod apud me maximi semper momenti fuit: et tua in me animi inductione singulari pater optime omnia mea tibi debeo: et quamvis tibi alii quoque omnes consecranei mei debeant: quicquid post votum nuncupatum habere videantur: ego tamen nescio quo pacto et ea tibi debeo quae caeteri et aliquid etiam amplius: quo fit ut cum laudes quasdam subitario quodam calore a me aeditas: diversis quoque numinibus nuncupatas musica ratione comtexissem: dicandas tibi illas praecipuo quodam ardore duxerim. Cui enim dicari melius poterant quam parenti meo? quam vitae institutori? quam omnis sanctitatis et pietatis exemplari mirifico. Canes igitur tu interdum istaec dum aliquod defatigati animi oblectamentum queres: non solum quod musica ars optimum quemque semper decuit: si modo sancta si virilis si casta illa fuerit: sed quod deo: quod eius genitrici: quod aliis numinibus istaec concinuntur: qui et verborum vim et cum verbis modulatam quandam cantilenam exigunt adeo ut religionis nostrae columina tum veteris tum novi instrumenti magnum sibi hinc et pietatis in deum et in homines religionis argumentum sperarint. Vale.

"B(rother) Innocenzo di Dammone offers his warmest regards to the reverend father in Christ Serafino of Venice, most worthy Visitor of the Congregation of Canons Regular of San Salvatore, a father deserving the utmost esteem.
Venerable father, to you I owe all that belongs to me, not only because of our common membership in the Congregation, which has always been of the greatest importance to me, but also for your particular kindness towards me. Although all my fellow brethren are also indebted to you for all that they seem to possess after pronouncing their vows, I nonetheless somehow owe both what others owe to you and also something more. For this reason, having composed some laude according to the canons of musical science, which I had written out of a sudden passion and also dedicated to various saints, I thought it my duty to dedicate them to you with very special devotion. To whom else, in fact, could they be better dedicated but my father? to my master of life? to the wonderful pattern of holiness and piety?
At times, then, you will be moved to sing them while searching for some relief for your weary spirit, not only because the art of music has always been an ornament to the best people, so long as it is holy, manly, and chaste, but because these pieces are to be sung in honour of God, his Mother, and all the other Saints. These [addressees] demand words of strong and profound meaning, and together with the words an artistic setting, to the extent that those responsible in our Congregation have hope to derive from them, according to the teachings of the Old and New Testament, not only a valid means of piety towards God but also an act of religious devotion towards men. I salute you".

Whoever the real author may have been, this dedicatory letter draws upon the canons of humanistic Latin. However, besides the refinements to be highlighted later, in some passages the text presents the possibility of different interpretations, if not indeed a case of corruption or omission. I will thus attempt to validate the choices made, for which I have also relied on the precious help of some colleagues of the Organizing Committee[1], and discuss some marginal details not explained by commentators, without touching upon the fundamental themes such as authorship discussed by Francesco Luisi in his Introduction.

Observations

– The author to whom Innocenzo seems closest is Cicero[2].
– With reference to the name chosen by the author, I have translated *Dammonis* as a patronymic[3].

1. In particular, I am grateful to Committee members Bonnie Blackburn, David Fallows and F. Alberto Gallo. I specially thank Dr. Leofranc Holford-Strevens who's specialist comments are quoted in English and indicated by the acronym (LHS).

2. "As to 'humanistic Latin': indeed, that is the language to which Innocentius aspires, modelling himself as far as he can on Cicero. Note in particular *animi inductione* for 'attentiveness', 'affection'; *animi inductio* is found in Cicero's letters with this sense at "Ad familiares" 1.8.2: *tantum enim animi inductio et mehercule amor erga Pompeium apud me ualet*, and "Ad Quintum fratrem" 1.1.32: *non est enim in labore aliquo sed in quadam inductione animi et uoluntate.* He is not as puristic as those who eschew any word not used by Cicero (*consecranei mei* echoes Tertullian, *Apologeticus* 16.6: *sed et qui crucis nos religiosos putat, consecranius erit noster*); nevertheless, he cannot bear to speak of the Old or New *Testamentum*, since that word properly means a will '*testament*'; some humanists substituted *foedus, 'covenant'*, but he prefers *instrumentum 'document'*. However, in that last sentence his control of language breaks down, unless we will suppose a textual corruption" (LHS).

3. "Given that 'Dammonis' is implausible or impossible as either the personal or the family name of any contemporary in Venice or the Veneto and that a literal filiation ought, in classicizing Latin, to have been expressed as 'Innocentius Da(m)monis filius', the interpretation as a spiritual or intellectual patronymic, on the lines of 'Eusebius Pamphili', is attractive." (LHS).

– The author confesses that his texts were composed *subitario quodam calore*, on a sudden impulse, denoting either an activity that was unusual for Brother Innocenzo or the driving force of a passionate interest. This is certainly the case of the laude indicated in the volume by the formula *eiusdem verba*; they would perhaps be worth a brief examination in the hope of tracing the profile of Innocenzo's personality as a versifier. Certainly he had no high opinion of the many lauda texts available at his time, although it is difficult for us to know whether he disliked their formal aspects, the poverty of the doctrinal content, and the excessive devotional tone, or the marked popular tendency of some of the music.
– Music as *defatigati animi oblectamentum* is an unmistakable humanistic *topos* (in Venice the affirmations of the monk Ambrogio Traversari, Leonardo Giustinian, and many others who had written on this topic, continued to echo); moreover the expression acquires a significant stress because it is rivet by the sub-title of the volume: *Curarum dulce lenimen.*
– But it is to the arguments persuading the Visitor of the Canons of San Salvador to sing these laude that the greatest significance attaches. The first is the most general and widespread reason: all the best people (*optimus quisque*) in the widest sense (i.e., the most knowledgeable, educated, endowed with the noblest virtues, etc.) have always paid attention to the art of music to the extent that it would be unseemly to behave otherwise, as long as this *ars* is distinguished by three indispensable characteristics: it must be *sancta, virilis, casta.* Overtly, Innocenzo refers to the music of the laude (in this passage the texts are not mentioned). However, it would not be rash to suggest that these three adjectives could also designate the best in music, because Innocenzo drew upon the cultural categories of his time that based the beauty of music on three pillars: its almost ontological holiness (*verum, bonum, pulchrum* [*sanctum*] *convertuntur*); its *virilitas,* in accordance with the notion that each *mollities* is weakness and feminine in essence; and, finally, its *castitas*, which takes all that is beautiful away from the sphere of senses and purifies it of all heavy and sensual stains. To the usual philosophical reasons, Innocenzo also adds the real and more specific motivation that will convince his superior to perform these laude: they are dedicated to praising God, the Virgin and the Saints.
– Indeed, it is at this stage that the author frames his thought in a more charged and personal way, recalling two constructive components of the musical piece within a framework; these are two unexpected affirmations that – according to the philosophical language of the time – could also denominate cause and end. Here are the four elements in order:

- cause: the addressees of the laude (God, the Virgin, the Saints) are not indifferent to what is sung in their honour; on the contrary, they categorically demand (*exigunt*) the presence of two elements ensuring the beauty of a composition and, consequently, their genuine appreciation.
- first constructive component: *vis verborum.* This clearly refers to the text, but it is not easy to render what is encapsulated in the Latin expression: it is indeed the "strength of the words" and thus a language not languid or dull; but at the same time it is the ability to express forcefully the most profound sense; it is succinctness, incisiveness, and lack of verbosity; it is evocative power...
- second constructive component: the music (*cantilena*), together with the words, must be modulated (*modulata*). There is no linguistic satisfaction in the temptation to associate *cantilena* with *vis verborum* through the participle *modulata*: we should already be at the onset of the *seconda prattica*! *Cum verbis* means exactly what it says ('together with...'), while *modulata* indicates a musical style, and that is – as Holford-Strevens

writes – the *cantilena* must be "controlled, artistic, conformable to the laws of good composition"[4].

• aim: unfortunately the sense of the fourth element is partially obscured by the precarious condition of the text. The phrase *qui . . . exigunt* does not appear to offer insurmountable difficulties, for God, his Mother, and the Saints may rightly demand; the worst confusion sets in with the consecutive clause introduced by *adeo ut*. Who is the subject of the consecutive? Are the *columina* the great ones of the religious faith (*nostrae religionis columina*) expressed by the tradition of the Old and New Testament (and that would be the only place in the text where *religio* had this ample meaning), or the authorities in the San Salvador Congregation to whom the laude were given in the hope of obtaining a *magnum argumentum* for the devout action? These are the most obvious alternatives. Holford-Strevens correctly writes that the 'demands' of God, the Virgin, etc. cannot be directly associated with the final hope (*adeo ut... sperarint*), and hypothesizes that the verb of the consecutive clause must rather be connected with *quod... concinuntur*[5]. But in syntactic terms the possibility of such a reading is totally absent.

The version that I suggest identifies *columina* with the leaders of the San Salvador Congregation, but it has to force the meaning of the genitive *tum veteris tum novi instrumenti*, a genitive that could perhaps be justified only by admitting that something had been omitted or corrupted. In any case, one must acknowledge that, even if we have achieved a plausible translation[6], it lacks reliable linguistic support.

Further clarity can perhaps be elicited elsewhere. In Brother Innocenzo's mind there had to be an objective that was at the same time also an age-old problem calling for a solution. As Francesco Luisi explains below, even within the Congregation of Regular Canons of San Salvador the decades before 1500 had seen a debate paralleling that experienced by other religious orders such as the Benedictines of S. Giustina in Padua: whether polyphony should or should not be accommodated in their liturgical music. In practical terms, the problem had been solved by the Benedictines with the printing in 1506 of *Cantus monastici Compendiolum*, a *cantorino* (small book of songs) containing pieces for two voices specific to the rites of Holy Week. Among the Canons of San Salvador the controversy was still unresolved; hence Brother Innocenzo, in concluding his dedication, hopes that the leaders of his Congregation may find in his collection of laude a valid help for those who declared themselves in favour of expanding the traditional repertoire with polyphony. Furthermore, the new collection could become a sure resource for the different communities of the Order both to enhance through singing their acts of piety towards the Lord and the Virgin, and to multiply the various liturgical occasions for using devotional songs that combined texts abounding in orthodox doctrine with music guaranteed by the prestige of a composer accredited by the superiors themselves.

4. Holford-Strevens also recalls a verse by Horace that, by contrast, reinstates the meaning supported here: *non quivis videt immodulata poemata iudex.*

5. "It would be impossible if one punctuate after *exigunt* so that the clause we *exigunt* became parethetical" (LHS).

6. Holford-Strevens concludes: "Your translation gives the sense one might have expected; but we need then to suppose that something had dropped out expressing the notion that you translate: "*secundum praecepta*".

Rarely is such a small number of lines imbued with a quantity of such precise and interesting information (if not without its problems), so that for this reason we owe a debt of gratitude to Brother Innocenzo – over whose personality shadows tenaciously persist – not unlike that to which he is entitled for his compositions.

Giulio Cattin

Introduzione

La silloge di Frate Innocenzo di Dammone rappresenta il primo testimone a stampa delle laude appartenenti alla tradizione di una Congregazione religiosa. Edita nel 1508 sotto gli auspici della Congregazione dei Canonici Regolari di S. Salvatore, precede di oltre mezzo secolo la raccolta di Serafino Razzi[1] e quella coeva di Giovanni Animuccia[2], compilate rispettivamente per il convento femminile domenicano di San Vincenzo di Prato con dedica alla Madre priora Caterina de' Ricci, e per San Girolamo della Carità a Roma, istituzione che avrebbe filiato, ad opera di San Filippo Neri, l'Oratorio della Vallicella e la ragguardevole produzione a stampa delle laude filippine.

Di fatto la raccolta di Frate Innocenzo presenta un repertorio con caratteri peculiari legati all'esercizio spirituale e alle riflessioni sulla devozione, sulla santità e sulle più salienti celebrazioni liturgiche, e adotta sul piano musicale una scrittura polifonica in qualche modo mediata fra lo stile italiano e quello franco-fiammingo. Nel contempo, affidata alla stampa e al nuovo sistema di distribuzione, si propone di diffondere all'esterno del convento, negli ambienti devozionali laici, modelli controllati del canto spirituale d'arte che rifiutano compromessi con la tradizione del canto profano e tengono a bada lo stile frottolistico coevo praticato dai compositori italiani.

Il raffronto con le intonazioni dell'altra silloge laudistica stampata da Petrucci qualche mese prima ma in realtà programmata come opera seconda – precisamente il *Laude libro secondo* uscito in data 11 gennaio 1507 (nel computo moderno 1508[3]) – evidenzia l'impegno perseguito da Dammonis per realizzare una personale impostazione della scrittura musicale: nell'opera seconda gli autori, i più noti esponenti della cultura frottolistica (Cara, Tromboncino, D'Ana, Stringari, Capriolo, Lurano, Broco ecc.), utilizzano uno stile musicale non dissimile da quello destinato alle intonazioni su testi profani, uno stile – si potrebbe dire – piegato a esigenze espressive che impongono una semplificazione agli ornamenti della voce superiore e interpretano superficialmente il peculiare significato spirituale dei testi, adottati comunque senza precisi intenti programmatici; la silloge di Frate Innocenzo, ancorché generalmente aderente al suddetto modello stilistico offerto dal secondo libro, si sforza di definire un linguaggio musicale più sobrio e composto e senza per altro rinunciare a soluzioni più radicali – vuoi in assoluta omofonia, vuoi in contrappunto anche imitativo – in stretta aderenza con i testi assunti in ubbidienza a un progetto in grado di offrire un'idea articolata dei testi poetici devozionali maggiormente diffusi.

La scelta dei testi, appunto, rappresenta per Frate Innocenzo la condizione basilare del messaggio spirituale che pervade l'antolo-

1. Cfr. *Libro primo delle laudi spirituali da diversi eccell. e divoti autori, antichi e moderni composte... Raccolte dal R. P. Fra Serafino Razzi Fiorentino, dell'ordine de' Frati Predicatori.* In Venetia, ad instantia de' Giunti di Firenze, 1563 (ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1969, con prefazione di Giuseppe Vecchi). Si veda ora anche il contributo di Patrick Macey, *"Lazare veni foras". Savonarola and the Franco-Flemish Motet,* pp. 451-467, in *Una Città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola.* Atti del Convegno Internazionale (Firenze 10-13 dicembre 1998). A cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2001, in corso di stampa.

2. Cfr. *Il primo libro delle laudi di Giovanni Animuccia.* In Roma per Valerio Dorico, 1563.

3. Il primo libro uscì circa sei mesi più tardi essendo datato 7 luglio 1508.

gia. Verosimilmente è la premessa sostanziale che consente al musicista della Congregazione di S. Salvatore di dare alle stampe un prodotto musicale d'arte e di dedicarlo al suo superiore Padre Serafino Baldassarre Veneto, già Priore Generale dell'ordine e all'epoca della stampa Visitatore. È noto infatti che la Congregazione agostiniana, al pari di altri ordini monastici tra i quali spiccava quello benedettino[4], ostacolava la pratica musicale polifonica a favore del canto monodico: ancora nel 1519 leggiamo nelle delibere del Capitolo generale una disposizione ostile alla pratica del canto polifonico (ripetuta negli anni successivi fino alle soglie della Controriforma) che patisce eccezione solo in funzione del triduo della Settimana Santa[5].

> Item praecipimus quod cantu figurato non utantur in ecclesiis fratres nostri in celebrationibus missarum vel divinorum officiorum nisi ubi propter iam introductam consuetudinem quorumdam locorum in matutinis praecipue tridui maioris hebdomade si sine scandali periculo dimitti non possit.

Ma in un documento veneziano di San Salvatore, Reg. n. 42, c. 90, appare tuttavia una delibera sotto l'anno 1462 – non registrata negli atti bolognesi – che sostiene l'insegnamento organistico:

> Item che 'l P. General cum el so compagno et el Prior de ciaschadun convento possino far imparar a sonar gli organi a chi parerà loro siano ati a ciò.

4. Si veda in proposito lo studio fondamentale di Giulio Cattin, *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della Congregazione di S. Giustina*, in "Benedectina", XVII (1970), pp. 254-299.

5. Documentazione riportata in Oscar Mischiati, *La prassi musicale presso i canonici regolari del Ss. Salvatore nei secoli XVI e XVII*, Roma, Torre d'Orfeo, 1975, pp. 129-130.

Così, se si ritiene possibile che la perizia musicale di Frate Innocenzo possa discendere da una plausibile mansione di organista, nulla vieta che tale competenza possa essersi estesa anche alla compilazione di un laudario polifonico. Di fatto, poi, tale laudario esiste e non solo attesta una prassi un tempo ostacolata e oggi ormai irrinunciabile, ma inaugura nel contempo un processo di rinnovamento musicale che darà alla Congregazione musicisti e teorici della musica di grande valore.

L'autore

La questione riguardante l'identificazione di Frate Innocenzo di Dammone[6] rimane a tutt'oggi aperta. Le ricerche d'archivio da noi condotte hanno offerto qualche elemento interessante e attendibile di valutazione, ma non hanno portato a una soluzione definitiva del problema. Solo ulteriori testimonianze documentarie potranno sciogliere gli interrogativi che permangono e nel frattempo ci si dovrà accontentare delle poche certezze raggiunte e delle suggestioni congetturali.

Qui si elencheranno i punti salienti della ricerca, riepilogando le osservazioni maturate in sede interpretativa e rendendo conto dei dati obiettivi. Il lettore deciderà sul valore degli indizi forniti e sulle provvisorie conlusioni qui registrate.

6. Nel presente saggio, in deroga alla denominazione del musicista unanimemente accettata come Innocenzo Dammone, si preferisce mantenere la probabile indicazione "artistico-patronimica" Innocenzo di Dammone, non solo per una più rigorosa osservanza del testo latino, ma anche per un rispettoso omaggio al costume umanistico che nella definizione accoglieva il concetto di eletta discendenza e non quello di appropriazione. Peraltro si noti come in tutti i casi citati ricorra l'uso del genitivo in guisa di patronimico (Innocentius Iacobi, Innocentius Natalis, Innocentius Gasparis, Innocentius Corradi).

Frate Innocenzo di Dammone, che qui si propone d'identificare con Frate Innocenzo di Gaspare da Vicenza[7] (altrimenti indicato come proveniente da Isola Vicentina – "de Insulis" o "de Valle", con riferimento al monastero di S. Maria del Cengio), apparteneva alla Congregazione di S. Salvatore nella quale era entrato verosimilmente nel 1488 intorno all'età di sedici anni. Il nome "Dammonis" non si trova mai registrato negli atti ufficiali della Congregazione, né ricorre peraltro nell'onomastica veneziana o veneta. A nostro avviso si tratta di un nome assunto emblematicamente in ubbidienza a una consolidata moda umanistica a cui Frate Innocenzo ricorre in occasione della pubblicazione delle sue laude presso l'editore Petrucci a Venezia, allo scopo di evidenziare – dietro apparente anonimato – la sua specifica professionalità (Damone, come è noto, fu il maestro di musica di Socrate[8]).

Sembra opportuno ripercorrere qui le tappe della ricerca che hanno suggerito tale identificazione. Considerando che l'atto musicale culminante di Frate Innocenzo è l'edizione delle laude del 1508, la sua presenza nell'Ordine con specifico riferimento alla sede veneziana è da ricercarsi all'incirca nel quinquennio precedente. Dalle ricerche d'archivio risulta che, nel periodo compreso tra il 1502 e il 1507, gli atti della Congregazione annoverano quattro frati col nome di Innocenzo che potrebbero essere identificati con il musicista in quanto presenti nella città lagunare: Innocentius Jacobi de Brixia (1502), Innocentius Corradi de Alemania (1507), Innocentius Natalis de Venetia (1505 e 1507), Innocentius Gasparis de Insulis (1506). Escludendo il primo perché collocato lontano dall'avvenimento e poiché passato in seguito a Piacenza con il ruolo di Priore (è l'unico Innocenzo canonico richiamato da Jeppesen con qualche probabilità di identificazione[9]) e il secondo perché troppo distante dalla cultura che produsse in Italia la laude polifonica, la scelta ricadrebbe sugli ultimi due e particolarmente su Natalis de Venetia (tesi sostenuta in seguito anche da Glixon[10]), la cui presenza è attestata a Venezia sia nel 1505 sia nel 1507, ossia negli anni contigui al 1506, quando Seraphinus Balthasaris Venetus fu eletto Priore generale dell'ordine, divenuto poi – nella sua nuova funzione di Visitatore dell'ordine – il dedicatario della raccolta laudistica a stampa firmata da Dammonis due anni più tardi.

7. L'identificazione è sostenuta in Francesco Luisi, *Laudario giustinianeo, Musiche a modo proprio, ricostruzioni e "cantasi come" nella tradizione musicale dei secoli XV-XVI-XVII per le fonti della laude attribuite a Lorenzo Giustinian*, Venezia, Fondazione Levi, 1983, voll. I-II (d'ora in avanti: LG), I, pp. 441-445; confermata più recentemente dallo stesso F. Luisi, sub voce Dammone, in MGG (nuova edizione a cura di Ludwig Finscher), Personenteil 5, coll. 340-343. Le fonti archivistiche e bibliografiche di riferimento sono: *Primus liber actorum nostrorum omnium generalium per F. Saturninum Tarvisinum trascriptum incipit anno Domini 1434* (Venezia, Archivio di Stato, San Salvatore, Mani morte, Busta 42); *Atti di Congregazione. Demaniale: Canonici Regolari di S. Salvatore* (volume redatto da Augustinus Urbinas, Bologna, Archivio di Stato, Demaniale, 175/2622); *Regula et Constitutiones Canonicorum Regularium Congregationis S. Salvatoris Ordinis Sancti Augustini denuo reformatae, auctae, summis illustratae, indiceq. Locupletissimo exornatae, Romae, apud Paulum Bladum, 1592; Flaminius Cornelius, Ecclesiae venetae antiquis monumentis*, Venetiis, 1749, II, 271.

8. La notizia è tramandata da numerose fonti classiche che fanno capo a Diogenes Laertius, 2, 19. Per altre testimonianze sull'attività del musico riferite da Platone, Isocrate, Plutarco, Aristotele e altri, cfr. 37A 1-8 D.-K.

9. Cfr. Knud Jeppesen, *Die Mehrstimmige Italienische Laude um 1500*, Leipzig-Kopenhagen, Breitkopf & Härtel-Levin & Munksgaard, 1935 (edizione anastatica, Bologna, A.M.I.S., 1971; d'ora in avanti Jepp MIL), p. LVI: lo studioso, sulla di scorta di Flaminius Cornelius, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis*, cit., p. 271, identifica sia Padre Serafino che Padre Innocenzo di Brescia solo in ragione della carica di Priore da entrambi ricoperta nella Congregazione.

10. Cfr. Jonathan Glixon, *The Polyphonic Laude of Innocentius Dammonis*, in "The Journal of Musicology", VIII (1990), pp. 19-53 (d'ora in avanti Glixon PL).

A questo punto si deve riconoscere che nè la candidatura del veneziano Innocentius Natalis, nè quella di Innocentius Gasparis de Insulis godono di testimonianze documentarie di assoluta certezza. Tuttavia alcune particolari circostanze suggeriscono di accogliere con più probabile attendibilità l'identificazione del musicista con Innocentius Gasparis de Insulis o de Vicentia. Gli atti capitolari lo registrano a Venezia nel 1506, nel convento di S. Antonio di Castello della stessa Congregazione. A tal riguardo si rammenti che, quando nel 1506 il Capitolo generale riunito nella sede di Ravenna nomina Priore generale Padre Serafino, dispone anche: "Capitulum sequens celebretur in Monasterio Sancti Antonii de Venetiis"[11]. Tale Capitolo, conclusivo del prestigioso mandato (che includeva anche un anno di priorato nel monastero di S. Salvador di Venezia espletato nell'anno precedente 1505), avrebbe come di consueto preso atto dell'operato del priore veneziano e lo avrebbe destinato ad altra mansione (fu di fatto riconfermato priore della sede di S. Giovanni Evangelista di Ravenna). Ora, poiché la raccolta di laude polifoniche testimonia ampiamente, vista la lettera dedicatoria, una scelta culturale sostenuta dal superiore in deroga alla posizione intransigente dell'ordine nei confronti della musica d'arte, acquista credibilità l'ipotesi che in occasione del Capitolo del 1506 il monastero veneziano di S. Antonio, in accordo con quello di S. Salvador, abbia voluto approntare una silloge musicale che rappresentasse insieme uno *specimen* e un'offerta. Tale iniziativa si accorda perfettamente con l'accertata presenza a S. Antonio di Frate Innocenzo di Dammone, musico e compositore di laude.

11. Cfr. LG I, p. 443.

Innocenzo di Gaspare da Vicenza – se la sua candidatura è valida – aveva cominciato il suo mandato proprio nel convento di S. Antonio nel 1489 e negli anni seguenti era stato soggetto a continui spostamenti in varie sedi dell'ordine, senza tuttavia mai ritornare a Venezia: si può credere che, sulla base del citato decreto di S. Salvador, fosse stato iniziato alla pratica organistica e chiamato poi a trasmetterla presso altri conventi ai confratelli ritenuti idonei. Di certo è l'unico fra i quattro Innocenzo sopra ricordati attivo nel convento di S. Antonio di Castello, ove è presente un organo affidato alle cure di organari che, forse non a caso, risultano essere pure vicentini[12]. Questa sede è poi l'unica che registra un suo ritorno dopo 17 anni e non è inverosimile che ciò possa essersi verificato per una particolare occasione.

A consolidare maggiormente la nostra identificazione si aggiunga un'attenta analisi dell'opera: il contenuto della raccolta ha posto infatti in evidenza una peculiare scelta poetica, che tradisce una particolare connessione alla tradizione dei testi laudistici attribuibili al patrizio veneziano Leonardo Giustinian. Nella recensione di tali poesie, formatasi appunto a Vicenza, sono presenti varianti di tradizione riferibili alla *editio altera* di Vicenza delle laude giustinianee (edizione di Leonardo Basilea, 1475, ristampata da Bernardin de Celleri da Lovere a Venezia nel 1483) e non all'*editio princeps* uscita a Venezia nel 1474 per i tipi di Bartolomeo da Cremona (con ristampe di Dionisio Bertocchi, 1490 e Bernardino Misinti, 1495); quest'ultima era certamente più familiare ai veneziani. Per citare un solo caso esemplare ricordiamo che appunto dall'edizione di Vicenza (n. 41) deriva la lezione testuale assunta

12. Cfr. documento che attesta la cura dello strumento ad opera di organari vicentini ancora nel 1545 in LG I, p. 522.

da Frate Innocenzo per il brano n. 56 della sua silloge, una laude-ballata di settenari che si presenta come segue:

Anima beneditta
che d'amore senti il zelo,
stende le ale al cielo
et de volar non fina.

Su l'alto monte ascendi
dove l'amore t'aspetta
e come foco t'acendi
in verso lui t'afretta.
Tosto, o sposa dilecta,
el dolze sposo abraza
con lachrimosa faza
avanti a lui te inclina.

Trattandosi di una forma di ballata rispondente allo schema di rime xyyx ababbccx, risulta evidente che il primo verso è corrotto non presentando la rima x; questa si ritrova invece nella lezione dell'*editio princeps* veneziana (1474) che recita correttamente:

Anima pelegrina
che d'amor senti el zelo,
tendi le ale al cielo
e de volar non fina.

Ora, poiché l'errore della lezione vicentina diventa una variante di tradizione trasmessa anche alla successiva ristampa (si tratta delle citate edizioni Vicenza, 1475 e dell'identica ristampa ripresa a Venezia nel 1483), è evidente che Dammonis, provenendo da quella cultura e utilizzando la fonte che gli è più vicina, non avverte la presenza di corruzione e sceglie quel modello per la sua intonazione. Ne consegue, a nostro avviso, che sotto l'appellativo di Dammonis non si cela Innocentius Natalis de Venetia, ma Innocentius Gasparis de Vicentia.

Quest'ultimo è citato negli atti della Congregazione dal 1489 al 1532 con la qualifica di "commisso", ottenuta dopo la vestizione (non prima di sedici anni) e un anno di noviziato, che lo distingue da quella di canonico che lo avrebbe avviato al sacerdozio[13]. Non è escluso che detta qualifica di "commisso" sia connessa anche a mansioni speciali che per Frate Innocenzo sarebbero da individuare in ruoli musicali (organista?) che giustificherebbero i numerosi passaggi nei vari conventi dell'ordine. Gli atti capitolari precisano infatti sempre il ruolo di "commisso" (è l'unico frate della Congregazione indicato sempre come tale) nelle numerose registrazioni di trasferimento a cui il frate è soggetto, forse con il compito di organizzare la pratica musicale nelle varie sedi della Congregazione: nel 1489 ha il primo incarico a Venezia in S. Antonio, nel 1490-91 a S. Maria degli Angeli in Siena, nel 1492 a S. Giovanni Evangelista di Ravenna, nel 1493-94 a S. Salvatore di Bologna, nel 1495 a S. Ruffino a Mantova, nel 1496 a S. Giovanni Evangelista di Brescia, dal 1497 al 1499 a S. Maria di Isola Vicentina, nel 1500 nuovamente a S. Salvatore di Bologna, nel 1501 e 1502 ancora a S. Maria di Isola Vicentina, dal 1503 al 1505 a S. Maria delle Grazie di Forlì, nel 1506 ritorna a S. Antonio di Venezia, nel 1507 a S. Daniele in Monte presso Padova. Infine, dal 1508 al 1532, forse non più in grado di affron-

13. Cfr. *Regula et Constitutiones Canonicorum Regularium Congregationis S. Salvatoris*, cit., cap. XV: *De receptione novitiorum*, riportato in O. Mischiati, *La prassi musicale*, cit., p. 10.

tare spostamenti, si trova stabilmente a S. Maria di Isola Vicentina, verosimile luogo di provenienza. Al 1532 dovrebbe risalire la data di morte, poiché dopo tale anno non è più menzionato negli atti capitolari.

Volendo sintetizzare in una elencazione gli elementi indiziari e le osservazioni sopra riferite, si può sostenere che a favore della candidatura di Innocenzo di Natale, dichiarato veneziano, sussista solo la sua presenza a Venezia nella sede di San Salvatore nel 1505 e nel 1507, cioè l'anno precedente e quello seguente all'elezione di Padre Serafino, pure veneziano, alla carica di Priore Generale. Di contro non compaiono indizi da cui poter ricavare elementi in qualche modo qualificanti sul piano musicale: Innocenzo di Natale è registrato sempre come canonico regolare avviato al sacerdozio.

Per Innocenzo di Gaspare possiamo elencare una serie di motivazioni utili a una più plausibile candidatura:
– Nel 1506 il Capitolo della Congregazione, riunito a Ravenna, nomina Padre Serafino Priore Generale dell'ordine e dispone che il Capitolo seguente si celebri a San Antonio di Castello a Venezia.
– L'anno più probabile per la preparazione del laudario musicale dedicato a Padre Serafino sembra essere il 1506. La silloge avrebbe dovuto vedere la luce nel 1507 e comunque non oltre la data 11 gennaio 1508 (*more veneto*) registrata nel colophon del Secondo libro di laude stampato dallo stesso editore Petrucci.
– Nel 1506 è presente a Venezia, nella sede di San Antonio di Castello, Frate Innocenzo di Gaspare da Vicenza.
– Frate Innocenzo di Gaspare (il futuro Innocentius Dammonis) è l'unico frate indicato sempre con la qualifica di "commisso" che indica la vestizione e l'espletamento del noviziato, ma non l'avvio al sacerdozio (in altri ordini religiosi si usa per la stessa ragione la qualifica di "converso").
– Tale qualifica permetteva di dedicarsi a mansioni speciali che, nel caso di Innocenzo da Vicenza, potrebbero configurarsi in quella di organista (un organo affidato alle cure di organari pure vicentini è presente all'epoca in San Antonio di Castello).
– Innocenzo di Gaspare aveva cominciato il suo mandato a San Antonio nel 1489 e in seguito, fino al 1508, era stato continuamente trasferito in varie sedi dell'Ordine (mai più a Venezia fino al 1506), probabilmente come insegnante di organo, sulla base delle disposizioni emanate da San Salvatore a Venezia nel 1462.
– Innocenzo di Gaspare viene richiamato a Venezia a San Antonio proprio nel 1506 quando Padre Serafino è Priore Generale e in concomitanza con la disposizione che aveva eletto la sede di San Antonio per la celebrazione del Capitolo successivo.
– Innocenzo di Gaspare da Vicenza, probabile organista e musico della Congregazione, compone il laudario da offrire al Priore generale a conclusione del suo mandato nel 1507.
– Per l'occasione, mosso forse anche da motivi di opportunità, Frate Innocenzo assume il patronimico "Dammonis" per qualificare il suo ruolo.
– Innocenzo di Dammone mostra grande impegno nella scelta dei testi e ne fornisce anche alcuni ex novo. Attirano l'attenzione in modo particolare dieci dei testi attribuiti a Leonardo Giustinian, per il frequente ricorso a fonti a stampa di tradizione vicentina, che potrebbe tradire le sue origini.

I testi

Di fondamentale importanza è la scelta dei testi: essa definisce una ambientazione preferibilmente veneziana e veneta del laudario musicale di Dammonis, con una spiccata preferenza per le laude di

Leonardo Giustinian, senza tuttavia rinunciare alla tradizione fiorentina della poesia spirituale – rappresentata specialmente dalle laude di Feo Belcari, a cui si affiancano quelle di Castellano Castellani, Francesco D'Albizo, Simon Pallaio, Lorenzo Tornabuoni e Lorenzo il Magnifico – e alla più generica discendenza jacoponica, magari filtrata attraverso la spiritualità infuocata del Bianco da Siena. Pochi testi sono attribuiti allo stesso musicista (talvolta adottando la tecnica della contraffazione); una sezione importante accoglie anche antichi testi latini ritmici talora attribuiti (S. Bernardo e Jacopone) e qualche elaborazione pure in latino di ascendenza liturgica e di particolare forza espressiva. Nell'insieme la scelta sembra dettata da esigenze di varietà, allo scopo di imprimere alla silloge carattere di completezza nel quadro generale della destinazione esecutiva devozionale che, pur ispirandosi alla liturgia più rappresentativa della Natività e della Passione, privilegia la contemplazione delle virtù di Maria e la disciplina penitenziale come mezzo di redenzione.

Meglio si può comprendere il significato complessivo della scelta poetica se si considera la grande espansione raggiunta dall'ordine canonicale di S. Salvatore agli inizi del Cinquecento: oltre ai due importanti monasteri di Venezia (S. Salvador dal 1442 e S. Antonio dal 1471), la Congregazione ebbe sedi prestigiose a Bologna (S. Salvatore dal 1418, S. Maria di Reno già dal sec. XI e S. Cecilia alla Croara dal 1487), a Firenze (S. Donato in Scopeto dal 1420) e a Roma (S. Pietro in Vincoli dal 1489 e S. Lorenzo fuori le mura dal 1511); numerosi furono poi i monasteri sparsi in sedi piccole e meno piccole del centro-nord dell'Italia: ad Abano (dal 1460), a Ravenna (dal 1459), a Fano (dal 1480), a Urbino (dal 1481), a Siena (dal 1434), a Orvieto (dal 1498), a Ferrara (dal 1473), a Cortona (dal 1488), a Brescia (dal 1485), a Benevento (dal 1506), a Cagli (dal 1475), a Candiana (dal 1450), a Genova (dal 1486), a Gubbio (con due sedi: S. Ambrogio dal 1414 e S. Secondo dal 1455), a Isola Vicentina (dal 1462), a Lucca (dal 1507), a Treviso (dal 1462), a S. Arcangelo di Romagna (dal 1477), a Reggio Emilia (dal 1493), a Pisa (dal 1504), a Mantova (con due sedi: S. Rufino a Molinella dal 1459 e S. Sebastiano dal 1488), a Mirandola (dal 1495), a Modena (dal 1501), a Perugia (dal 1468), a Piacenza (dal 1491)[14].

La possibilità che l'opera di Dammonis potesse circolare in tutte le comunità dell'ordine è alla base di una scelta che considera l'opportunità di assumere tradizioni laudistiche diverse. Tuttavia, anche se ad una prima analisi la silloge mostra di orientarsi verso una scelta equilibrata che fa capo al repertorio veneto e toscano, di fatto la sua ambientazione si rivela fortemente veneziana. E lo è anche quando ricorre a testi di tradizione fiorentina che certamente provengono da fonti a stampa e manoscritte circolanti nei vari conventi della laguna.

Esaminando in dettaglio la situazione, risulta che i due nuclei poetici più rappresentativi dell'intera raccolta sono costituiti da 27 laude di tradizione veneta e da 13 laude di tradizione toscana. Fra quelle assimilabili alla cultura veneta, 4 sono dichiaratamente dello stesso musicista e le altre 23 circolano tutte sotto il nome di Leonardo Giustinian con l'eccezione di 4 testi per i quali si fa anche il nome di altri laudografi (n.13 attribuito anche a Jacopone

14. Le datazioni indicate per l'aggregazione dei vari conventi alla Congregazione di S. Salvatore sono segnalate in O. Mischiari, *La prassi musicale*, cit., p. 135. Studio ancora fondamentale sulle vicende della Congregazione di S. Salvatore è quello di Giovanni Crisostomo Trombelli, *Memorie istoriche concernenti le due Canoniche di S. Maria di Reno e di S. Salvatore insieme riunite*, Bologna 1752; molto dettagliata risulta anche la "voce" curata da D. Carlo Egger, per il "Dizionario degli Istituti di Perfezione", vol. II, Roma, Edizioni Paoline, 1975, coll. 46-63.

e n. 37, 38 e 59 segnalati da altre fonti anche con la paternità del Bianco da Siena). E' comunque notevole che le 23 laude suddette risultino tutte stampate nell'*editio princeps* delle laudi giustinianee (Venezia, 1474, 1490 e 1495) e siano presenti contemporaneamente nei più importanti testimoni a penna generati dalla cultura spirituale veneziana. È poi davvero straordinario che una decina di esse si trovino anche nella successiva *editio altera* di Vicenza (1475 e Venezia 1483) da cui Frate Innocenzo sembra abbia attinto direttamente per le lezioni utilizzate nelle intonazioni musicali, come dimostra il caso già ricordato della laude n. 56 *Anima beneditta* (variante scorretta di *Anima peregrina*) e come conferma il riscontro di evidenti varianti di tradizione ricorrenti anche in fonti dipendenti e collegate fra loro. I testi dell'edizione vicentina rispondono alle laude numero 3, 29, 30, 34, 44, 45, 47, 54, 56 e 62. Gli altri 13 testi veneziani attribuiti al Giustinian, numero 13(?), 16, 18, 31, 32, 37(?), 38(?), 39, 40, 43 48, 49 e 59(?), non derivano tuttavia dall'*editio princeps* del 1474 (ancorché in essa presenti) ma dalla tradizione manoscritta circolante nei monasteri veneziani, di cui sono testimoni significativi il Ms Hamilton 348 di Berlino e i Mss Marc. Cl. IX, 182, Cl. IX, 486, Cl. IX, 230, e Cl. I, 61 tutti legati alla cultura lagunare[15].

Il gruppo delle 13 laude di tradizione toscana comprende 7 laude attribuite a Feo Belcari (una con dubbio anche a Terranuova) che rispondono ai brani numero 5, 33, 42, 51, 52(?), 57 e 65 ampiamente circolanti – tranne il n. 57 – anche in fonti a penna veneziane (specialmente nei codici miscellanei Hamilton 348, ex biblioteca di S. Francesco della Vigna di Venezia, e Marc. IX, 182 compilato nel convento di S. Mattia di Murano da un anziano monaco, certo Fra Mauro, proveniente da Camaldoli); quelle invece attribuite a Castellani (n. 6 e 25), a Pallaio (n. 26), a D'Albizo (n. 58), a Lorenzo il Magnifico (n. 61) e a Lorenzo Tornabuoni (n. 63) e quattro altre anonime (numero 20, 35, 60 e 64) provengono sicuramente da edizioni fiorentine[16] che il frate musicista deve certamente aver conosciuto.

Le laude veneziane a cui si è fatto riferimento offrono tuttavia la possibilità di ulteriori considerazioni. Una prima, riferibile alle laude numero 13, 37, 38 e 59 già ricondotte con dubbio alla penna di Giustinian, pone in evidenza un repertorio più generico diffuso in area veneziana al punto da determinare improprie attribuzioni: il caso della laude n. 13 ne è un tipico esempio riscontrabile anche nelle stampe di tradizione fiorentina sotto il nome di Jacopone (ricondotto dal Galletti nelle "osservazioni" – non sappiamo con quanta attendibilità – alla paternità di Giustinian[17]); gli altri tre testi (n. 37, *Como dinanzi a Christo*, n. 38, *Sempre te sia in diletto* e n. 59, *L'amor a mi venendo*) – concordemente attribuiti da varie fonti veneziane al Giustinian – vengono assegnati al Bianco

15. Tutte le fonti sono descritte con analisi sistematica del contenuto in LG I, pp. 53-80 (tav. 3), 99-116, (tav. 6, 8 e 9).

16. In sostanza dalle quattro edizioni di laude descritte da Gustavo Camillo Galletti, *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizo, di Castellano Castellani e di altri, comprese nelle quattro più antiche raccolte*, Firenze, Molini e Cecchi, 1863. D'ora in avanti indicate con le sigle Galletti[1] (prima raccolta: *Laude di Feo Belcari...*, s.n.t. (ma Firenze, Bartolomeo de' Libri, ca. 1490); Galletti[2] (seconda raccolta: Laude facte e composte da più persone spirituali... Firenze, Francesco Buonaccorsi, 1485 (stile comune 1486); Galletti[3] (terza raccolta: *Laude facte e composte da più persone spirituali...* Firenze, Antonio Miscomini, s.a. (ma forse 1495, per Bartolomeo de' Libri); Galletti[4] (quarta raccolta: *Libro di laude a petitione di ser Piero Pacini da Pescia* (Firenze, ca. 1502-1508, ristampata da Zopino a Venezia come *Opera nova de laude* nel 1512). Per la produzione di Castellani si veda il saggio di Giulio Cattin, *Musiche per le laude di Castellano Castellani*, in "Rivista Italiana di Musicologia", XII (1977), pp. 183-230 (d'ora in avanti Cattin *Cast*).

17. Cfr. Gustavo Camillo Galletti, *Laude spirituali di Feo Belcari*, cit., p. XV.

da Siena dalle stampe fiorentine o da altri testimoni ad esse collegati, che non si può escludere circolassero a Venezia specialmente ad opera dei Gesuati presenti nel monastero delle Zattere fin dal Trecento e fortemente integrati nella cultura spirituale veneziana. Una seconda riflessione, come si è accennato, può essere rivolta al piccolo gruppo di laude dovute alla penna dello stesso musicista (numero 7, 41, 46, 50): si tratta di testi di maniera realizzati su strutture semplici (tre barzellette e un'oda) che implicano l'aderenza del musicista a una tradizione più veneta che toscana. Su tali basi si potrebbero assegnare al frate compositore anche altre laude anonime non meglio identificabili e assenti dai repertori più noti, ovvero i testi al n. 8 (che fa da modello al *contrafactum* firmato da Dammone sotto il n. 7) e 14 (ambedue ode), al n. 28 (capitolo) e al n. 36 (sonetto anomalo).

Di particolare importanza, ai fini dell'impegno sul fronte della varietà e dell'aderenza a tradizioni poetiche diverse, è l'ampia scelta di strutture poetiche. Fra tutte spicca la ballata, testimone della tradizione più antica e autentica della laude, ma anche prescelta come forma tipo della struttura musicale bipartita con refrain. Tale struttura è utilizzata in 23 brani: n. 3, 5, 6, 13 (ballata antica), 16, 20, 27, 30, 32, 37, 38, 39, 40, 48, 52, 54, 56 (ballata antica), 57, 58, 59 (ballata antica), 62, 65, 66 (ballata antica). La preferenza per le strutture bipartite con ritornello è ancora confermata dalla presenza di 9 testi in forma di barzelletta in versi ottonari: forma coniata sullo schema della ballata e legata alla cultura quattrocentesca non solo veneta: n. 25, 35, 41 (dello stesso Dammonis), 46 (id.), 50 (id.), 51, 61, 63, 64.

La più semplice forma strofica monopartita è attestata da 8 canzonette definite in varie strutture: n. 15 e 31 (stanze tetrastiche di settenari), n. 8 (stanze tetrastiche di ottonari), n. 44 (stanze di settenari), n. 43 e 47 (stanze di ottonari), n. 45 (stanze di sei settenari e un endecasillabo), n. 49 (stanze tetrastiche di settenari sdruccioli). A queste si aggiungono due canzoni pure di forma variata: n. 29 (stanze tetrastiche di endecasillabi), n. 42 (stanze pentastiche con quattro endecasillabi e un settenario di chiusura). Altre forme monopartite utilizzano la struttura minima dell'oda: n. 7 (firmata da Frate Innocenzo anche nel testo), 8 e 14 (forse anch'esse dello stesso musicista).

Gli ultimi tre testi sono singolari: il n. 36 è un dialogo (tra la Virtù e il Laudese) in due parti, organizzato sulla struttura bipartita del sonetto (forma caudata) che tuttavia patisce una vistosa deroga formale per la presenza di settenari in tutta la seconda terzina e di un altro settenario come secondo verso della quartina di coda; eccezionale – data la struttura bipartita del testo – è poi l'intonazione *durchkomponiert,* assolutamente inedita nel repertorio frottolistico del primo Cinquecento. Il n. 34, attribuito al Giustinian, è un raro esempio di sirventese (tre strofe tetrastiche di endecasillabi con settenario in terza posizione e verso di chiusura). Particolarissimo è infine il n. 60 (*Nel tuo furore, nel tuo furore / non m'arguir Signore*) che offre un caso di canzone a ballo più fortemente legato alla tradizione fiorentina e toscana: il testo, pervenuto adespoto nella tradizione a stampa fiorentina esaminata da Galletti[18], è un travestimento spirituale della nota canzone a ballo *Ben venga maggio, ben venga maggio / e 'l gonfalon selvaggio* fortemente caratterizzata dall'uso del doppio quinario[19] nel primo verso

18. Cfr. Galletti[4], p. 224, ove il testo è riportato con l'indicazione: "cantasi come – Ben venga Maggio".

19. Sulla tradizione musicale del testo e sui rapporti con le laude fiorentine cfr. F. Luisi, *'Ben venga maggio'. Dalla canzone a ballo alla 'Commedia di maggio'*, in *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 1993, pp. 195-218.

del refrain che ha originato, come si è dimostrato in altra sede[20], una durevole ed estesa tradizione della laude "a ballo". Ciò che più meraviglia nell'intonazione di Dammonis è la soluzione "orecchiata" sull'antica aria, impressa al cantus della sua intonazione[21]: unica concessione, benché sapientemente mascherata, alla prassi diffusa del riuso delle melodie che l'autore mostra di respingere con consapevole determinazione. Si consideri che il frate musicista non ricorre all'uso delle melodie di tradizione nemmeno nei casi più autenticamente veneziani ormai circolanti anche in ambiente fiorentino come aeri giustinianei[22]; l'atteggiamento di Dammone si evidenzia specialmente in *O Jesu dolce* che si avvale di un'intonazione propria assolutamente indipendente dalla tradizione espressa da US-Wc, Ms ML 171 J6, e accolta da I-Fn, Ms Panc 27, dal codice Grey 3.b.12, della South African Public Library di Capetown e ancora richiamata nell'elaborazione di Serafino Razzi stampata nel 1563[23].

Un'ultima sezione molto importante annovera testi latini divisibili in due gruppi: il primo, comprendente le laude numero 9, 11-12, 19, 22-23, 24, si rifà alla tradizione più antica della laude latina ritmica e riceve un trattamento particolare forse per il significato di autorevolezza spirituale che si accompagna ai testi: per *Iesu dulcis memoria*, attribuito a S. Bernardo, si giunge a riportare in margine all'intonazione musicale altre 46 strofette tetrastiche che impongono di occupare con solo testo l'intera pagina a fronte; i brani *Verbum caro factum est* e *Gaude Virgo, Mater Christi* ricevono due diverse intonazioni musicali; lo *Stabat mater*, attribuito a Jacopone, si completa in margine con 16 ternari e il *Gaude flore virginali* con 12 ternari. Il secondo gruppo è costituito da laude pure latine di derivazione liturgica o devozionale: *Te invocamus* (n. 1, antifona per la SS. Trinità), *Adoramus te Christe* (n. 2, frammento liturgico per la Settimana Santa), *Ubi caritas* (n. 4, selezione dall'*hymnus de caritate* di Paolino d'Aquileia), *Salve mundi salutare* (n. 10, inno pure attribuito a San Bernardo, riporta in margine altre 16 strofe pentastiche), *Ave Maria* (n. 17, antifona mariana), *Ave Virgo gloriosa* (n. 21, sequenza mariana) *Salve, regina glorie* (n. 53, inno mariano) *Adoramus te, o Jesu Christe* (n. 55, testo devozionale in prosa per il tempo della Passione). L'insieme di ben 13 testi latini (che originano 15 brani per le doppie intonazioni suddette)

20. Sulla laude 'a ballo' contaminata dalla canzone a ballo di tradizione fiorentina e utilizzata dal Savonarola si veda F. Luisi, *'Cantasi a ballo'. Annotazioni formali su alcune laude savonaroliane*, pp. 425-449, in *Una Città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze 10-13 dicembre 1998). A cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2001, in corso di stampa.

21. Per un raffronto si vedano le melodie delle laude di Animuccia e Razzi elaborate sull'aere del *Ben venga maggio* riprodotte in F. Luisi, *'Ben venga maggio'*, cit., pp. 217-218; la melodia "orecchiata" da Dammonis guarda piuttosto al modello che Razzi presentò a 2 voci e che Osthoff prescelse per individuare un possibile rapporto con l'aere del ballo di maggio, ritenendolo più antico: cfr. Wolfganf Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. jahrhundert)*, 2 voll., Tutzing, Hans Schneider, 1969, I, p. 110 e II, p. 153. L'intonazione usata da Dammonis mostra ancora qualche somiglianza con il notissimo tema dell'*Ecce quam bonum*, pure presente in Razzi in una versione a 4 parti (cc. 116v-117): fortemente legato alla tradizione savonaroliana e molto testimoniato anche in fonti recenziori, pure il testo latino apre con un doppio quinario a ballo e riproduce il ritmo della serie dei *contrafacta* laudistici *Ecco il Messia, Ecco il Signore, Ecco il diletto, Ecco la stella* che discendono tutti da *Ben venga maggio*.

22. Si vedano i numerosi casi riportati nella tav. 35 in LG I, pp.230-248 e particolarmente le indicazioni relative ai testi *O Jesu dolce* (n. 130) e *Madre che festi* (n. 105).

23. Trascrizioni riportate in LG II, pp. 88-94; cfr. anche G. Cattin, *Polifonia quattrocentesca italiana nel codice Washington, Library of Congress, ML 171 J6*, in "Quadrivium", IX (1968), pp. 87-102 e Id., *Nuova fonte italiana della polifonia intorno al 1500 (Ms Cape Town, Grey 3.b.12)*, in "Acta Musicologica", XLV (1973), pp. 165-221.

è una presenza significativa nella silloge di Dammonis, pari a circa un quinto del contenuto: sembra di poter assumere che la raccolta sia non solo connotata dalla ricerca di autentiche testimonianze di spiritualità, ma anche fondata sull'osservanza della tradizione e delle consuetudini conventuali per una fruizione allargata e per una approvazione senza riserve.

Nel senso di una impostazione ordinata che possa favorire tale fruizione va poi una certa organizzazione dei testi secondo gli argomenti anche evidenziati da titolazioni in latino: *De nativitate* (numero 13, 14 e 16), *Ad beatam virginem* (numero 17, 18, 19, 20, 21, 29, 31, 32, 33, 35, 53 e 54), *De beata virgine* (n. 26 e 30), *Gaude virginis* (n. 22), *Gaudia beate virginis* (n. 24), *Laus beate virginis* (n. 34), *Te Matrem* (n. 28), *De passione* (numero 43, 45, 46, 47, 48), *De cruce* (n. 49), *De pace* (n. 50 e 51), *Ad crucifixum* (n.10), *De contemptu mundi* (n. 39), *De infervorato Christi amore* (n. 40), *De Christi amore* (n. 42) *De superbia Luciferi* (n. 41).

Le musiche

Come si è già accennato, l'opera di Dammonis ha una connotazione monastica che conduce alla Congregazione di S. Salvatore[24]. Questo importante ordine, formatosi nel secolo XV nello spirito agostiniano per aggregazione di entità conventuali originariamente indipendenti e più antiche, osteggiava la pratica musicale polifonica anche sull'esempio di altre congregazioni che sposavano disciplina e austerità. La raccolta rappresenta perciò il primo passo ufficiale verso un'apertura che, almeno a partire dalla metà del Cinquecento, avrebbe posto la Congregazione al passo con i tempi e in linea con la Controriforma: Dammonis è il primo musicista professionista dell'Ordine che si avvale dell'imprimatur dei più alti vertici della Congregazione almeno in via sperimentale. La sua attività e provenienza lasciano credere che aderisse di fatto alla mentalità riformistica del primo Cinquecento che trovava nel concittadino Gaetano da Thiene (1480-1547, canonizzato nel 1675) un promotore entusiasta. La sua attività, sostenuta autorevolmente da Padre Serafino Veneto elevato nel 1506 alla più alta carica dell'ordine monastico, apre la strada che da Artusi, Canali, Caprioli e Clinio porterà a P. Andrea Ziani nel pieno Seicento.

Dal punto di vista strutturale, la scrittura polifonica di Frate Innocenzo è preferibilmente a quattro voci, ma non mancano esempi di scrittura a cinque e sei voci e qualche caso di elaborazione a tre voci per brani legati alla tradizione della sequenza ritmica latina. Condotta con semplicità e trasparenza, tale scrittura aderisce ad uno stile musicale legato alla polifonia semplice, tendenzialmente compatta e omoritmica al fine di favorire l'intelligibilità dei testi poetici, ma non disdegna possibili escursioni nella sfera del contrappunto imitativo che imprime allo stile una sapienza compositiva apprezzabile: in *Sol mi sol, disse Holoferno* (n. 41, su testo dello stesso musicista) si utilizza in imitazione un soggetto "cavato" dalla solmisazione e addirittura si ricorre a formule canoniche care alla scuola franco-fiamminga nei brani a 6 voci *Te invocamus* (n. 1,

24. L'opera laudistica di Dammonis risulta interamente pubblicata in edizione moderna: 35 brani furono editi da Jeppesen nel 1935 (cfr. Tavola Analitica: Jepp MIL, n. 5, 7-10, 12-21, 25-27, 29-34, 43-45, 51, 54-56, 59-60, 63 e 66); 48 brani – che comprendevano 17 dei brani suddetti e i rimanenti 31 brani inediti, furono pubblicati in LG (cfr. Tavola Analitica n. 1-6, 11, 13, 16, 18, 19, 22-24, 28-50, 52-54, 56-59, 61-62, 64-65). Di questi un brano fu pubblicato da B. Blackburn (cfr. Tavola Analitica n. 28). Glixon PL riporta alcuni incipit nei sei esempi riportati nel saggio, relativi ai brani n. 4, 5, 11, 36, 41 e 44 nella Tavola Analitica.

con due voci in canone) e *Adoramus te Christe* (n. 2, con una voce in canone).

A parte questi casi specifici, l'intera raccolta mostra tre orientamenti distinti: il più rappresentato si muove in uno stile per lo più ubbidiente a formulazioni tendenzialmente omoritmiche, già sperimentate in area veneta dagli autori presenti nella seconda raccolta laudistica, comprendente poco più di metà repertorio (34 brani). Dettagliatamente, questa sezione utilizza una scrittura che oscilla tra comportamenti di più assoluta omoritmia riscontrabile nei brani numero 43, 44, 48, 59 e 66, e soluzioni che accettano – fermo restando il procedimento sincronico delle parti estreme – una elaborazione contrappuntistica in una o due parti interne (brani numero 5, 10, 16, 21, 25, 29, 30, 31, 32, 40, 42, 45, 47); tuttavia lascia più ampio spazio a comportamenti equilibrati tra le due posizioni che comunque imprimono alla scrittura soluzioni in favore dell'intelligibilità testuale (brani numero 3, 9, 11, 13, 14, 15, 18, 20, 27, 51, 54, 55, 56, 60, 63, 64).

L'altro orientamento, che interessa un quarto del repertorio per complessivi 16 brani, mostra di apprezzare tecniche compositive contrappuntistiche a cui appartengono i tre brani suddetti, anche motivati dalla ricerca di una certa artificiosità (numero 1, 2 e 41). In questa sezione si nota un accostamento a formule di scrittura ispirate al mottetto, ma filtrate dalla consapevole esigenza di esprimere la spiritualità del testo laudistico. Tale tecnica viene specialmente impiegata su testi latini spirituali e liturgici, ma lo stile mottettistico rimane inibito dalla mancanza di utilizzazione delle melodie liturgiche in guisa di tenores a cui in più di un caso si sarebbe potuto ricorrere. Costituisce una eccezione l'unico caso offerto dalla seconda versione del *Verbum caro* (n. 12), una straordinaria elaborazione in forma ciclica che distribuisce l'intero testo a 7 parti (la prima con l'intonazione del distico iniziale, l'ultima con quella dell'ultima strofe tetrastica e le altre utilizzate con ritornello per l'esecuzione di due strofe consecutive) sfruttando al tenor l'antica e radicatissima melodia in ritmo ternario individuata nel *conductus* di S. Marziale *In hoc anni circulo*[25]. In tutti gli altri casi appartenenti a questa sezione prevale la scrittura contrappuntistica episodicamente imitativa e sempre vocalizzata (brani numero 4, 17, 19, 22, 23, 24, 33, 34, 49, 50), anche con procedimenti a coppie di voci (nel dialogo n. 36 e nel n. 28). Il brano n. 36, inoltre, presenta uno straordinario caso di intonazione in forma aperta (*durchkomponiert*) nonostante la presenza di una struttura di sonetto (tuttavia anomala e non ubbidiente alle regole della simmetria interna delle quartine e delle terzine). Vale la pena di sottolineare che, negli anni che interessano l'edizione di Dammonis, nel repertorio frottolistico risulta del tutto assente sia la scrittura polivocale, sia l'uso di intonazione in forma aperta per strutture bipartite.

L'ultimo orientamento, al quale può essere ricondotto un altro quarto (16 brani) del repertorio, mostra atteggiamenti mediati tra l'omoritmia della prima sezione e il contrappunto della terza. I confini non sono sempre nettamente distinti, tuttavia sembra che lo stile apparente di questi brani si muova in un'area espressiva tendente ad isolare la voce superiore come nella corrente produzione musicale italiana che tuttavia non risulta invasiva e marcata. L'espressione rimane legata alla semantica del testo e si concede alla precipua definizione del cantus

25. Cfr. G. Cattin, *Italian Laude & Latin Unica in Ms Capetown, Grey 3.b.12*, American Institute of Musicology, Hänssler-Velag, 1977 ("Corpus Mensurabilis Musicae", 37), p. XXI (d'ora in avanti Cattin IL).

comunque integrato in una scrittura a quattro parti (brani numero 6, 7, 8, 26, 35, 37; 38, 39, 46, 52, 53, 57, 58, 62, 61, 65).

Particolare significato assume dunque nell'opera la quasi totale assenza di concessioni alla musica profana vuoi di tradizione popolare (a parte il caso accennato del brano n. 60 *Nel tuo furore*), vuoi di estrazione aulica. Questo pone in luce un tentativo di nobilitazione della scrittura per un repertorio destinato ad ambienti non compromessi con residui musicali di origine profana: vi si può leggere l'intento di superare diffidenze interne che avevano sempre posto i movimenti religiosi conventuali in posizione critica nei confronti della polifonia e dell'uso della musica d'arte nell'esercizio spirituale e liturgico. Si consideri che molto più tardi Serafino Razzi, nel destinare una silloge musicale spirituale a un convento di monache, tornerà all'uso delle melodie di tradizione popolare scavando nel ricordo e nella memoria e annuncerà nuovi percorsi nel segno della Controriforma. Non diversamente opererà Giovanni Animuccia – che pure proveniva da ambienti fiorentini e serviva con profonda fede l'amatissimo concittadino Filippo Neri – quando utilizzerà, nella sua prima raccolta laudistica, motivi provenienti da antiche canzoni a ballo di tradizione toscana[26]. E ulteriori adeguamenti alla tradizione popolare si avranno nelle raccolte successive che seguono tali tradizioni fino a Matteo Coferati e alle raccolte di canzoni ad uso della dottrina cristiana legate alla didattica gesuitica interprete singolare della Controriforma.

26. Cfr. le elaborazioni di Animuccia sull'aria di *Ben venga maggio* riportate in F. Luisi, *'Ben venga maggio'*, cit., p. 217-218.

L'esemplare

L'opera di Innocenzo di Dammone stampata da Petrucci sopravvive in un unico esemplare conservato presso la Biblioteca Capitular y Colombina di Siviglia (E-Sc) con la collocazione 12.1.4. Non se ne conosceva l'esistenza prima del ritrovamento fatto ad opera di Knud Jeppesen, ma il Vernarecci, sulla base di una descrizione tramandata in un manoscritto del Bottrigari, ne aveva dato notizia[27].

Il fortunato caso si deve, come è noto, alla grande passione di collezionista del bibliofilo sivigliano Fernando Colombo, figlio naturale del grande navigatore, che mise insieme una splendida e ricca biblioteca passata per sua volontà testamentaria al Capitolo della Cattedrale di Siviglia[28]. La collezione vantava incunaboli, cinquecentine di inizio secolo e manoscritti relativi alla cultura umanistica europea con particolare riguardo a quella italiana. Don Fernando fu anche molto attratto dalla novità della stampa musicale: in fasi successive e in diversi viaggi in Italia realizzati tra il 1512 e il 1531 che lo condussero a Venezia, Padova, Treviso, Bologna, Reggio, Savona, Genova, Torino, Piacenza, Parma, Cremona, Milano, Roma e Perugia, acquistò quanto gli fu possibile dell'editoria veneziana e romana che faceva capo a Petrucci, ad Antico e, negli anni Venti, a Pasoto e ai Dorico, nonché ciò che cominciava a circolare col formarsi di altri centri editoriali (a

27. Cfr. Augusto Vernarecci, *Ottaviano dei Petrucci*, Bologna, 1887², p. 133.

28. Ne è testimonianza la memoria riprodotta a cura del capitolo in ogni esemplare ivi conservato: "Don Fernando Colon, hijo de Don Cristóbal Colon, premier Almirante que descubrió las Indias, dejó este libro para uso é provecho de todos sus próximos; ragad á Dios por él. (Clausula 49 del testamento del mismo Don Fernando, cumplida por el Cabildo Metropolitano de Sevilla)".

Napoli con De Caneto e Frizis, a Siena con Sambonetto e con l'altro sconosciuto stampatore della Messa di Isaac). Nel corso di altri viaggi in Francia e nel nord dell'Europa acquistò anche le prime testimonianze dell'editoria musicale francese (specialmente di Attaingnant a Parigi e di Moderne a Lione) e di quella tedesca (Arnoldo di Aquisgrana a Colonia), senza trascurare anche le prime edizioni di Worms, Strasburgo, Avignone e di Anversa. Ciò che oggi sopravvive della importante collezione è poca cosa rispetto ai titoli tramandati dagli stessi cataloghi manoscritti di Colombo, ma è significativo che in più di qualche caso ci si trovi di fronte a esemplari unici[29].

Il nostro riporta nel colophon la data di stampa 7 luglio 1508, successiva – si è detto – a quella dell'opera seconda delle laude che vide la luce in data 11 gennaio 1507 (*more veneto*, ma nel 1508 nel computo moderno). La circostanza impone di considerare l'edizione di Frate Innocenzo programmata per una uscita precedente alla silloge miscellanea, poi non verificatasi per motivi rimasti sconosciuti. Si deve tuttavia considerare che Petrucci mantenne nei rispettivi frontespizi delle edizioni laudistiche le diciture *Libro primo* e *Libro secondo* non più corrispondenti alla reale cronologia delle operazioni di stampa. Evidentemente non sussistevano, nel momento in cui l'editore doveva licenziare definitivamente le stampe, i presupposti per interventi correttivi: è plausibile credere che la preparazione delle matrici fosse in stato avanzato quando qualcosa è intervenuto per bloccare l'iter tipografico che ha coinvolto il primo libro. Possono forse aiutare a comprendere i ritardi intervenuti nella procedura due circostanze: la prima vede nella silloge laudistica il primo caso di edizione monografica riguardante una produzione musicale italiana coeva, il cui contenuto dipenda da un solo autore e la cui realizzazione non sia totalmente controllabile da parte dell'editore (in tale contesto, per trovare un esempio simile, occorre giungere alla *Musica di Messere Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarcha*, raccolta che vide la luce per gli stessi tipi del Petrucci dodici anni più tardi); la seconda impone di valutare come ulteriore elemento imprevedibile la risoluzione della spesa per la stampa che sembrerebbe porsi in relazione alla lettera dedicatoria dell'autore indirizzata a un personaggio di spicco, evidentemente collegato e interessato all'operazione al punto da condizionarne i ritmi di attuazione. Nella fattispecie si tratta del Padre Visitatore della Congregazione a cui il musicista appartiene, che al tempo della preparazione dell'opera rivestiva il più alto incarico di Priore generale. Data la provata resistenza dell'ordine alla pratica musicale polifonica che si protrarrà ancora per un cinquantennio, si può credere che il diverso ruolo assunto nella Congregazione dal sostenitore dell'impresa desse adito a qualche resistenza da cui discenderebbe qualche comprensibile ritardo.

Tali elementi portano a considerare l'esistenza di nuovi percorsi battuti dall'impresa editoriale musicale che porrebbero Petrucci nella posizione di editore assistito[30]. A parte dunque plausibili motivazioni dipendenti dalla consegna del materiale da parte del-

29. Per una esauriente descrizione del fondo musicale appartenuto a Don Fernando cfr. Catherine Weeks Chapman, *Printed Collections of Polyphonic Music owned by Ferdinand Columbus*, in "Journal of the American Musicological Society", XXI (1966), pp. 34-84.

30. Il caso della dedicatoria dell'editore seguita da quella di Budrio al patrizio veneto Gerolamo Donato nella prima edizione petrucciana, l'*Odhecaton* del 1501, e quella apparsa nel primo libro di intavolature per liuto rivolta all'elaboratore Francesco Spinacino, sembrano avere significato diverso.

l'autore, anche la peculiare forma di attività editoriale finanziata, che avrà come è noto grandissimo sviluppo nel pieno Cinquecento, può offrire la motivazione di un verosimile ritardo per il perfezionamento della trattativa economica che comunque non può incidere sulle circostanze che hanno determinato l'operazione. Vale a dire che la memoria dell'impresa implicitamente sostenuta al vertice della Congregazione nel 1506, le motivazioni richiamate nella dedicatoria a favore del canto e della musica come *ars* e l'epigrafe dell'opera devono essere rispettate anche in presenza di una edizione differita rispetto all'occasione mancata che avrebbe permesso di rendere merito a un personaggio di spicco (Padre Serafino Veneto già Priore generale), pena l'annullamento dei patti intercorsi. Dunque al momento dell'uscita dell'opera il dedicatario sarà sempre Padre Serafino anche se citato nella qualifica attuale di Visitatore, la silloge manterrà il titolo di *Libro primo*, e le motivazioni risulteranno inalterate: le mutate circostante avranno forse provocato qualche ritardo, ma l'opera polifonica vedrà la luce corredata da una memoria attestante il sostegno dell'ex Priore generale e non quello di altri.

Su tali basi si può perciò credere che Frate Innocenzo approntasse la sua opera per una edizione da datarsi in tempi precedenti all'uscita del secondo libro: ciò potrebbe trovare conferma nella interessante scoperta fatta da Stanley Boorman in merito alle filigrane presenti nell'esemplare della Colombina. Sembra infatti attestata la presenza, nei fogli con registro DD1-2, 7-8 e FF3-6 dell'esemplare sivigliano, di una carta con filigrana più antica utilizzata dallo stesso Petrucci tra la fine del 1505 e la prima metà del 1506 (quinto e sesto libro di frottole e primo e secondo libro di lamentazioni), il che lascerebbe supporre che la stampa potrebbe essere stata realizzata in tempi antecedenti alla data riportata nel colophon. Boorman ritiene di poter suggerire come anno di prima edizione il 1506[31]. L'ipotesi troverebbe conforto, a suo avviso, nel suggestivo suggerimento di Glixon che, nel tentativo di chiarire la confusione generata dalle date non concordanti con la cronologia delle opere, ritiene probabile l'esistenza di una edizione precedente a quella sopravvissuta[32]. In mancanza tuttavia di prove bibliografiche certe o almeno sufficienti, non si può tacere che la circostanza potrebbe più semplicemente essere legata alla riutilizzazione, a soli due anni di distanza, di materiale cartaceo di giacenza. Si deve anche osservare che una eventuale precedente edizione datata 1506 sarebbe stata corredata da un frontespizio diverso da quello che noi conosciamo, nel quale il dedicatario, Padre Serafino Veneto, è menzionato con la corretta qualifica di Visitatore assunta nel 1508

31. Ringrazio il collega Stanley Boorman per le informazioni inviate in proposito con una e-mail del 25.02.2001. In attesa della imminente pubblicazione del suo studio sull'opera petrucciana (*Ottaviano Petrucci: catalogue raisonee*. New York, Oxford University Press, 2001) mi ha inviato il seguente estratto della descrizione relativa all'edizione delle laude di Dammone che apparirà nel catalogo sotto il n. 29: "This first edition of this volume has to be presumed, from the presence of two sheets definitely earlier than the rest of the unique copy. Those two sheets are on a paper (No.20) that was in use twice during the critical period, the first during the first half of 1506. This included editions of the fifth and sixth books of frottole (December 1505 and February 1506) and of both books of Lamentations (April and May). By the time of the last of these, the stock was running down, and Petrucci was using new papers. These new papers, alongside some remnants of paper 20, can be found in the masses of Isaac, in October. Between May and October, there are no known and dated editions, though I have placed the second edition of Josquin's first book there. Paper 20 does reappear briefly in rhe first two editions of 1507, and also in two books of frottole in the middle of that year: but I do not believe that there is sufficient room for a complete edition of a new book at either stage. Unfortunately, there is not enough bibliographical evidence to make a final decision, but the most likely answer seems to me to be that this book was printed during the summer of 1506, perhaps before the Josquin edition". L'informazione è corredata da altre notizie relative ai registri delle carte contrassegnate dalla filigrana n. 20.

32. Cfr. Glixon PL, pp. 34-38.

e non con quella di Priore generale dell'ordine che gli competeva nel 1506. Sembra a noi improbabile, o quanto meno insolito, che in presenza di una ristampa potesse essere modificata la qualifica del dedicatario.

L'esemplare è completo: misura cm. 16,5 x 23 (formato qui riprodotto); consta di 64 cc. (n.n. la prima e le ultime due bianche) per complessivi 8 quaderni con registri AA-BB-CC-DD-EE-FF-GG-HH. A c. 2v, sopra la prima pagina di musica, è ribadita l'attribuzione di tutte le laude a Dammone con l'indicazione "F. Innocentii Dammonis ceterequi sequentes". L'indice, a c. 2, riporta in alto l'indicazione "Laude numero lxvii" ma l'elenco sottostante distribuito in tre colonne somma correttamente 66 brani, di cui viene dato resoconto articolato – comprensivo di bibliografia essenziale, osservazioni e note sulle attribuzioni e forme poetiche – nella Tavola analitica che segue.

Francesco Luisi

Introducción

La antología de Fraile Innocenzo Dammone representa el primer testimonio impreso de las *laude* relacionado con la tradición de una Congregación religiosa. Editada en 1508 bajo los auspicios de la Congregación de los Canónigos Regulares de S. Salvatore, precede de más de medio siglo la colección de Serafino Razzi[1] y la de Giovanni Animuccia, las dos del mismo año[2], recopiladas respectivamente para en convento femenino dominicano de San Vincenzo di Prato, con dedica a la Madre priora Caterina de' Ricci, y para San Girolamo della Carità en Roma, institución que habría dado origen, por obra de San Filippo Neri, al Oratorio de la Vallicella y a la estimable producción impresa de las *laude* filipinas.

De hecho la colección de Fraile Innocenzo presenta un repertorio con características particulares, relacionadas con el ejercicio espiritual y las reflexiones sobre la devoción, sobra la santidad y sobre las más importantes celebraciones litúrgicas, adoptando, en lo que a la parte musical de refiere, una escritura polifónica de alguna manera mediada entre el estilo italiano y el franco-flamenco. Al mismo tiempo, confiando en la imprenta y en el nuevo sistema de distribución, la colección intenta también difundir fuera del convento, en los círculos de devoción laicos, modelos controlados de canto espiritual artístico que rechacen compromisos con la tradición del canto profano y contemporicen el estilo de la *frottola* practicado por los compositores italianos de la época.

La comparación con la puesta en de la otra antología de *laude* imprimida por Petrucci algunos meses antes, pero en realidad programada como obra segunda – par ser exactos el *Laude libro secondo* editado en 11 de enero de 1507 (en el computo moderno 1508)[3] – pone en evidencia la trabajo realizado por Dammonis para realizar una impostación personal de la escritura musical: en la obra segunda los autores, los más conocidos representantes de la cultura de la *frottola* (Cara, Tromboncino, D'Ana, Stringari, Capriolo, Lurano, Broco etc.), utilizan un estilo musical en nada diferente al destinado a las composiciones sobre textos profanos, un estilo – podríamos decir – adaptado a exigencias de expresión que imponen un simplificación de los ornamentos de la voz superior e interpretan superficialmente la específica semántica espiritual de los textos, adoptados de todas formas sin intentos programáticos precisos; la antología de Fraile Innocenzo, a pesar de ser generalmente fiel al citado modelo estilístico ofrecido por el segundo libro, se esfuerza en definir un lenguaje musical más sobrio y ajustado sin por esto renunciar a soluciones más radicales – sea en absoluta homofonía, sea en contrapunto, a veces imitativo – fuertemente vinculadas con los textos escogidos, teniendo en cuenta la necesidad de obedecer a un proyecto capaz de proporcione una idea compleja y variada de la poética vinculada a los textos poéticos de la devoción mayormente conocidos.

1. Cfr. *Libro primo delle laudi spirituali da diversi eccell. e divoti autori, antichi e moderni composte... Raccolte dal R. P. Fra Serafino Razzi Fiorentino, dell'ordine de' Frati Predicatori*. In Venetia, ad instantia de' Giunti di Firenze, 1563 (reimpresión en facsímile, Bologna, Forni, 1969, con prefacio de Giuseppe Vecchi). Véase ahora también el estudio de Patrick Macey, *"Lazare veni foras". Savonarola and the Franco-Flemish Motet*, pp. 451-467, en *Una Città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze 10-13 dicembre 1998). A cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2001, en imprenta.

2. Cfr. *Il primo libro delle laudi di Giovanni Animuccia*. In Roma per Valerio Dorico, 1563.

3. El primer libro salió alrededor de seis meses más tarde con facha 7 de julio de 1508.

La elección de los textos, de hecho, representa para el Fraile Innocenzo la condición básica del mensaje espiritual con el que caracterizar la antología. Probablemente fue la premisa substancial la que permitió al músico de la Congregación de S. Salvatore dar a la imprenta un producto musical artístico y dedicarlo a su superior, el Padre Serafino Baldassarre Veneto, en la época da la impresión "Visitatore" y antes Prior General de la Orden. En efecto es sabido que la Congregación de S. Agustín ponía obstáculos – al igual que otros ordenes monásticos entre lo que sobresalía el benedictino[4] – la practica musical polifónica en favor del canto litúrgico monódico: todavía en 1519 podemos leer, en las actas del Cabildo general una postura hostil hacia en utilizo de la polifonía (confirmada en los siguientes años, hasta poco antes de la Contrarreforma) con la excepción del triduo de la Semana Santa[5].

> Item praecipimus quod cantu figurato non utantur in ecclesiis fratres nostri in celebrationibus missarum vel divinorum officiorum nisi ubi propter iam introductam consuetudinem quorumdam locorum in matutinis praecipue tridui maioris hebdomade si sine scandali periculo dimitti non possit.

Sin embargo en un documento veneciano de San Salvatore, Reg. n. 42, c. 90, aparece un acta fechada 1462 – no registrada en las actas boloñesas – que defiende la enseñanza del órgano:

> Item che 'l P. General cum el so compagno et el Prior de ciaschadun convento possino far imparar a sonar gli organi a chi parerà loro siano ati a ciò.

De este modo, considerando posible que la pericia musical de Fraile Innocenzo pueda derivar de su posible mansión como organista – nada nos impide extender dicha competencia también a la recopilación de un libro de *laude* musicales polifónico. De hecho, además, dicho libro existe y es testigo no sólo de una praxis un día prohibida y hoy irrenunciable – pero no renunciable – sino también da la inauguración de un proceso de renovación musical que llevará a la Congregación músicos y teóricos de la música de gran valor.

El autor

El problema relacionado con la identificación de Fraile Innocenzo di Dammone[6] queda todavía hoy en día una cuestión abierta. Las investigaciones de archivo hasta ahora llevada a cabo nos han ofrecido algún que otro elemento interesante y creíble para llegara una primeras conclusiones, pero han conseguido hacernos llegar a una solución definitiva del problema. Sólo nuevos documentos podrán solucionar los interrogantes que aún que-

4. Véase en propósito el estudio fundamental de Giulio Cattin, *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della Congregazione di S. Giustina*, en "Benedectina", XVII (1970), pp. 254-299.

5. Documenración presente en Oscar Mischiati, *La prassi musicale presso i canonici regolari del Ss. Salvatore nei secoli XVI e XVII*, Roma, Torre d'Orfeo, 1975, pp. 129-130.

6. En el presente estudio, dejando de lado la denominación del músico unánimemente aceptada de Innocenzo Dammone, se prefiere la más probable indicación "artístico-patronímica" de Innocenzo di Dammone, no solamente para ser mas fieles al texto latino, sino rambién por respetar la costumbre humanista que aceptaba en la definición el concepto de elegida descendencia más que el de apropiación. Además se puede observar como en todos los casos citados se utilice el genitivo patronímico (Innocentius Iacobi, Innocentius Natalis, Innocentius Gasparis, Innocentius Corradi).

dan, mientras tanto tendremos que conformarnos de las poca noticias seguras conseguidas y de las más sugerentes conjeturas.

Aquí se enumerarán los elementos más importantes de la investigación haciendo un resumen de las observaciones a las que se ha llegado en sede interpretativa y haciendo conocer los datos con objetividad. El lector decidirá acerca del valor de los indicios proporcionados y sobre las conclusiones provisionales a las que se ha llegado.

Fraile Innocenzo di Dammone, que aquí proponemos identificar con Fraile Innocenzo di Gaspare da Vicenza[7] (también indicado como proveniente desde Isola Vicentina – "de Insulis" o "de Valle", con referencia al monasterio de S. Maria del Cengio), pertenecía a la Congregación de S. Salvatore en la que había ingresado, con más o menos dieciséis años de edad, probablemente en 1488. El nombre "Dammonis" no se encuentra nunca inscrito en las actas oficiales de la Congregación, ni se encuentra en la onomástica veneciana o véneta. Pensamos tratarse de un nombre escogido emblemáticamente para obedecer a una consolidada moda humanística a la que el Fraile Innocenzo recurre con ocasión de la publicación de sus *laude* por el editor Petrucci en Venecia, con el intento de evidenciar – detrás de un aparente anonimato – su especifica profesión (Damone fue, como se sabe, el maestro de música de Sócrates[8]).

Nos parece justo hacer antes de todo un recorrido por las etapas de la investigación que han llevado a dicha identificación. Considerando como acto musical culminante en la vida de Fraile Innocenzo la edición de las *laude* de 1508, es posible situar su presencia en la Orden, con especifica referencia a la sede veneciana, en el quinquenio anterior a dicha publicación. Las fuentes de archivo, más exactamente las actas de la Congregación nos informan, en los años entre 1502 y 1507, de la presencia de cuatro frailes con el nombre de Innocenzo, todos ellos posiblemente identificable con el músico, ya que presentes en la ciudad lagunar: Innocentius Jacobi de Brixia (1502), Innocentius Corradi de Alemania (1507), Innocentius Natalis de Venetia (1505 e 1507), Innocentius Gasparis de Insulis (1506). Eliminado el primero, lejos del acontecimiento y pasado poco después a Piacenza con el cargo de Prior (es el único Innocenzo canónigo citado por Jeppsen con alguna posibilidad de identificación[9]) y el segundo porqué demasiado alejado de la cultura que produjo en Italia la *lauda* polifónica, la elección quedaría limitada a los últimos dos y sobretodo a Natalis de Venetia

7. Su identificación viene proporcionada por Francesco Luisi, *Laudario giustinianeo, Musiche a modo proprio, ricostruzioni e "cantasi come" nella tradizione musicale dei secoli XV-XVI-XVII per le fonti della laude attribuite a Lorenzo Giustinian*, Venezia, Fondazione Levi, 1983, voll. I-II (desde ahora LG), I, pp. 441-445; confirmada por el mismo Luisi en la reciente edición del MGG editado por Ludwig Finscher, *sub voce* Dammone, Personenteil 5, coll. 340-343. Las fuentes de archivo y bibliográficas de referencia son: *Primus liber actorum nostrorum omnium generalium per F. Saturninum Tarvisinum trascriptum incipit anno Domini 1434* (Venezia, Archivio di Stato, San Salvatore, *Mani morte*, Busta 42); *Atti di Congregazione. Demaniale: Canonici Regolari di S. Salvatore* (volume redatto da Augustinus Urbinas, Bologna, Archivio di Stato, Demaniale, 175/2622); *Regula et Constitutiones Canonicorum Regularium Congregationis S. Salvatoris Ordinis Sancti Augustini denuo reformatae, auctae, summis illustratae, indiceq. Locupletissimo exornatae*, Romae, apud Paulum Bladum, 1592; Flaminius Cornelius, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis*, Venetiis, 1749, II, 271.

8. La noticia nos llega gracias a numerosas fuentes relacionados con Diogene Laertius, 2, 19. Por ortos testimónios acerca de la actividad del músico relacionados por Platone Isocrate, Plutarco, Aristotele y otros, cfr. 37A 1-8 D.-K.

9. Cfr. Knud Jeppesen, *Die Mehrstimmige Italienische Laude um 1500*, Leipzig-Kopenhagen, Breitkopf & Härtel-Levin & Munksgaard, 1935 (edición en facsímile, Bologna, A.M.I.S., 1971; desde ahora Jepp MIL), p. LVI: el investigador, utilizando Flaminius Cornelius, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis*, cit., p. 271, identifica Padre Serafino y Padre Innocenzo di Brescia solo en razón del cargo de Prior que cubrían ambos en la Congregación.

(tesi s apoyada también por Glixon[10]) cuya presencia en Venecia es demostrada en 1505 como en 1507, o sea en época que incluye el año 1506, cuando Seraphinus Balthasaris Venetus fue nombrado Prior general de la orden siendo después – con el nuevo cargo de "Visitatore" de la orden – el a quien fue dedicada la antología impresa de *laude* firmada por Dammonis dos años más tarde.

Ahora no se puede desconocer que ni la candidatura del veneciano Innocentius Natalis, ni la de Innocentius Gasparis de Insulis favorecen de documentos que prueben sin duda su autenticidad. De todo modos algunas circunstancias especiales sugieren reconocer con más probabilidad la identificación de Dammone con Innocentius Gasparis de Insulis o de Vicentia. Las actas capitulares lo indican en Venecia en 1506, en el convento de S. Antonio di Castello perteneciente a la misma congregación. En relación con esto hay que recordar que, cuando en 1506 el Cabildo General, reunido en la sede de Ravenna, además de nombrar Prior general a Padre Serafino, dicta también: "Capitulum sequens celebretur in Monasterio Sancti Antonii de Venetiis"[11]. Dicho Cabildo, que daba por terminado el prestigioso encargo (que incluía también un año de priorato en el Monasterio de S. Salvador de Venecia, despachado el año anterior a 1505), habría, como era costumbre, considerado la conducta del prior veneciano y lo habría destinado a otra mansión; de hecho fue confirmado nuevamente prior de la sede de S. Giovanni Evangelista en Ravenna. Ahora, ya que la colección de *laude* polifónicas testifica ampliamente, a luz de la carta dedicatoria, una elección cultural apoyada por el superior, a pesar de la postura intransigente de la orden en relación a la música como arte, alcanza más credibilidad la hipótesis que con ocasión del Cabildo de 1506 el monasterio veneciano de S. Antonio, de común acuerdo con el de S. Salvador, halla querido preparar una antología musical que representase al mismo tiempo un *speciemen* y una oferta. Dicha iniciativa coincide perfectamente con la segura presencia en S. Antonio de Fraile Innocenzo di Dammone, músico y compositor de *laude*.

Innocenzo di Gaspare da Vicenza – si su candidatura es valida – había empezado su mandato justo en el convento de S. Antonio en 1489 y durante los años siguientes había sido sujeto a varios desplazamientos en diferentes sedes de la orden sin volver ya nunca más a Venecia: es posible creer que, merced el citado decreto de S. Salvador, pueda haber sido iniciado a la práctica del órgano para que pudiera enseguida después transmitirla, en los otros conventos, a los hermanos considerados más idóneos. Sin duda es el único entre los cuatro Innocenzo antes citados activo en el convento de S. Antonio di Castello donde se encuentra un órgano entregado la cuidado de organeros que, no por casualidad, son también de Vicenza[12]. Esta sede es además la única que testifica su regreso después de 17 años y no es inverosímil que este hecho pueda haber ocurrido en relación con una ocasión particular.

En apoyo a nuestra identificación se suma una atenta análisis de la obra: el contenido de la antología ha evidenciado en efecto una peculiar elección poética, que subraya una especifica conexión con los textos de *laude* atribuidos al patricio veneciano Leonardo Giustinian. En la tradición textual de dichas poesías, que se formó justo en Vicenza, son presentes variantes de tradición relacionadas con la *editio altera* de Vicenza de las *laude* de Giustinian (edición de Leonardo Basilea, 1475, impresa nuevamente por Bernardin de

10. Cfr. Jonathan Glixon, *The Polyphonic Laude of Innocentius Dammonis*, en "The Journal of Musicology", VIII (1990), pp. 19-53 (desde ahora Glixon PL).

11. Cfr. LG I, p. 443.

12. Cfr. el documento que testifica la manutención del instrumento a cargo de organeros de Vicenza otra vez en 1545, en LG I, p. 522.

Celleri da Lovere en Venencia en 1483) y no con la *editio princeps* editada en Venecia en 1474 por el editor di Bartolomeo da Cremona (con reimpresiones de Dionisio Bertocchi, 1490 y de Bernardino Misinti, 1495); ésta sin duda debía de ser más conocida por los venecianos. Citando un único caso ejemplar, podemos recordar como justo de la edición de Vicenza (n. 41) proviene la lección textual escogida por Fraile Innocenzo para la sección n. 56, que además presenta una "laude-ballata" en heptasílabos que se presenta de este modo:

Anima beneditta
che d'amore senti il zelo,
stende le ale al cielo
et de volar non fina.

Su l'alto monte ascendi
dove l'amore t'aspetta
e come foco t'acendi
in verso lui t'afretta.
Tosto, o sposa dilecta,
el dolze sposo abraza
con lachrimosa faza
avanti a lui te inclina.

Tratándose de una forma de *ballata* que siegue el esquema de las rimas xyyx ababbccx, parece evidente que el primer verso está corrompido al no presentar la rima x; ésta se encuentra sin embargo en la *editio princeps* veneciana (1474) che presenta correctamente:

Anima pelegrina
che d'amor senti el zelo,
tendi le ale al cielo
e de volar non fina.

Ya que el error de la versión vicentina se transforma en una variante de tradición trasmitida también a la segunda versión impresa (trátase de los citados ediciones: Vicenza, 1475 y de la idéntica nueva impresión hecha en Venecia en 1483), es evidente que Dammonis, procediendo de aquella cultura y utilizando la fuente que a él más cercana, no siente la presencia de cambios y escoge aquel modelo para depuse musicarlo. Como consecuencia de esto, a nuestro parecer, se puede afirmar que bajo el apelativo de Dammonis no se esconda Innocentius Natalis de Venetia, sino Innocentius Gasparis de Vicentia.

Éste viene citado en las actas de la Congregación en los años que van de 1489 hasta 1532 con la califica de "commisso", conseguida después de la toma de hábito (no antes de los dieciséis años) y de un año de noviciado, y lo distingue de la de canónigo que lo habría levado al sacerdocio[13]. Es posible pensar también que el papel de "commisso" tenga alguna relación con encargos especiales que, en lo que se refiere a Fraile Innocenzo, podrían estar relacionados con sus mansiones musicales (¿organista?), hecho que justificaría además los cambios por los que pasó en los diferentes conventos de la orden. Las actas capitulares en efecto indican siempre con funciones de "commisso" (es el único fraile de la Congregación indicado siempre con este nombre) en los numerosos traslados a los que fue sujeto, a lo mejor con en el encargo de organizar la práctica musical en las varias sedes de la Congregación; en 1489 recibe su primer encargo en Venecia en S. Antonio, en 1490-91 en S. Maria degli Angeli en Siena, en 1492 en S. Giovanni Evangelista de Ravenna, en 1493-94 en

13. Cfr. *Regula et Constitutiones Canonicorum Regularium Congregationis S. Salvatoris*, cit., cap. XV: *De receptione novitiorum*, citado en O. Mischiati, *La prassi musicale*, cit., p. 10.

S. Salvatore de Bolonia, 1495 en S. Ruffino a Mantua, en 1496 en S. Giovanni Evangelista de Brescia, desde 1497 hasta 1499 en S. Maria di Isola Vicentina, en 1500 nuevamente en S. Salvatore de Bolonia, en 1501 y 1502 otra vez en S. Maria di Isola Vicentina, desde 1503 hasta 1505 en S. Maria delle Grazie de Forlì, en 1506 vuelve a S. Antonio en Venecia, en 1507 se traslada a S. Daniele in Monte cerca de Padua. Finalmente de 1508 hasta 1532, a lo mejor incapacitado a afrentar nuevos desplazamientos, lo encontramos estable en S. Maria di Isola Vicentina, posible lugar de procedencia. A 1532 debería fecharse el año de su muerte ya que después de este año no viene ya citado en las actas capitulares.

Queriendo sintetizar en diferentes puntos los indicios y las observaciones aportadas hasta ahora, se puede afirmar que en favor de las candidatura de Innocenzo di Natale, citado como veneciano, exista solamente el hecho de su presencia en Venecia en la sede de San Salvatore en 1505 y en 1507, o sea en el año que precede y en el que sigue la elección de Padre Serafino, también veneciano, en el cargo de Prior General. En contra no tenemos noticias que nos permitan tener elementos indicativos en lo que se refiere a la música: Innocenzo di Natale viene citado siempre como canónigo regular con intenciones al sacerdocio.

Para Innocenzo di Gaspare podemos hacer un listado de las motivaciones que justificarían mejor su candidatura:
– En 1506 el Cabildo de la Congregación, reunido en Ravenna, nombra Padre Serafino Prior General de la orden y dispone que el Cabildo siguiente se celebere en San Antonio di Castello en Venecia.
– El año más probable de la preparación de libro de *laude* musicales dedicado a Padre Serafino parece ser el 1506. La antología podría haber salido en 1507 y de todos modos no después del 11 de enero de 1508 (*more veneto*) indicado en el colofón del Segundo libro de *laude* impreso por el mismo Petrucci.
– En 1506 Fraile Innocenzo di Gaspare da Vicenza se encuentra en Venecia en la sede de San Antonio di Castello.
– Fraile di Gaspare es el único fraile indicado siempre con el cargo de "commiso" que indica la toma de hábito y haber hecho el noviciado, pero no el inicio del sacerdocio (en la orden benedictina se utiliza esto con el título de "converso").
– Dicho título permitía mansiones especiales que, en el caso de Innocenzo da Vicenza, podrían haber sido las de organista (un órgano cuidado por organeros también de Vicenza presente en esos años en San Antonio di Castello)
– Innocenzo di Gaspare había empezado su cargo en San Antonio en 1489 y después, hasta 1508, lo habían trasladado continuamente en diferentes sedes de la Orden (nunca más a Venecia hasta 1506), probablemente como profesor de órgano, gracias a las disposiciones salidas de San Salvatore en Venecia en 1462.
– Innocenzo di Gaspare es llamado a Venecia, en San Antonio, en 1506 cuando Padre Serafino es Prior General coincidiendo con la orden que había elegido la sede de San Antonio como lugar donde celebrar el siguiente Cabildo.
– Innocenzo di Gaspare da Vicenza, probable organista y músico de la Congregación, compone el libro de *laude* para después ofrecerlo al Prior General una vez terminado su cargo en 1507.
– Por la ocasión, empujado por motivos de oportunidad, Fraile Innocenzo escoge el patronímico "Dammonis" como califica de su cargo.
– Innocenzo di Dammone demuestra mucha atención a la hora de escoger los textos, alguno de ellos nuevos. La elección está sin embargo caracterizada – sobre todo en lo que se refiere a la relación con diez textos relacionados con Leonardo Giustinian – por el utilizo de fuentes pertenecientes a la tradición de Viecenza, hecho que podría identificar su origen.

Los textos

Una importancia fundamental presenta la elección de los textos: ésta define una ambientación en su mayoría veneciana y véneta del libro de *laude* de Dammonis, con una preferencia por las *laude* de Leonardo Giustinian, sin renunciar de todas formas a la tradición florentina de la poesía espiritual – representada especialmente por las *laude* de Feo Balcari, a las que se unen las de Castellano Castellani, Francesco D'Albizo, Simon Pallaio, Lorenzo Tornabuoni e de Loreneo el Magnifico – y a una más genérica influencia de Jacopone da Todi, a lo mejor filtrada por la encendida espiritualidad de Bianco da Siena. Pocos textos se deben a la mano del compositor (a veces utilizando la técnica de la falsificación); una sección importante recoge también viejos textos latinos rítmicos a veces de antigua tradición a veces con atribución (S. Bernanardo y Jacopone) y alguna elaboración, siempre en latín, de ascendencia litúrgica y de evidente fuerza expresiva. En su totalidad la elección parece dictada por exigencias que tienen a que ver con la necesidad de la variedad, en el intento de proporcionar a la antología una carácter de plenitud en el cuadro general de su destino ejecutivo puesto en un marco de devoción que, aunque inspirado a la liturgia más representativa de la Natividad y de la Pasión, otorga más importancia a la contemplación de las virtudes de María y las disciplina de la pentencia como medios de redención.

Se puede comprender mejor el significado general de la elección poética si se considera la grande expansión alcanzada por el orden canónigo de S. Salvatore a principios de siglo XVI: además de dos monasterios importantes en Venecia (S. Salvatore desde 1442 y S. Antonio desde 1471), la Congregación tuvo prestigiosas sedes en Bolonia (S. Salvatore desde 1418, S. Maria di Reno, ya desde el siglo. XI y S. Cecilia alla Croara desde 1487), en Florencia (S. Donato in Scopeto desde 1420) y en Roma (S. Pietro in Vincoli desde 1489 y S. Lorenzo fuori le mura desde 1511); numerosos fueron además los monasterios situados en ciudades más o menos pequeñas del centro-norte de Italia: Abano (desde 1460), Ravenna (desde 1459), Fano (desde 1480), Urbino (desde 1481), Siena (desde 1434), Orvieto (desde 1498), Ferrara (desde 1473), Cortona (desde 1488), Brescia (desde 1485), Benevento (desde 1506), Cagli (desde 1475), Candiana (desde 1450), Genova (desde 1486), Gubbio (con dos sedes: S. Ambrogio desde 1414 y S. Secondo desde 1455), Isola Vicentina (desde 1462), Lucca (desde 1507), Treviso (desde 1462), S. Arcangelo di Romagna (desde 1477), Reggio Emilia (desde 1493), Pisa (desde 1504), Mantova (con dos sedes: S. Rufino a Molinella desde 1459 y S. Sebastiano desde 1488), Mirandola (desde 1495), Modena (desde 1501), Perugia (desde 1468), Piacenza (desde 1491)[14].

La posibilidad que la obra de Dammonis pudiera circular en todas las comunidades de la orden es fundamental a la hora de considerar la oportunidad de asumir tradiciones de *laude* diferentes. De todos modos, si bien a una primera análisis la antología parezca orientada hacia una elección equilibrada, enraizada en el repertorio véneto y toscano, de hecho su ambientación se revela fuertemente veneciana, también cuando recurre a textos de tra-

14. Las fechas indicadas para la agregación de los diferentes conventos a la Congregación de S. Salvatore son indicadas en O. Mischiati, *La prassi musicale*, cit., p. 135. Un estudio, todavía hoy en día fundamental acerca de las historia de la Congregación de S. Salvatore, es el de Giovanni Crisostomo Trombelli, *Memorie istoriche concernenti le due Canoniche di S. Maria di Reno e di S. Salvatore insieme riunite*, Bologna 1752; muy detallada es también la "voz" escrita por D. Carlo Egger, para el "Dizionario degli Istituti di Perfezione", vol. II, Roma, Edizioni Paoline, 1975, coll. 46-63.

dición florentina que sin duda provienen de fuentes impresas y manuscritas que circulaban por los diferentes conventos de la laguna.

Analizando detalladamente la situación, resulta que los dos núcleos poéticos más representativos de la entera recopilación se compone de 27 *laude* de tradición véneta y 13 de tradición toscana. En las que se pueden acercar a la cultura véneta, 4 son declaradamente del mismo Dammone, mientras las otras 23 circulan todas con el nombre de Leonardo Giustinian excepto 4 textos por los que se hace el nombre de otros autores de *laude* (n.13 atribuido también a Jacopone y n. 37, 38 e 59 indicados por otras fuentes también como obra de Bianco da Siena). De todas formas es interesante subrayar como las citadas 23 *laude* estén todas impresas en la *editio princeps* de las *laude* de Giustinan (Venecia, 1474, 1490 e 1495) y se encuentren contemporáneamente en los más importantes manuscritos generados por la cultura espiritual veneciana. Resulta además extraordinario como diez de ellas se encuentren también en la siguiente *editio altera* de Vicenza (1475 y Venecia 1483), de donde Fraile Innocenzo parece haber sacado directamente el texto para las versiones utilizadas para la puesta en música, como demuesrra el caso ya citado de la *lauda* n. 56 *Anima beneditta* (versión incorrecta de *Anima peregrina*) y como reafirma la comparación con variaciones presentes en tradiciones ya consolidadas, también en fuentes dependientes y relacionadas entre sí. Los textos de la edición de Vicenza corresponden a las *laude* números 3, 29, 30, 34, 44, 45, 47, 54, 56 y 62. Los otros 13 textos venecianos atribuidos a Giustinian números 13(?), 16, 18, 31, 32, 37(?), 38(?), 39, 40, 43 48, 49 e 59(?), no provienen sin embargo de la *editio princeps* de 1474 (aunque en ellas presentes), sino de la tradición manuscrita que circulaba en los monasterios de Venecia, como testifican significativamente el Ms Hamilton 348 de Berlín y los Mss Marc. Cl. IX, 182, Cl. IX, 486, Cl. IX, 230, y Cl. I, 61 todos relacionados con la cultura veneciana[15].

El grupo de las 13 *laude* de tradición toscana incluye 7 *laude* atribuidas a Feo Belcari (una, con dudas, también a Terranuova) que corresponden a los textos números 5, 33, 42, 51, 52(?), 57 y 65 que circulaban – excepto el n. 57 – también en fuentes manuscritas venecianas (sobretodo en los códigos misceláneos Hamilton 348, ex biblioteca de S. Francesco della Vigna en Venecia, y Marc. IX, 182 compilado en el convento de S. Mattia di Murano por un viejo monje, cierto Fra Mauro proveniente desde Camaldoli); las atribuidas sin embargo a Castellani (n. 6 e 25), a Pallaio (n. 26), a D'Albizo (n. 58), a Lorenzo il Magnifico (n. 61) y a Lorenzo Tornabuoni (n. 63) y otras cuatro anónimas (n. 20, 35, 60 e 64) provienen seguramente de ediciones florentinas[16] que el fraile músico seguramente debía que conocer.

Las *laude* venecianas a las que hemos hecho referencia ofrecen la posibilidad sin embargo de hacer ulteriores consideraciones.

---

15. Todas las fuentes vienen descritas, con una análisis sistemática del contenido, en LG I, pp. 53-80 (tav. 3), 99-116, (tav. 6, 8 e 9).

16. En resumen, de las cuatro ediciones descritas por Gustavo Camillo Galletti, *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizo, di Castellano Castellani e di altri, comprese nelle quattro più antiche raccolte*, Firenze, Molini e Cecchi, 1863. Desde ahora indicadas con las siglas Gall[1] (primera colección; *Laude di Feo Belcari...*, s.n.r. (pero Firenze, Bartolomeo de' Libri, ca. 1490); Gall[2] (segunda colección: *Laude facte e composte da più persone spirituali...* Firenze, Francesco Buonaccorsi, 1485 (stile comune 1486); Gall[3] (tercera colección: *Laude facte e composte da più persone spirituali...* Firenze, Antonio Miscomini, s.a. (pero a lo mejor 1495, por Bartolomeo de' Libri); Gall[4] (cuarta colección: *Libro di laude a petitione di ser Piero Pacini da Pescia* (Firenze, ca. 1502-1508, reimprimida por Zopino en Venecia como *Opera nova de laude* nel 1512). Acerca de la producción de Castellani véase el estudio de Giulio Cattin, *Musiche per le laude di Castellano Castellani*, en "Rivista Italiana di Musicologia", XII (1977), pp. 183-230 (desde ahora Cattin *Cast.*).

Antes de todos – como primera reflexión –, con referencia a las *laude* números 13, 37, 38 y 59, consideradas, con dudas, obra de Giustinian, hay que evidenciar un repertorio más genérico difundido en el área veneciana que puede ocasionar equivocaciones en las atribuciones: el caso de la *lauda* n. 13 es un típico ejemplo en este sentido comprobado también por las ediciones impresas de la tradición florentina publicadas bajo el nombre de Jacopone (reconducido por Galletti en las "osservazioni" – no sabemos con que grado de autenticidad – a obra de Giustinian[17]); los otros tres textos (n. 37, *Como dinanzi a Christo*, n. 38, *Sempre te sia in diletto* e n. 59, *L'amor a mi venendo*) – concordemente atribuidos por diferentes fuentes venecianas a Giustinian – son considerados, en lasz ediciones impresas florentinas o por otras fuentes a ellas relacionadas, como obra de Bianco da Siena y es posible que circularan en Venecia sobretodo por medio de los Gesuati presentes en el monasterio de las Zattere desde el siglo XIV y fuertemente integrados en la cultura espiritual veneciana. Una segunda reflexión, como se ya se ha comentado, puede hacerse acerca del pequeño grupo de *laude* escritas por el mismo músico (números 7, 41, 46, 50): tratase de textos poco originales realizado sobre estructuras simples (tres *barzellette* y una oda) que implican el acercamiento del compositor a una tradición más véneta que toscana. Bajo estos aspectos se podría asignar a Dammone también otras *laude* anónimas difícilmente identificables y ausentes en los repertorios más conocidos, o sea los textos al n. 8 (que funciona de modelo para el *contrafactum* firmado por Dammone bajo el n. 7) y 14 (las dos odas), y al n. 28 (capítulo) y n. 36 (soneto anómalo).

17. Cfr. Gustavo Camillo Galletti, *Laude spirituali di Feo Belcari*, cit., p. XV.

Particularmente importante, en lo que se refiere a lo relacionado con la variedad y el acercamiento a tradiciones poéticas diferentes, es el amplio abanico de estructuras poéticas presente. Entre ellas sobresale la *ballata*, testigo de la tradición más antigua y auténtica de la *lauda*, escogida también como modelo para la estructura bipartida con estribillo. Dicha estructura viene utilizada en 23 obras: números 3, 5, 6, 13 (*ballata* antigua), 16, 20, 27, 30, 32, 37, 38, 39, 40, 48, 52, 54, 56 (*ballata* antigua), 57, 58, 59 (*ballata* antigua), 62, 65, 66 (*ballata* antigua). La preferencia otorgada a estructuras en dos partes con estribillo viene también confirmada por la presencia de 9 textos en forma de *barzelletta* en octonarios: forma creada utilizando el esquema de la *ballata* y relacionada con la cultura, no sólo véneta, del siglo XV: números 25, 35, 41 (del mismo Dammonis), 46 (id.), 50 (id.), 51, 61, 63, 64.

La forma estrófica más simple en una sola sección se encuentra en 8 *canzonette* presentes en diferentes estructuras: n. 15 y 31 (estrofas tetrásticas de heptasílabos), n. 8 (estrofas tetrásticas de octonarios), n. 44 (estrofas de heptasílabos), n. 43 y 47 (estrofas tetrásticas de octonarios), n. 45 (estrofas de seis heptasílabos y un endecasílabo), n. 49 (estrofas tetrásticas de heptasílabos esdrújulos). A éstas se suman dos canciones también con forma variada: n. 29 (estrofas tetrásticas de endecasílabos), n. 42 (estrofas de cinco versos con cuatro endecasílabos y un heptasílabo en clausura). Otras formas en una sola sección utilizan la estructura mínima de la oda: n. 7 (firmada por Fraile Innocenzo también en los que se refiere al texto), n. 8 y 14 (probablemente también del mismo compositor).

Los últimos tres textos presentan algunas singularidades: el n. 36 es un diálogo (entra la Virtud y el Laudese) en dos partes, construido sobre la forma bipartida del soneto (forma caudada)

que sin embargo sufre un vistoso cambio formal a causa de la presencia de heptasílabos en todo el segundo terceto y de otro heptasílabo como segundo verso del último cuarteto. Del todo excepcional – en rezón de la estructura en dos partes del texto – es además la adaptación musical *durchkomponiert*, absolutamente inédita en el repertorio de la *frottola* de inicios del siglo XVI. El n. 34, atribuido a Giustinian, es un raro ejemplo de *sirventese* (tres estrofas tetrásticas de endecasílabos con heptasílabo en posición tercera y verso de clausura). Extremadamente singular es finalmente en n. 60 (*Nel tuo furore, nel tuo furore / non m'arguir Signore*) que proporciona un caso de canción de baile mayormente relacionado con la tradición florentina y toscana: la letra, que nos llega anónima desde la tradición impresa florentina examinada por Galletti[18], es una transformación al estilo espiritual de una conocida canción de baile *Ben venga maggio, ben venga maggio / e 'l gonfalon selvaggio* caracterizada por el uso de doble quinario[19] en el primer verso del estribillo que ha dado origen, como hemos demostrado en otra sede[20], a una duradera y extensa tradición de la *lauda* "a ballo". Lo que más nos asombra en la adaptación musical de Dammonis es la solución "de oído" sobre la antigua aria, impuesta al *cantus* por su puesta en música[21]: única concesión, aunque bien disfrazada, a la praxis de la época de reutilizar algunas melodías que el autor parece rechazar con segura determinación. El fraile compositor non utiliza melodías de tradición tampoco en casos más auténticamente venecianos ya en circulación en ambiente florentino como *aeri giustinianei*[22]; la postura de Dammone se hace evidente especialmente en *O Jesu dolce* que utiliza una adaptación musical propia absolutamente independiente de la tradición conservada en el Ms ML 171 J6 del US-Wc y acogida en el manuscrito Ms Panc 27 de I-Fn y en el Grey 3.b.12, de la South African Public Library de Capetown también presente en la elaboración de Serafino Razzi impresa en 1563[23].

18 Cfr. Gall[4], p. 224, donde el texto viene indicado: "cantasi come – Ben venga Maggio" (cantase como – "Ben venga Maggio").

19. Acerca de la tradición musical del texto y de sus relaciones con las *laude* florentinas puede verse: F. Luisi, *'Ben venga maggio'. Dalla canzone a ballo alla 'Commedia di maggio'*, in *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Piero Gargiulo ed., Firenze, Olschki, 1993, pp. 195-218.

20. Sobre la *lauda* 'a ballo' contaminada por la Canción de baile de tradición florentina utilizada por Savonarola véase F. Luisi, *'Cantasi a ballo'. Annotazioni formali su alcune laude savonaroliane*, pp. 425-449, en *Una Città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze 10-13 dicembre 1998). A cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2001, en imprenta.

21. Compárense las melodías de las *laude* de Animuccia y Raíz elaboradas sobre el aria de *Ben venga maggio* transcritas en F. Luisi, *'Ben venga maggio'*, cit., pp. 217-218; la melodía reproducida por Dammonis "de oído" mira sobretodo al modelo que Raíz presentó a dos voces y que Osthoff escogió para individuar una posible relación con el aire de baile de mayo, considerándolo más antiguo: cfr. Wolfganf Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. jahrhundert)*, 2 voll., Tutzing, Hans Schneider, 1969, I, p. 110 e II, p. 153. La puesta en música utilizada por Dammonis presenta todavía algunas semejanzas con el conocido tema del *Ecce quam bonum* también presente en Raíz en un aversión a 4 voces (cc. 116v-117): muy relacionado con la tradición de Savonarola y presente en muchas fuentes no autógrafas, también el texto abre latino se abre con un doble quinario y reproduce el ritmo de la serie de los *contrafacta* de *laude*: *Ecco il Messia, Ecco il Signore, Ecco il diletto, Ecco la stella* que provienen todos de *Ben venga maggio*.

22. Véanse los numerosos casos puesto en la tabla. 35 en LG I, pp.230-248 y sobretodo las indicaciones relativas a los textos *O Jesu dolce* (n. 130) y *Madre che festi* (n. 105).

23. Transcripciones presente en LG II, pp. 88-94, véase también G. Cattin, *Polifonia quattrocentesca italiana nel codice Washington, Library of Congress, ML 171 J6*, en "Quadrivium", IX (1968), pp. 87-102 y Id., *Nuova fonte italiana della polifonia intorno al 1500 (Ms Cape Town, Grey 3.b.12)*, en "Acta Musicologica", XLV (1973), pp. 165-221.

Una última sección, muy importante, presenta textos latinos que se pueden dividir en dos grupos: el primero, que incluye las *laude* números 9, 11-12, 19, 22-23, 24, se inspira en la tradición más antigua de la *lauda* latina rítmica y presenta una estructura diferente probablemente por la importancia espiritual presente en la letra; en *Iesu dulcis memoria*, de probable autoría de S. Bernardo, se llega a reproducir, a margen de la puesta en música, otras 46 pequeñas estrofas tetrásticas que ocupan, sólo de texto, la página frontal completa; las piezas *Verbum caro factum est* y *Gaude Virgo, Mater Christi* presentan dos diferentes puesta en música; el *Stabat mater*, atribuido a Jacopone, se completa al margen con 16 ternarios y el *Gaude flore virginali* con 12 ternarios. El segundo grupo está formado por *laude*, siempre latinas, de devoción litúrgica o devocional: *Te invocamus* (n. 1, antífona para la SS. Trinidad), *Adoramus te Christe* (n. 2, fragmento litúrgico para la Semana Santa), *Ubi caritas* (n. 4, selección del *hymnus de caritate* de Paolino d'Aquileia), *Salve mundi salutare* (n. 10, también himno atribuido a San Bernardo, presenta en el margen otras 16 estrofa de cinco versos), *Ave Maria* (n. 17, antífona himno mariano), *Ave Virgo gloriosa* (n. 21, secuencia mariana), *Salve, regina glorie* (n. 53, himno mariano), *Adoramus te, o Jesu Christe* (n. 55, texto de devoción en prosa para el tiempo de Pasión). La presencia de 13 textos latinos (desde los que se originan 15 piezas para las dobles puestas en música citadas) es significativa en la antología de Dammonis ya que constituye un quinto del contenido total: puede decirse por tanto que la antología se caracteriza no sólo por la presencia de auténticos testimonios de espiritualidad, sino también por la observancia de la tradición y de las costumbres conventuales para poder aprovechar de este modo de una fruición más amplia y una aprobación sin reservas.

Por último hay que observar la organización de los textos en razón de los argumentos, hecho que favorece la citada fruición y que viene subrayado también por los títulos en latín: *De nativitate* (números 13, 14 e 16), *Ad beatam virginem* (números 17, 18, 19, 20, 21, 29, 31, 32, 33, 35, 53 y 54), *De beata virgine* (n. 26 e 30), *Gaude virginis* (n. 22), *Gaudia beate virginis* (n. 24), *Laus beate virginis* (n. 34), *Te Matrem* (n. 28), *De passione* (números 43, 45, 46, 47, 48), *De cruce* (n. 49), *De pace* (n. 50 e 51), *Ad crucifixum* (n. 10), *De contemptu mundi* (n. 39), *De infervorato Christi amore* (n. 40), *De Christi amore* (n. 42), *De superbia Luciferi* (n. 41).

Las músicas

Como ya se ha subrayado, la obra de Dammonis presenta una connotación monástica que lleva directamente a la Congregación de S. Salvatore[24]. Esta importante orden, nacida en el siglo XV bajo el espíritu de S. Agustín como agregación de entidades conventuales originariamente independientes y más antiguas, se oponía a la utilización de la práctica musical polifónica siguiendo también el ejemplo de otras congregaciones que valorizaban la disciplina y la austeridad. La colección por esto representa el primer paso oficial hacia una abertura que, por lo menos desde mitad del siglo

24. Las *laude* de Dammonis aparecen publicadas en su totalidad en edición moderna: 35 piezas has sido editadas por Jeppesen en 1935 (cfr. Tabla Analítica: Jepp MIL, n. 5, 7-10, 12-21, 25-27, 29-34, 43-45, 51, 54-56, 59-60, 63 e 66); 48 piezas – incluidos 17 de las ya citadas y 31 inéditas, se han publicado en LG (cfr. Tabla Analítica n. 1-6, 11, 13, 16, 18, 19, 22-24, 28-50, 52-54, 56-59, 61-62, 64-65). Entre estos, un fragmento ha sido publicado por B. Blackburn (cfr. Tabla Analítica n. 28). Glixon PL transcribe algunos *incipit* en los seis ejemplos presentes en su ensayo: las piezas n. 4, 5, 11, 36, 41 e 44 en la Tabla Analítica.

XVI, habría situado la Congregación al día con las ideas de la Contrarreforma: Dammonis es el primer músico profesional de la Orden que se aventaja del imprimatur concedido por los niveles más altos de Congregación, por lo menos de manera experimental. Su actividad y procedencia dejan suponer que siguiera de hecho la mentalidad reformista de principios del siglo XVI que encontraba en su conciudadano Gaetano da Tiene (1480-1547, canonizado en 1675) un entusiasta iniciador. Su actividad, apoyada por la autoridad de Padre Serafino Veneto, elevado en 1506 al cargo más alto de la orden monástica, despeja el camino que, desde Artusi, Canali, Caprioli y Clinio, llevará a P. Andrea Ziani en pleno Seiscientos.

Desde un punto de vista estructural, la escritura polifónica de Fraile Innocenzo se presenta, la mayoría de la veces, a cuatro voces, pero nos faltan ejemplos de escritura a cinco y seis voces y en alguno que otro caso de elaboración a tres voces de piezas relacionadas a la tradición de la secuencia rítmica latina. Dicha escritura, utilizada con simplicidad y transparencia, se acerca a un estilo musical vinculado a la polifonía simple (a menudo compacta y homorrítmica utilizada para favorecer la comprensión del los textos poéticos), sin dejar de hacer incursiones en formas de contrapunto imitativo que indican un conocimiento remarcable de la composición: en *Sol mi sol, disse Holoferno* (n. 41, sobre un texto del mismo músico) se utiliza de forma imitativa un sujeto sacado de la práctica del acorde a seis tonos y se recurre a veces a formulas típicas de la escuela franco-flamenca en piezas a seis voces: *Te invocamus* (n. 1, con dos voces a canon) e *Adoramus te Christe* (n. 2, con una voz a canon).

A pesar de estos específicos ejemplos, la entera colección nos enseña tres orientaciones distintas: la más representada se mueve dentro de un estilo la mayoría de la veces cercano a fórmulas homorrítmicas, ya experimentadas en área véneta por parte de los autores presentes en la segunda colección de *laude* que incluye poco más de la mitad del repertorio (34 piezas). Si la analizamos con detalle, esta sección utiliza una escritura que oscila entre la más absoluta homorritmía, como puede verse en las piezas número 43, 44, 48, 59 e 66, y soluciones que aceptan – firme quedando el procedimiento sincrónico de la partes extremas – una elaboración por contrapunto en una o dos partes internas (piezas número 5, 10, 16, 21, 25, 29, 30, 31, 32, 40, 42, 45, 47); de todas formas se puede también apreciar un mayor espacio dejado a soluciones más equilibradas que favorecen la comprensión del la letra (las piezas número 3, 9, 11, 13, 14, 15, 18, 20, 27, 51, 54, 55, 56, 60, 63, 64).

Otra orientación, que incluye un cuarto del repertorio, unas 16 piezas, parece apreciar técnicas de composición contrapuntísticas a las que pertenecen las tres piezas citadas, motivadas por la búsqueda de una cierta artificiosidad (números 1, 2 y 41). En esta sección se aprecia un acercamiento a fórmulas de escritura inspiradas en el motete, pero filtradas por una consciente exigencia de exprimir la espiritualidad presente en la letra de la *lauda*. Dicha técnica viene utilizada sobretodo en los textos latinos espirituales y litúrgicos, sin embargo el estilo del motete queda inhibido por la falta de utilización de melodías litúrgicas en forma de *tenor*, hecho éste que habría podido emplearse en más de una ocasión. Hace excepción el caso único ofrecido por la segunda versión de *Verbum caro* (n. 12), una extraordinaria elaboración en forma cíclica que distribuye el entero texto en 7 partes (la primera con la puesta en música del dístico inicial, la última con la de la última estrofa tetrástica, mientras que las otras partes vienen utilizadas como estribillo para la ejecución de dos estrofas consecutivas) dejando al *tenor* la antigua, y fuertemente enraizada, melodía en ritmo ternario individuado en el *conductus* de S.

Marcial *In hoc anni circulo*[25]. En todos los otros casos pertenecientes a esta sección sobresale la escritura por contrapunto, a veces imitativa, y siempre vocalizada (piezas número 4, 17, 19, 22, 23, 24, 33, 34, 49, 50), también con procedimientos a dos voces (en el diálogo n. 36 y en el n. 28). La pieza n. 36, además, presenta un extraordinario ejemplo de puesta en música en forma abierta (*durchkomponiert*) no obstante la presencia de una estructura en forma de soneto (de todas forma anómala y para nada obediente a las reglas de la simetría interna de los grupos de cuatro y tres versos). Vale la pena subrayar como, en los año cercanos a la edición de Dammonis, en el repertorio de *frottole* resulta del todo ausente la escritura a más voces, como el utilizo en forma abierta de estructuras bipartidas.

La última orientación, a la que puede ser reconducido otro cuarto (16 piezas) del repertorio, presenta características mediadas entre la rítmica única de la primera sección y el contrapunto de la tercera. Los limites non son siempre fácilmente identificables, de todas formas parece que el estilo aparentado por estas piezas se mueva en un área expresiva volcada a aislar la voz superior como ocurría en la producción italiana de la época, sin por esto parecer nunca demasiado marcada. La expresión queda ligada a la semántica del texto y favorece la definición del *cantus*, de todas maneras siempre integrado en una escritura en cuatro partes reales (piezas número 6, 7, 8, 26, 35, 37, 38, 39, 46, 52, 53, 57, 58, 62, 61, 65).

Un significado especial asume pues en la obra la ausencia casi completa de concesiones a la música profana, sea ésta de tradición popular (con excepción de caso citado de la pieza n. 60 *Nel tuo furore*) o áulica. Esto subraya el intento de ennoblecer la escritura para repertorio destinado a marcos no comprometidos con residuos musicales de origen profana: podríase leerse en esto el intento de superar los recelos internos que los movimiento religiosos conventuales habían siempre puesto acerca del utilizo de la polifonía y de la música de arte en el ejercicio espiritual y litúrgico. Piénsese sólo a como Serafino Raíz, mucho más tarde y en el intento de destinar una antología musical a un convento de mojas, volverá a utilizar algunas melodías de tradición popular buscando en el recuerdo y en la memoria, anunciando de este modo nuevas vías en el camino de la Contrarreforma. De manera no muy diferente actuará Giovanni Animuccia – también él proveniente del contexto florentino y fiel servidor de su conciudadano Filippo Neri – cuando utilizará, en su primera colección de *laude*, motivos sacados de antiguas canciones de baile de tradición toscana[26]. Otros acomodamientos a la tradición popular se encontrarán en las antologías sucesivas que siguen las mismas tradiciones hasta Matteo Coferati y a las colecciones de canciones utilizadas por la doctrina cristiana relacionadas con la didáctica jesuita, singular interprete de la Contrarreforma.

El ejemplar

La obra de Innocenzo di Dammonis impresa por Petrucci sobrevive en un ejemplar único conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (E-Sc) bajo las colocación

25. Cfr. G. Cattin, *Italian Laude & Latin Unica in Ms Capetown, Grey 3.b.12*, American Institute of Musicology, Hänssler-Velag, 1977 ("Corpus Mensurabilis Musicae", 37), p. XXI (desde ahora Cattin IL).

26. Cfr. la elaboraciones de Animuccia sobre el aria *Ben venga maggio* transcritas en F. Luisi, *'Ben venga maggio'*, cit., p. 217-218.

12.1.4. No se conocía su existencia hasta el hallazgo hecho por Knud Jeppesen, pero ya el Vernacci había dado noticias de ella, basándose en una descripción transmitida por un manuscrito de Bottrigari[27].

El caso afortunado se debe, como ya se sabe, a la gran pasión como coleccionista del bibliófilo Fernando Colombo, hijo natural del gran navegador, que formó una esplendida y rica biblioteca que por volunta testamentaria pasó después de su muerte al Capítulo de la Catedral de Sevilla[28]. La colección presumía de incunables impresos, ediciones impresa a principios de 1500 y manuscritos relacionados con la cultura humanista europea en particular italiana. Don Fernando se interesó mucho también por las impresiones musicales: en diferente etapas y en diferentes viajes realizados en Italia entre 1512 y 1531 que lo llevaron hasta Venecia, Padua, Treviso, Bolonia, Regio Emilia, Savona, Génova, Turín, Piacenza, Parma, Cremona , Milán, Roma y Perugia, compró todo lo que era posible de ediciones venecianas y romanas relacionadas con Petrucci, con Antico y, en los años Veinte, con Pasoto y Dorico, sin olvidar lo que empezaba a circular en otros centros editoriales (en Nápoles con De Caneto y Frizis, en Siena con Sambonetto y con otro desconocido impresor que realizo la imprenta de la Misa de Isaac). A lo largo de otros viajes en Francia y en el norte de Europa compró también los primeros ejemplares de editores musicales franceses (sobretodo de Attaignant en París y de Moderne en Lion) como alemanes (Arnoldo de Aquisgrana en Colombia), sin olvidar también la primeras ediciones de Worms, Estrasburgo, Avignone, y Amberes. Lo que sobrevive hoy en día de la importante colección es muy poca cosa en relación a los títulos presente en los catálogos manuscritos redactados por el mismo Colombo; es de todas formas significativo el hecho de encontremos en muchos casos delante a ejemplares conservado en copia única[29].

Nuestro ejemplar presenta en el colofón la fecha 7 de julio de 1508, posterior – como se ha dicho – a la de la obra segunda de la *laude* que salió el 11 de enero de 1507 (*more veneto*, pero 1518 con la datación moderna). La circunstancia nos obliga a considerar la edición de Fraile Innocenzo programada para una salida antecedente a la de la antología miscelánea, al final no realizada por motivos que quedan todavía desconocidos. Sin embargo hay que tener en cuenta que Petrucci mantuvo en la relativas portadas de las ediciones de *laude* los títulos de *Libro primo* y *Libro secondo* ya no relacionados con el orden cronológico del procedimiento de impresión. Evidentemente, no existían, en el momento en que el editor tenía que licenciar definitivamente las ediciones, las condiciones suficientes para nuevas intervenciones de corrección: es probable suponer que la preparación de los moldes para la impresión estuviera ya en avanzado estado de elaboración cuando algo llegó a interrumpir el *iter* tipográfico del primer libro. Dos circunstancias podrían explicar estos retrasos: la primera ve en la

27. Cfr. Augusto Vernarecci, *Ottaviano dei Petrucci*, Bologna, 1887², p. 133.

28. Nos queda como testigo la memoria reproducida, por encargo del Capítulo, en cada uno de los ejemplares allí conservados: "Don Fernando Colon, hijo de Don Cristóbal Colon, premier Almirante que descubrió las Indias, dejó este libro para uso é provecho de todos sus próximos; ragad á Dios por él. (Clausula 49 del testamento del mismo Don Fernando, cumplida por el Cabildo Metropolitano de Sevilla)".

29. Una exhaustiva descripción del fondo musical que perteneció a Don Fernando se puede encontrar en : Catherine Weeks Chapman, *Printed Collections of Polyphonic Music owned by Ferdinand Columbus*, in "Journal of the American Musicological Society", XXI (1966), pp. 34-84.

antología de laude el primer caso de una edición monográfica relacionada con la producción musical italiana de la época, cuyo contenido depende de un solo autor y cuya realización no está controlada totalmente por el editor (en dicho contexto, para encontrar un caso igual, se debe considerar *Musica di Messere Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarcha*, recopilación que salió editada por Petrucci doce años más tarde); la segunda non obliga a suponer como nuevo elemento imprevisible el coste final de la impresión que parece relacionarse con una carta dedicatoria del autor remitida a un personaje importante, evidentemente relacionado e interesado a la operación, hasta tal punto de condicionar el ritmo de su actuación. En esta caso se trataría del "Padre Visitatore" de la Congregación a la que el músico pertenecía que, en el momento de la preparación de la obra, vestía el cargo más alto de Prior General. Considerada la probada resistencia de la Orden a la práctica musical polifónica, mantenida por otros cincuenta años, se puede suponer que el diferente papel jugado en la Congregación por el que se hacía promovedor de la empresa, pudiera dar hadito a alguna que otra resistencia, hecho éste que explicaría algún que otro justificable retraso.

Todos estos elementos nos llevan a considerar la existencia de nuevas vías seguidas por las empresas editoriales musicales, que pondrían Petrucci en la posición de editor asistido[30]. A pesar pues de posibles motivaciones dependientes de la entrega material por parte del editor, también la singular forma de actividad editorial financiada – que tendrá, como se saben un desarrollo enorme en pleno siglo XVI – puede ofrecernos la explicación de un verosímil retraso en el perfeccionamiento de las gestiones económicas que, de todas formas, no pudo condicionar las circunstancias que determinaron la operación. Es decir, que la memoria de la empresa implícitamente sostenida por los más altos cargos de la Congregación en 1506, la motivaciones presentes en la dedicatoria a favor del canto y de la música como *ars* y la epígrafe de la obra tienen que ser respetadas también en presencia de una edición posterior respecto a la ocasión fallada que habría permitido dar méritos a un personaje importante (Padre Serafino Veneto ya Prior General), pena la anulación de los tratos antes fijados. Por lo tanto en el momento de la publicación de la obra el que recibirá la dedica será siempre Padre Serafino, aunque citado en su cargo actual de "Visitatore", la antología mantendrá como título *Libro primo*, y las motivaciones se mantendrán inalteradas: las circunstancias diferentes provocarán algún que otro retraso, pero la obra polifónica saldrá a la luz unida a una memoria que evidenciará el sostén del antiguo Prior General y no el de otros.

Teniendo en cuanta todos estos hechos se puede por lo tanto suponer que Fraile Innocenzo preparara su obra para una edición con fecha anterior a la publicación del segundo libro: dicha suposición vendría confirmada por el interesante hallazgo de Stanley Boorman relacionado con las marcas de agua presentes en el ejemplar de la Colombina. En efecto parece confirmada la presencia, en los folios con registro DD1-2, 7-8 e FF3-6 de el ejemplar de la Colombina, de una hoja con una marca de agua más antigua utilizada por el mismo Petrucci entre finales de 1505 y la primera mitad de 1506 (quinto y sexto libro de *frottole* y primero y segundo libro de lamentaciones), hecho que nos levaría a suponer que la impresión podría haberse realizado en una época anterior a la indicada en el colofón. Boorman llega a sugerir como año de la prime-

30. El caso de la dedicatoria del editor seguida por la de Budrio al patricio véneto Gerolamo Donato en la primera edición de Petrucci del *Odhecaton* de 1501, como la que aparece en el primer libro de tabladuras por laúd vuelta al elaborador Francesco Spinacino, parecen tener un significado diferente.

ra edición 1506[31]. La hipótesis estría confirmada, en su opinión, por la interesante sugerencia de Glixon que, en el intento de aclarar la confusión generada por la falta de concordancia entre las fechas y la cronología de las obras, piensa posible la existencia de una edición anterior a la que ha sobrevivido[32]. De todos modos a falta de pruebas bibliográficas ciertas o por lo menos suficientes, no se puede no suponer que la circunstancia pudiera haber sido relacionada al reutilizo, después de sólo dos años, del papel conservado en depósito. Hay que observara además que una probable precedente edición fechada 1506 habría sido acompañada por una portada diferente del que conocemos, en la que el recibidor de la dedica, Padre Serafino Veneto, viene citado con la correcta califica de "Visitatore", cargo asumido en 1508, y no con la de Prior General de la Orden que tenía en 1506. Nos parece poco probable, o por lo menos inusual, que en presencia de una reimpresión pudiera ser modificada la califica del recibidor de la dedica.

El ejemplar se presenta completo: mide 16,5 x 23 (formato aquí reproducido); consta de 64 folios (el primero sin numeración, blancos los últimos dos) por unos 8 cuaderno en total con registros AA-BB-CC-DD-EE-FF-GG-HH. En el folio 2 verso, encima de la primera página de música, viene indicada nuevamente la atribución de todas la *laude* a Dammone con la indicación "F. Innocentii Dammonis ceterequi sequentes". El índice, presente en el folio 2, presenta arriba la escrita "Laude numero lxvii", sin embargo el elenco presente en la parte baja, distribuido en tres columnas, suma correctamente 66 piezas, de las que viene proporcionado un resumen completo – con bibliografía esencial, observaciones y anotaciones sobre las atribuciones y formas poéticas – en la Tabla analítica que sigue.

Francesco Luisi

31. Doy mi agradecimiento al colega Stanley Boorman por las informaciones que me ha enviado por medio de un correo electrónico en fecha 25.02.2001. A la espera de la inminente publicación de su estudio sobre la obra de Petrucci (*Ottaviano Petrucci: catalogue raisonee*. New York, Oxford University Press, 2001) me ha mandado este abstract con la descripción de la edición de las *laude* de Dammone que aparecerá en el catálogo bajo el n. 29: "This first edition of this volume has to be presumed, from the presence of two sheets definitely earlier than the rest of the unique copy. Those two sheets are on a paper (No.20) that was in use twice during the critical period, the first during the first half of 1506. This included editions of the fifth and sixth books of frottole (December 1505 and February 1506) and of both books of Lamentations (April and May). By the time of the last of these, the stock was running down, and Petrucci was using new papers. These new papers, alongside some remnants of paper 20, can be found in the masses of Isaac, in October. Between May and October, there are no known and dated editions, though I have placed the second edition of Josquin's first book there. Paper 20 does reappear briefly in the first two editions of 1507, and also in two books of frottole in the middle of that year: but I do not believe that there is sufficient room for a complete edition of a new book at either stage. Unfortunately, there is not enough bibliographical evidence to make a final decision, but the most likely answer seems to me to be that this book was printed during the summer of 1506, perhaps before the Josquin edition". La información viene acompañada por otras noticias relativas a los registros de los papeles indicados por la marca de agua n. 20.

32. Cfr. Glixon PL, pp. 34-38.

INTRODUCTION

Brother Innocenzo di Dammone's collection is the first printed evidence of laude connected with the tradition of a religious Congregation. Published in 1508 under the auspices of the Congregation of Canons Regular of S. Salvatore, it preceded by over half a century the collections of Serafino Razzi[1] and Giovanni Animuccia,[2] published in the same year. These were compiled respectively for the Dominican nunnery of San Vincenzo in Prato with a dedication to Mother Superior Caterina de' Ricci, and for San Girolamo della Carità in Rome, an institution that would later give rise, through St Filippo Neri, to the Oratory of Vallicella and the remarkable printed output of *laude filippine*.

The contents of Brother Innocenzo's collection show especial emphasis on spiritual exercise and reflections on devotion, holiness, and the chief liturgical celebrations, and its polyphony is in a sense intermediate between Italian and Franco-Flemish styles. At the same time, the use of printing and the new distribution system indicates an intention to spread beyond the monastery, amongst devout layfolk, controlled models of spiritual art song that eschewed compromise with the secular vocal tradition and kept at bay the contemporary frottola style of Italian composers.

A comparison with the settings in the other book of laude printed by Petrucci a few months earlier, but intended to be the second volume, the *Laude libro secondo* issued on 11 January 1507 (1508 according to modern style),[3] will illustrate how committed Innocenzo was to imposing his personal style on the music: the composers in the other volume – the best-known exponents of the frottola style (e.g. Cara, Tromboncino, D'Ana, Stringari, Capriolo, Lurano, Broco) – employed a musical style not unlike that used to set secular texts, governed by needs of expressiveness, with simple ornamentation in the highest voice, and little attention to the spiritual meaning of the individual texts, which are chosen without any specific programme. Although he generally adheres to the stylistic model of the *Libro secondo*, Brother Innocenzo sets out to create a more sober and dignified musical language, without, however, renouncing more radical solutions – whether in strict homophony or in imitative counterpoint – in strict adherence to his texts, which have been chosen on a plan affording a clear picture of the most widespread poetic devotional texts.

Indeed, for Brother Innocenzo the texts selected were the foundation of the spiritual message pervading the anthology. In all likelihood it is on this basis that the musician of the Congregation of S. Salvatore was able to commit a musical work of art to print, and

1. Cf. *Libro primo delle laudi spirituali da diversi eccell. e divoti autori, antichi e moderni composte... Raccolte dal R. P. Fra Serafino Razzi Fiorentino, dell'ordine de' Frati Predicatori*. In Venetia, ad instantia de' Giunti di Firenze, 1563 (repr. Bologna: Forni, 1969, with foreword by Giuseppe Vecchi). Cf. also Patrick Macey's contribution *"Lazare veni foras". Savonarola and the Franco-Flemish Motet*, pp. 451-467, in *Una Città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze 10-13 dicembre 1998). A cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2001, in press.

2. Cf. *Il primo libro delle laudi di Giovanni Animuccia*. In Rome for Valerio Dorico, 1563.

3. The first book was published approximately six months later with the date 7 July 1508.

to dedicate it to his superior, Padre Serafino Baldassarre of Venice, formerly the Prior General of the Order, and Visitor at the time of printing. It is well known that the Augustinian Congregation, like other monastic orders – notably the Benedictines[4] – discouraged polyphony in favour of plainchant: as late as 1519 the deliberations of the General Chapter display a hostile attitude towards polyphony, repeated in the following years until shortly before the Counter-Reformation, the only exception being the Holy Week triduum:[5]

> Item praecipimus quod cantu figurato non utantur in ecclesiis fratres nostri in celebrationibus missarum vel divinorum officiorum nisi ubi propter iam introductam consuetudinem quorumdam locorum in matutinis praecipue tridui maioris hebdomade si sine scandali periculo dimitti non possit.

But in a Venetian document of San Salvatore, Reg. n. 42, fol. 90, a deliberation of 1462 – not registered in the Bologna Acts – teaching of the organ is endorsed:

> Item che 'l P. General cum el so compagno et el Prior de ciaschadun convento possino far imparar a sonar gli organi a chi parerà loro siano ati a ciò.

Thus, if Brother Innocenzo may be plausibly supposed to have acquired his musical skills while serving as an organist, there is no reason why his competence should not have also extended to compiling a polyphonic book of laude. The book exists, and not only bears witness to a practice once discouraged and today indispensable, but also inaugurated a process of musical renewal that would endow the Congregation with musicians and music theorists of high calibre.

The author

The identification of Brother Innocenzo di Dammone[6] is still an open question. Our archival researches yielded some interesting and reliable elements but did not lead to a definitive resolution of the problem. Only further documentary evidence will unravel the remaining questions, and in the meantime we must content ourselves with the few certain references and some speculative suggestions.

We list here the salient points of the investigation, summarizing the results of interpretation and accounting for the objective data. The reader can then decide whether the clues provided and provisional conclusions reached may be considered valid.

4. See Giulio Cattin's fundamental study, 'Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della Congregazione di S. Giustina', *Benedictina*, 17 (1970), pp. 254-299.

5. Documentation quoted in Oscar Mischiati, *La prassi musicale presso i canonici regolari del Ss. Salvatore nei secoli XVI e XVII* (Rome: Torre d'Orfeo, 1975), pp. 129-130.

6. In this essay, we have discarded the hitherto standard name for the musician, Innocenzo Dammone, in favour of his probable 'artistic-patronymic' designation Innocenzo di Dammone, not only in closer observance of the Latin text but also as a respectful tribute to the humanistic tradition, in which the definition expresses chosen lineage and not appropriation. Furthermore, note how in all instances the brethren's names exhibit a genitival patronymic (Innocentius Iacobi, Innocentius Natalis, Innocentius Gasparis, Innocentius Corradi).

Brother Innocenzo di Dammone, we suggest, is to be identified with Frate Innocenzo di Gaspare da Vicenza[7] (elsewhere called a native of Isola Vicentina: 'de Insulis' or 'de Valle', with reference to the monastery of S. Maria of Cengio) of the Congregation of S. Salvatore, which he probably entered in 1488 at around the age of 16. The name "Dammonis" does not appear in the official acts of the Congregation, nor is it encountered in names found in Venice and the Veneto. In our opinion, it was a name chosen symbolically according to a well-established humanistic fashion that Brother Innocenzo adopted for the publication of his laude by Petrucci in Venice, in order to demonstrate, behind apparent anonymity, his particular profession (Damon, of course, was Socrates' music teacher).[8]

It is appropriate to recount the course of research that suggested this identification. Since Brother Innocenzo's crowning musical work was the 1508 edition of laude, he must have been in the Order at Venice for some five years. Archival investigation has shown that between 1502 and 1507 the Acts of the Congregation list four friars named Innocenzo who might be identified with the musician since they were in Venice: Innocentius Jacobi de Brixia (1502), Innocentius Corradi de Alemania (1507), Innocentius Natalis de Venetia (1505 and 1507), and Innocentius Gasparis de Insulis (1506). Excluding the first as some time away from the event and as having later gone on to Piacenza as Prior (he is the only Canon Innocenzo mentioned by Jeppesen who has any claim on the identification[9]), and the second as too far removed from the culture that produced polyphonic laude in Italy, the choice would fall on the last two, and particularly on Natalis de Venetia (a hypothesis for which Glixon subsequently argued),[10] whose presence in Venice is documented both in 1505 and 1507. Indeed, these years span the year 1506, when 'Seraphinus Balthasaris Venetus' was elected Prior General of the Order. It was he who two years later went on to receive – in his new function of Visitor of the Order – the dedication of Dammonis's printed laude.

We must acknowledge, however, that the identification of Innocenzo di Dammone with the Venetian Innocentius Natalis or with Innocentius Gasparis de Insulis cannot be supported by securely documented evidence. Certain circumstances, however, suggest that he is more likely to be identified with Innocentius Gasparis de Insulis or de Vicentia. In 1506 the Chapter Acts registered his presence in Venice in the convent of S. Antonio di

7. This identification is supported by Francesco Luisi, in *Laudario giustinianeo, Musiche a modo proprio, ricostruzioni e "cantasi come" nella tradizione musicale dei secoli XV-XVI-XVII per le fonti della laude attribuite a Lorenzo Giustinian* (Venice: Fondazione Levi, 1983), vols I-II (henceforth: LG), I, pp. 441-445; confirmed more recently by F. Luisi himself, sub voce Dammone, in MGG (new edition by Ludwig Finscher), Personenteil 5, cols. 340-343. The archival and bibliographic sources cited are: *Primus liber actorum nostrorum omnium generalium per F. Saturninum Tarvisinum trascriptum incipit anno Domini 1434* (Venice, State Archives, San Salvatore, Mani morte, Busta 42); *Atti di Congregazione. Demaniale: Canonici Regolari di S. Salvatore* (volume edited by Augustinus Urbinas, Bologna, State Archives, Demaniale, 175/2622); *Regula et Constitutiones Canonicorum Regularium Congregationis S. Salvatoris Ordinis Sancti Augustini denuo reformatae, auctae, summis illustratae, indiceq. Locupletissimo exornatae, Romae, apud Paulum Bladum*, 1592; Flaminius Cornelius, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis* (Venice, 1749), II, 271.

8. This information is reported in numerous sources, beginning with Diogene Laertius, 2, 19. For other testimonies on the musician's activity reported by Plato, Isocrates, Plutarch, Aristotele etc., Cf. 37A 1-8 D.-K.

9. Cf. Knud Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500* (Leipzig-Kopenhagen: Breitkopf & Härtel-Levin & Munksgaard, 1935; repr. Bologna: A.M.I.S., 1971; henceforth Jepp. MIL), p. LVI: he follows Flaminius Cornelius, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis*, p.271, identifying both Padre Serafino and Padre Innocenzo da Brescia solely on the basis of their having held the office of Prior in the Congregation.

10. Cf. Jonathan Glixon, 'The Polyphonic Laude of Innocentius Dammonis', *The Journal of Musicology*, 8 (1990), pp. 19-53 (henceforth Glixon PL).

Castello, belonging to the same Congregation. It is noteworthy that when the General Chapter met in the Ravenna house of the Order in 1506 and nominated Padre Serafino as Prior, it also laid down that the 'Capitulum sequens celebretur in Monasterio Sancti Antonii de Venetiis'.[11] This latter, marking the end of his prestigious term of office (which included his year-long priorate of the monastery of S. Salvador in Venice completed in the previous year, 1505), would, as usual, have taken note of the Venetian prior's work and assigned him to another office (he was in fact reconfirmed as prior of S. Giovanni Evangelista in Ravenna). Since the book of polyphonic laude affords ample evidence, in its letter of dedication, of a cultural decision taken by the superior to make a special dispensation from the Order's intransigence towards art music, one may suppose that, on the occasion of the 1506 Chapter, the Venetian monastery of S. Antonio, in agreement with S. Salvador, wished to prepare a musical anthology that should at once exemplify such music and serve as a gift to Padre Serafino.

This initiative might be related to the presence in S. Antonio of Brother Innocenzo di Dammone, musician and composer of laude. If he is indeed Innocenzo di Gaspare da Vicenza, he had begun his career at the convent of S. Antonio in 1489, and in the following years he was regularly relocated to various houses of the Order, but without ever returning to Venice. It is credible that, on the basis of the S. Salvador decree cited above, he had been taught the organ and was then asked to teach the instrument in other convents to those brothers who were deemed suitable. What is certain is that of the four above-mentioned Innocenzos he is the only one active in the convent of S. Antonio di Castello, where there was an organ entrusted to the care of organ-makers who, perhaps not by chance, were themselves from Vicenza.[12] Furthermore, this house is the only one that registered his return after seventeen years, which not improbably took place on a special occasion.

Moreover, our identification is backed up by a careful analysis of the work. The poetic texts selected for the collection include laude by the Venetian nobleman Leonardo Giustinian in a specifically Vicentine recension: variant readings point to the *editio altera* of Giustinian's laude issued in Vicenza printed by Leonardo Basilea in 1475 and reprinted by Bernardin de Celleri da Lovere in Venice in 1483, rather than to the *editio princeps* issued in Venice in 1474 by Bartolomeo da Cremona, reprinted by Dionisio Bertocchi, 1490 and Bernardino Misinti, 1495, and certainly more familiar to Venetians. To cite just one example, it was from the Vicenza edition (no. 41) that Brother Innocenzo took the textual readings for his lauda 56, a lauda-ballata in *settenari* presented as follows:

Anima beneditta
che d'amore senti il zelo,
stende le ale al cielo
et de volar non fina.

Su l'alto monte ascendi
dove l'amore t'aspetta
e come foco t'acendi
in verso lui t'afretta.
Tosto, o sposa dilecta,
el dolze sposo abraza
con lachrimosa faza
avanti a lui te inclina.

11. Cf. LG I, p. 443.

12. For a document showing that the instrument was still cared for by organ-makers from Vicenza in 1545, see LG I, p. 522.

This being a ballata rhyming *xyyx ababbccx*, the first line is obviously corrupt since it lacks the *x* rhyme, which by contrast appears in the version of the Venetian *editio princeps* (1474), which correctly reads:

Anima pelegrina
che d'amor senti el zelo,
tendi le ale al cielo
e de volar non fina.

Since the erroneous Vicenza reading became an established variant also transmitted in the succeeding reprint (these are the mentioned editions Vicenza, 1475 and the identical Venice reprint of 1483), it follows that Dammonis, who belonged to that tradition and used the source nearest to hand, did not notice the presence of the corruption and chose that model for his setting. It is therefore our opinion that behind the name Dammonis lurks not Innocentius Natalis de Venetia, but rather Innocentius Gasparis de Vicentia.

The latter is mentioned in the acts of the Congregation from 1489 to 1532 with the title of *commisso*, obtained following his taking the habit (not before his sixteenth birthday) and a year as a novice, distinct from that of canon, the beginning of the priesthood.[13] The title of *commisso* may also be linked to particular functions, which in Brother Innocenzo's case would be musical ones (as organist?), thus justifying his numerous visits to the various convents of the Order. Indeed, the chapter acts always mention the role of 'commisso' (he is the only friar in the Congregation always to be indicated as such) in the numerous transfers to which he was subjected, perhaps with the task of organizing the musical activities of the various houses of the Congregation: in 1489, his first post, in Venice at S. Antonio, in 1490-91 at S. Maria degli Angeli in Siena, in 1492 at S. Giovanni Evangelista in Ravenna, in 1493-94 at S. Salvatore in Bologna, in 1495 at S. Ruffino in Mantua, in 1496 at S. Giovanni Evangelista at Brescia, from 1497 to 1499 at S. Maria in Isola Vicentina, in 1500 again at S. Salvatore in Bologna, in 1501 and again in 1502 at S. Maria in Isola Vicentina, from 1503 to 1505 at S. Maria delle Grazie in Forlì, in 1506 again at S. Antonio in Venice, in 1507 at S. Daniele in Monte in Padua. Finally, from 1508 to 1532, perhaps because he was no longer up to travelling, he is found permanently at S. Maria in Isola Vicentina, his probable place of origin. He may have died in 1532, since after that year he is no longer mentioned in the chapter acts.

To summarize the above-mentioned facts and observations: in favour of the candidature of Innocenzo di Natale, recorded as a Venetian, there is only his presence in Venice at the San Salvatore house in 1505 and 1507, that is, in the years preceding and following the election of Padre Serafino, also a Venetian, to the position of Prior General. Nor is there any evidence for accomplishments on his part: Innocenzo di Natale is always registered as a canon regular beginning his priesthood.

In the case of Innocenzo di Gaspare, the following reasons speak for his candidature:
– In 1506 the Congregation Chapter, gathered in Ravenna, nominated Padre Serafino as Prior General of the Order, and decided that the following meeting of the Chapter should be held in San Antonio di Castello in Venice.

13. Cf. *Regula et Constitutiones Canonicorum Regularium Congregationis S. Salvatoris*, chapter XV: *De receptione novitiorum*, quoted in O. Mischiati, *La prassi musicale*, p. 10.

– The likeliest year for the preparation of the collection of lauda settings dedicated to Padre Serafino seems to be 1506. The volume was to be published in 1507 and certainly not later than the date of 11 January 1507 (*more veneto;* 1508 modern style) recorded in the colophon of Petrucci's *Libro secondo.*
– In 1506, Brother Innocenzo di Gaspare da Vicenza was in Venice in the Order's house of S. Antonio di Castello.
– Brother Innocenzo di Gaspare (the future Innocentius Dammonis) is the only friar to be to be qualified as *commisso,* indicated that he had taken the habit and completed his novitiate, but not embarked on the priesthood (in other religious orders the term *converso* is used).
– This qualification encompassed dedication to special functions, which in the case of Innocenzo da Vicenza might include that of organist (there was in S. Antonio di Castello at this time an organ entrusted to the care of organ-makers precisely from Vicenza).
– Innocenzo di Gaspare had begun his service at S. Antonio in 1489 and after that, until 1508, was regularly transferred between the various houses of the Order (and was not back in Venice until 1506), probably as an organ teacher, according to provisions made by S. Salvatore in Venice in 1462.
– Innocenzo di Gaspare was recalled to Venice at S. Antonio precisely in 1506, when Padre Serafino was Prior General and at the same time as it was decided to choose the house of S. Antonio to celebrate the following Chapter.
– Innocenzo di Gaspare da Vicenza, probably the organist and musician of the Congregation, composed the collection of laude to be offered to the Prior General when his term of office ended in 1507.
– On this occasion, perhaps also seizing the moment, Brother Innocenzo takes on the patronymic of 'Dammonis' to qualify his role.
– Innocenzo di Dammone takes great trouble over his choice of texts, and also provides some new ones. The ten texts attributed to Leonardo Giustinian are particularly interesting for the frequent use of printed sources from the Vicentine tradition, which may betray his origins.

The texts

The choice of texts is of fundamental importance: it locates Dammonis's musical laude in Venice and Vicenza, with a marked preference for Leonardo Giustinian's laude, yet without abandoning the Florentine tradition of spiritual poetry – represented especially by Feo Belcari's laude, together with those by Castellano Castellani, Francesco D'Albizo, Simon Pallaio, Lorenzo Tornabuoni and Lorenzo il Magnifico – and the more generic tradition deriving from Jacopone, possibly filtered through Bianco da Siena's ardent spirituality. A few texts, some of them contrafacts, are attributed to Dammone himself. A large section also includes venerable Latin rhythmical texts, some with attributions to St Bernard and Jacopone, and some liturgical reworkings also in Latin with especial expressive power. Taken as a whole, the choice seems to be dictated by the requirement of variety, in order to give the collection a comprehensive character within the general purpose of devotional performance, which, while inspired by the most representative liturgy of the Nativity and Passion, gives prominence to the contemplation of Mary's virtues and to repentance as the means of redemption.

The overall significance of the poetic choice can be understood better by considering the great expansion that the monastic order of S. Salvatore had achieved by the beginning of the six-

teenth century: besides the two important monasteries in Venice (S. Salvatore from 1442 and S. Antonio from 1471), the Congregation had prestigious houses in Bologna (S. Salvatore from 1418, S. Maria di Reno as early as the eleventh century and S. Cecilia alla Croara from 1487), in Florence (S. Donato in Scopeto from 1420) and in Rome (S. Pietro in Vincoli from 1489 and S. Lorenzo fuori le mura from 1511). There were also numerous larger and smaller monasteries spread across north-central Italy: Abano (from 1460), Ravenna (from 1459), Fano (from 1480), Urbino (from 1481), Siena (from 1434), Orvieto (from 1498), Ferrara (from 1473), Cortona (from 1488), Brescia (from 1485), Benevento (from 1506), Cagli (from 1475), Candiana (from 1450), Genoa (from 1486), Gubbio (with two houses: S. Ambrogio from 1414 and S. Secondo from 1455), Isola Vicentina (from 1462), Lucca (from 1507), Treviso (from 1462), S. Arcangelo di Romagna (from 1477), Reggio Emilia (from 1493), Pisa (from 1504), Mantua (with two houses: S. Rufino a Molinella from 1459 and S. Sebastiano from 1488), Mirandola (from 1495), Modena (from 1501), Perugia (from 1468), and Piacenza (from 1491).[14]

It is the possibility that Dammonis's work would circulate throughout all the communities of the Order that underlies his decision to embrace different styles of laude. However, although at first glance the collection seems to aim at a balance between the repertoires of the Veneto and Tuscany, in fact its orientation turns out to be strongly Venetian. This is so even in the case of texts from the Florentine tradition, which are certainly derived from printed or manuscript sources circulating in the various convents in Venice.

On examining the situation in detail, we find the two most representative poetic nuclei of the entire collection to consist of 27 laude in Venetian style and 13 in Tuscan style. Among those in the Veneto tradition, four are credited to the musician himself, and the other 23 all circulate under the name of Leonardo Giustinian apart from four texts for which the names other lauda authors are known (no. 13 is also attributed to Jacopone and nos. 37, 38, and 59 are attributed in other sources to Bianco da Siena). It is nevertheless to be noted that all 23 laude mentioned above are printed in the *editio princeps* of Giustinian's laude (Venice, 1474, 1490, and 1495) and also appear in the most important manuscripts originating in the Venetian spiritual tradition. Moreover, it is extraordinary that about ten of these laude are also found in the two editions of the *editio altera* of Vicenza (1475 and Venice 1483), on which Brother Innocenzo seems to have drawn directly for the readings used in his musical settings, as demonstrated above in the case of lauda 56, *Anima beneditta* (the incorrect variant of *Anima peregrina*), and as confirmed by comparison of the transmission in dependent and interrelated sources. Laude 3, 29, 30, 34, 44, 45, 47, 54, 56, and 62 agree with the texts of the Vicenza edition. However, the remaining 13 Venetian texts attributed to Giustinian, nos. 13 (?), 16, 18, 31, 32, 37(?), 38(?), 39, 40, 43 48, 49, and 59(?), are derived not from the 1474 *editio princeps* (although they appear in it) but from the manuscript tradition circulating in the Venetian monasteries, of which there are important witnesses in MS Hamilton 348 at Berlin and MSS

14. The dates for the association of the various convents of the S. Salvatore Congregation are indicated in O. Mischiati, *La prassi musicale*, p. 135. Giovanni Crisostomo Trombelli's study of the S. Salvatore Congregation is still fundamental; *Memorie istoriche concernenti le due Canoniche di S. Maria di Reno e di S. Salvatore insieme riunite* (Bologna, 1752). D. Carlo Egger's entry in the *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, vol. II (Rome: Edizioni Paoline, 1975), cols. 46-63, is also very detailed.

Marc. Cl. IX, 182, Cl. IX, 486, Cl. IX, 230, and Cl. I, 61, all of Venetian provenance.[15]

The group of 13 laude in the Tuscan tradition comprises seven laude attributed to Feo Belcari (and one also doubtfully attributed to Terranuova); they are nos. 5, 33, 42, 51, 52(?), 57, and 65, frequently found, apart from no. 57, even in Venetian manuscript sources (especially in the miscellaneous codices Hamilton 348, from the library of S. Francesco della Vigna in Venice, and Marc. IX, 182, compiled in the convent of S. Mattia di Murano by an elderly monk, one Brother Mauro da Camaldoli); but those attributed to Castellani (6 and 25), Pallaio (26), D'Albizo (58), Lorenzo il Magnifico (61) and Lorenzo Tornabuoni (63), and four other anonymous texts (nos. 20, 35, 60, and 64) certainly come from Florentine editions,[16] with which the musician-friar must surely have been acquainted.

The Venetian laude permit still further observations. Laude 13, 37, 38, and 59 – already doubtfully attributed to Giustinian – attest a more generic repertoire that circulated so widely in the area around Venice as to lead to incorrect attributions: a typical example is lauda 13, also found in the prints of the Florentine tradition under the name of Jacopone (it is attributed by Galletti in his 'observations' to Giustinian,[17] we do not know how reliably). The other three texts (nos. 37, *Como dinanzi a Christo*, 38, *Sempre te sia in diletto,* and 59, *L'amor a mi venendo*), which many Venetian sources agree in ascribing to Giustinian, are assigned to Bianco da Siena by the Florentine prints or other related sources; it cannot be ruled out that they circulated in Venice, above all by the doing of the Gesuati, who had lived at the Zattere monastery since the fourteenth century and were firmly integrated into Venetian spiritual culture. As we have observed, there is a second comment to be made on the small group of laude by the musician himself (nos. 7, 41, 46, 50). Their texts are structurally simple (three barzellette and one oda), implying the musician's adherence to a style more Venetian than Tuscan. On this basis one might also attribute to Dammone other anonymous and otherwise unknown lauda texts that do not appear in the best-known repertoires, namely nos. 8 (the model for the *contrafactum* signed by Dammone under 7) and 14 (both ode), 28 (capitolo), and 36 (irregular sonnet).

The wide range of poetic forms adopted is of particular importance as regards the levels of variety and choice of different poetic styles. Among these, the ballata, witness to the oldest and most authentic lauda tradition but also chosen as the typical representative of the two-part musical structure with refrain, is the most notable. This form is used in 23 pieces: nos. 3, 5, 6, 13

15. For descriptions of the sources and their contents, see LG I, pp. 53-80 (table 3), 99-116, (tables 6, 8, and 9).

16. Mainly from the four lauda editions described by Gustavo Camillo Galletti, *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizo, di Castellano Castellani e di altri, comprese nelle quattro più antiche raccolte* (Florence: Molini e Cecchi, 1863). Henceforth indicated with the abbreviations Gall[1] (first collection: *Laude di Feo Belcari...*, no date or printer (but Florence, Bartolomeo de' Libri, circa 1490); Gall[2] (second collection: *Laude facte e composte da più persone spirituali...* (Florence: Francesco Buonaccorsi, 1485; modern style 1486); Gall[3] (third collection: *Laude facte e composte da più persone spirituali...* (Florence: Antonio Miscomini, no author, but perhaps 1495, for Bartolomeo de' Libri); Gall[4] (fourth collection: *Libro di laude a petitione di ser Piero Pacini da Pescia* (Florence, circa 1502-1508, reprinted by Zopino in Venice as *Opera nova de laude* in 1512). Regarding Castellani's production cf. Giulio Cattin's essay, 'Musiche per le laude di Castellano Castellani', *Rivista Italiana di Musicologia*, 12 (1977), pp. 183-230 (henceforth Cattin *Cast*).

17. Cf. Gustavo Camillo Galletti, *Laude spirituali di Feo Belcari,* p. XV.

(ballata antica), 16, 20, 27, 30, 32, 37, 38, 39, 40, 48, 52, 54, 56 (ballata antica), 57, 58, 59 (ballata antica), 62, 65, 66 (ballata antica). The preference for two-part forms with refrain is also confirmed by the presence of nine texts in barzelletta form in *ottonari*. This form, modelled on the ballata scheme, is characteristic of 15th-century style, and not confined to the Veneto: nos. 25, 35, 41 (by Dammonis himself), 46 (Dammonis), 50 (Dammonis), 51, 61, 63, 64.

The simplest uniform strophic structure is present in eight canzonette of various types: nos. 15 and 31 (quatrains in *settenari*), 8 (quatrains in *ottonari*), 44 (stanzas in *settenari*), 43 and 47 (stanzas in *ottonari*), 45 (stanzas of six *settenari* and one *endecasillabo*), 49 (quatrains of *settenari sdruccioli*). Two other canzoni have a variant form: nos. 29 (quatrains of *endecasillabi*) and 42 (cinquains of four *endecasillabi* and a final *settenario*). Other forms employ the minimal structure of the oda: nos. 7 (by Brother Innocenzo, also the text), 8 and 14 (possibly also by the musician himself).

The last three texts are unique: no. 36 is a dialogue (between Virtue and the lauda singer) in two parts, organized on the two-part structure of the sonnet (of the *caudato* type), but displaying formal freedom in the presence of *settenari* throughout the second tercet and another *settenario* in the second line of the closing quatrain. Given the two-part structure of the text, the through-composed setting, completely unprecedented in the frottola repertoire of the early sixteenth century, is exceptional. No. 34, attributed to Giustinian, is a rare example of a *sirventese* (three quatrains of *endecasillabi* with a *settenario* in the third position and as the closing line). Finally, no. 60 (*Nel tuo furore, nel tuo furore / non m'arguir Signore*) is a special case, being a 'canzone da ballo', more strongly related to the Florentine and Tuscan styles. The text, which survives anonymously in the Florentine tradition examined by Galletti,[18] is a spiritual contrafact of the well-known dance song *Ben venga maggio, ben venga maggio / e 'l gonfalon selvaggio*, strongly distinguished by the use of two *quinari*[19] in the first line of the refrain, which, as we have shown elsewhere,[20] gave rise to a widespread and lasting tradition of 'laude a ballo'. The most surprising aspect of Dammonis's setting is the resounded of the old tune, given in the cantus of the setting.[21] This is the only bow, however well disguised, to the practice of reusing melodies, which the composer is clearly determined to reject. Indeed, our musical friar does not resort to traditional melodies even in the most authentically

18. Cf. Gall[1], p. 224, where the text is quoted with the indication 'cantasi come – Ben venga Maggio', i.e. 'to be sung to the tune of Ben venga Maggio'.

19. On the musical tradition of the text and the relationships with Florentine laude cf. F. Luisi, '"Ben venga maggio". Dalla canzone a ballo alla "Commedia di maggio"', *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, ed. Piero Gargiulo (Florence: Olschki, 1993), pp. 195-218

20. On the lauda 'for dancing' contaminated by the Florentine tradition of the canzone a ballo and used by Savonarola see F. Luisi, '"Cantasi a ballo". Annotazioni formali su alcune laude savonaroliane', pp. 425-449, in *Una Città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola.* Atti del Convegno Internazionale (Firenze 10-13 dicembre 1998). A cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2001, in press.

21. For a comparison see the melodies of Animuccia's and Razzi's laude using the melody of *Ben venga maggio* reproduced in F. Luisi, '"Ben venga maggio"', pp. 217-218; the melody aurally reproduced by Dammonis draws more precisely on the model presented by Razzi in two voices, and selected by Osthoff to draw attention to a possible link with the tune of the May dance, which he considering more ancient: see Wolfgang Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*, 2 vols. (Tutzing: Hans Schneider, 1969), I, p. 110 and II, p. 153. Dammonis's setting somewhat resembles the very well-known theme of *Ecce quam bonum*, also present in Razzi in a four-part version (fols. 116v-117): the Latin text, firmly attached to the Savonarola tradition and widely attested even in later sources, also begins with a double *quinario* for dancing, and reproduces the rhythm of the series of contrafact laude, *Ecco il Messia, Ecco il Signore, Ecco il diletto, Ecco la stella*, all derived from *Ben venga maggio*.

Venetian cases, which were already circulating even in Florentine circles as 'aeri giustinianei',[22] melodies in the Giustinian style. Dammone's attitude is especially evident in his setting of *O Jesu dolce*, which is totally independent of the traditional tune used in US-Wc, MS ML 171 J6, adopted by I-Fn, MS Panc 27, MS Grey 3.b.12 of the South African Public Library in Cape Town, and recalled in Serafino Razzi's version reprinted in 1563.[23]

A last and very substantial section consists of texts in Latin, which can be divided into two groups. The first, comprising nos. 9, 11-12, 19, 22-23, and 24, draws upon the older tradition of the rhythmical Latin lauda and is given special treatment perhaps owing to the spiritual authority of the texts. In the case of *Iesu dulcis memoria*, attributed to St Bernard, 46 further quatrains are added besides the musical setting, so that the following page carries only text. *Verbum caro factum est* and *Gaude Virgo, Mater Christi* receive two different settings. *Stabat mater*, attributed to Jacopone, is extended by 16 extra tercets, and *Gaude flore virginali* by 12. The second group consists of Latin laude of liturgical or devotional origin. *Te invocamus* (no. 1, antiphon for the Holy Trinity), *Adoramus te Christe* (no. 2, liturgical fragment for Holy Week), *Ubi caritas* (no. 4, a selection from the *hymnus de caritate* by Paulinus of Aquileia), *Salve mundi salutare* (no. 10, a hymn, also attributed to St Bernard, which includes another 16 cinquains), *Ave Maria* (no. 17, Marian antiphon), *Ave Virgo gloriosa* (no. 21, Marian sequence), *Salve, regina glorie* (no. 53, Marian hymn), *Adoramus te, o Jesu Christe* (no. 55, devotional text in prose for the Passion). A total of 13 Latin texts (yielding 15 pieces with the double settings mentioned above) form a significant presence in Dammonis's collection, making up about a fifth of the collection. Thus one may assume that the collection not only represents a search for authentic manifestations of spirituality, but also adheres to monastic traditions and customs in order to achieve a wider use and unreserved acceptance.

The purpose of encouraging such use also emerges from the arrangement of the laude under Latin thematic headings: *De nativitate* (nos. 13, 14 and 16), *Ad beatam virginem* (nos. 17, 18, 19, 20, 21, 29, 31, 32, 33, 35, 53 and 54), *De beata virgine* (nos. 26 and 30), *Gaude virgo* (no. 22), *Gaudia beate virginis* (no. 24), *Laus beate virginis* (no. 34), *Te Matrem* (no. 28), *De passione* (nos. 43, 45, 46, 47, 48), *De cruce* (no. 49), *De pace* (nos. 50 and 51), *Ad crucifixum* (no. 10), *De contemptu mundi* (no. 39), *De infervorato Christi amore* (no. 40), *De Christi amore* (no. 42), and *De superbia Luciferi* (no. 41).

The music

As we have seen, Dammonis's work has a monastic dimension that links it to the Congregation of S. Salvatore.[24] This important

22. Cf. the numerous cases quoted in table 35 in LG I, pp. 230-248 and especially the notes relating to texts *O Jesu dolce* (no. 130) and *Madre che festi* (no. 105).

23. Transcription in LG II, pp. 88-94; cf. also G. Cattin, 'Polifonia quattrocentesca italiana nel codice Washington, Library of Congress, ML 171 J6', *Quadrivium*, 9 (1968), pp. 87-102 and idem, 'Nuova fonte italiana della polifonia intorno al 1500 (Ms Cape Town, Grey 3.b.12)', *Acta Musicologica*, 45 (1973), pp. 165-221.

24. All Dammonis's laude are published in modern editions: 35 pieces were edited by Jeppesen in 1935 (cf. Jepp MIL, Analytical Table: numbers 5-10, 12-21, 25-27, 29-34, 43-45, 51, 54-56, 59-60, 63, and 66); 48 pieces – including the above 17 pieces and the remaining 31 unpublished pieces – were published in LG (cf. Analytical Table: nos. 1-6, 11, 13, 16, 18, 19, 22-24, 28-50, 52-54, 56-59, 61-62, 64-65). One of this pieces was published by B. Blackburn (cf. Analytical Table n. 28). Glixon PL quotes some of the incipits in the six examples discussed in the essay, relating to nos. 4, 5, 11, 36, 41 and 44 in the Analytical Table.

Order, established in the fifteentth century in the Augustinian spirit through the association of originally independent and more ancient communities, opposed polyphony, in common with other Congregations that espoused discipline and austerity. The collection thus represents the first official move towards a liberalization that, at least from the mid-sixteenth century, would bring the Order up to date and in line with the Counter-Reformation: Dammone is the first professional musician in the Order to exploit the official support of leading figures in the Congregation, at least by way of experiment. His work and origin encourage the belief that he shared the reformist mentality of the early sixteenth century, which had an enthusiastic promoter in his compatriot Gaetano da Tiene (1480-1547, canonized in 1675). Dammonis's work, authoritatively supported by Padre Serafino Veneto, who was elevated to the highest office of the monastic order in 1506, opened the path that would extend by way of Artusi, Canali, Caprioli, and Clinio to Padre Andrea Ziani in the mid-seventeenth century.

So far as structure is concerned, Brother Innocenzo normally writes for four voices, although there are examples of five- and six-voice compositions and a few pieces for three voices related to the tradition of the Latin rhythmic sequence. Composed with simplicity and transparency, pieces in this style belong to a tradition of simple polyphony, compact and homorhythmic and thereby favouring comprehension of the poetic texts, without rejecting excursions into an imitative counterpoint that imbues the style with remarkable compositional skill. *Sol mi sol, disse Holoferno* (no. 41, on a text by the musician himself) employs a soggetto cavato, i.e. based on solmization syllables, Dammonis even resorts to the canons favoured by the Franco-Flemish school in his six-voice compositions *Te invocamus* (no. 1, with 2 voices in canon) and *Adoramus te Christe* (no. 2, with 1 voice in canon).

Besides these specific examples, the entire collection exhibits three major divisions: the largest, employing a style that generally follows the mostly homorhythmic formulae already attempted in the Veneto by the composers of the *Libro secondo*, comprises a little over half the repertoire (34 pieces). Specifically, the style in this section oscillates between strict homophony (nos. 43, 44, 48, 59, and 66), and various relaxations allowing the two inner parts more contrapuntal elaboration (nos. 5, 10, 16, 21, 25, 29, 30, 31, 32, 40, 42, 45, 47). However, this section also includes works halfway between the two styles that nevertheless maintain the intelligibility of the text (nos. 3, 9, 11, 13, 14, 15, 18, 20, 27, 51, 54, 55, 56, 60, 63, 64).

Another class, one-quarter of the repertoire, 16 pieces in all, demonstrates an appreciation of the contrapuntal techniques to which the above-mentioned pieces belong, but is also motivated by a search for more artfulness (nos. 1, 2 and 41). This section draws closely upon formulae inspired by the motet but filtered through the conscious need to express the spirituality of the lauda text. This technique is used above all in the spiritual and liturgical Latin texts, but the motet style is limited by the failure to employ liturgical melodies as tenors, which would have been possible in more than one instance. The only exception is the second *Verbum caro* (no. 12), an extraordinary setting in cyclical form that divides the text into seven parts (the first setting the initial distich, the last the final quatrain, and the others with a ritornello for two consecutive stanzas), using as tenor the ancient and firmly established melody in ternary rhythm of the Saint-Martial conductus *In hoc anni circulo.*[25] In all the other

25. Cf. G. Cattin, *Italian Laude & Latin Unica in Ms Capetown, Grey 3.b.12* (Corpus Mensurabilis Mensurae, 37; American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1977), p. XXI (henceforth Cattin IL).

pieces of this class contrapuntal writing prevails, sometimes imitative and always matched to the words (nos. 4, 17, 19, 22, 23, 24, 33, 34, 49, 50), and also with paired voices (in dialogue in nos. 28 and 36). Furthermore, no. 36 represents the extraordinary case of a through-composed setting, despite the presence of sonnet form (albeit irregular and not conforming to the rules of internal symmetry in the quatrains and tercets). It is worth emphasizing that, in the period of Dammonis's edition, both multivocal writing and the use of through-composition for two-part structures are absent from the frottole repertoire.

The last class, which also comprises a quarter of the contents (16 pieces), combines homophonic and countrapuntal techniques. The boundaries are not always easily drawn; however, the style of these pieces seems to isolate the highest voice, as in contemporary Italian music, though not to an especially marked degree. Expression remains tied to the meaning of the text, with emphasis on the cantus, which is nonetheless integrated into four-voice composition (nos. 6, 7, 8, 26, 35, 37, 38, 39, 46, 52, 53, 57, 58, 62, 61, 65).

Particular significance must be assigned to the almost complete absence in the book of any concession to secular music, whether from the popular tradition (apart from the case mentioned of no. 60, *Nel tuo furore*) or of courtly extraction. This illustrates an attempt to ennoble the compositional style in a repertoire destined for circles not compromised by any remnants of secular music. In this we may discern his aim of overcoming the internal suspicions that had always rendered the monastic movements critical of polyphony and the use of art music in spiritual and liturgical contexts. Let us note, for instance, that much later Serafino Razzi, when preparing an anthology of spiritual music for a nunnery, would revive the use of melodies from the popular tradition, drawn from memory and recollection, being thus the harbinger of new Counter-Reformation ways. Similarly, Giovanni Animuccia – a Florentine who served his beloved compatriot Filippo Neri with deep conviction – in his first lauda collection used motifs derived from old dance songs of the Tuscan tradition.[26] Further adaptations of the popular style are found in later collections adhering to these traditions down to Matteo Coferati and the song collections of Christian doctrinal content associated with Jesuit pedagogy, that supreme exponent of the Counter-Reformation.

The exemplar

Innocenzo di Dammone's work printed by Petrucci survives in a unique copy preserved at the Biblioteca Capitular y Colombina at Seville (E-Sc), shelf mark 12.1.4. The existence of this copy was unknown until its discovery by Knud Jeppesen, although Vernarecci, on the basis of a description in a manuscript catalogue by Bottrigari, had already mentioned the work.[27]

This happy circumstance is of course the result of the great passion for collecting of a Seville bibliophile, Ferdinand Columbus, the natural son of the great navigator, who assembled a rich and splendid library, which he willed to the Chapter of Seville

26. Cf. Animuccia's setting of the melody of *Ben venga maggio* quoted in F. Luisi, "'Ben venga maggio'", pp. 217-218.

27. Cf. Augusto Vernarecci, *Ottaviano dei Petrucci* (Bologna, 1887[2]), p. 133.

Cathedral.[28] The collection contained incunables, early sixteenth-century books, and manuscripts relating to European humanistic culture in general, and especially the Italian tradition. Ferdinand was also strongly attracted by the novelty of music printing: various journeys to Italy between 1512 and 1531 brought him to Venice, Padua, Treviso, Bologna, Reggio, Savona, Genoa, Turin, Piacenza, Parma, Cremona, Milan, Rome, and Perugia; he acquired as much as he could of the work of Venetian and Roman publishers, primarily editions published by Petrucci, Antico, and, in the 1520s, Pasoto and the Doricos, as well as the material that had begun to circulate with the establishment of other publishing centres (at Naples with De Caneto and Frizis, at Siena with Sambonetto and the other unknown printer of Isaac's Mass). During other journeys to France and northern Europe he also acquired the first examples of French music publishing (in particular by Attaingnant in Paris and by Moderne in Lyons) and its German counterpart (Arnt von Aich in Cologne), without neglecting the first publications from Worms, Strasburg, Avignon, and Antwerp. What survives today of this important collection is not very much if compared with the titles reported in Colombus' handwritten catalogue. However, it is significant that in more than a few instances we are faced with unique copies.[29]

28. Attested by the note added by the chapter to every Columbus copy preserved there: 'Don Fernando Colon, hijo de Don Cristóbal Colon, premier Almirante que descubrió las Indias, dejó este libro para uso é provecho de todos sus próximos; ragad [rogad?] á Dios por él. (Clausula 49 del testamento del mismo Don Fernando, cumplida por el Cabildo Metropolitano de Sevilla)'.

29. For a comprehensive description of Columbus's music library see Catherine Weeks Chapman, 'Printed Collections of Polyphonic Music owned by Ferdinand Columbus', *Journal of the American Musicological Society*, 21 (1966), pp. 34-84.

The colophon in our copy records the date of printing of 7 July 1508, which as we have observed is later than that of the *Libro secondo* issued on 11 January 1507 *more veneto* (1508 modern style). This suggests that Petrucci had planned to publish Brother Innocenzo's laude before the miscellaneous collection in the second volume, but, for reasons that remain unknown, had not done so. One must none the less bear in mind that on the title pages of the lauda publications Petrucci retained respectively the words *Libro primo* and *Libro secondo,* which no longer corresponded to the real chronology of the printing process. Evidently, at the time when the *Libro primo* was passed for printing the basis for corrections did not yet exist; it is likely that the preparation of the matrices was already at an advanced stage when something occurred to stop the presses. Two circumstances perhaps may help to explain the delays during the printing. The first is the fact that the collection was the first edition of a single composer's works in Italian music printing; its contents thus depended on one man and production could not be under the complete control of the publisher (there is no similar case before *Musica di Messere Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarcha*, a collection published by Petrucci twelve years later). The second is the uncertainty surrounding the payment for printing, a factor apparently not unconnected with the composer's dedicatory letter addressed to a leading personage clearly involved in, and interested in, the printing to the extent of controlling its rate of progress. In this case he was the Visitor of the Congregation to which the musician belonged, who at the time when the work was being put together had held the highest office of Prior General. Given the proven resistance of the order to polyphony, which was to continue for another fifty years, one can assume that the new role taken in the Congregation by a supporter of the project gave rise to some form of resistance, which might understandably have led to some delay.

These elements lead to the conclusion that the enterprise had taken a new course that in effect reduced Petrucci to the status of co-publisher.[30] Thus, besides plausible considerations relating to the composer's submission of his material, the very fact too of subsidized publishing, which was to develop massively in mid- century, may offer a reason for a probable delay in finalizing the economic transactions. This, however, can have no bearing on the circumstances that gave rise to the project. That is to say, the memory of the enterprise implicitly supported in 1506 at the highest level in the Congregation, the appeal in the dedication in favour of singing and music as *ars,* must be respected even in the case of a edition postponed so as to not miss the opportunity of praising a leading personage (Padre Serafino Veneto, the former Prior General), on pain of cancellation of the contract. Hence at the time of publication the dedicatee was still Padre Serafino, although he is referred to in his current role of Visitor, the collection retained the title of *Libro primo,* and the rationale remained unchanged. The new circumstances may have produced some delay, but the book of polyphony would nevertheless be published with a letter acknowledging the support of the former Prior General, and not that of others.

On this footing we may assume that Brother Innocenzo prepared his work for a publication date earlier than that of the *Libro secondo*. This might be confirmed by Stanley Boorman's interesting discovery with regard to the watermarks in the Colombina copy. There seems to be present, in folios DD1-2, 7-8 and FF3-6 of that copy, a type of paper with an older watermark, one used by Petrucci himself at the end of 1505 and in the first half of 1506 (the fifth and sixth books of frottole and first and second books of Lamentations), which might suggest that the printing was carried out before the date shown in the colophon. Boorman believes that 1506 may be the year of the first edition.[31] In support of this hypothesis he adduces the proposal made by Jonathan Glixon, who, in an attempt to clarify the confusion resulting from dates that did not match the chronology of the works, held it likely that there was an edition before the surviving one.[32] However, in the absence of certain, or at least adequate, bibliographical proof, it must be admitted that these circumstances might relate simply to the reuse, at only two years' distance, of paper still in stock. It

30. Different meanings may attach to Petrucci's dedication, followed by Budrio's to the Venetian nobleman Gerolamo Donato, in his first publication, the *Odhecaton* of 1501, and that of *Intabulatura de lauto libro primo* to its intabulator Francesco Spinacino.

31. I should like to thank my colleague Stanley Boorman for information sent in an e-mail of 25 February 2001. In anticipation of the publication of his study on Petrucci's works (*Ottaviano Petrucci: catalogue raisonné*, New York: Oxford University Press, in press), he sent me the following extract from the description relating to Damnone's book laude, no. 29 in the catalogue: 'This first edition of this volume has to be presumed, from the presence of two sheets definitely earlier than the rest of the unique copy. Those two sheets are on a paper (No. 20) that was in use twice during the critical period, the first during the first half of 1506. This included editions of the fifth and sixth books of frottole (December 1505 and February 1506) and of both books of Lamentations (April and May). By the time of the last of these, the stock was running down, and Petrucci was using new papers. These new papers, alongside some remnants of paper 20, can be found in the masses of Isaac, in October. Between May and October, there are no known and dated editions, though I have placed the second edition of Josquin's first book there. Paper 20 does reappear briefly in the first two editions of 1507, and also in two books of frottole in the middle of that year: but I do not believe that there is sufficient room for a complete edition of a new book at either stage. Unfortunately, there is not enough bibliographical evidence to make a final decision, but the most likely answer seems to me to be that this book was printed during the summer of 1506, perhaps before the Josquin edition.' This information is accompanied by further details relating to papers with watermark no. 20.

32. Cf. Glixon PL, pp. 34-38.

must also be noted that a hypothetical earlier edition of 1506 would have had a different title-page from the one we know, in which the dedicatee, Padre Serafino Veneto, was given his correct title of Visitor, assumed in 1508, and not that of Prior General of the Order, the office he held in 1506. It seems improbable, or at least unusual, that in the event of a reprint the dedicatee's title should be changed.

The copy is complete: it measures 16.5 cm x 23 cm (the format reproduced here) and consists of 64 folios (the first is unnumbered, as are the last two blank leaves) for a total of eight quaternions signed AA-BB-CC-DD-EE-FF-GG-HH. On folio 2^{v}, above the first page of music, the attribution of all the laude to Dammone is repeated, with the heading 'F. Innocentii Dammonis ceterequi sequentes'. The index, on folio 2, is headed at top of the page 'Laude numero lxvii', but the list underneath, divided over three columns, correctly records 66 pieces, of which a detailed account – including the essential bibliography, observations, and notes on the attributions and poetic forms – is given in the following analytical table.

Francesco Luisi

N.	INCIPIT	CC.	TESTO			MUSICA	
			AUTORE	TIPOLOGIA	ED. MODERNA	ED. MODERNA	OSSERVAZIONI BIBLIOGRAFIA
1.	*Te invocamus*	2v-3		CAO[3] 5119, con varianti; antifona per la Festa SS. Trinità, Mattutino, II Notturno	LG II, p. *CXLIV*	LG II, p. 354; LG II, p. *CIV* (app. critico)	4 voci, più 2 voci in canone al Tenor
2.	*Adoramus te Christe*	3v-4		CAO[3] 1287 *(prima pars)*: antifona oppure *Tractus* nelle Messe votive della S. Croce	LG II, p. *CXLII*	LG II, p. 316; LG II, p. *CI* (app. critico)	5 voci, più 1 voce in canone al Tenor
3.	*Spirito Sancto amore*	4v-5	[L. Giustinian]	ballata	LG II, p. *CXVII*, num. 81 (ed. completa in LG I, p. 258)	LG II, p. 128; LG II, p. *LXVIII* (app. critico)	cfr. Tavola num. 37 in LG I, p. 250
4.	*Ubi caritas et amor*	5v-6	[Paolino di Aquileia]	*hymnus de caritate*, solo parziale	LG II, p. *CXLIV*	LG II, p. 357; LG II, p. *CV* (app. critico)	Glixon PL, ex. 4
5.	*Da che tu m'hai Idio il cor ferito*	6v-7	[F. Belcari]	ballata	Galletti[1] p. 1; Jepp. MIL, p. *LXXX*, num. 57; LG II, p. *CXXV*, num. 31* (ed. parziale)	Jepp. MIL, p. 100, num. 57; LG II, p. 180; LG II, p. *LXXVII*, num. 31* (app. critico)	Glixon PL, ex. 2
6.	*Da che tu m'hai Jesu mostra la via*	7v-8	[C. Castellani]	ballata	Galletti[4] p. 232; LG II, p. *CXLII* (ed. parziale)	LG II, p. 322; LG II, p. *CII* (app. critico)	la laude del Castellani è rifatta sull'esempio del Belcari *Da che tu m'hai, o Dio, el cor ferito*, dal quale, in forza del «cantasi come», derivava anche la melodia. Dammonis invece realizzò una nuova versione; cfr. Cattin *Cast*, p. 195

N.	Incipit	cc.	Testo			Musica	
			Autore	Tipologia	Ed. moderna	Ed. moderna	Osservazioni bibliografia
7.	*Poiché da me partisti*	8v	*eiusdem verba* [= I. Dammonis]	oda contrafactum del n. 8	Jepp. MIL, p. *LXXX*, num. 58	Jepp. MIL, p. 102, num. 58	
8.	*Aimè, dolce mio Dio*	9		oda	Jepp. MIL, p. *LXXXI*, num. 59	Jepp. MIL, p. 103, num. 59	
9.	*Jesu dulcis memoria*	9v-10	[S. Bernardo]	inno per la festa del nome di Gesù	Jepp. MIL, p. *LXXXI*, num. 60	Jepp. MIL, p. 104, num. 60	Mone I, p. 329
10.	*Salve mundi salutare*	10v-11	[S. Bernardo]	inno	Jepp. MIL, p. *LXXXI*, num. 61	Jepp. MIL, p. 105, num. 61	Mone I, p. 162
11.	*Verbum caro factum est / de Maria per el nostro amor*	11v-14		ritmo natalizio ritornellato bilingue, modellato sul seguente n. 12	LG, II, p. *CXXX*	LG II, p. 212; LG II, p. *LXXXII* num. 57* (app. critico)	intonazione divisa in tre sezioni con monodia tradizionale al Tenor; melodia delle stanze fondata sul conductus di S. Marziale *In hoc anni circulo*; Glixon PL, ex. 3
12.	*Verbum caro factum est*	14v-15		ritmo latino ritornellato (cfr. n. 11)	Jepp. MIL, p. *LXXXI*, num. 62; Galletti² p. 110 (con varianti)	Jepp. MIL, p. 106, num. 62;	la musica riprende parzialmente quella del precedente n. 11
13.	*Laudiam l'amor divino*	15v	[L. Giustinian (?) o Jacopone (?)]	ballata antica	Galletti³ p. 123 adesp., ma nelle osservazioni attr. a Giustinian; Jepp MIL, p. *LXXXI*, num. 63; LG II, p. *CXII*, num. 42	Jepp. MIL, p. 108, num. 63; LG II, p. 58; LG II, p. LX, num. 42 (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
14.	*Tutte debiam cantare*	16		oda	Jepp. MIL, p. *LXXXII*, num. 64	Jepp. MIL, p. 109, num. 64	stanze di tre settenari e un quinario
15.	*Amor Jesu divino*	16v		canzonetta	Jepp. MIL, p. *LXXXII*, num. 65	Jepp. MIL, p. 110, num. 65	a 5 voci; stanze tetrastiche di settenari

N.	Incipit	cc.	Testo			Musica	
			Autore	Tipologia	Ed. moderna	Ed. moderna	Osservazioni bibliografia
16.	*Cum jubili d'amore*	17-18	[L. Giustinian]	ballata	Jepp. MIL, p. *LXXXIII*, num. 66; LG II, p. *CX*, num. 24	Jepp. MIL, p. 111, num. 66; LG II, p. 36; LG II, p. *LVII*, num. 24 (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
17.	*Ave Maria gratia plena*	18v-19		antifona mariana con varie destinazioni liturgiche	Jepp. MIL, p. *LXXXIII*, num. 67	Jepp. MIL, p. 114, num. 67	musica di Dammonis estranea alla monodia tradizionale liturgica
18.	*O gloriosa Vergine Maria*	19v	[L. Giustinian]	capitolo	Jepp. MIL, p. *LXXXIII*, num. 68; LG II, p. CXIV, num. 86, solo la prima terzina	Jepp. MIL, p. 117, num. 68; LG II, p. 87; LG II, p. *LXIII*, num. 86 (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
19.	*Stabat mater dolorosa*	20	[attrib. a Jacopone]	sequenza mariana (cfr. *Graduale Romanum*, Typis Vaticanis, 1908, p. 404)	Jepp. MIL, p. *LXXXIV*, num. 69; LG II, p. *CXVIII*, num. 86	Jepp. MIL, p. 118, num. 69; LG II, p. 134; LG II, p. LXVIII (app. critico)	Dammonis intona soltanto la prima terzina in modo diverso senza riferimenti alla monodia tradizionale; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
20.	*Vergine benedecta del ciel*	20v-21	[attrib. a Bianco da Siena (?)]	ballata	Jepp. MIL, p. *LXXXIV*, num. 70	Jepp. MIL, p. 119, num. 70	l'attribuzione al Bianco da Siena fu proposta da T. Bini e ripresa da Glixon PL, p. 48. Essa tuttavia non appare sufficientemente fondata. Lauda da non confondere con l'altra dall'incipit analogo *Vergine benedetta dal alto Creatore*
21.	*Ave virgo gloriosa / Paradisi rubens rosa*	21v		sequenza mariana	Jepp. MIL, p. *LXXXIV*, num. 71	Jepp. MIL, p. 120, num. 71	

N.	Incipit	cc.	Testo			Musica	
			Autore	Tipologia	Ed. moderna	Ed. moderna	Osservazioni bibliografia
22.	*Gaude virgo, mater Christi / que per aurem concepisti*	22		ritmo ritornellato	Galletti[3] p. 145; AHMA[42], p. 82; LG II, p. *CXLIII*	LG II, p. 332; LG II, p. *CII*, num. II. C. 7 (app. critico)	a 3 voci; stanze di tre versi di cui i primi due octosillabi piani e l'ultimo settenario sdrucciolo
23.	*Gaude virgo, mater Christi*	22v-23		cfr. n. 22		LG II, p. 333; LG II, p. *CII*, num. II. C. 8 (app. critico)	a 4 voci
24.	*Gaude flore virginali*	23v-24		testo ritmico per la B.M.V.	Galletti[3] p. 145; Chev.[1], num. 6810; LG II, p. *CXI*, num. 35, solo prima stanza	LG II, p. 49; LG II, p. *LIX*, num. 35 (app. critico)	schema delle stanze cfr. 22, ma le stanze sono accoppiate fino a formare una unità esastica, musicata per esteso da Dammonis; l'intonazione musicale copre la prima strofa esastica; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
25.	*Al bel fonte sacro e degno*	24v	[C. Castellani]	barzelletta	Galletti[4] p. 236; Jepp. MIL, p. *LXXXV*, num. 72	Jepp. MIL, p. 121, num. 72	versi ottonari con ripresa tetrastica e stanze esastiche; cfr. Cattin *Cast*, p. 195
26.	*O Maria divina stella*	25	Simon Pallaio	canzonetta	Galletti[4] p. 219, attr. S. Pallaio; Jepp. MIL, p. *LXXXV*, num. 73	Jepp. MIL, p. 122, num. 73	stanze tetrastiche di ottonari
27.	*O madre santa, o luce*	25v-26		ballata	Galletti[4] p. 231, adesp.; Jepp. MIL, p. *LXXXV*, num. 74	Jepp. MIL, p. 124, num. 74	
28.	*O madre del Signore*	26v-28		capitolo	LG II, p. *CXLIII*, num. II. C. 13, solo le due prime terzine	LG II, p. 344; LG II, *CIII* (app. critico); Blackburn TM, pp. 65-67	interessante parafrasi (*Te Matrem*) di questa redazione mariana del *Te Deum laudamus* non presente in altre fonti; l'intonazione copre i due primi ternari

N.	Incipit	cc.	Testo			Musica	
			Autore	Tipologia	Ed. moderna	Ed. moderna	Osservazioni bibliografia
29.	*Madre che festi*	28v	[L. Giustinian]	lauda in forma di "canzone"	Jepp. MIL, p. *LXXXV*, num. 75; LG II, p. *CXII*, num. 45	Jepp. MIL, p. 126, num. 75; LG II, p. 61; LG II, p. *LX*, num. 45 (app. critico)	nove stanze tetrastiche di endecasillabi, delle quali la musica intona per esteso la prima; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
30.	*Maria [Madre] del ciel regina*	29-30	[L. Giustinian]	ballata	Jepp. MIL, p. *LXXXVI*, num. 76; LG II, p. *CXII*, solo ripresa e prima stanza	Jepp. MIL, p. 128, num. 76; LG II, p. 63; LG II, p. *LXI* (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
31.	*Maria, misericordia*	30v	[L. Giustinian]	canzonetta	Jepp. MIL, p. *LXXXVI*, num. 77; LG II, p. *CXIII*, solo ripresa	Jepp. MIL, p. 132, num. 77; LG II, p. 71; LG II, p. *LXI* (app. critico)	stanze tetrastiche di settenari; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
32.	*Maria, madre de Dio*	31-32	[L. Giustinian]	ballata	Jepp. MIL, p. *LXXXVII*, num. 78; LG II, p. *CXII*, solo ripresa e prima stanza	Jepp. MIL, p. 133, num. 78; LG II, p. 67; LG II, p. *LXI* (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
33.	*Salve regina di misericordia*	32v-33	[F. Belcari]	capitolo	Galletti[3] p. 4; Jepp. MIL, p. *LXXXVIII*, num. 79; LG II, p. *CXXI*, num. 9*	Jepp. MIL, p. 136, num. 79; LG II, p. 153; LG II, p. *LXXII*, num. 9* (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250; (attribuzione anche a Giustinian, ma inattendibile)
34.	*Salve, regina, o germinante ramo*	33v-34	[L. Giustinian]	sirventese	Jepp. MIL, p. *LXXXVIII*, num. 80; LG II, p. *CXVII*, solo prima stanza tetrastica e verso conclusivo	Jepp. MIL, p. 138, num. 80; LG II, p. 121; LG II, p. *LXVII* (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250; tre stanze di versi endecasillabi, eccetto un settenario in terza sede; alla fine delle stanze nel loro complesso è aggiunto un verso autonomo
35.	*Maria, drent'alla tua corte*	34v-35		barzelletta	Galletti[3] p. 225 adesp.; LG II, p. *CXLIII*, solo ripresa e prima stanza	LG II, p. 338; LG II, p. *CIII* (app. critico)	è usata come refrain la II sezione della ripresa

N.	Incipit	cc.	Testo			Musica	
			Autore	Tipologia	Ed. moderna	Ed. moderna	Osservazioni bibliografia
36.	*Virtù che fai*	35v-36		sonetto caudato in dialogo tra L (=laudese) e V (=virtù)	LG II, p. *CXLIV*	LG II, p. 361; LG II, p. *CV* (app. critico)	dialogo in due parti; sonetto anomalo caudato: la II terzina è costituita da settenari; anche nella cauda in seconda sede c'è un settenario. Il brano è *durchkomponiert*; Glixon PL, ex. 5
37.	*Como dinanzi a Christo*	36v-38	[L. Giustinian (?)]	ballata	Galletti[4] p. 226 adesp.; LG II, p. *CIX*, solo ripresa e prima stanza	LG II, p. 26; LG II, p. *LVI* (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250; (improbabile attribuzione anche al Bianco da Siena)
38.	*Sempre te sia in diletto*	38v-39	[Bianco da Siena (?)]	ballata	Galletti[2] p. 94, Bianco da Siena; LG II, p. *CXVII*, num. 80	LG II, p. 125; LG II, p. *LXVIII*, num. 80 (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250; (attribuita anche al Giustinian)
39.	*Fuzite christiani*	39v-40	[L. Giustinian]	ballata	LG II, p. *CXI*, solo ripresa e prima stanza	LG II, p. 46; LG II, p. *LIX* (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
40.	*O vero amor celeste*	40v-41	[L. Giustinian]	ballata	LG II, p. *CXV*, solo ripresa e prima stanza	LG II, p. 101; LG II, p. *LXV* (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
41.	*Sol mi sol, disse Holoferno*	41v-42	*«De superbia Luciferi a voci mudade, eiusdem verba»* [I. Dammonis]	barzelletta	LG II, p. *CXLIV*	LG II, p. 352; LG II, p. *CIV* (app. critico)	il brano appare *unicum* testualmente; l'epigrafe "a voce mudade" segnala l'impostazione musicale su «soggetto cavato dalle note dell'esacordo duro»; Glixon PL, ex. 6

N.	Incipit	cc.	Testo			Musica	
			Autore	Tipologia	Ed. moderna	Ed. moderna	Osservazioni bibliografia
42.	*Dammi il tuo amore*	42v-43	[F. Belcari]	canzone	Galletti[1] p. 32; LG II, p. CXLII, solo prima stanza con notevoli varianti	LG II, p. 325; LG II, p. *CII* (app. critico)	le stanze sono costituite da quattro endecasillabi e un settenario
43.	*Peccatori perché sèti*	43v	[L. Giustinian]	canzone	Jepp. MIL, p. *LXXXIX*, num. 81; LG II, p. *CXV*, solo prima stanza	Jepp. MIL, p. 140, num. 81; LG II, p. 105; LG II, p. *LXV* (app. critico)	stanze esastiche di ottonari alternativamente piani e tronchi; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
44.	*Humilmente te invoco*	44	[L. Giustinian]	canzonetta	Jepp. MIL, p. *LXXXIX*, num. 82; LG II, p. *CXI*, solo prima stanza	Jepp. MIL, p. 142, num. 82; LG II, p. 53; LG II, p. *LIX* (app. critico)	quartine di settenari; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250; Glixon PL, ex. 1
45.	*Pianzeti, christiani*	44v-45	[L. Giustinian]	canzonetta	Jepp. MIL, p. *XC*, num. 83; LG II, p. *CXVI*	Jepp. MIL, p. 143, num. 83; LG II, p. 109; LG II, p. *LXVI* (app. critico)	stanze di sei settenari e di un endecasillabo; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
46.	*De, piangeti amaramente*	45v-46	*«De Passione eiusdem verba»* [I. Dammonis]	barzelletta	LG II, p. *CXLIII*, solo ripresa	LG II, p. 330; LG II, p. *CII* (app. critico)	la musica intona solo la ripresa
47.	*Popul mio*	46v-47	[L. Giustinian]	canzonetta	LG II, p. *CXVI*, solo prima stanza	LG II, p. 114; LG II, p. *LXVI* (app. critico)	l'avvio riprende il tema degli *Improperia* del Venerdì Santo; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
48.	*O peccatore, ti moverai*	47v-48	[L. Giustinian]	ballata	Galletti[3] p. 129 adesp.; LG II, p. CXV, solo ripresa e prima stanza	LG II, p. 96; LG II, p. *LXV* (app.critico)	versi endecasillabi con distico alla ripresa e stanze esastiche; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
49.	*O croce alma mirabile*	48v-49	[L. Giustinian]	canzonetta	LG II, p. *CXIII*, solo prima quartina	LG II, p. 81; LG II, p *LXII* (app. critico)	stanze tetrastiche di settenari sdruccioli; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250

N.	Incipit	cc.	Testo			Musica	
			Autore	Tipologia	Ed. moderna	Ed. moderna	Osservazioni bibliografia
50.	*Nostra interna e vera pace*	49v-50	*«De pace eiusdem verba»* [I. Dammonis]	barzelletta	LG II, p. *CXLIII*, solo ripresa e prima stanza	LG II, p. 341; LG II, p. *CIII* (app. critico)	
51.	*Chi vol pace nel suo core*	50v-51	[F. Belcari]	barzelletta	Galletti[2] p. 96; Jepp. MIL, p. *XCII*, num. 84	Jepp. MIL, p. 145, num. 84	ripresa di due versi e stanze esastiche
52.	*Da poi che te lasciai*	51v-52	[F. Belcari o G. da Terranuova (?)]	ballata	Galletti[4] p. 240 adesp.; LG II, p. *CXLII*, solo ripresa e prima stanza	LG II, p. 328; LG II, p. *CII* (app. critico)	l'attendibilità delle attribuzioni all'autore del testo è discussa in LG II, p. *CII*; Glixon PL, p. 52 propende per il Bianco da Siena
53.	*Salve, regina glorie*	52v		inno mariano	AHMA[9], p. 74, ed. completa; LG II, p. *CXLIV*, solo prima quartina	LG II, p. 350; LG II, p. *CIV* (app. critico)	otto quartine di ottosillabi, delle quali è intonata solo la prima
54.	*O stella matutina / Spandi il tuo razo*	53	[L. Giustinian]	ballata	Jepp. MIL, p. *XCII*, num. 85, ed. completa; LG II, p. CXV, solo prima stanza	Jepp. MIL, p. 147, num. 85; LG II, p. 99; LG II, p. *LXV* (app. critico)	ballata con ripresa tetrastica e stanze di otto versi; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
55.	*Adoramus te, o Jesu Christe*	53v-54		testo devozionale in prosa per il tempo della Passione	Jepp. MIL, p. *XCII*, num. 86	Jepp. MIL, p. 148, num. 86	cfr. n. 2, con amplificazioni devozionali

N.	Incipit	cc.	Testo			Musica	
			Autore	Tipologia	Ed. moderna	Ed. moderna	Osservazioni bibliografia
56.	*Anima beneditta / che d'amore senti il zelo*	54v	[L. Giustinian]	ballata antica di soli settenari	Jepp. MIL, p. *XCII*, num. 87; Cattin IL, p. XXII; LG II, p. *CVIII*, num. 8, solo prima stanza con interessanti osservazioni sulla lezione "beneditta" del primo verso	Jepp. MIL, p. 151, num. 87; LG II, p. 14; LG II, p. *LIV*, num. 8 (app. critico)	cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250; edizione moderna del testo corretto *Anima peregrina* nella versione del Ms Cape Town Grey 3.b.12, cc. 65v-66 in Cattin KJ, pp. 18-19
57.	*Anima che del mondo*	55-56	[F. Belcari]	ballata	Galletti[3] p. 5, testo completo; LG II, p. *CXLII*, solo ripresa e prima stanza	LG II, p. 318; LG II, p. *CI* (app. critico)	in Galletti è segnalato il «cantasi come» *Si fortemente son tratto d'amore*, che è ignorato da Dammonis
58.	*Se voi gustar l'amore*	56v	[F. D'Albizo]	ballata	Galletti[4] p. 257, testo completo; LG II, p. *CXLIV*, solo ripresa	LG II, p. 351; LG II, p. *CIV* (app. critico)	ripresa tetrastica con tre stanze esastiche
59.	*L'amor a me venendo*	57	[Bianco da Siena (?)]	ballata antica di settenari	Galletti[2] p. 99, testo completo; Jepp. MIL, p. *XCIII*, num. 88; LG II, p. *CXI*, num. 40	Jepp. MIL, p. 152, num. 88; LG II, p. 56; LG II, p. LX, num. 40 (app. critico)	anche Giustinian e Jacopone sono citati in alcune fonti come autori dei versi; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
60.	*Nel tuo furore*	57v-58		canzone a ballo	Galletti[4] p. 224; Jepp. MIL, p. *XCIII*, num. 89	Jepp. MIL, p. 153, num. 89	il «cantasi come» di Galletti *(Ben venga maggio)* rientra nel processo di trasformazione dei canti a ballo studiati da Luisi, che presentano tipica struttura versale a doppio quinario
61.	*Io son quel misero*	58v-59	[Lorenzo de' Medici]	barzelletta	Galletti[3] p. 113; LG II, p. *CXLIII*, solo ripresa e prima stanza; cfr. nuove edizioni	LG II, p. 336; LG II, p. *CIII* (app. critico)	il «cantasi come» di Galletti richiama la *Canzone delle cicale*, ignorata da Dammonis

N.	Incipit	cc.	Testo			Musica	
			Autore	Tipologia	Ed. moderna	Ed. moderna	Osservazioni bibliografia
62.	*O Jesu dolce / o infinito amore*	59v-60	[L. Giustinian]	ballata	LG II, p. *CXIV*, num. 61	LG II, p. 91; LG II, p. *LXIV*, num. 61 (app. critico)	l'analisi comparativa delle diverse intonazioni musicali testimoniate dalle fonti è in LG II, pp. *LXIII-LXIV*; cfr. Tavola num. 37, in LG I, p. 250
63.	*Peccatori ad una voce*	60v-61	[Lorenzo Tornabuoni]	barzelletta	Galletti[3] p. 119 ripresa e cinque stanze; Jepp. MIL, p. *XCIII*, num. 90	Jepp. MIL, p. 154, num. 90	comprensibilmente il «cantasi come» di Tornabuoni *La canzona di Bardoccio* è estraneo alla musica di Dammonis
64.	*Questa è quella croce*	61v-62		barzelletta	Galletti[4] p. 273 adesp.; LG II, p. *CXLIV*, solo ripresa e prima stanza	LG II, p. 347; LG II, p. *CIV* (app. critico)	il «cantasi come» di Galletti *Quest'è, donne, un arber grande*, è ignorato dal Dammonis
65.	*Jesu fammi morire*	62v-63	[F. Belcari]	ballata	Galletti[3] p. 46; LG II, p. *CXLIII*, solo ripresa	LG II, p. 334; LG II, p. *CIII* (app. critico)	il «cantasi come» di Galletti *Vaga, bella e gentile*, è estraneo alla musica di Dammonis
66.	*Lasso io moro*	63v		ballata antica di soli quinari	Galletti[4] p. 282; Jepp. MIL, p. *XCIII*, num. 91	Jepp. MIL, p. 156, num. 91	in epigrafe Galletti segnala «cantasi a modo proprio», che è a noi sconosciuto, e che presumibilmente non fu ripreso da Dammonis

Abbreviazioni

La Tavola analitica compendia l'analisi offerta nel testo e utilizza nelle osservazioni riferimenti bibliografici con sigle in buona parte già dichiarate:

AHMA	*Analecta Hymnyca Medii Aevi*, a cura di C. Blume, G. M. Dreves, H. M. Bannister, Leipzig, O. R. Reisland, 1886-1922, (rist. Frankfurt am Main, 1961), voll. I-LV
Blackburn TM	Bonnie Blackburn, *Te Matrem Dei Laudamus: A Study in the Musical Veneration of Mary*, in "Musical Quarterly", 53 (1967), pp. 53-76
CAO	*Corpus Antiphonalium Officii*, a cura di R.-J. Hesbert, Roma, Herder, 1963-79, voll. I-VI
Cattin *Cast*	Giulio Cattin, *Musiche per le laude di Castellano Castellani*, in "Rivista Italiana di Musicologia", XII (1977), pp. 183-230
Cattin IL	Giulio Cattin, *Italian Laude & Latin Unica in Ms Capetown, Grey 3.b.12*, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1977 ("Corpus Mensurabilis Musicae", 37)
Cattin KJ	Giulio Cattin, *In memoria di Knud Jeppesen*, in "Rivista Italiana di Musicologia", IX (1974), pp. 18-19
CHEV	Ulysse Chevalier, *Repertorium Hymnologicum: Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, Louvain-Bruxelles, Imprimerie Polleunis & Ceuterick, 1892-1921, voll. I-VI
Galletti[1-4]	Gustavo Camillo Galletti, *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizo, di Castellano Castellani e di altri, comprese nelle quattro più antiche raccolte*, Firenze, Molini e Cecchi, 1863
Glixon PL	Jonathan Glixon, *The Polyphonic Laude of Innocentius Dammonis*, in "The Journal of Musicology", VIII (1990), pp. 19-53
Jepp MIL	Knud Jeppesen, *Die Mehrstimmige Italienische Laude um 1500*, Leipzig-Kopenhagen, Breitkopf & Härtel-Levin & Munksgaard, 1935 (edizione anastatica Bologna, A.M.I.S., 1971)
LG I-II	Francesco Luisi, *Laudario giustinianeo. Musiche a modo proprio, ricostruzioni e "cantasi come" nella tradizione musicale dei secoli XV-XVI-XVII per le fonti della laude attribuite a Lorenzo Giustinian*, Venezia, Fondazione Levi, 1983, voll. I-II
MONE	Franz Joseph Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau, 1853-55 (ristampa Aalen, 1964), voll. I-III

L'autore ringrazia il personale della Biblioteca della Fondazione Levi nelle persone di Claudia Canella, Alberto Polo, Ilaria Campanella e il prof. Giulio Cattin, per la riorganizzazione e il completamento della Tavola.

R.9701 1393

12 - - - 1 - - - 4

Don Fernando Colon, hijo de Don Cristóbal Colon, primer Almirante que descubrió las Indias, dejó este libro para uso é provecho de todos sus próximos; rogad á Dios por él.

(Cláusula 49 del Testamento del mismo Don Fernando, cumplida por el Cabildo Metropolitano de Sevilla)

C. KK. Tab. 125 N° 16.

Laude Libro Primo.

In. dämonis.

Curarum dulce lenimen.

C GG
Tab 175
N 31



F. Innocentius Dammonis reuerendo in Christo patri Seraphino Veneto eiusdē regularium Canonicorum Congregationis Diui Saluatoris Visitatori dignissimo patri plurimum obseruando. S.P.D.

Et religionis nostræ uinculo quod apud me maximi semper momenti fuit: & tua in me animi inductione singulari pater optime omnia mea tibi debeo: & quamuis tibi alii quoq; omnes conlecranei mei debeant: quicquid post uotum nuncupatum habere uideantur: ego tamen nescio quo pacto & ea tibi debeo quæ cæteri & aliquid etiam amplius: quo fit ut cum laudes quasdam subitario quodam calore a me æditas: diuersis quoq; numinibus nūcupatas musica ratione comtexissem: dicandas tibi illas præcipuo quodam ardore duxerim. Cui enim dicari meli us poterant quam parenti meo? quam uitæ institutori? quam omnis sanctitatis & pietatis exemplari mirifico. Canes igitur tu interdum istæc dum aliquod defatigati animi oblectamentum queres: nō solum quod musica ars optimum quēque semper decuit: si modo sancta si utilis si casta illa fuerit: sed quod deo: quod eius genitrici: quod aliis numinibus istæc concinuntur: qui & uerborum uim & cum uerbis modulatam quādam cantilenam exigunt adeo ut religionis nostræ columina tum ueteris tum noui instituenti magnum sibi hinc & pietatis in deum & in homines religionis argumentum sperarint. Vale.

Laude numero lxvii

Adoramus a ſel iiii
Adoramus iiiii
Aime dolce mio dio ix
Amor ieſu diuino xvii
Al bel fonte xxv
Aue maria xix
Aue virgo glorioſa paradiſi xxii
Anima benedetta lv
Anima che del mondo lv

Chi vol pace nel ſuo core li
Con ſubili damore xvii
Come dēanzi xp̄o fuzeral xxxviii

Da che tu mhai idio vii
Da che tu mhai ieſu viii
Da poi che te laſſai lii
Dammi il tuo amor xliii
Deh piangete amaramente xlvi

Fugiti chriſtiani xl

Gaude virgo mater xp̄i a tre xxii
Gaude virgo mater xp̄i xxiii
Gaude flore virginali xxiiii

Humilmente te inuoco xliiii

Ieſus dulcis memoria x
Io ſon quel miſero ingrato lix
Ieſu fami morire lxiii

Lamor ame venendo lvii
Laudiam lamor diuino xvi
Laſſo io moro lxiiii

Maria del ciel regina xxix
Madre che feſti xxix
Maria miſericordia xxxi
Maria madre de dio xxxi
Maria drent ala tua corte xxxv

Noſtra interna e vera pace l
Nel tuo furore lviii

O glorioſa vergine maria xx
O madre ſancta xxvi
O madre del ſignore xxvii
O maria diana ſtella xxv
O uer amor celeſte xli
O peccator te mouera tu xlviii
O croce alma mirabile xlix
O ſtella matutina liii

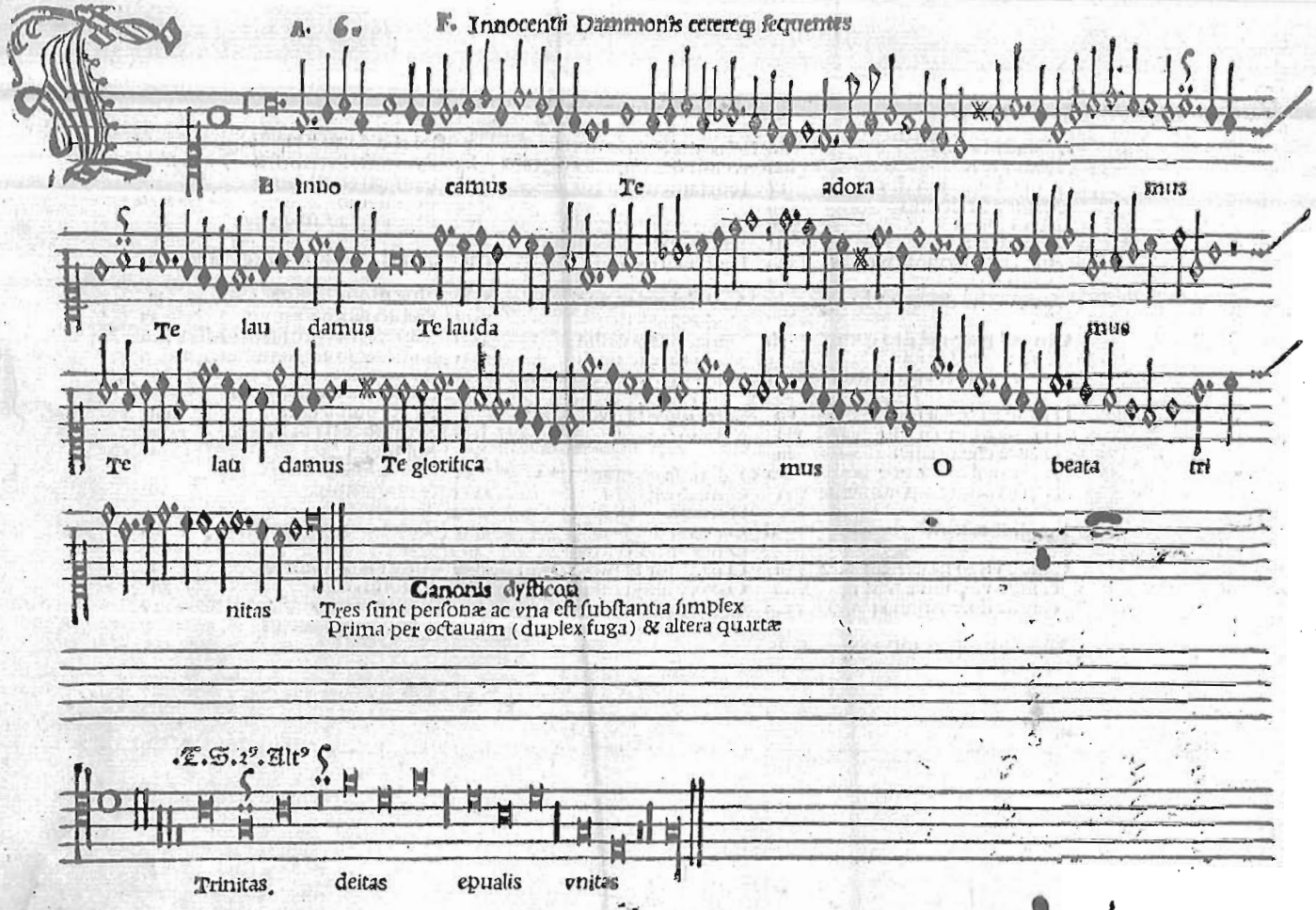
Poi che dami p artiſti lx
Peccatori perche ſeti xliiii
Piangeti chriſtiani xlv
Popul mio xlvii
Peccatori ad una voce lxi

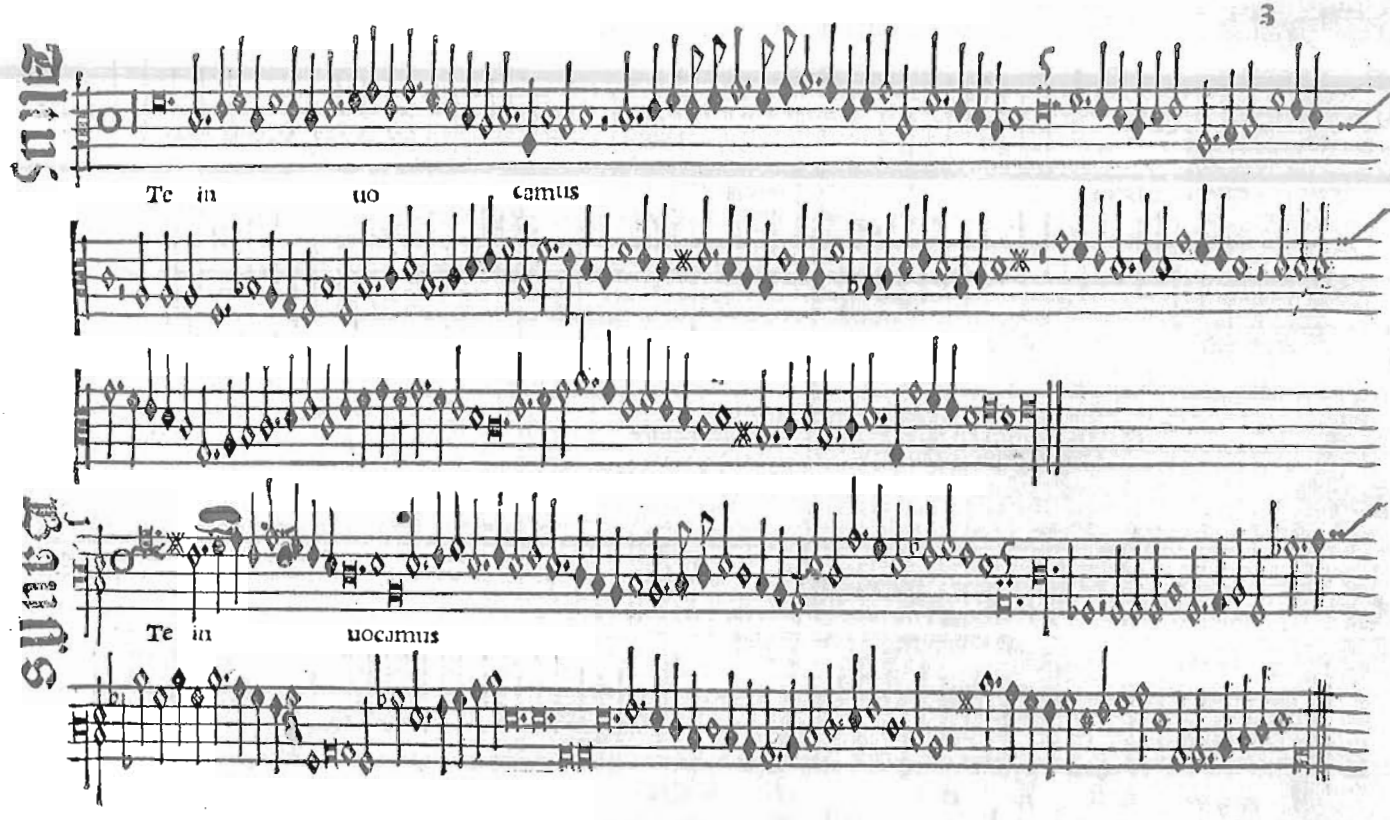
Queſta e quelja croce grāde lxii

Salue mondi ſalutare xi
Spirito ſancto amore vi
Salue regina di miſericordia xxxiii
Salue regina o germināte. xxxvi
Salue regina glorie lvi
Strabat mater dolorosa xx
Se voi guſtar lamor lvii
Sempre te ſia in dilecto xxxix
Sol mi ſol xlii

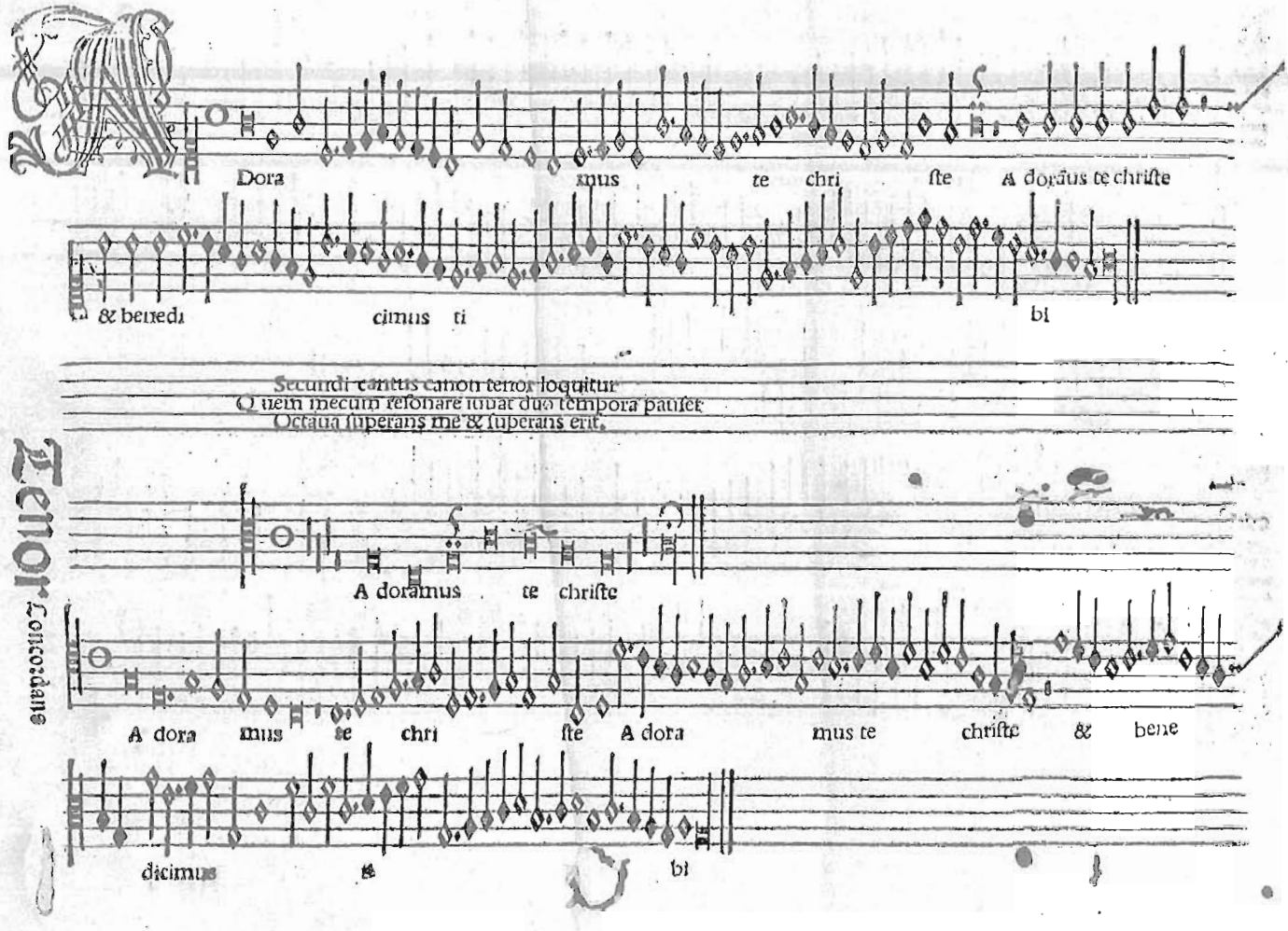
Te inuocamus iii
Te matrem xxvii
Tutte debiam cantare xvi

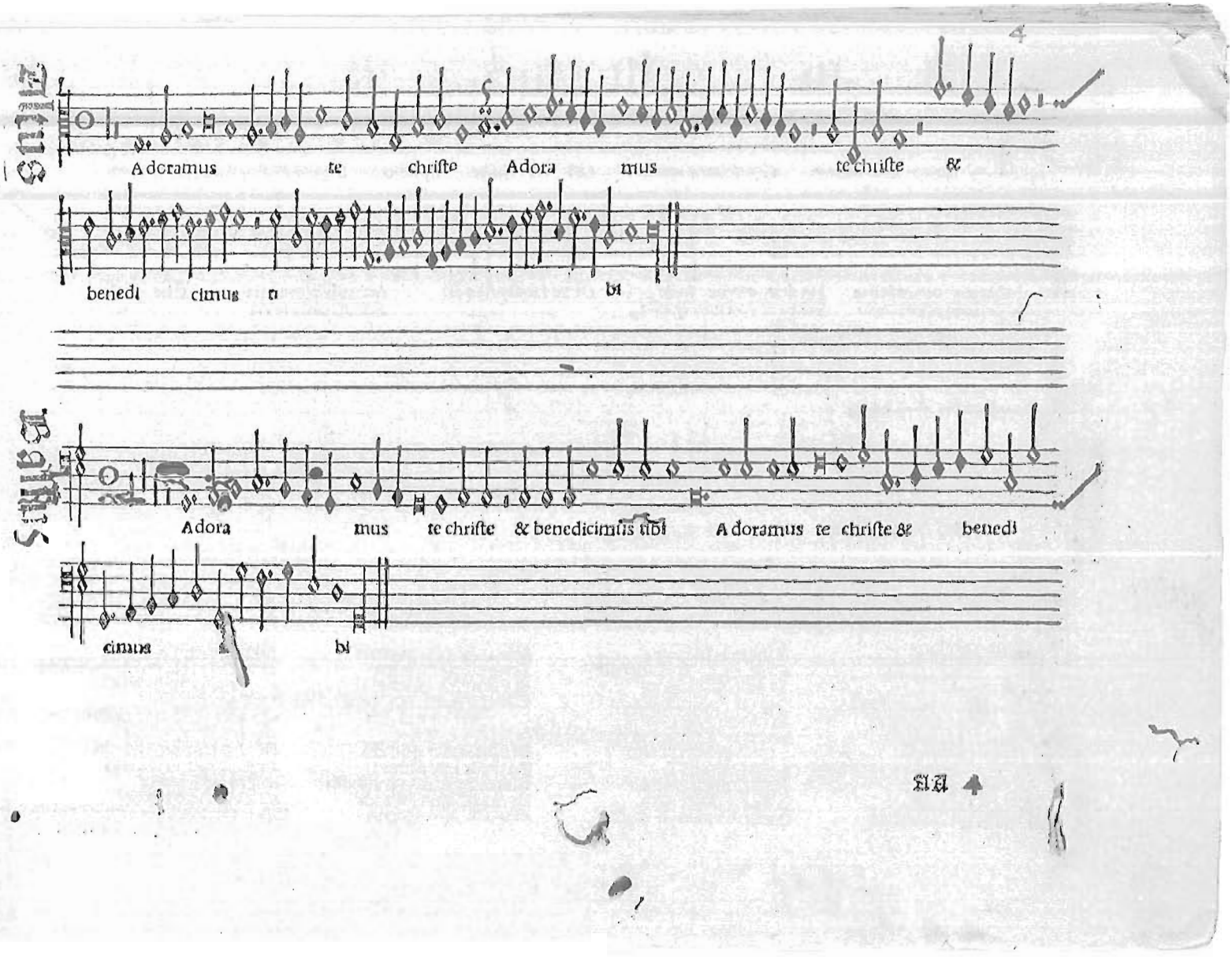
Vbi caritas & amor vi
Verbum caro xii
Verbum caro xv
Vergine benedetta xxi
Virtu che fai xxxvi

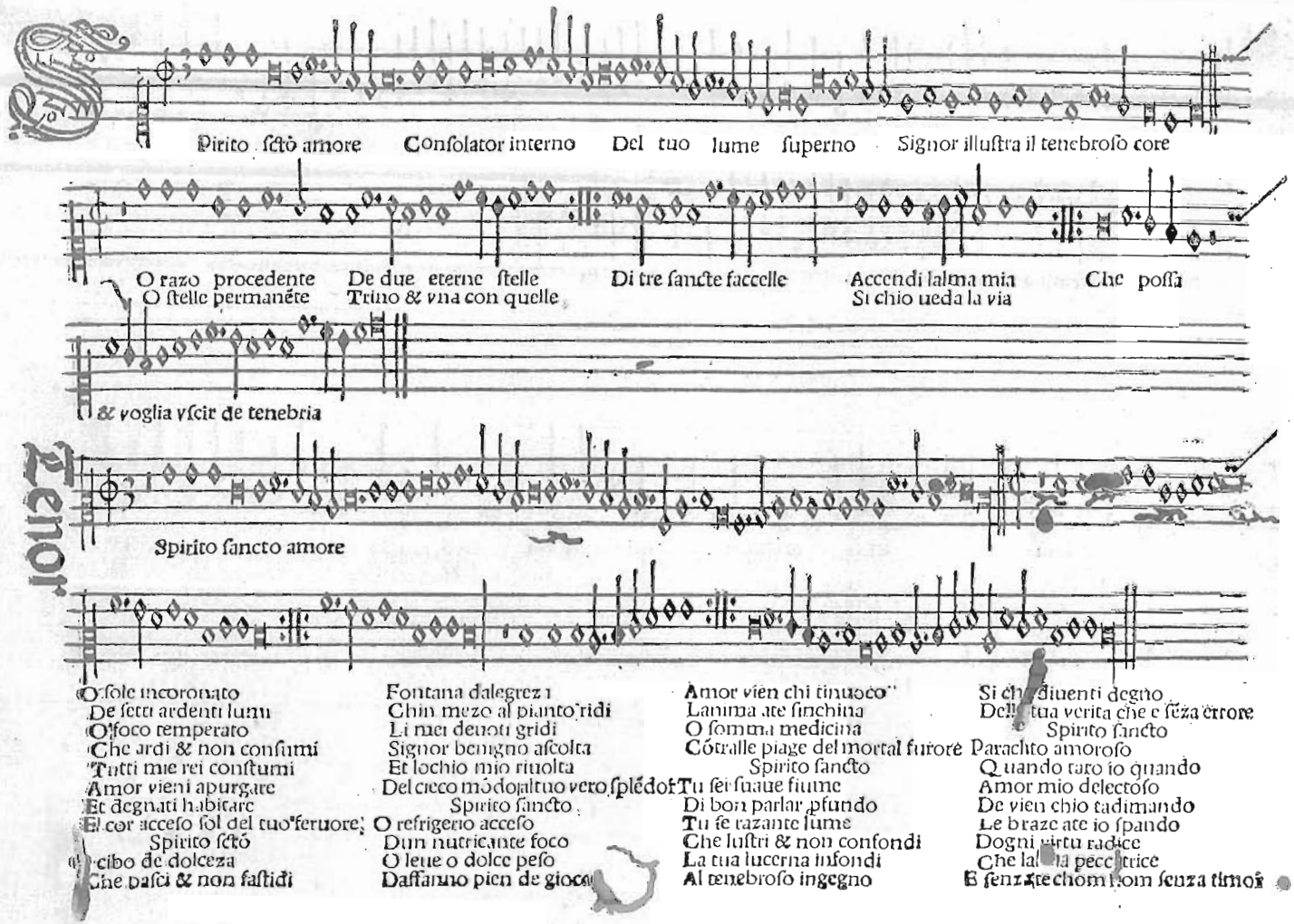

A. 6.
F. Innocentii Dammonis ceteræq; sequentes
B
Te adora
Te lau damus Te lauda
Te lau damus Te glorifica
mus O beata
nitas
Canonis dyſticon
Tres ſunt perſonæ ac vna eſt ſubſtantia ſimplex
Prima per octauam (duplex fuga) & altera quartæ
E.S.1°.Alt°
Trinitas, deitas epualis vnitas

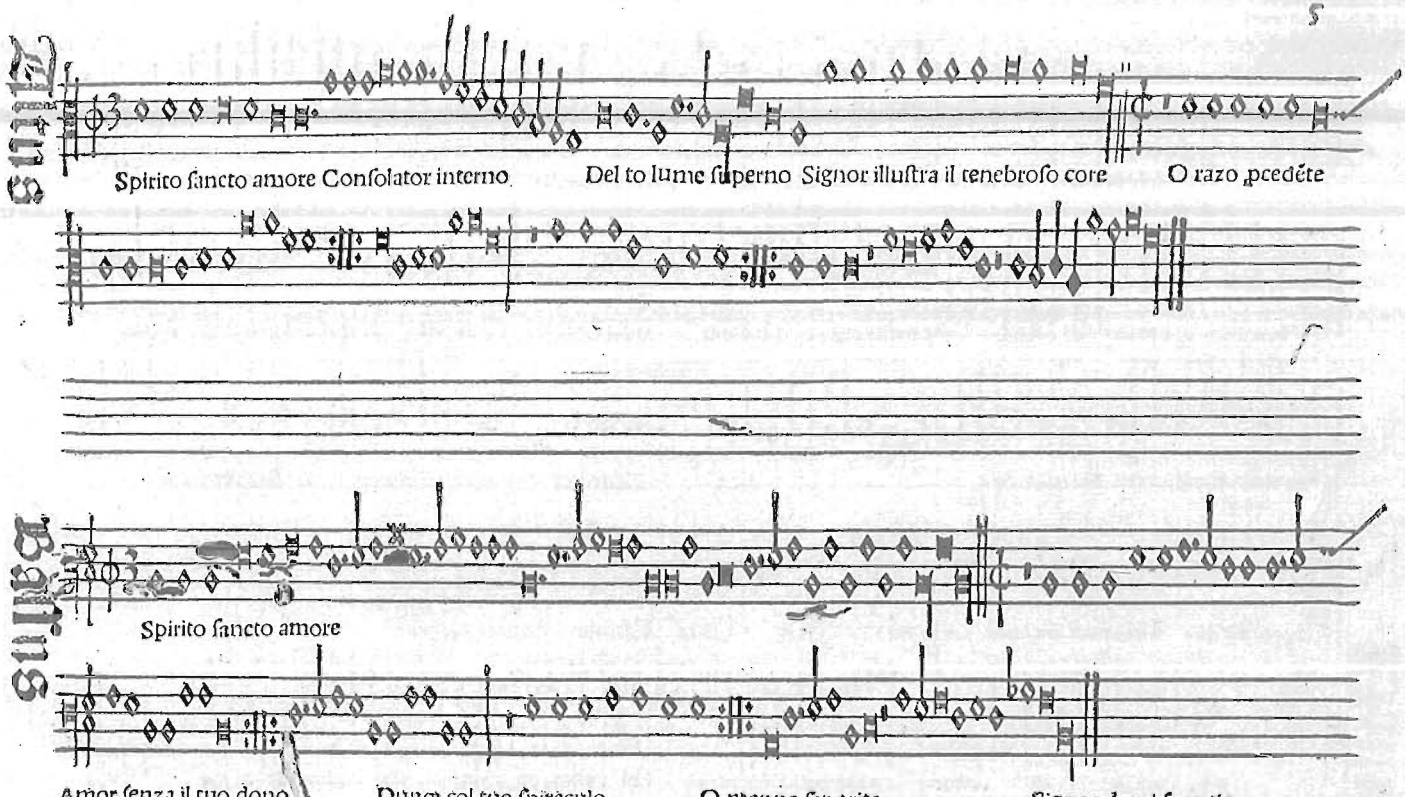


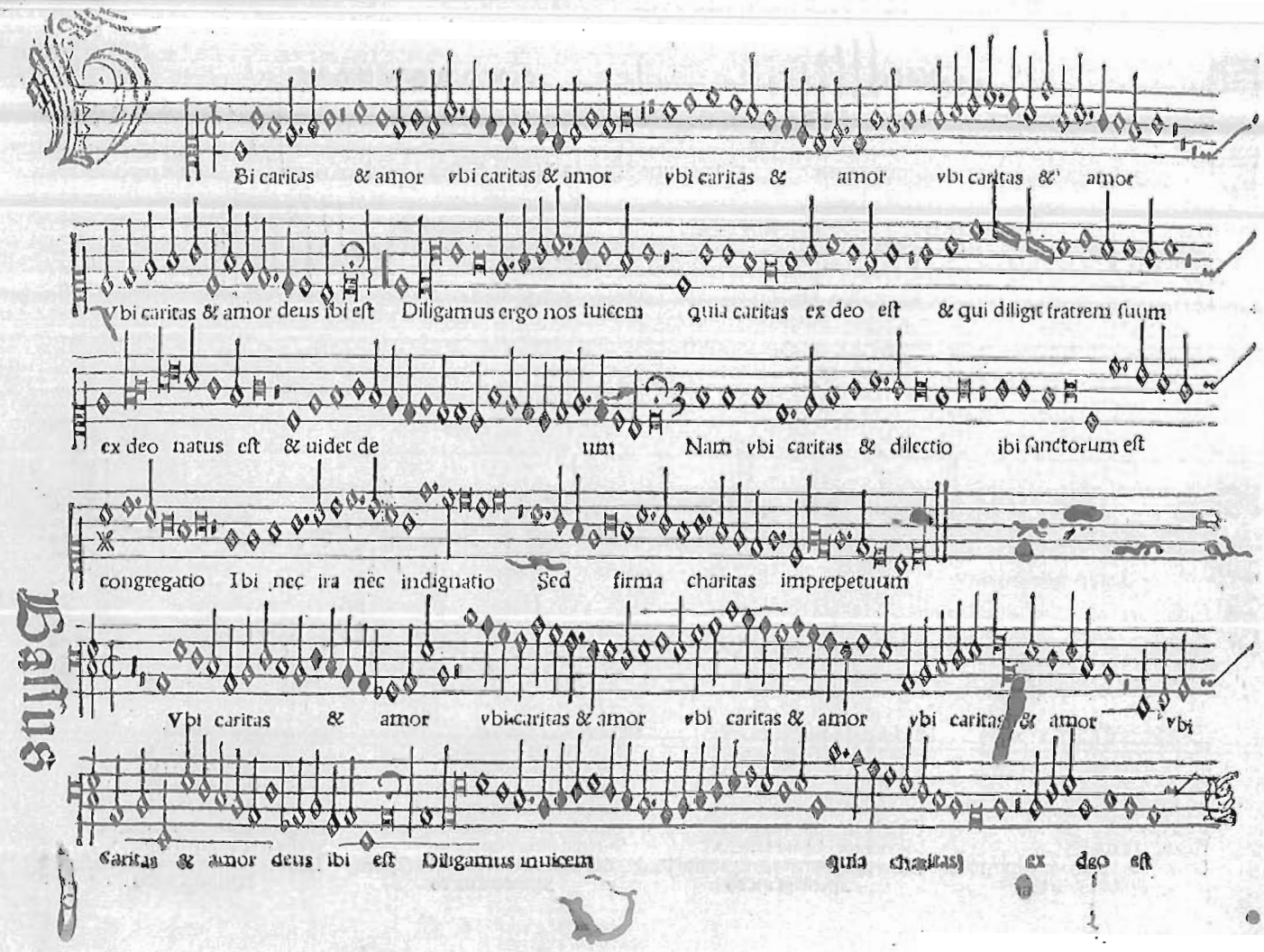
3


Dora mus te chri ste A doramus te christe
& benedi cimus ti bi
Secundi cantus canon tenor loquitur
Quem mecum resonare iuvat duo tempora pauset
Octava superans me & superans erit.
Tenor Lomesdans
A doramus te christe
A dora mus te chri ste A dora mus te christe & bene
dicimus te bi

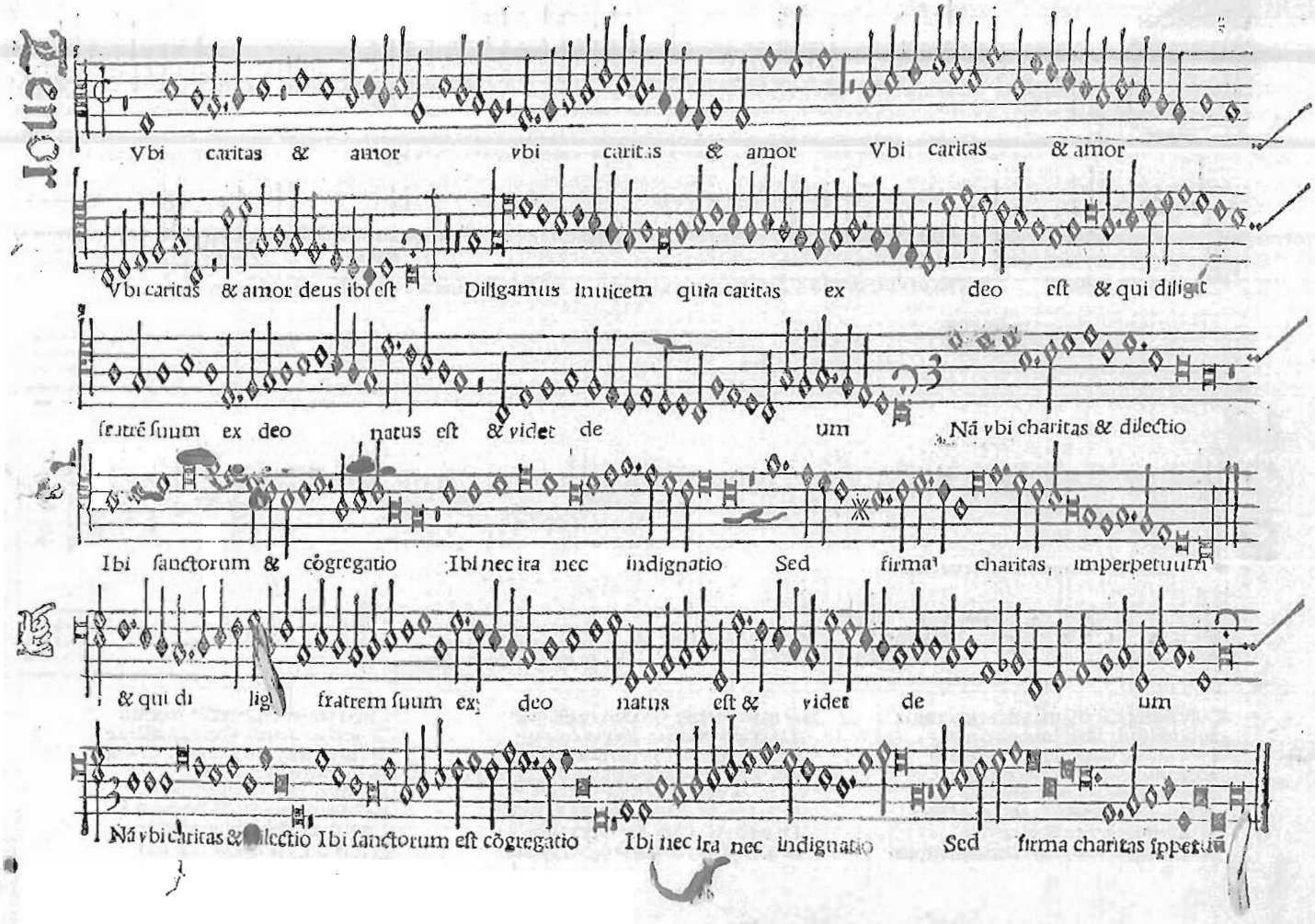

Adoramus te christe Adora mus te christe &
benedi cimus ti bi
Adora mus te christe & benedicimus tibi Adoramus te christe & benedi
cimus bi


Spirito ſctò amore Conſolator interno Del tuo lume ſuperno Signor illuſtra il tenebroſo core
O razo procedente De due eterne ſtelle Di tre ſancte faccelle Accendi lalma mia Che poſſa
O ſtelle permanéte Trino & vna con quelle Si chio ueda la via
& voglia vſcir de tenebria
Tenor
Spirito ſancto amore
O ſole incoronato Fontana dalegrezza Amor vien chi tinuoco Si chi diuenti degno
De ſetti ardenti lumi Chin mezo al pianto ridi Lanima ate ſinchina Dell tua verita che e ſeza errore
O foco temperato Li mei deuoti gridi O ſomma medicina Spirito ſancto
Che ardi & non conſumi Signor benigno aſcolta Cótralle piage del mortal furore Parachito amoroſo
Tutti mie rei conſtumi Et lochio mio riuolta Spirito ſancto Quando taro io quando
Amor vieni apurgare Del cieco módo altuo vero ſplédor Tu ſei ſuaue fiume Amor mio delectoſo
Et degnati habitare Spirito ſancto Di bon parlar pfundo De vien chio tadimando
El cor acceſo ſol del tuo feruore O refrigerio acceſo Tu ſe razante lume Le braze ate io ſpando
Spirito ſctó Dun nutricante foco Che luſtri & non confondi Dogni virtu radice
cibo de dolceza O leue o dolce peſo La tua lucerna infondi Che la pecchatrice
Che paſci & non faſtidi Daffanno pien de gioco Al tenebroſo ingegno E ſenza che chom hom ſenza timor

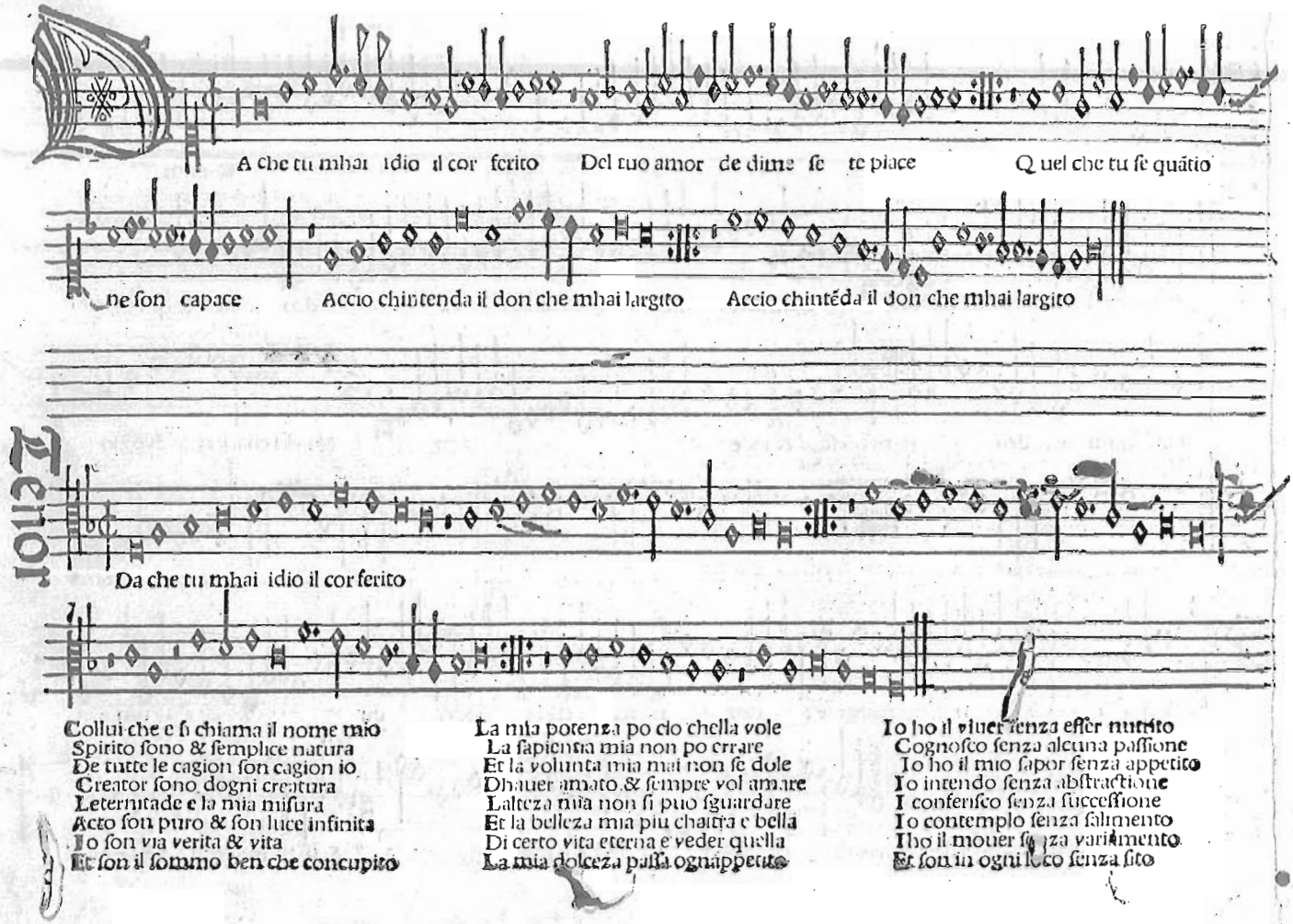

Spirito ſancto amore Conſolator interno
Del to lume ſuperno Signor illuſtra il tenebroſo core
O razo ꝓcedẽte
Spirito ſancto amore
Amor ſenza il tuo dono
Indarno maffanco
Tu ſai chinfermo ſono
Per lo peccato antico
Famelico & mendico
Pien di miſeria & male
E lanima carnale
Senza laiuto tuo viuẽdo more
Spirito ſancto
Dunqi col tuo ſpiraculo
Spira lo mio cor vano
Tu ſai chel to abitaculo
E nel bon core humano
Dogni voler mondano
Purgami tutto quanto
Si chel tuo lume ſancto
Alberghi nel mio core atutte lhor
Sprrito ſancto
O manna ſaporita
Dogni dolceza pieno
O zuchero condita
Dogni piacer terreno
Guardame dal veneno
Chognor me poſto anante
Si che lalma conſtante
Sẽta dolceza ſol nel tuo ſapore
Spirito ſancto
Signor dami ſcientia
Conſiglio & intelletto
Forteza & ſapientia
Pieta timor perfetto
Po vien dentro al mio petto
Di tante gemme adorno
Si challo extremo giorno
Lanima nuda torni al ſuo fa
Spirito ſancto

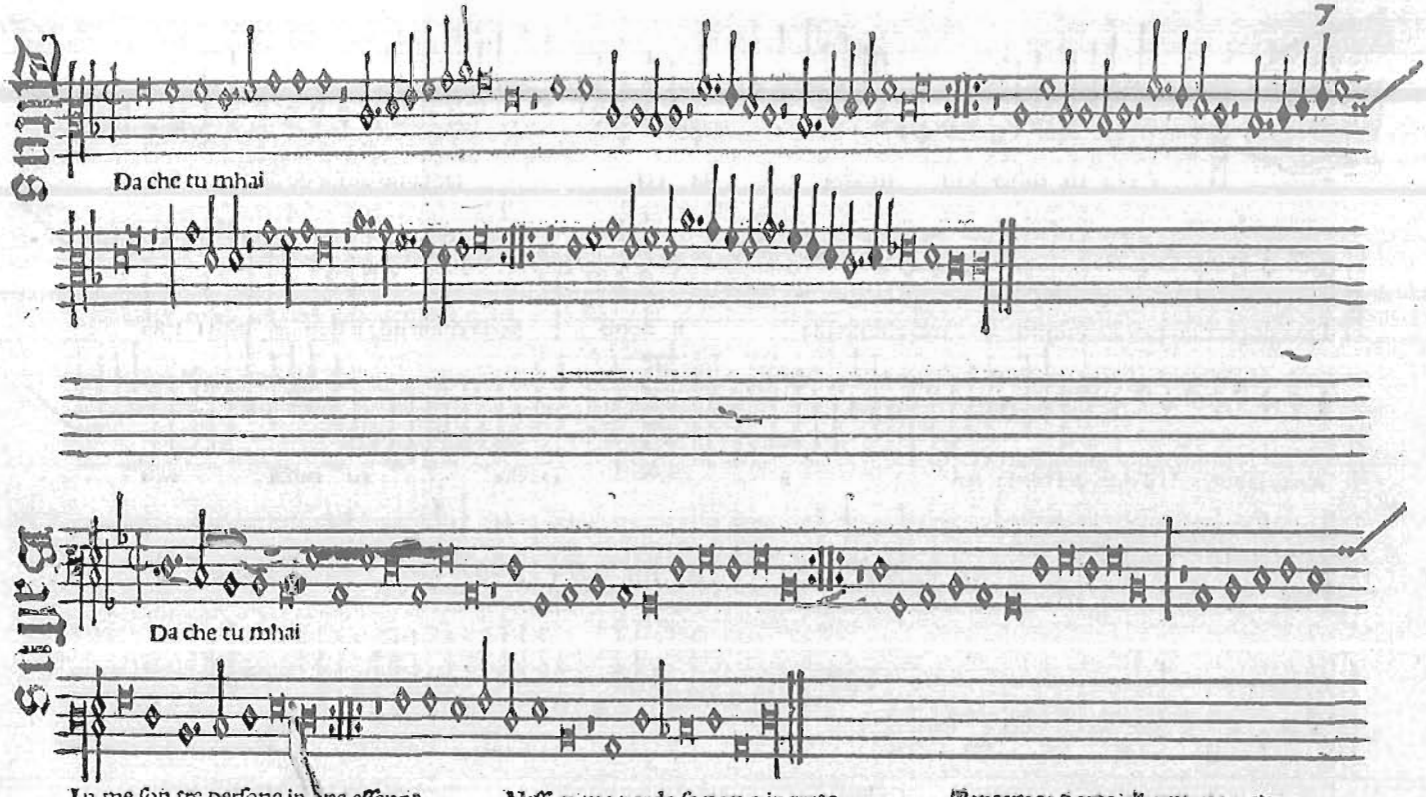

Bi caritas & amor vbi caritas & amor vbi caritas & amor vbi caritas & amor
Vbi caritas & amor deus ibi est Diligamus ergo nos inuicem quia caritas ex deo est & qui diligit fratrem suum
ex deo natus est & uidet de um Nam vbi caritas & dilectio ibi sanctorum est
congregatio Ibi nec ira nec indignatio Sed firma charitas imprepetuum
Vbi caritas & amor vbi caritas & amor vbi caritas & amor vbi caritas & amor vbi
Caritas & amor deus ibi est Diligamus inuicem quia caritas ex deo est

Tenor


Vbi caritas & amor vbi caritas & amor Vbi caritas & amor
Vbi caritas & amor deus ibi est Diligamus inuicem quia caritas ex deo est & qui diligit
fratrẽ suum ex deo natus est & videt de um Nã vbi charitas & dilectio
Ibi sanctorum & cõgregatio Ibi nec ira nec indignatio Sed firma charitas imperpetuum
& qui di lig fratrem suum ex deo natus est & videt de um
Nã vbi caritas & dilectio Ibi sanctorum est cõgregatio Ibi nec ira nec indignatio Sed firma charitas ipperiũ

6

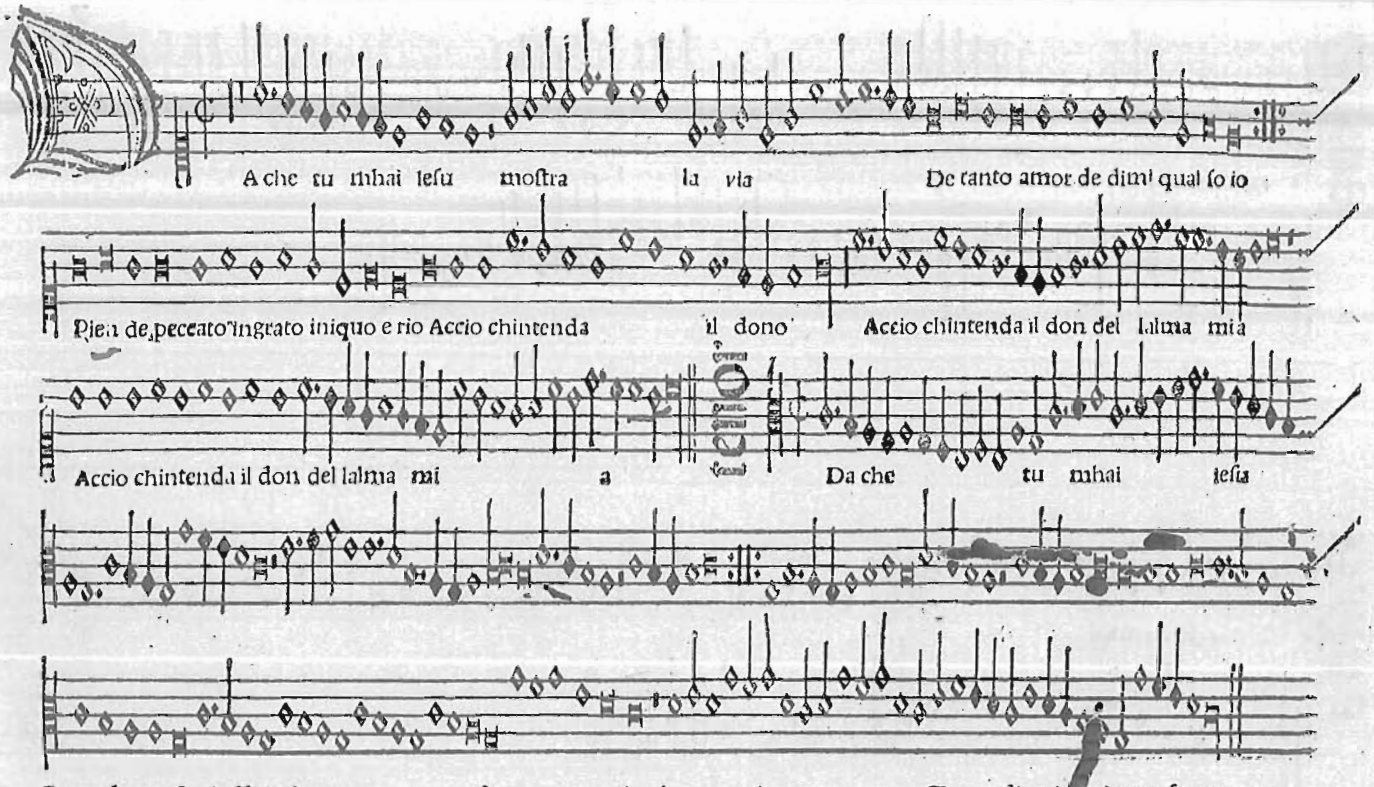

A che tu mhai idio il cor ferito Del tuo amor de dime se te piace Q uel che tu se quătio
ne son capace Accio chintenda il don che mhai largito Accio chintẽda il don che mhai largito
Tenor
Da che tu mhai idio il cor ferito
Collui che e si chiama il nome mio
Spirito sono & semplice natura
De tutte le cagion son cagion io
Creator sono dogni creatura
Leternitade e la mia misura
Acto son puro & son luce infinita
Io son via verita & vita
Et son il sommo ben che concupito
La mia potenza po cio chella vole
La sapientia mia non po errare
Et la volunta mia mai non se dole
Dhauer amato & sempre vol amare
Lalteza mia non si puo sguardare
Et la belleza mia piu chiatta e bella
Di certo vita eterna e veder quella
La mia dolceza passa ognappetito
Io ho il viuer senza esser nutrito
Cognosco senza alcuna passione
Io ho il mio sapor senza appetito
Io intendo senza abstractione
I conferisco senza successione
Io contemplo senza salimento
Ho il mouer senza varimento
Et son in ogni loco senza sito



In me son tre persone in una essenza
Padre & figliolo & spirito sancto
Cio che in me e dio senza fallenza
In me non e dolor pena ne pianto
Cio che creato e in me tutto quanto
Si richo sono chogni cosa mio
Vn segno te uo dar che cossa e dio
Pace non troua che e da me partito

Nessun me perde se non e ingrato
Nessun me sprezia se non e impazato
Nessun me troua se non e purgato
Che non mi ferua e gia morto e perito
Io son si bon che quando nahai fallito
In molti modi cerco pace fare
A me non po mai nocer to peccare
Ma uo per farti saluo esser ferito

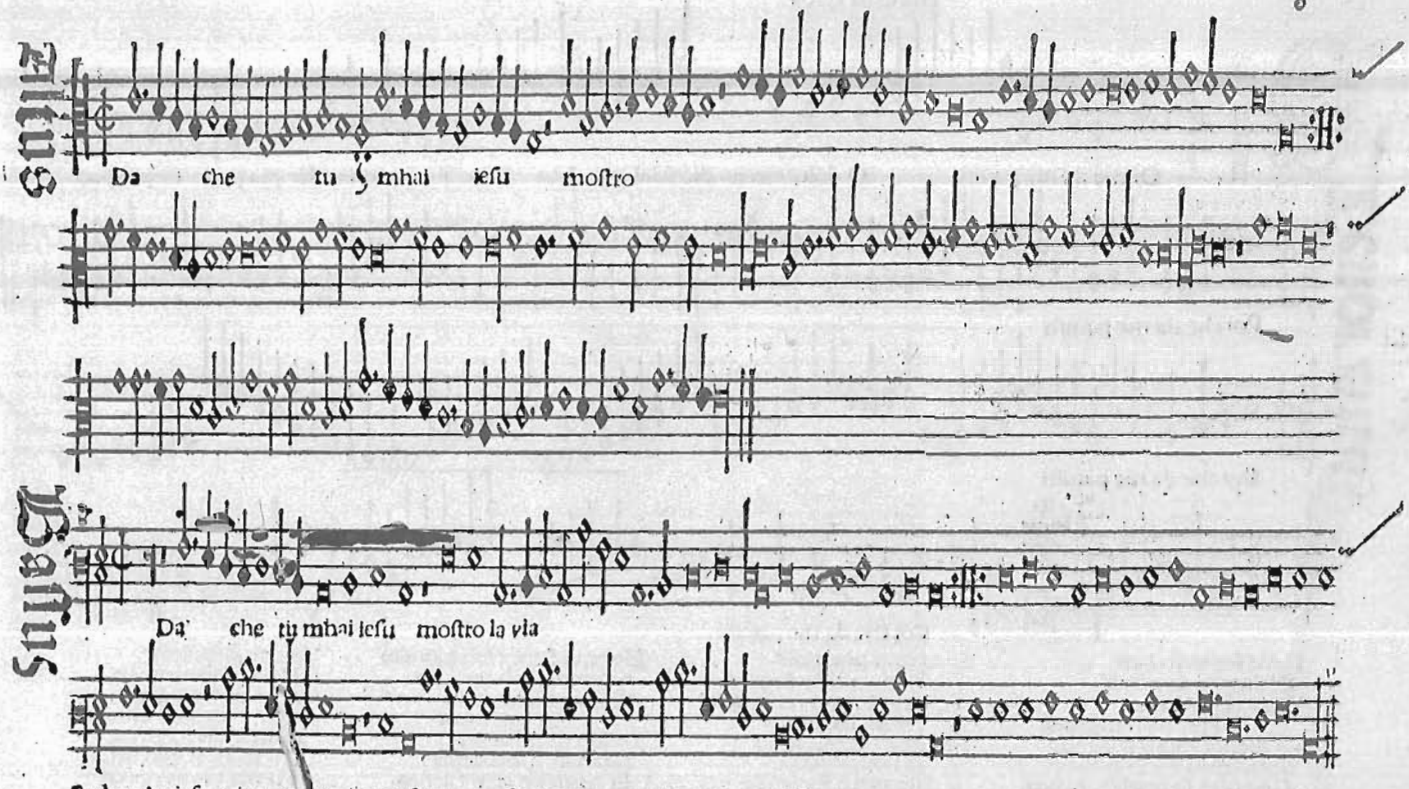
Tantamor porto alhumana natura
Challimagine mia la volsi fare
Fummi disobediente & aspra & dura
Et acquisto la morte per peccare
Ma perche lhomo non po satisfare
Hauendo offeso me infinito bene
I presi carne & mori con gran pene
Et pagai mi del mio prezo infinito



Quando penſo glieffecti di natura
Cognoſco in parte della mia potenza
Po quando al partorir mio pongo cura
Parmi ieſu pritiar dogni excelenza
Vego da luna parte la ſcienza
Lenar la mente mia gli ſpirti il ſenſo
Dalaltra quando al naſcimento penſo
Par che creata vile alquanto ſia

La mia potentia e loperar mi moue
Et la mia ſapientia al ciel me guida
Pol ſenſo infermo mi conduce altroue
Perche nel proprio obiecto ſolo ſi fida
Coſſi iuan penſier el cor ſanmida
Non ſo tal volta o ieſu mio qual ſono
Penſa come io ſarro leterno trono
Della tua trioꝑhante yerarchia

Trouo dipo ie[illegible] che mi fa vno
Dingegno dintelecto & di conſiglio
Et quel chio cõprendo cõprende ognuno
Guarda ieſu ſi ſon in gran periglio
Che dice i fu quando leterno figlio
Alcun me fa intra nel corpo humano
Come nochier de naue o capitano
Coſſi me guida la philoſophia



Sadunche iesu mio me non cognoscho
Come ti potro mai iesu gustare
Sendo come animal che nasce al boscho
Non posso sopra il senso il cor leuare
Pur vorei de mia vita il fin trouare
Nel natural corso & non lo trouo
Perchaltro lume o iesu mio non prouo
Che guidi al porto l'esperanze mia

O ciechi erranti & vagabondi spirti
Che credete trouar le terno lume
Sendo rechiusi in queste folti mirti
Priui dogni bonta dogni costumi
Non si gusta del ciel le.erno fiume
Perche son don sopra natura immensi
Dunqi se ne dilecti ingrata pensi
Come votu del ciel trouar la via

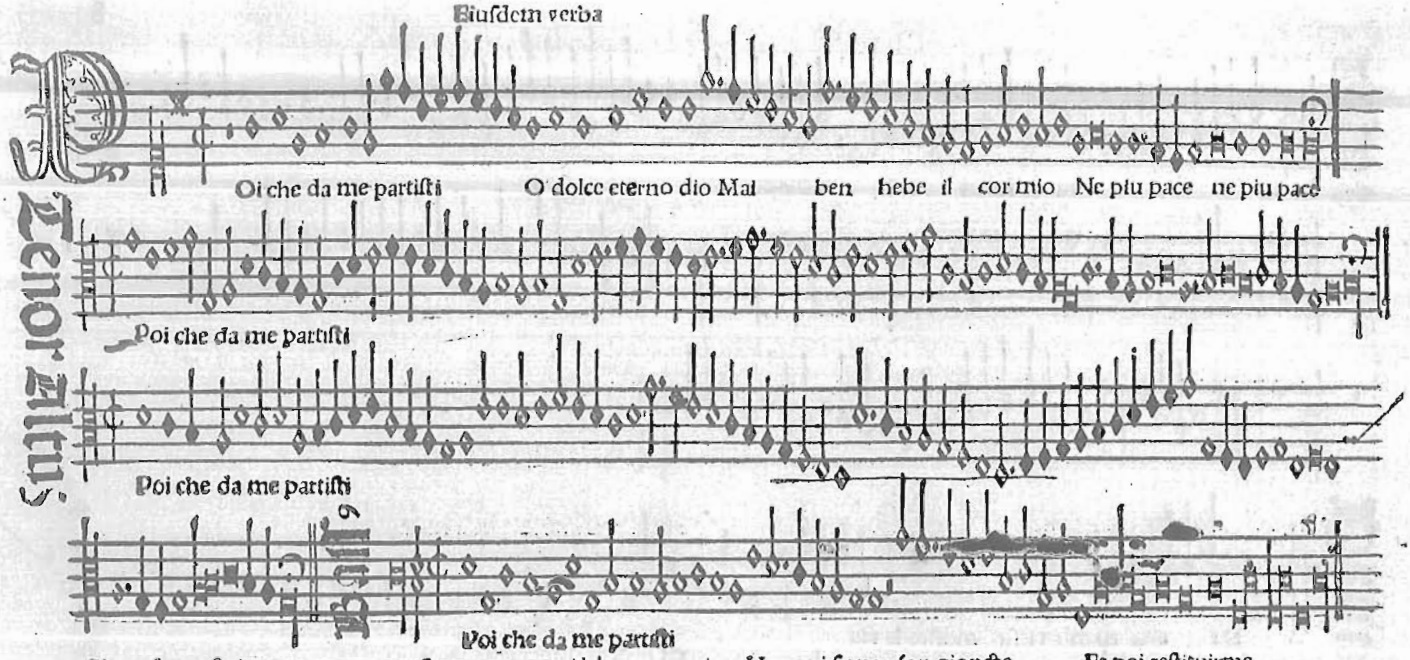
Ben sai che stando al natural discorso
Che tu non poi gustar leterna luce
Per che dal mondo il suo fallace corso
Q ual sol vedendo al suo amor tinduce
Sendi sopremo & sempiterno duce
Conuien caltro splendor ti guidi al po
Ognaltro mondo a tua salute e morte
Se tu non hai la fede in compagnia

BIBLIOTE

8

Tenor altus.

Biuſdem verba
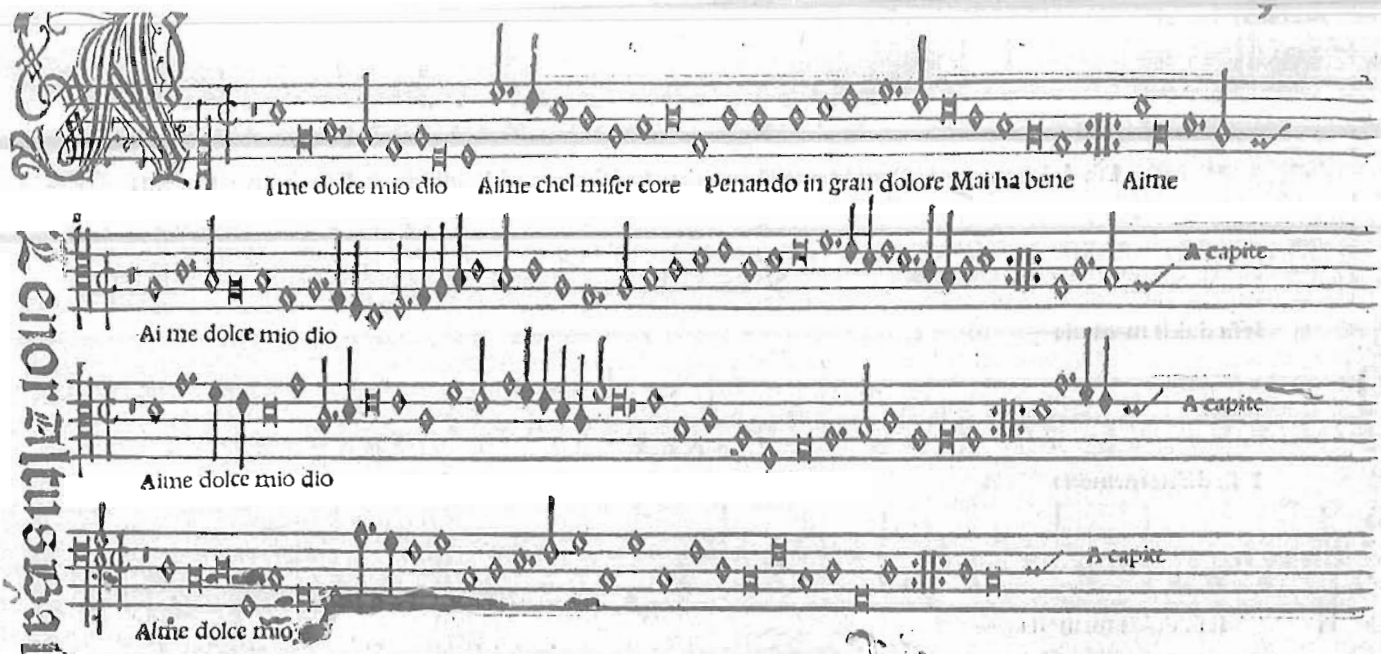


Il cor ſomerſo iace
E lalma in tenebria
Tutta la vita mia
Hor mien mancha
La mente mia ſi ſtancha
Sotto quel faſcio anticho
Che non ſo quel chio dico
Per dolore
Aime dolce ſignore
Priego non riſguardare
Ad tanto mio mal fare
Chio ſon frale

Se tu non porzi lale
Duſcir de queſto fangho
Forza e chè qui rimangho
In fanghato
Signor tu mhai creato
A tua ſimiglianza
E dato mhai ſperanza
Di tornare
Tu ſol ſignor poi fare
Dun triſto ſcelerato
Vn huom ſancto e beato
In un poncto

Hor qui ſignor ſon gioncto
Auante i piedi toi
Pregho exaudire voi
Le mie preze
Io ſon ſacho de feze
Squalido puzulento
Et perſo ho quel talento
Me donaſti
Azio piu non contraſti
Con ſto mondo fallace
Hor priego non ti ſpiace
Exaudirme

Et poi reſtituirme
Nella priſtina gratia
Azio lalma ſi ſatia
Del tuo amore
Tu ſei lo mio ſignore
Tu ſei ogni mio bene
Tu vita tu mia ſpene
Dolce porto
Tu ſol ſei mio conforto
Tu ſol poi liberarme
Tu ſol poi cauarme
Deſto ſtento

Tenor Altus Bassus



Aime dolce mia ſpeme
Da poi che te laſſai
Hauuto ho ſempre gual
Et non pace
Aime mondo fallace
De vita me priuaſti
La morte mi donaſti
Si chio ſtento
Se mai fo in il contento
Ieſu dauerte offeſo
Me ſento il cor ſi acceſo
Tal chio in oro

Oime doue il reſtoro
Qual conteco pigliaua
Vnhora pur laſciaua
To bontade
Oime gran crudeltade
Quanto ben ho perduto
Per eſſer cognoſciuto
Alamico
Si ad alcun lo dico
Non mi potradiutare
El me meglio tornare
Li doue era

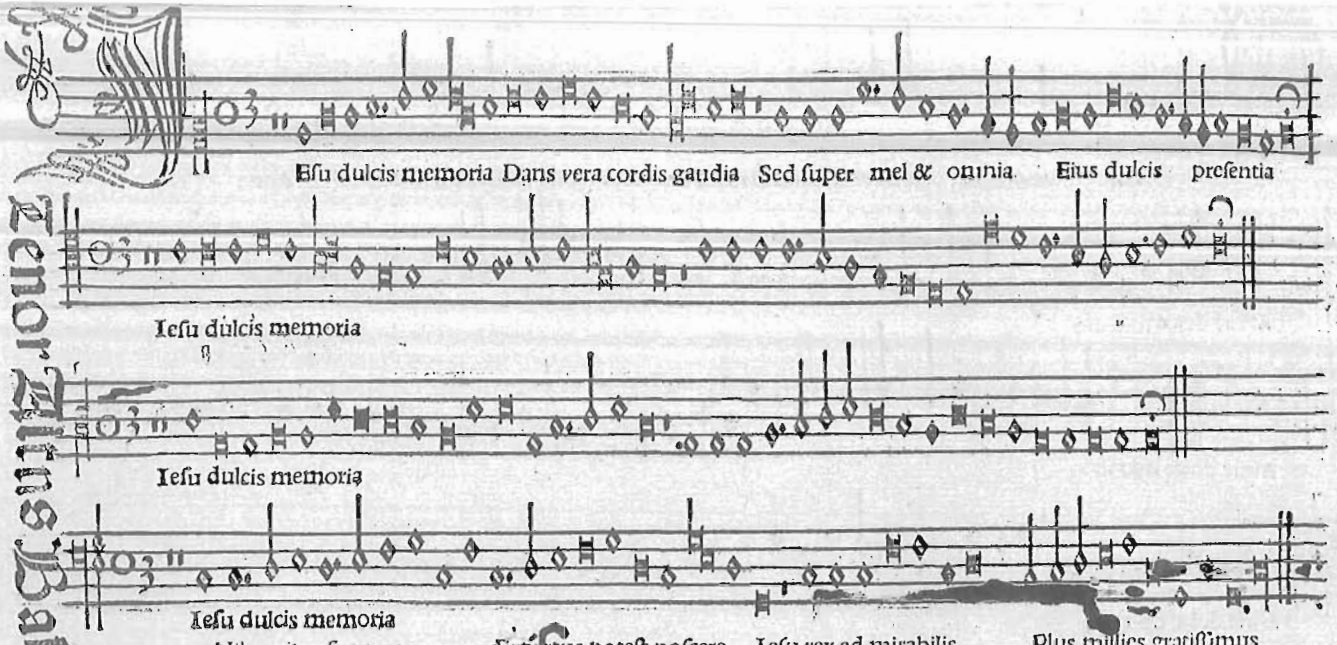
Oime che ſon de terra
Et in terra ho tornare
Contuen meco portare
Q uelchio fato
Oime tanto ſon ſtato
Chel tornare me duro
Vo rõper pur ſto muro
Per paſſare
Si ſto induziare
Io ſo ben chio uo pezo
De queſto mene vezo
Oime triſto

Hor laſſo quel chio viſto
Per chiogni coſa paſſa
Et che qua giu ſabaſſa
Su ſaliſſe
O quanti che periſſe
Spectãdo el tẽpo extrẽo
Dicendo ben faremo
Pur nõ fanno
Ecco cõ gran ſuo danno
Subito ſon rapiti
A mal ſo grado attriti
In tormenti

Per fuzir queſti ſtenti
Anci per dolce amore
Me rendo a te ſignore
In eterno

BB

Tenor Bernardus



Nil canitur suauius
Auditus nil iocundius
Nil cogitatur dulcius
Quam iesus dei filius
Iesu spes penitentibus
Quã pius es petentibns
Quã bonus te querẽtibus
Sed quid inuenientibus
Iesu dulcedo cordium
Fons viuus lumen mẽtium
Excedis omne gaudium
Et omne desiderium
Nec lingua valet dicere
Nec littera exprimere

Expertus potest noscere
Quid sit iesum diligere
Iesum queram in lectulo
Clauso cordis cubiculo
Priuatim & in publico
Queram amore sedulo
Cum maria diluculo
Iesum queram in tumulo
Clamore cordis queruło
Mente queram nõ oculo
Tũbam pfundã fletibus
Locum replens gẽitibus
Iesu prouoluar pedibus
Strictis herẽs amplexibus

Iesu rex ad mirabilis
Et triumphator nobilis
Dulcedo ineffabilis
Totus desiderabilis
Mane nobiscum domine
Et nos illustra lumine
Pulsa mentis caligine
Mundum reple dulcedine
Quando cor nostrũ visitas
Tum lucet ei veritas
Mundi vilescit vanitas
Et intus feruet charitas
Amor iesu dulcissimus
Et vere suauissimus

Plus millies gratissimus
Quã dicere sufficimus
Hoc probat eius passio
Hoc sanguinis effusio
Per quam nobis redẽptio
Datur & dei visio
Iesum omnes cognoscite
Amore eius poscite
Iesum ardenter querite
Quo gendo inardescite
Sic amantem diligite
Amoris vicem reddite
In hũc odorem currite
Et vota votis reddite

Autor iesu clementie
Totius spes leticie
Dulcoris fons & gratiæ
Vere corus leticie
Iesu mi bone sentiam
Tui dulcoris copiam
Da mihi per presentiá
Tuam videre gloriam
Cũ digne loqui nequeá
De te tñ non sileam
Amor facit ut audeam
Cum solũ de te gaudeá
Tua iesu dilectio
Grata mentis refectio
Replet sine fastidio
Dans famem desiderio
Qui te gustant esuriunt
Qui bibunt adhuc sitiũt
Desiderare nesciunt
Nouit quid iesus sapi
Quã felix é quẽ sati
Nõ est ultra quod cupiat
Iesu decus angelicum
In aure dulce canticum
In ore mel mirificum
In corde nectar celicum
Desiderate millies
Iesu mi quãdo veni
Me letum quãdo fac
Me de te quando sati

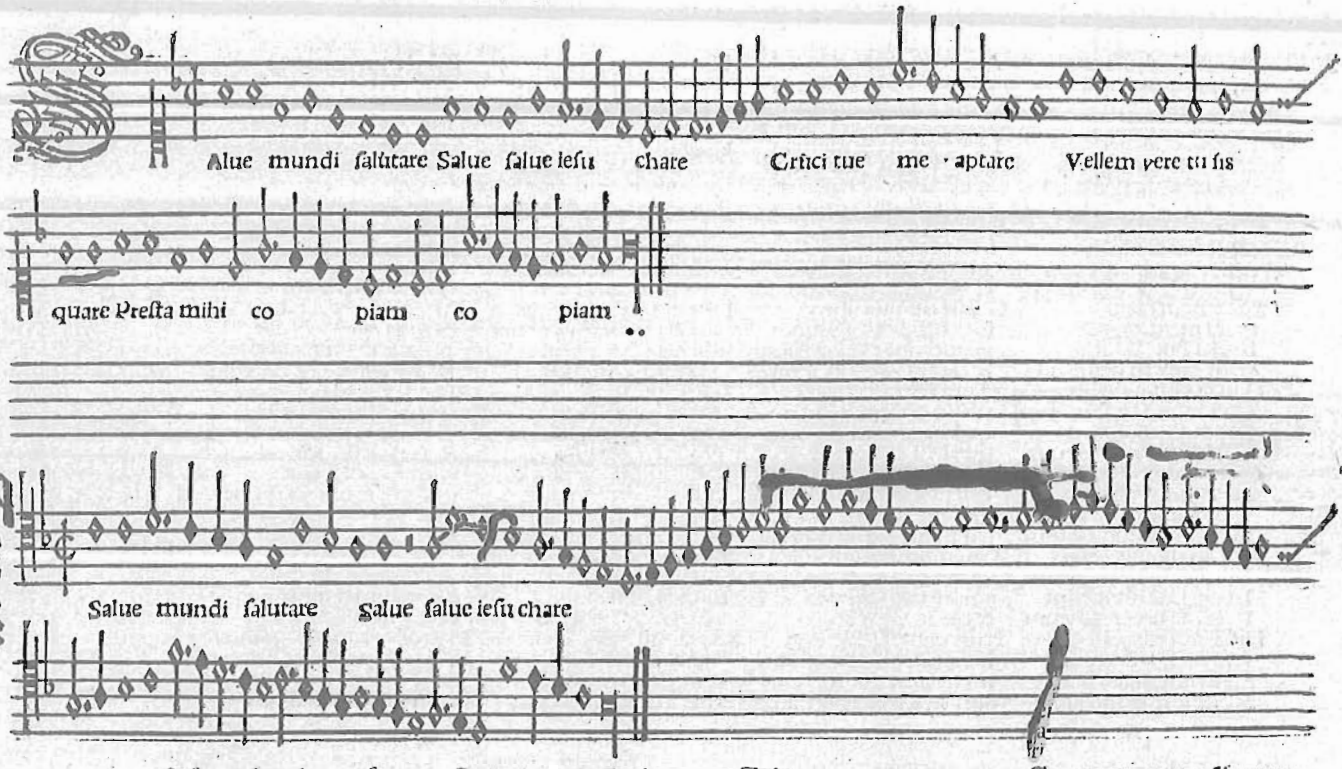
Amor tuus continuus
Mihi languor assiduus
Mihi iesu mellifluus
Fructus iste perpetuus
Iesu summa benignitas
Mira cordis iocunditas
incõprehensa bonitas
tua me stringit charitas
Bonum mihi diligere
iesu non vltra querere
mihi prorsus deficere
vt illi queam viuere
O iesu mi dulcissime
spes suspirantis anime
te querunt pie lachrime
& clamor mentis intime
Quocũq; loco fuero
meum iesum desidero
quã letus cum fuenero
quã felix cum tenuero
[illegible]
qui unxit mellis poculo
tũc felix xpi copula
sed in his parua morula
Iam quid quesiui video
quod cõcupiui teneo
amore iesu langueo
& corde totus ardeo
Iesus cum sic diligitur
hic amor nõ extinguitur
nõ tepescit nec meritur
plus crescit & accenditur

Hic amor ardet dulciter
dulcescit mirabiliter
sapit dilectabiliter
delectat & feliciter
Hic amor missus celitus
heret mihi medullitus
mentem intendit penitus
hoc delectatur spiritus
O beatum icẽdium
o ardens desiderium
o dulce refrigerium
amare dei filium
Iesu flos mris virginis
amor nostre dulcedinis
tibi laus honor nũs
regnum beatitudinis
Iesus sole serenior
& balsamo suauior
omni dulcore dulcior
precũctis amabilior
Cuius gustus sic afficit
cuius dolor sic reficit
in quẽ mens mea defi
solus amanti sufficit
Tu mentis delectatio
amoris cõsumatio
tu mea gloriatio
iesu mundi saluatio
Sequar quocũq; ieris
mihi tolli non poteris
cum meũ cor abstuleris
iesu laus nostri generis

Dilecte mi reuertere
cõsors paterne dextere
hostem uicisti prospere
iam celi regno fruere
Celi ciues accurrite
portas uestras attollite
triumphatori dicite
salue iesu rex inclite
Rex virtutum rex glorie
rex ĩsignis victorie
iesu largitor gratie
honor celestis curie
Tu nere lumen patrie
tu fons misericordie
pelle nubem tristitie
nobis dans lucem glorie
Te celi chorus predicat
& tuas laudes replicat
iesus orbem letificat
& nos deo pacificat
Iesus ĩ pace ĩperat
quẽ oẽm sensum ĩperat
hũc mẽs mea desiderat
& illo frui properat
Iesus ad patrem rediit
celeste regnum subiit
cor meum a me trãsiit
post iesum simul abiit
Iã prosequamur laudibus
Iesum hymnis & pcibus
vt nos docet celestibus
cum ipso frui sedibus

[10]

Ad crucifixum

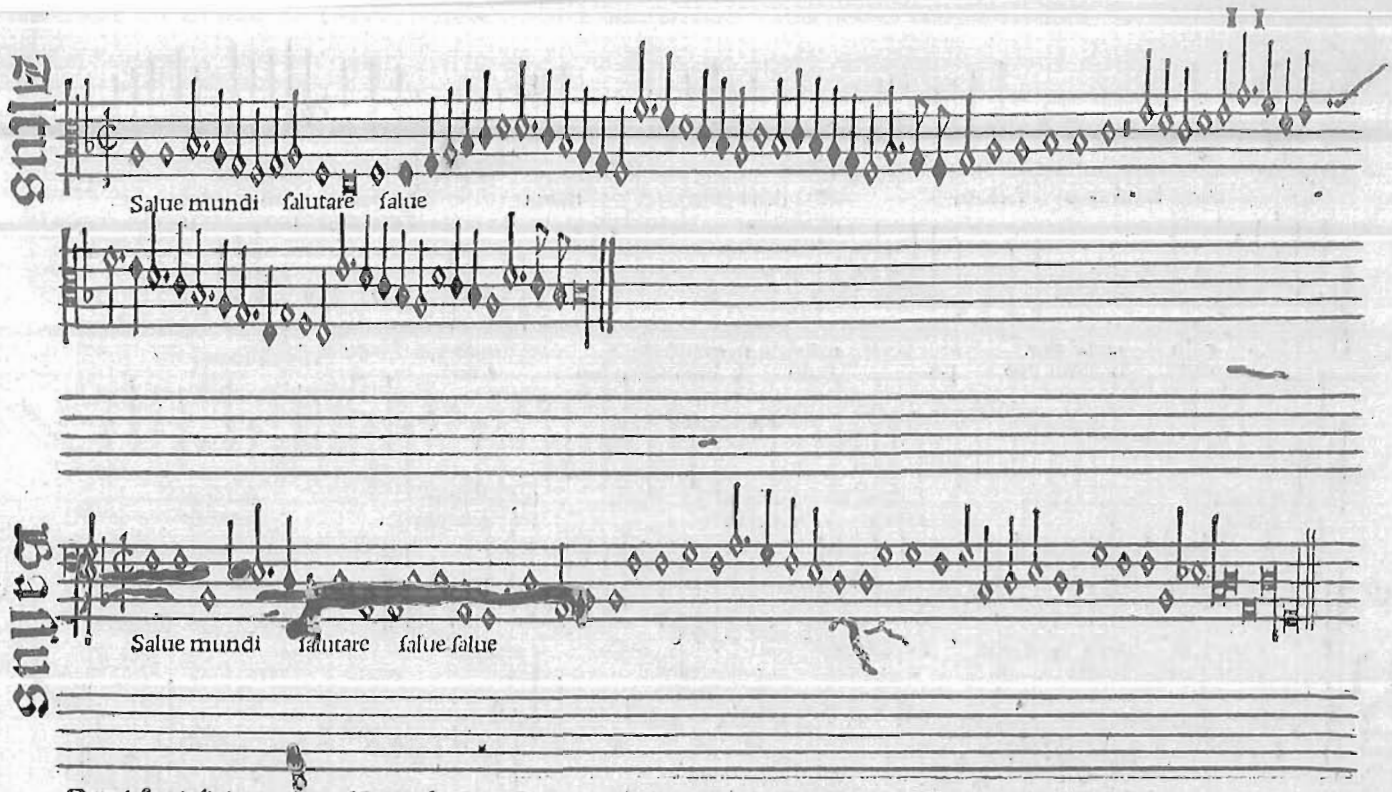


Acſis preſens ſic accedo
Immo te preſentem credo
o quã nudum hic te cerno
ecce tibi me pſterno
ſis facilis ad veniam
Clauos pedũ plagas duras
& tam graues impreſſuras
circũplector cum affectu
tuo pauens in aſpectu
mortẽ memor vulnera

Grates tane charitati
nos agamus vulnerati
o amator peccatorum
repator confractorum
o dulcis pater pauperum
Quicqd eſt in me confractũ
diſſipatum aut diſtractũ
dulcis ieſu totum ſana
tu reſtaura tu cõplana
tuo medicamine

Te in tua cruce quero
pro ut quero corde mero
me ſaluabis hic ut ſpero
ſalua me & ſaluus ero
in tuo lauans ſanguine
Plagas tuas rubicũdas
& fixuras tam pro fundas
cordi meo fac inſcribi
vt cõfigar totus ibi
te modis amãs omnibus

Coram crucem pẽbentem
hoſce pedes cõplectentem
ieſu xpe non me ſpernas
ſed in cruce tua cernas
cõpaſſionis gratia
In hac cruce ſtans directe
vide me o mi dilecte
totum te ad me conuerte
eſto ſanus dic aperte
dimitto tibi omnia

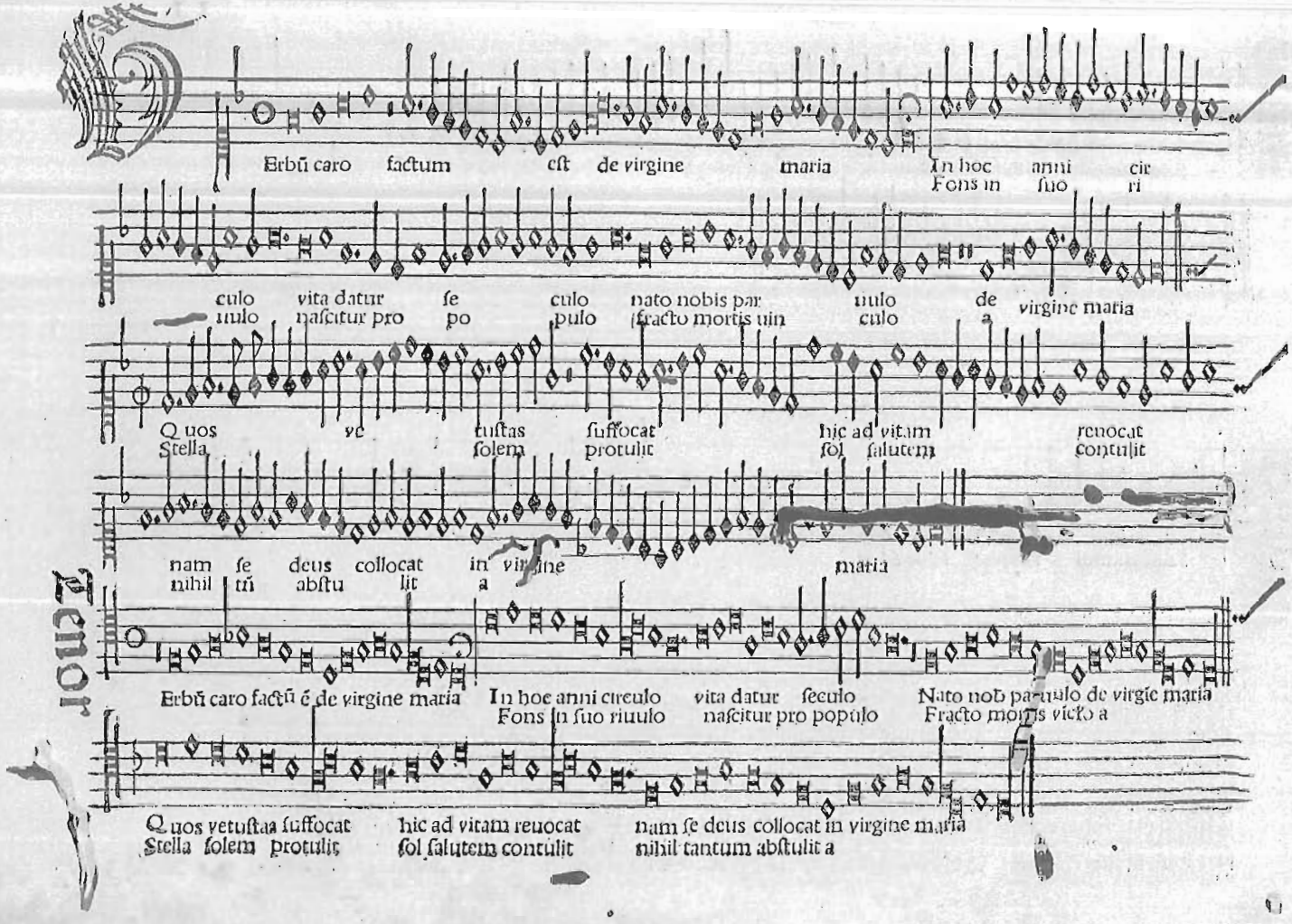


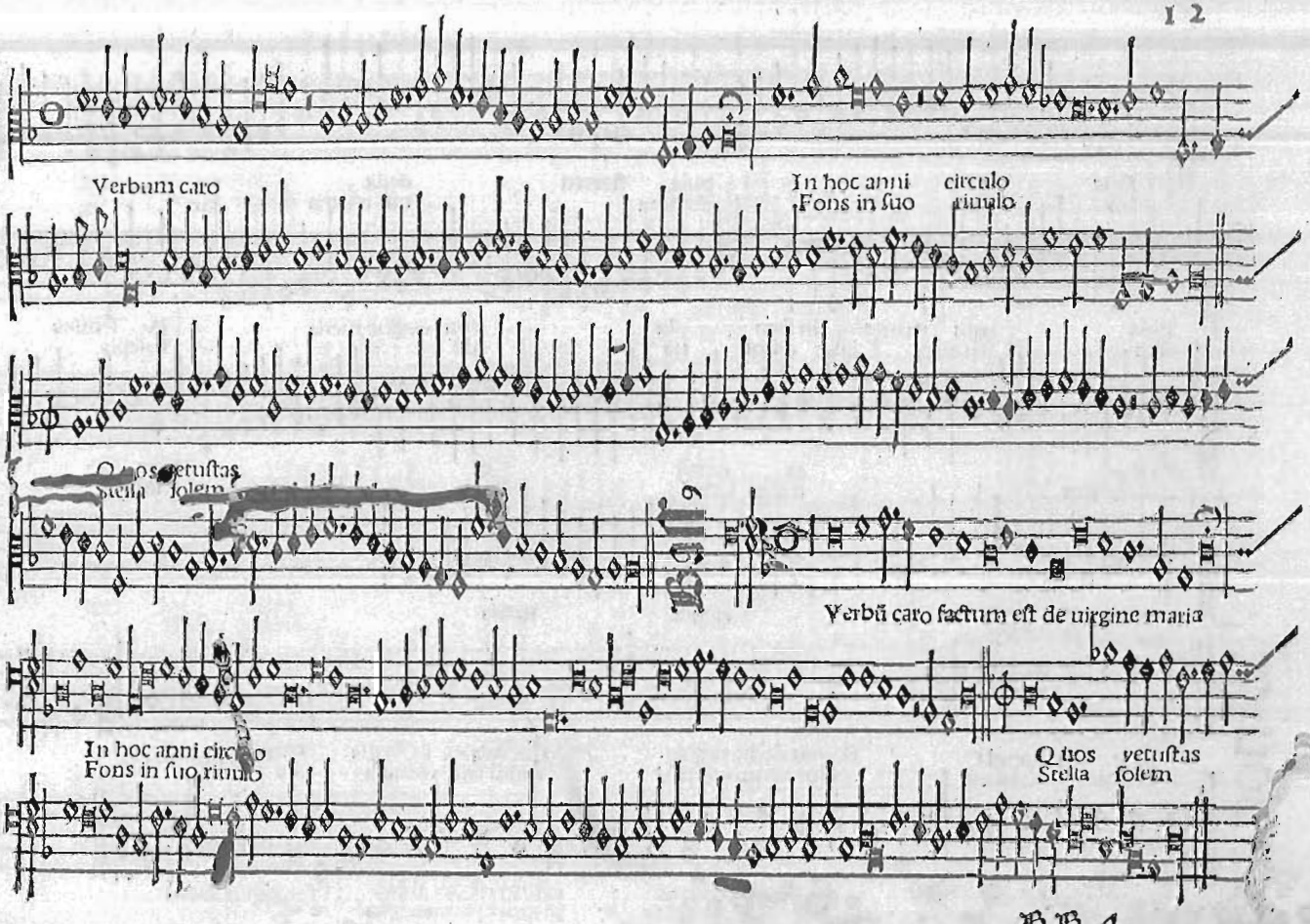
O maieſtas infinita
O egeſtas inaudita
Quis pro tãta charitate
Queret te in veritate
Dans ſãgu iné p ſanguie
Amor tuus amor fortis
Quẽ nó vnicũt vera mortis
O quam pia me ſub cura
Tua foues impreſſura
Ne morſu mortis vul[illegible]re

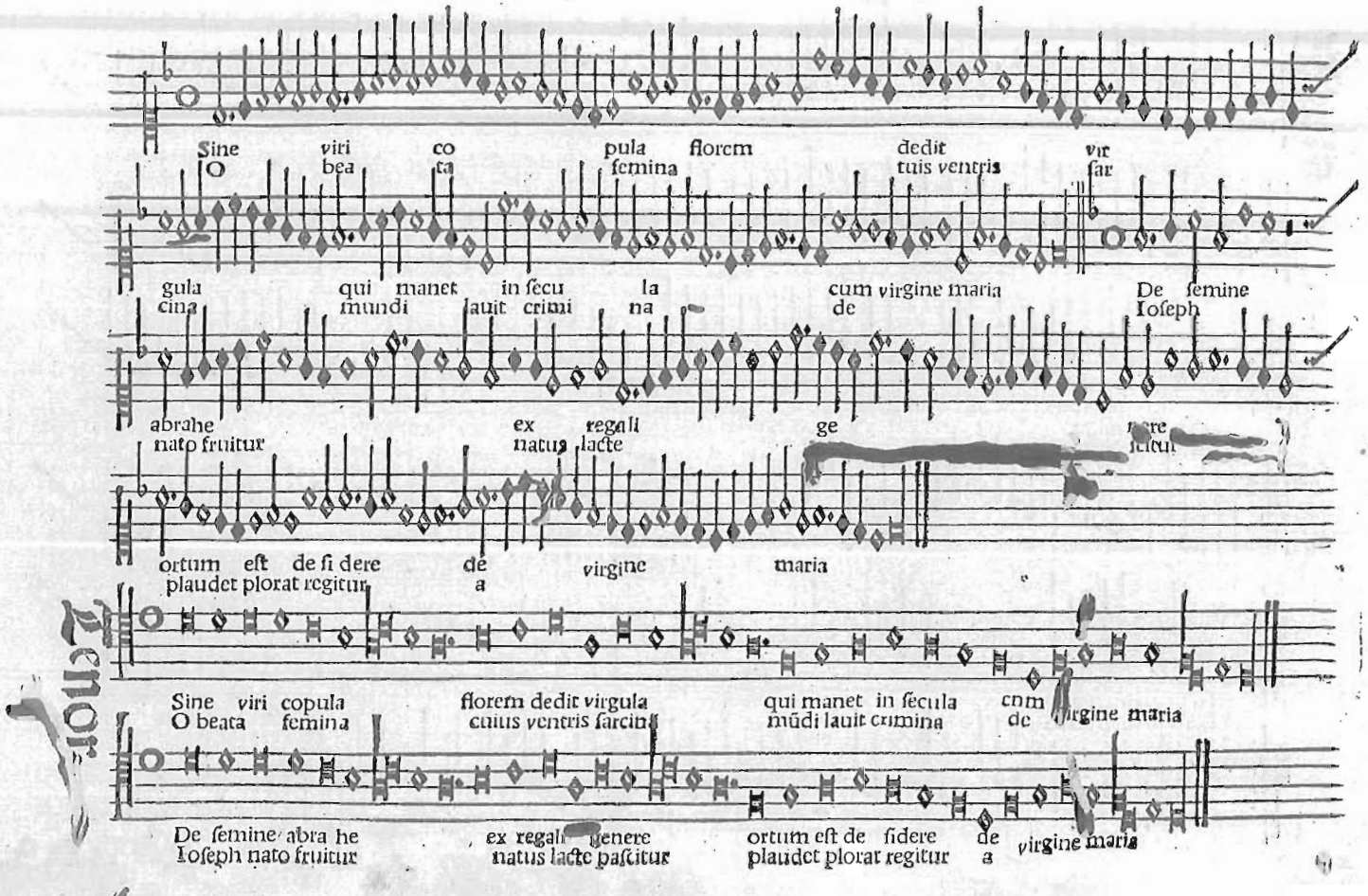
Manus ſancte uoſ auete
Roſis nouis ad implete
Hos ad ramos dure iuncte
Et crudeli ferro puncte
Tot guttis decurrentibus
Salue latus ſaluatoris
In quo latet mel dulcoris
In quo patet vis amoris
De quo ſcatet fons cruoris
Qui corda lauat ſordida

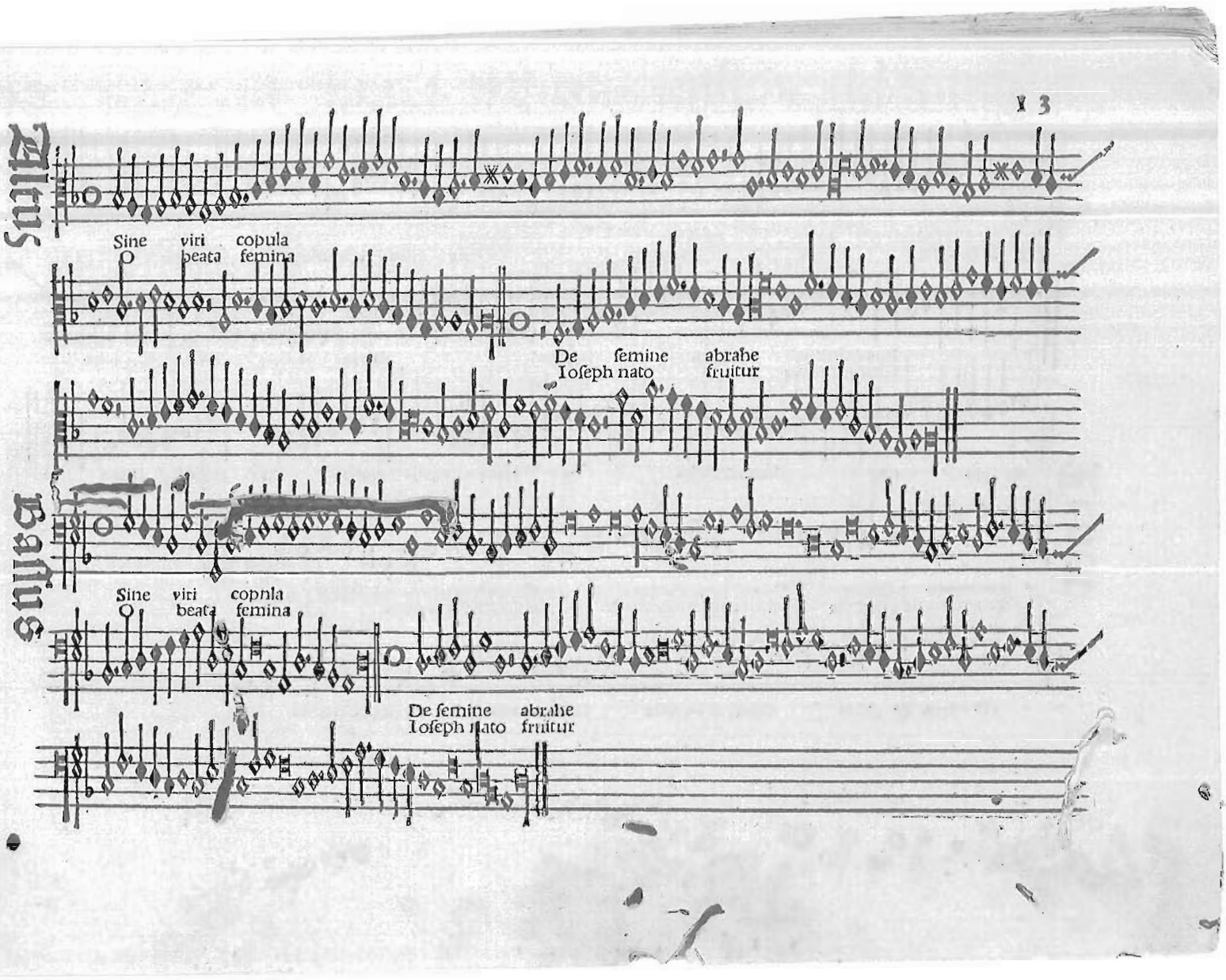
Salue cultus dulcis vultus
Innutatus & incultus
In mutauit ſuum florem
Totus verſus in pallorem
Quem celi treuit curia
In hac tua paſſione
Me agnoſce paſtor bone
Cuius ſumpſi mel ex ore
Hauſtum lactis cũ dulcore
Pre omnibus deliciis

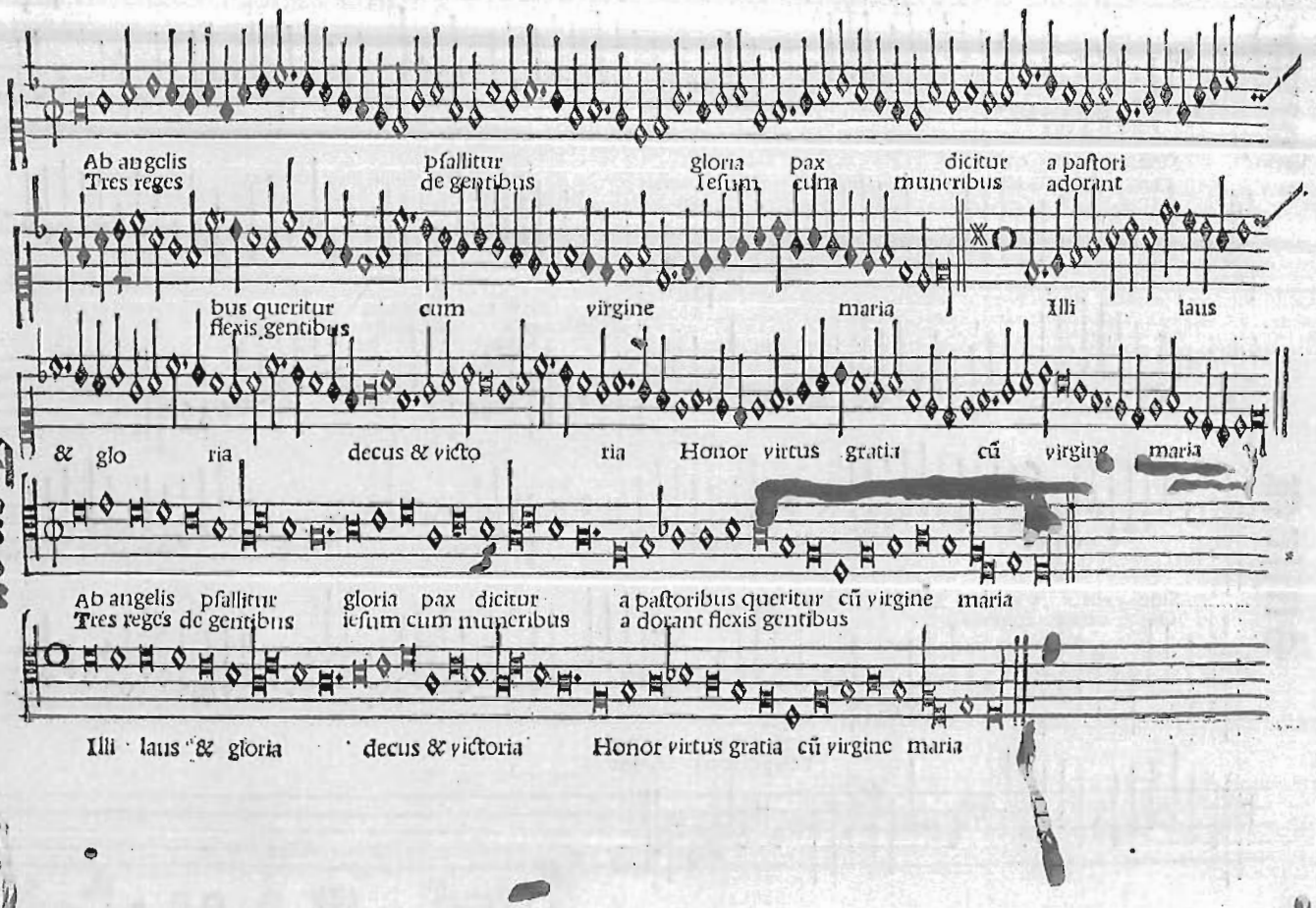
Nó me reum aſperneris
Nec in dignum dedigneris
Morte tibi iam vicina
Caput tuum huc inclina
In meis pauſa brachiis
Cum me mori eſt neceſſe
Noli mihi tunc deeſſe
In horenda mortis hora
Veni veni abſq; mora
Tuere me & libera

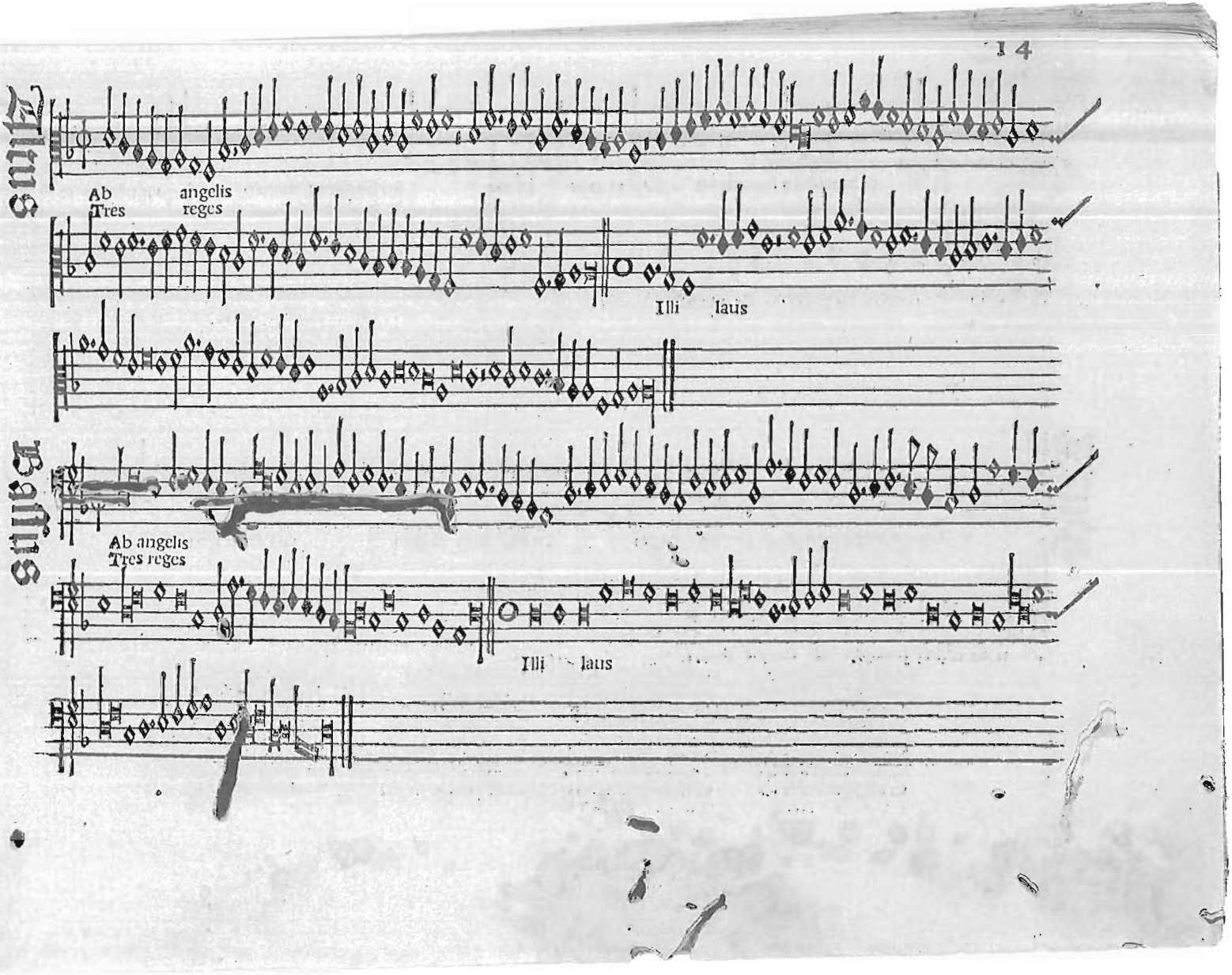

Tenor
Erbū caro factum est de virgine maria In hoc anni cir
Fons in suo ri
culo vita datur se culo nato nobis par mulo de
mulo nascitur pro po pulo fracto mortis uin culo a virgine maria
Q uos ve tustas suffocat hic ad vitam renocat
Stella solem protulit sol salutem contulit
nam se deus collocat in virgine maria
nihil tm abstu lit a
Erbū caro factū é de virgine maria In hoc anni circulo vita datur seculo Nato nob parulo de virgie maria
Fons in suo riuulo nascitur pro populo Fracto mortis victo a
Q uos vetustas suffocat hic ad vitam renocat nam se deus collocat in virgine maria
Stella solem protulit sol salutem contulit nihil tantum abstulit a

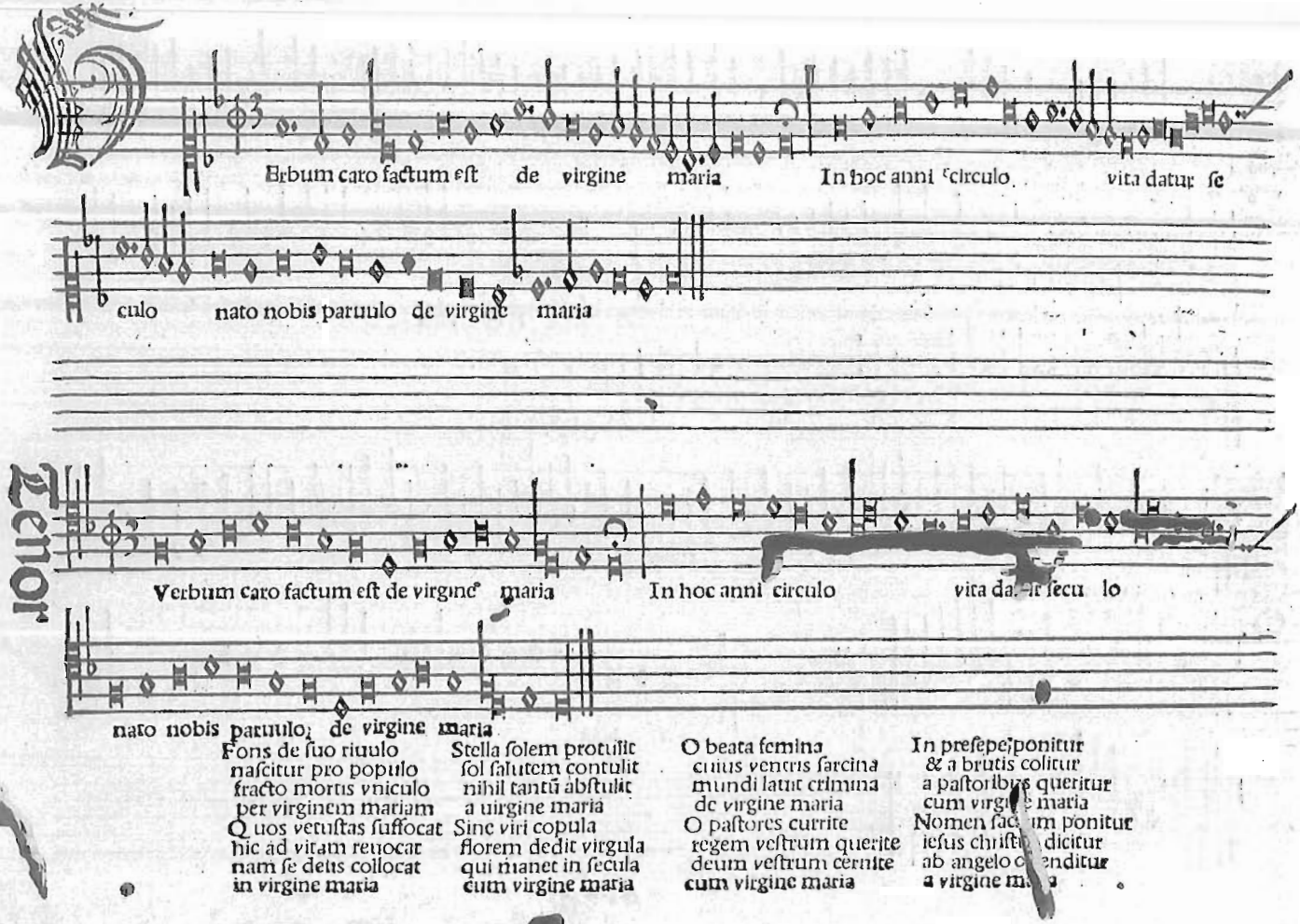

Verbum caro
In hoc anni circulo
Fons in ſuo riuulo
Verbū caro factum eſt de uirgine maria
In hoc anni circulo
Fons in ſuo riuulo
Q tios vetuſtas
Stella ſolem
BB 4


Sine viri co pula florem dedit vir
O bea ta femina tuis ventris far
gula qui manet in ſecu la cum virgine maria De ſemine
cina mundi lauit crimi na de Ioſeph
abrahe ex regali ge
nato fruitur natus lacte
ortum eſt de ſi dere de virgine maria
plaudet plorat regitur a
Tenor
Sine viri copula florem dedit virgula qui manet in ſecula cum virgine maria
O beata femina cuius ventris ſarcina mūdi lauit crimina de
De ſemine abra he ex regali genere ortum eſt de fidere de virgine maria
Ioſeph nato fruitur natus lacte paſcitur plaudet plorat regitur a


Altus
Sine viri copula
O beata femina
De femine abrahe
Ioseph nato fruitur
Tenor
Sine viri copula
O beata femina
De femine abrahe
Ioseph nato fruitur


Ab angelis pſallitur gloria pax dicitur a paſtori
Tres reges de gentibus Ieſum cum muneribus adorant
bus queritur cum virgine maria Illi laus
flexis gentibus
& glo ria decus & victo ria Honor virtus gratia cũ virgine maria
Tenor
Ab angelis pſallitur gloria pax dicitur a paſtoribus queritur cũ virgine maria
Tres reges de gentibus ieſum cum muneribus a dorant flexis gentibus
Illi laus & gloria decus & victoria Honor virtus gratia cũ virgine maria


Ab angelis
Tres reges
Illi laus
Ab angelis
Tres reges
Illi laus

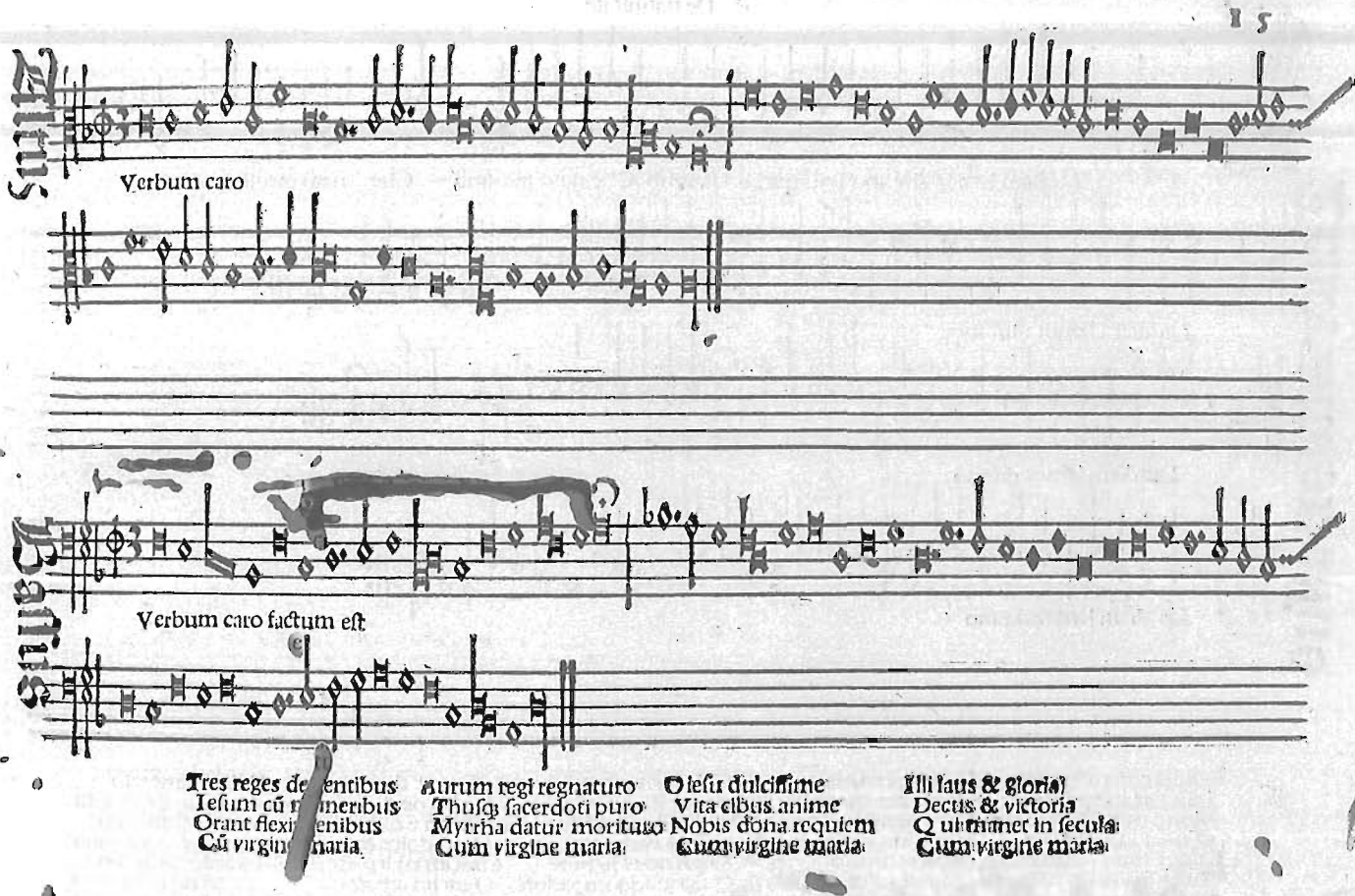


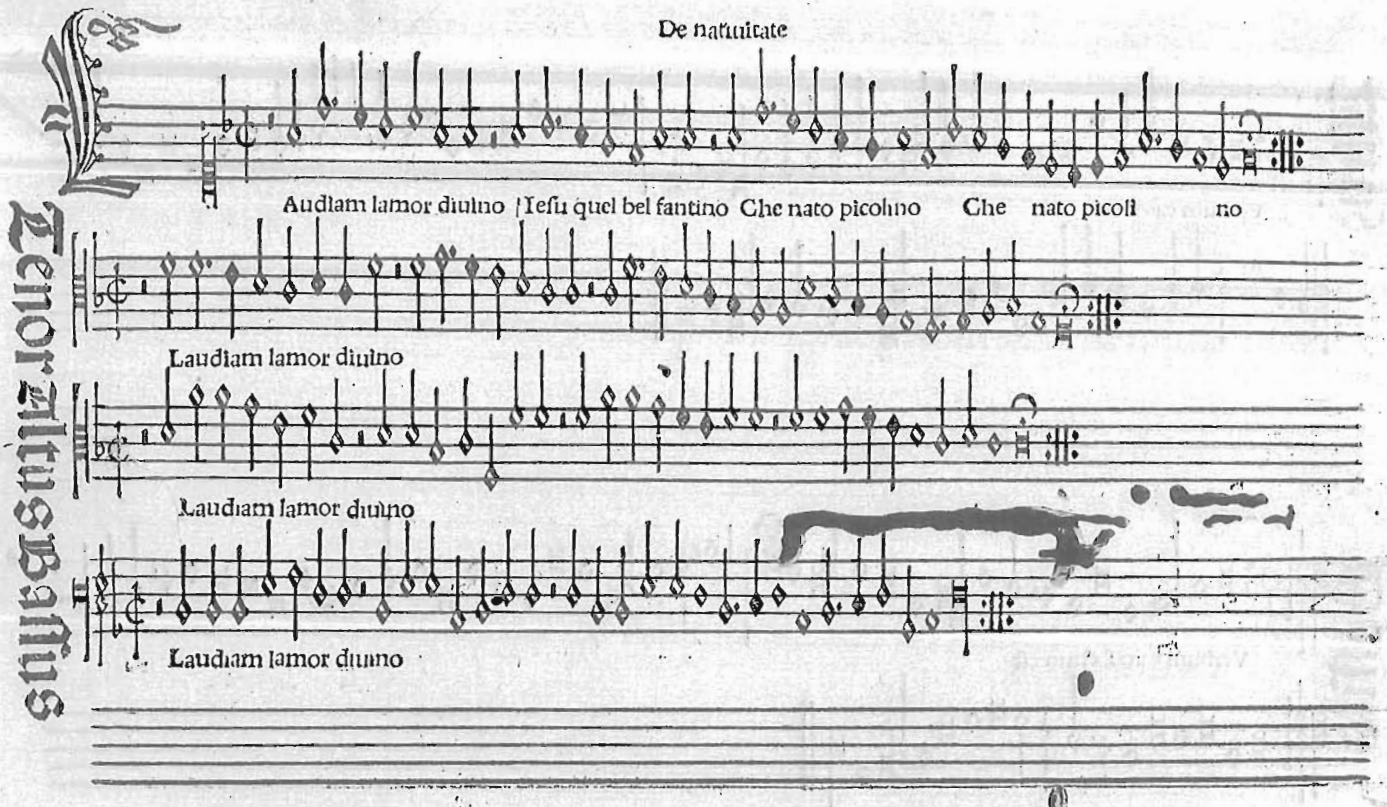
Fons de ſuo riuulo
naſcitur pro populo
fracto mortis vniculo
per virginem mariam
Quos vetuſtas ſuffocat
hic ad vitam reuocat
nam ſe deus collocat
in virgine maria

Stella ſolem protulit
ſol ſalutem contulit
nihil tantū abſtulit
a uirgine maria
Sine viri copula
florem dedit virgula
qui manet in ſecula
cum virgine maria

O beata femina
cuius ventris farcina
mundi latet crimina
de virgine maria
O paſtores currite
regem veſtrum querite
deum veſtrum cernite
cum virgine maria

In preſepe ponitur
& a brutis colitur
a paſtoribus queritur
cum virgine maria
Nomen factum ponitur
ieſus chriſtus dicitur
ab angelo denditur
a virgine ma a


Verbum caro
Verbum caro factum eſt
Tres reges de entibus
Ieſum cū
Orant flexi enibus
Cū virgine maria
Aurum regi regnaturo
Thuſq; ſacerdoti puro
Myrrha datur morituro
Cum virgine maria
O ieſu dulciſſime
Vita cibus anime
Nobis dona requiem
Cum virgine maria
Illi laus & gloria
Decus & victoria
Cum virgine maria



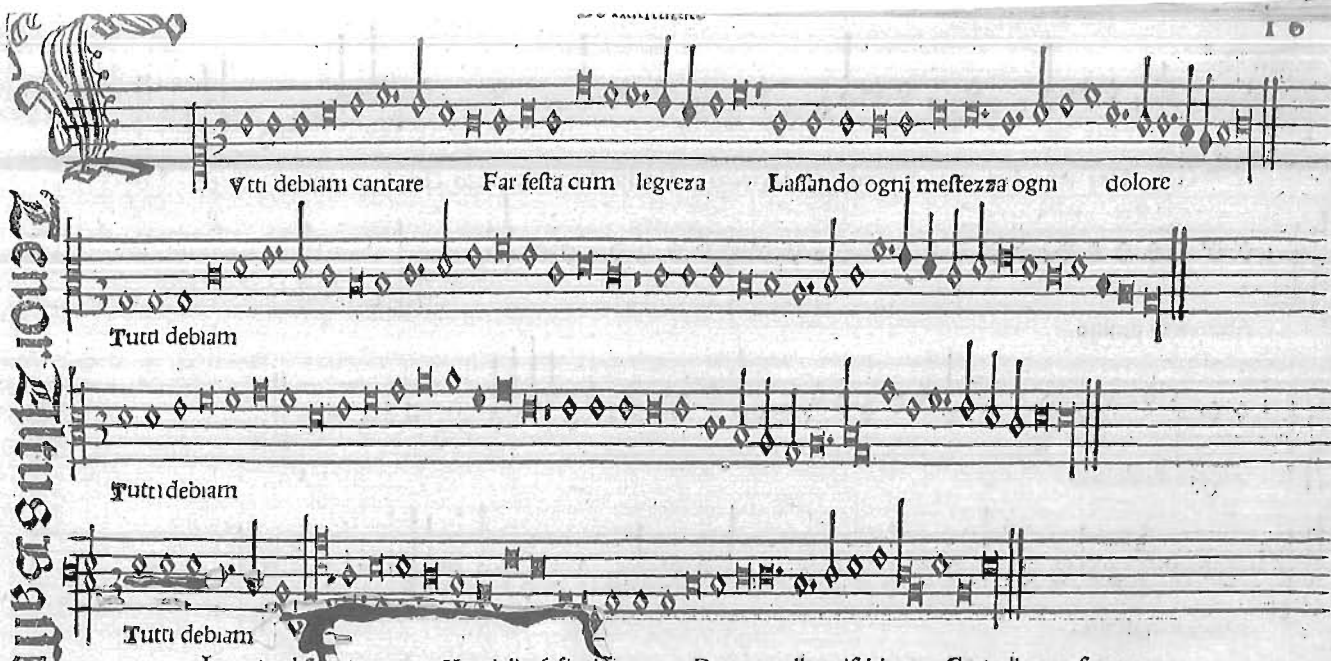
Laudiã con tutta mente
Iesu che qui presente
Morto e che nolo sente
Quello foco diuino
Lamor tutto maccende
Tutto lo cor mi prende
Piu che virtu me rende
Maria el tuo figliolino

El to figliol maria
Che sei chiamata dia
Facta ha lanima mia
Ebria dun caldo vino
Io son inebriato
Dun tin alto [illegible]glato
Che mha si alterato
Ch nó dõmo & si iclino

Et nó dormo per sonno
Ma for di me si sono
Vedendo in q̃llo giorno
Nato el verbo diuino
Ogi e nato el signore
Q̃ nel grãdo impadore
Iesu nostro amatore
E facto miccino

Infante e diuentato
Verbo de dio incar[illegible]ato
Nel fen e reclinato
Q̃uel dolce mãmo[illegible]o
Andiam cũ li pastori
Ogni fin amatori
Vediam cũ gran stupori
Dio facto picolino

O dio inamorato
In carne abbreuiato
Amore smisurato
Ardor del seraphino
Io ardo come foco
Et gia nó trouo loco
Consumo mi apoco
Come legno in camino
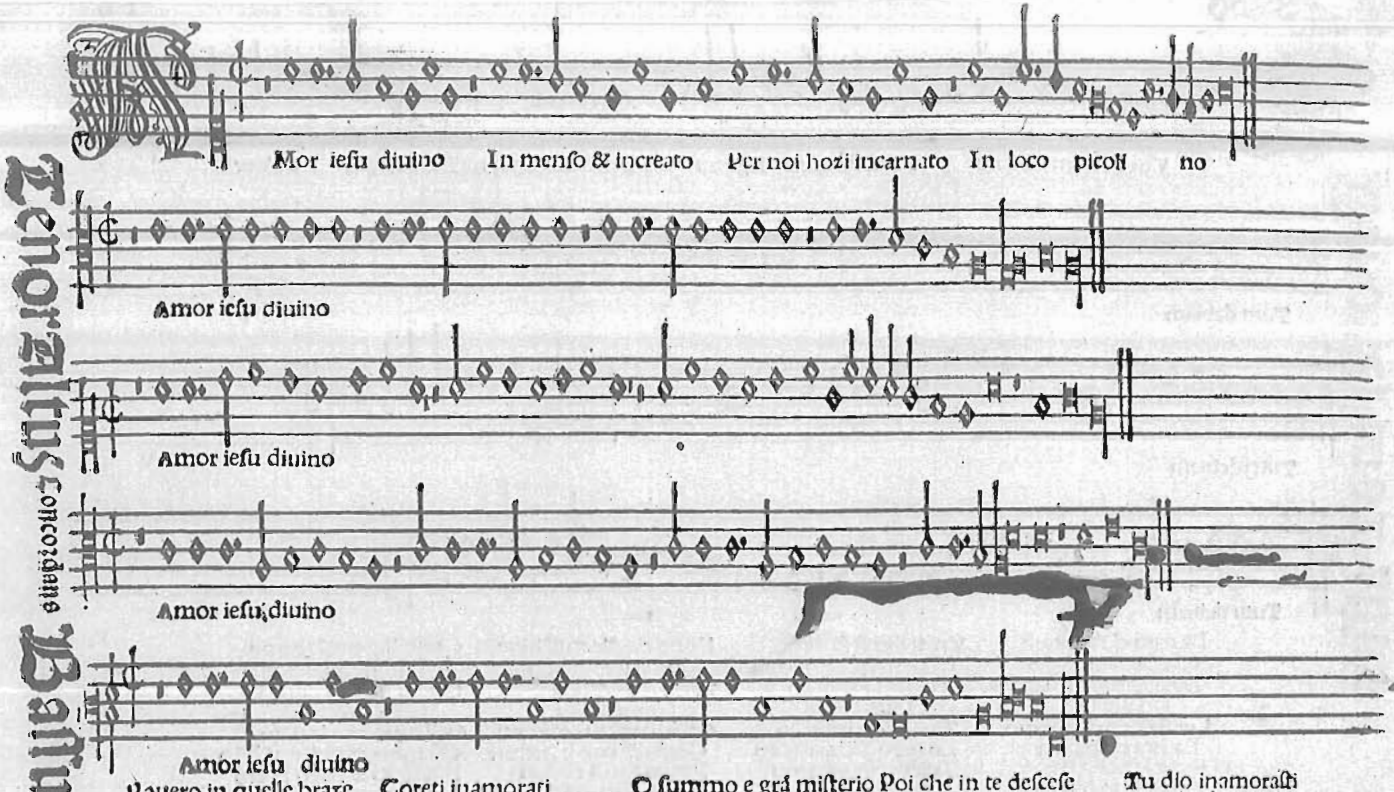


Le nato el saluatore
Che ne fara securi
Da quelli lochi scuri
Del inferno
Lui sia nostro guerno
La vita e vera uia
Fuge la pena ria
A che lo troua
Odi che cosa noua
Et fora de natura
La verginella pura
Ha partorito

Vn ziglio si fiorito
Cha relegrato il mundo
Et e tutto iocondo
Q uel babinello
Tral boe e lasinello
Le nato sopra il feno
Tolemolo nel seno
Che nō giacia
Azio da noi discacia
Q uel freddo sempiterno
Oue perpetuo inuerno
Senza fine

Doue quelle mischine
Anime son afflicti
Per li loro delicti
In tormenti
Andiam tutti contenti
Cerchiá con li pastori
Sparzemo li sudori
Per ritrouarlo
Andiá tutti adorarlo
Chel lie nostro signore
Q ual pativa dolore
Per saluarne

Certo lha preso carne
Per darne il paradiso
Chera da noi diuiso
Per il peccato
Andiamo che le nato
Cō puro & dolce affecto
Basando il sacro pecto
Con timore
Adorando il signore
Q ui per noi humanato
Nessun hor sia ingrato
Dun tal dono



Amor iesu diuino

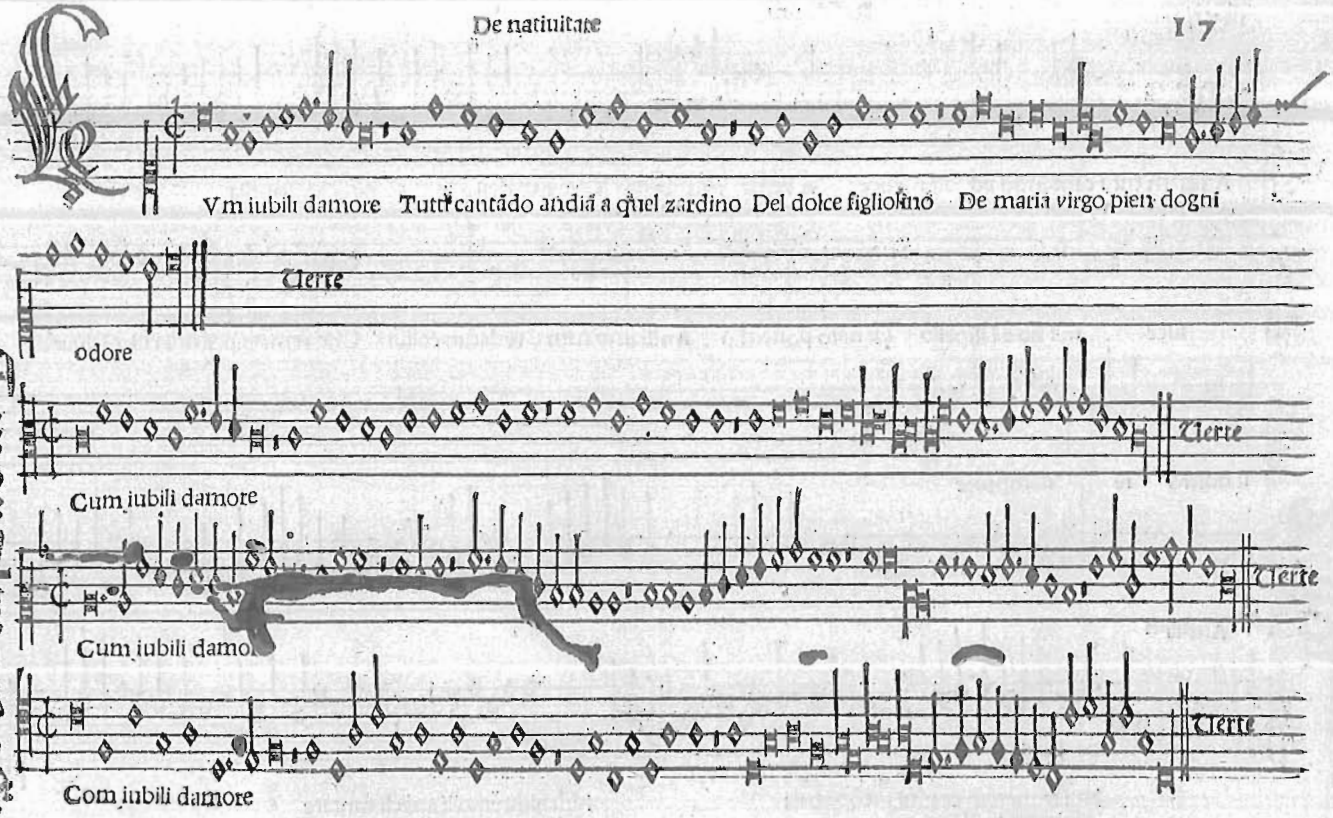
Pouero in quelle braze
Io vego de maria
Iesu lanima mia
Riuolto in poche fasse
Ognũ vengha vedere
Con il diuoto core
Iesu suo redéptore
Che sta con tanto ardore

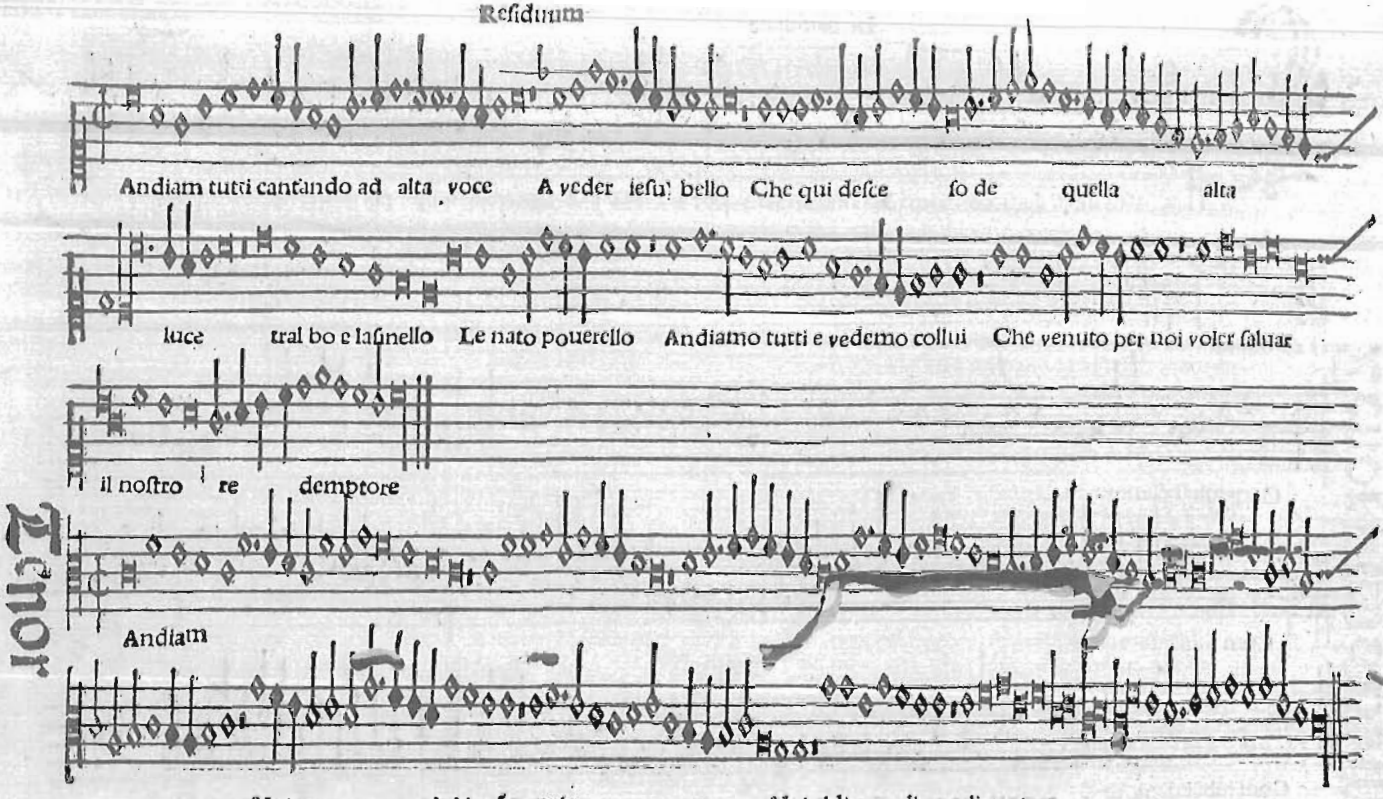
Coreti inamorati
Ognũ diuoto e pio
Veder il summo dio
E de lui vinfogati
Ozi nato el signore
Tra lasinel el boe
Qual adorato foe
Da tre re de valore

O summo e grá misterio
Della natiuitade
Pien de su nitade
Sta in queste hemisperio
O virgine maria
Roxa fiorita e bella
Tu fosti fatta cella
De iesu sancta e pia

Poi che in te descese
Noue mesi el portasti
Tu sola dio lactasti
Verginetta cortese
In iesu te specchiasti
Vergine humil e pia
Quante volte maria
La sua bocha baxasti

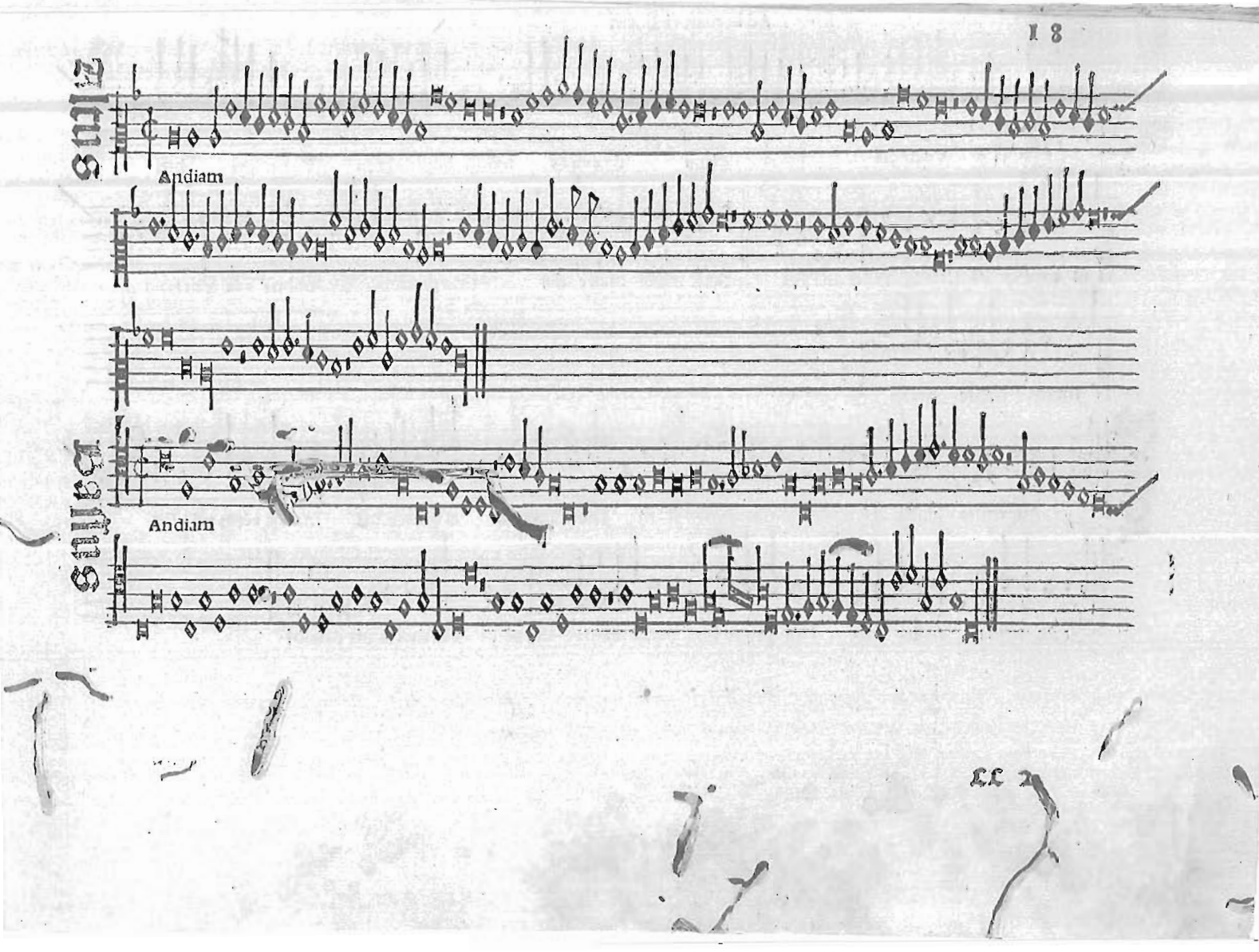
Tu dio inamorasti
Sendo si humil e pia
Sacra dolce maria
El gran serpe ligasti
Pero col cor humile
Diuoto e reuerente
De iesu suo seruente
Fame nel suo ouile

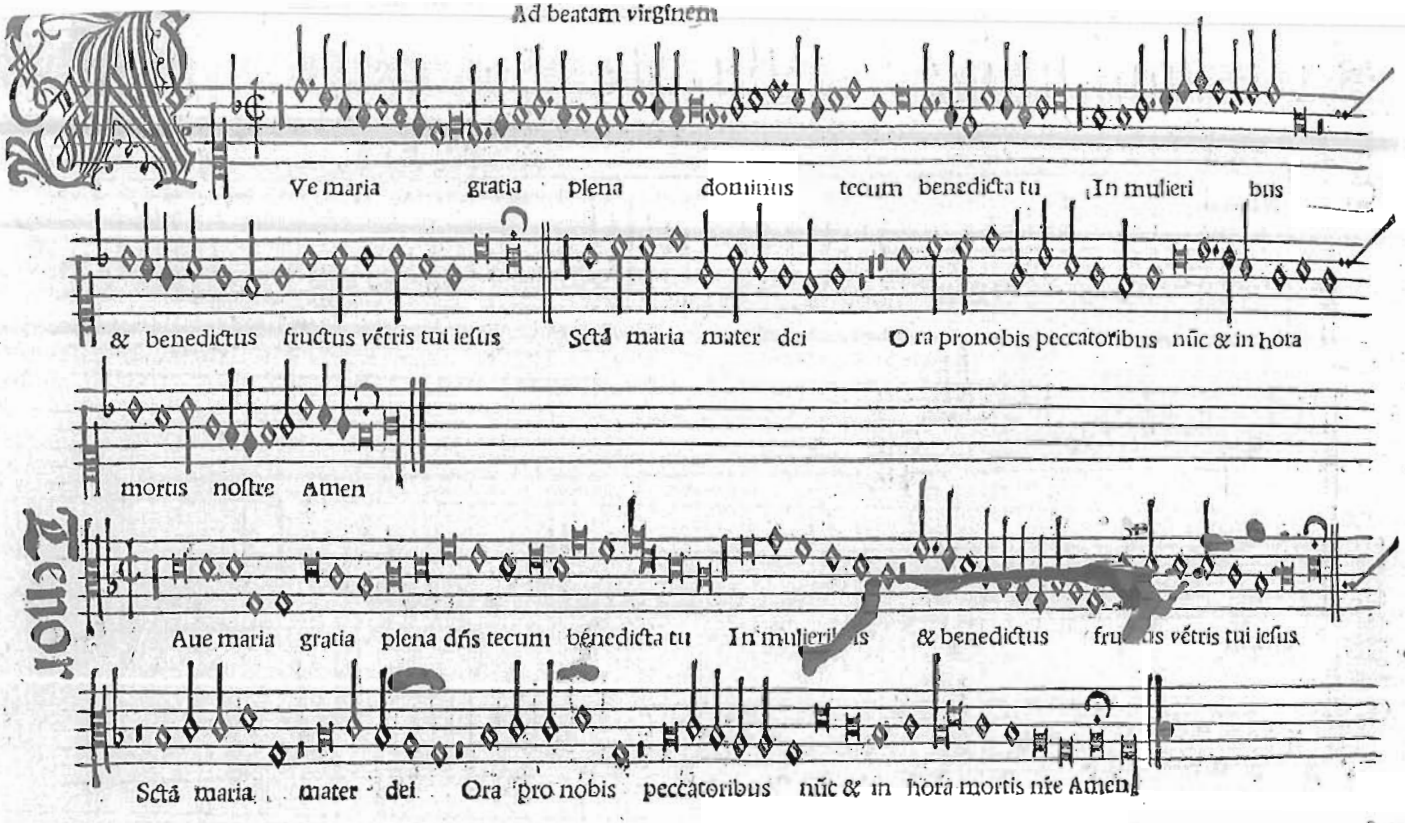

Vm iubili damore Tutti cantãdo andiã a quel zardino Del dolce figliolino De maria virgo pien dogni
Cum iubili damore
Cum iubili damo
Com iubili damore

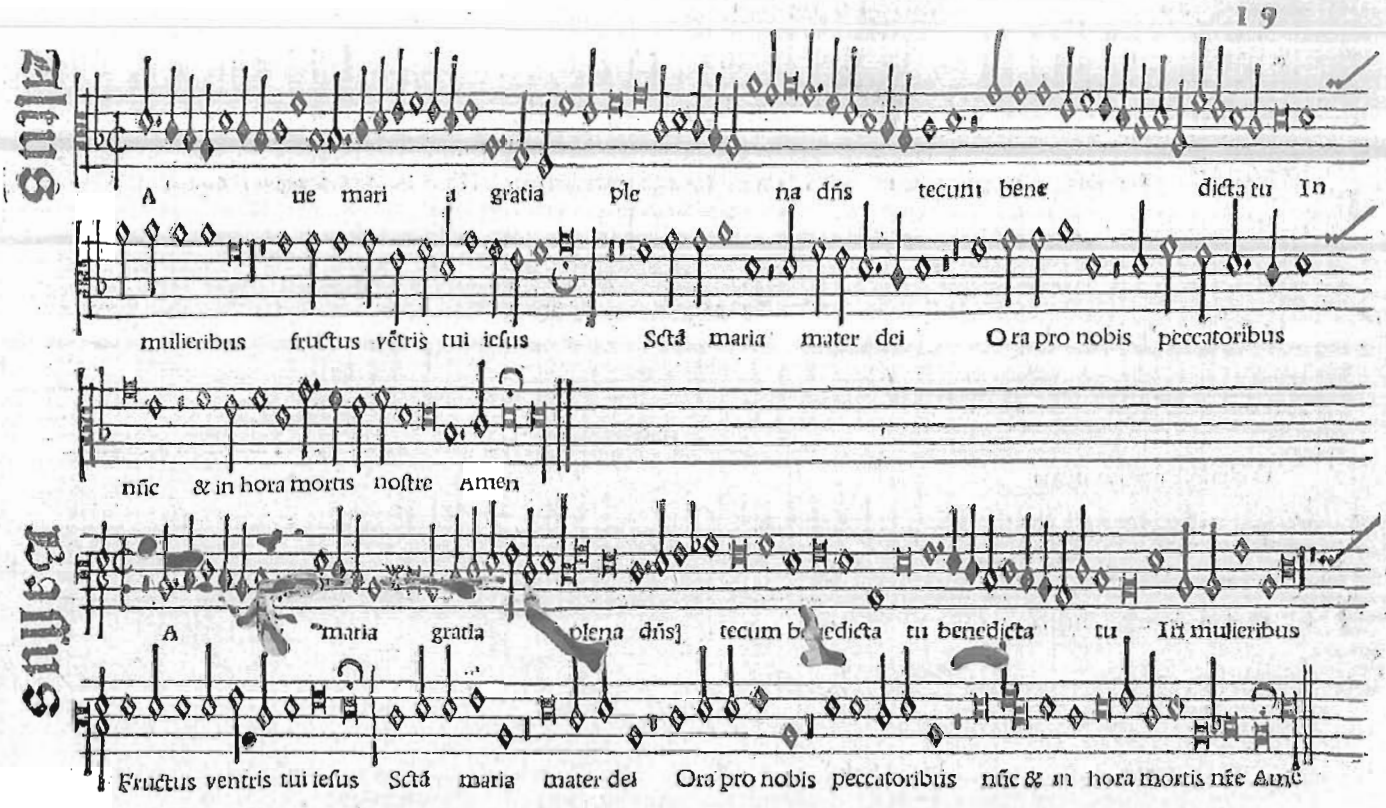


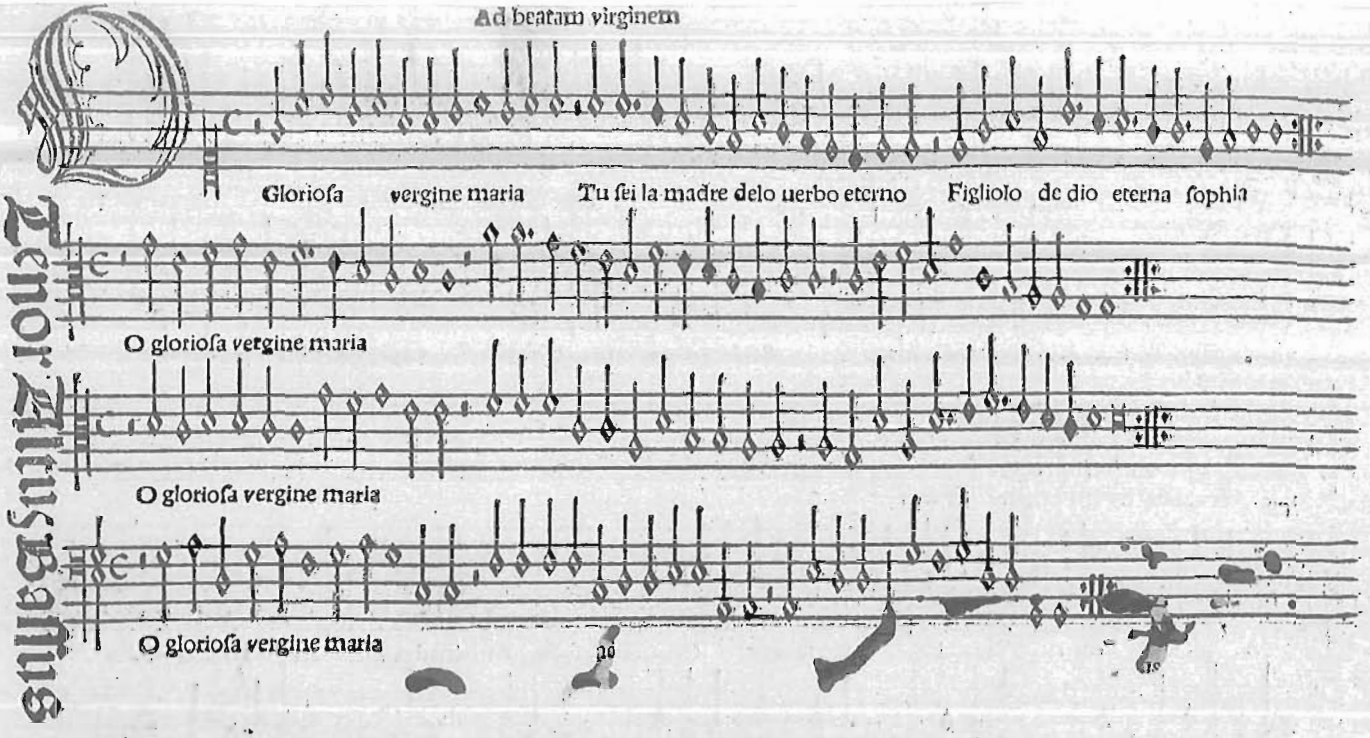
Nui trouerem conlui incõpagnia
Maria stella diana
La qual a ipeccatori tutta via
E vera tramontana
Chi da lei sa lontana
Non sa che faza
Et e fuor de quel segio
Chandar al bel colegio
Nõ se puo sẽza el suo diuĩ amore

Nui aldiremo li angeli cantare
Adalta voce osanna
Andiamo presto senza dimorare
Che nostra via ne vana
Nui gusteremo lamãna
Di quel suaue e gratioso ziglio
Che di suo padre figlio
Nato senza pecca senza dolore


Andiam
Andiam


Ve maria gratia plena dominus tecum benedicta tu In mulieri bus
& benedictus fructus vētris tui iesus Sctā maria mater dei O ra pronobis peccatoribus nūc & in hora
mortis nostre Amen
Tenor
Aue maria gratia plena dns tecum bēnedicta tu In mulieri is & benedictus fru us vētris tui iesus
Sctā maria mater dei Ora pro nobis peccatoribus nūc & in hora mortis nre Amen
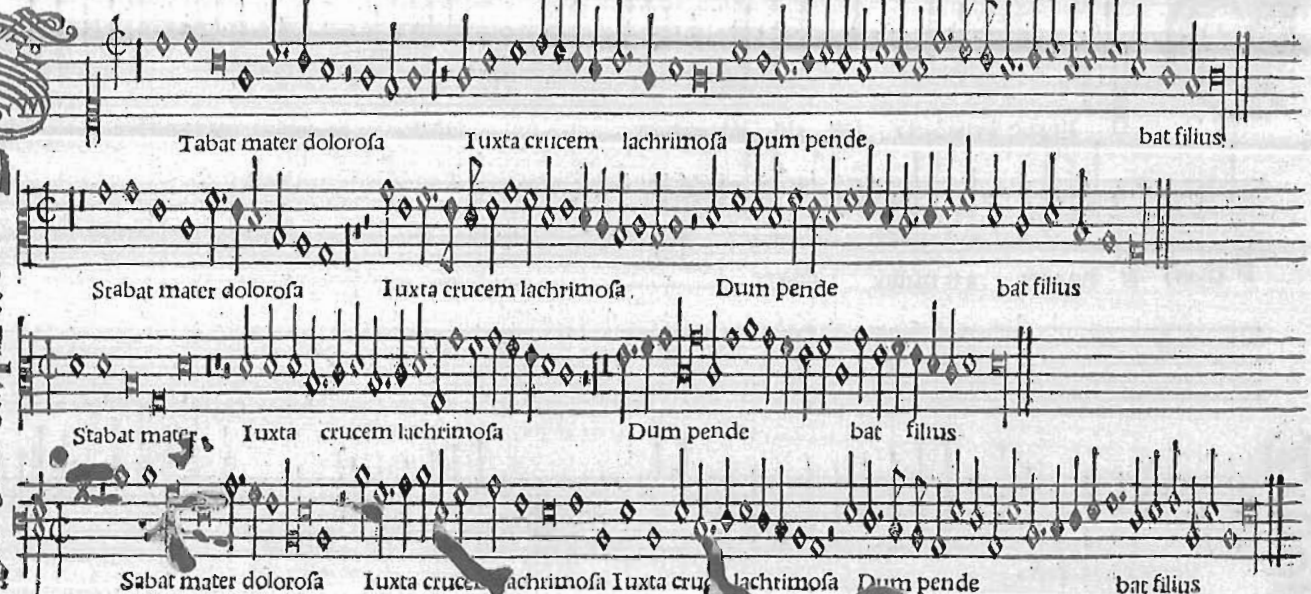

Tenor
A ue mari a gratia ple na dñs tecum bene dicta tu In
mulieribus fructus vētris tui ieſus Sctā maria mater dei Ora pro nobis peccatoribus
nūc & in hora mortis noſtre Amen
Bassus
A maria gratia plena dñs tecum benedicta tu benedicta tu In mulieribus
Fructus ventris tui ieſus Sctā maria mater dei Ora pro nobis peccatoribus nūc & in hora mortis nre Amē



Da dio padre eterno ſei creata
Predeſtinata dal diuino verbo
Dal paradiſo tu ſei fecundata
Mádádo il padre el verbo deſcẽde
Preſto inanzi al ſpirito ſancto
La luce ſpande & il core ſaccẽde
Entro il uerbo con il padre ſcẽ
Trouo il core de maria ſancta
Tutto ardente de amor fornito

In una ſegia damor adornata
Sento tre lumi luminãti in una
Iluminante lanima creata
El verbo ſacro hora le veſtito
Dele tre ueſte dela eterna una
Due create con ſangue unito
Non po il uerbo maidiſpartire
La vnione facta con la carne
Pero che dio gia nõ po mẽtire

Lhomo mortal da dio ſbandito
Per il peccato comeſſo nel módo
Hora cõgionto ſta cõ lo infinito
Humilemente con diuotione
Tutti cridiam o dio trin perdõa
Che nõ caſchiamo in da tione



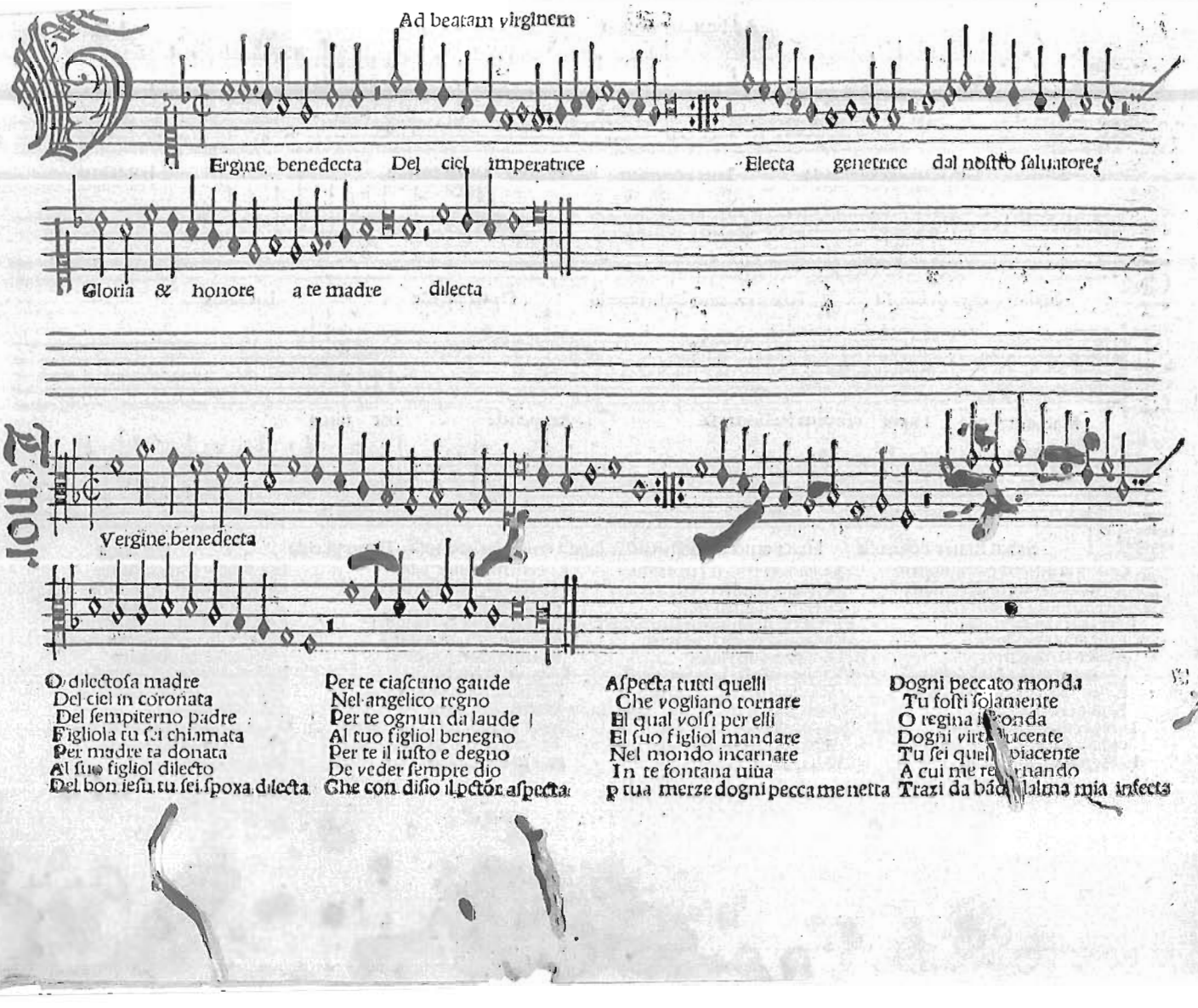
Cuius animam gementem
Contristatem & dolentem
Pertransiuit gladius
O quā tristis & afflicta
Fuit illa benedicta
Mater vnigeniti
Q ue merebat & dolebat
Et tremebat dum videbat
Nati penas inclit
Pro peccatis suc ntis
vidit iesū in to mentis
Et flagellis subd um
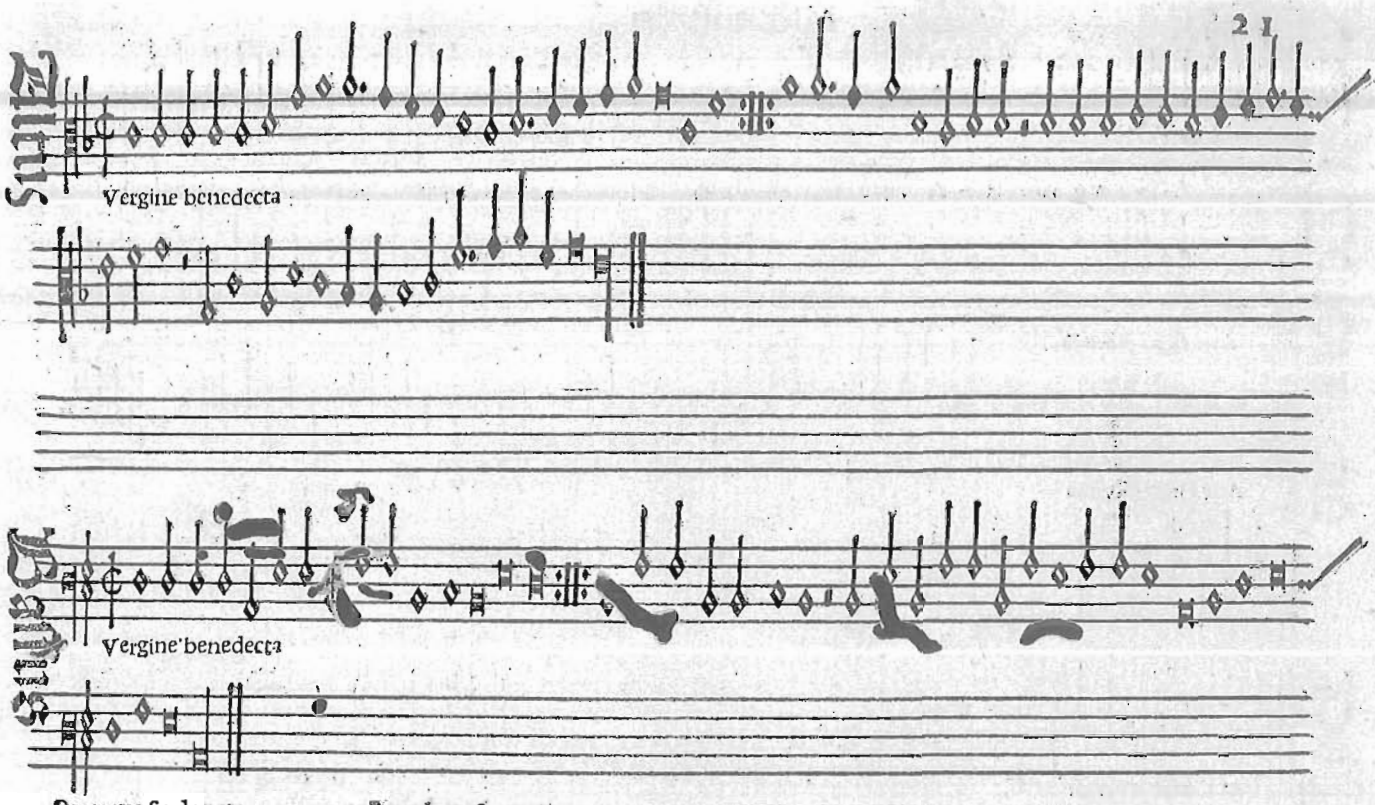
Q uis non potest contristari
Matrem christi contemplari
Dolentem cum filio
Q uis est homo qui non fleret
Matrem christi si videret
In tanto supplicio
Videns suum dulcem natū
Morientem desolatum
Dum emisit spiritum
Rumpebatur cor marie
Exclamantis valde pie
O fili dulcissime

O colum a sine felle
O uas plenum dulci melle
O fili piissime
Tu me vides desolatam
Seminuam anxiatam
Et mihi non loqueris
O quid agam fili pie
Fili languentis marie
Matris vnigenite
Nunc vertentur in dolorem
In luctum & in dolorem
Nuntiata gaudia

Eya mater fons amoris
Me sentire uim doloris
Fac ut tecum lugeam
Fac ut ardeat cor meum
In amando christum deum
Vt sibi complaceam
Inflammatus & accensus
Per te virgo sim defensus
In die iudicii
Q uando corpus morietur
Fac ut anime donetur
Paradisi gloria

LL 4


Ad beatam virginem
Ergine benedecta Del ciel imperatrice Electa genetrice dal noſtro ſaluatore
Gloria & honore a te madre dilecta
Vergine benedecta
O dilectoſa madre
Del ciel in coronata
Del ſempiterno padre
Figliola tu ſei chiamata
Per madre ta donata
Al ſuo figliol dilecto
Del bon ieſu tu ſei ſpoxa dilecta
Per te ciaſcuno gaude
Nel angelico regno
Per te ognun da laude
Al tuo figliol benegno
Per te il iuſto e degno
De veder ſempre dio
Che con diſio il pctór aſpecta
Aſpecta tutti quelli
Che vogliano tornare
El qual volſi per elli
El ſuo figliol mandare
Nel mondo incarnare
In te fontana uiua
p tua merze dogni pecca me netta
Dogni peccato monda
Tu foſti ſolamente
O regina iconda
Dogni virt lucente
Tu ſei quel piacente
A cui me re rnando
Trazi da bá lalma mia infecta



Per teme fia donato
Benedetto fia quello
Benedicta & laudata
Perfecta charitade

Lazion dona ioconda
Amor consolatore
Tu sei alta regina
Concedi a tutti quanti

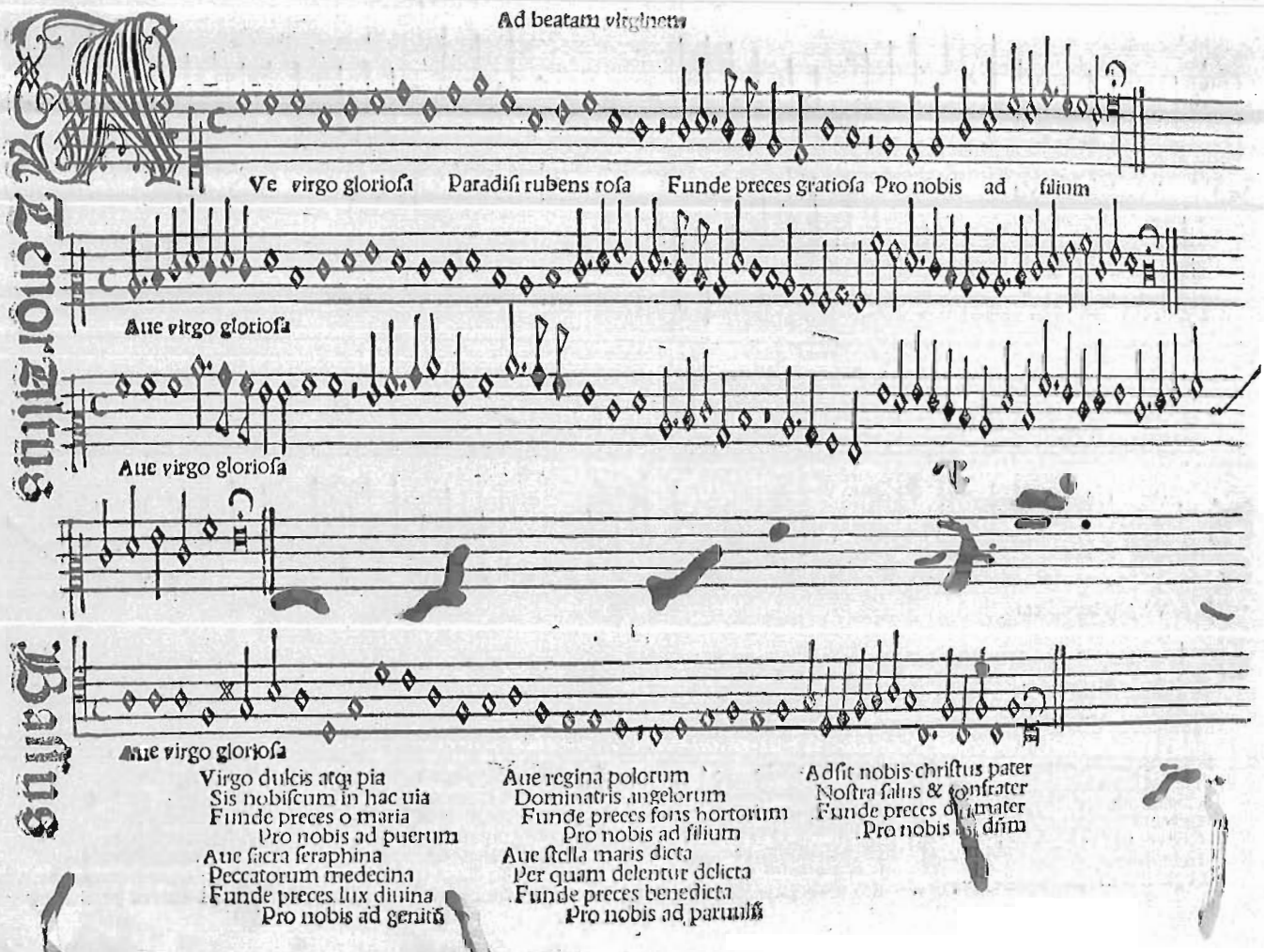
Che me faza infiamato
O mansueto agnello
Per cui gratia te data
Glielecti in ueritade

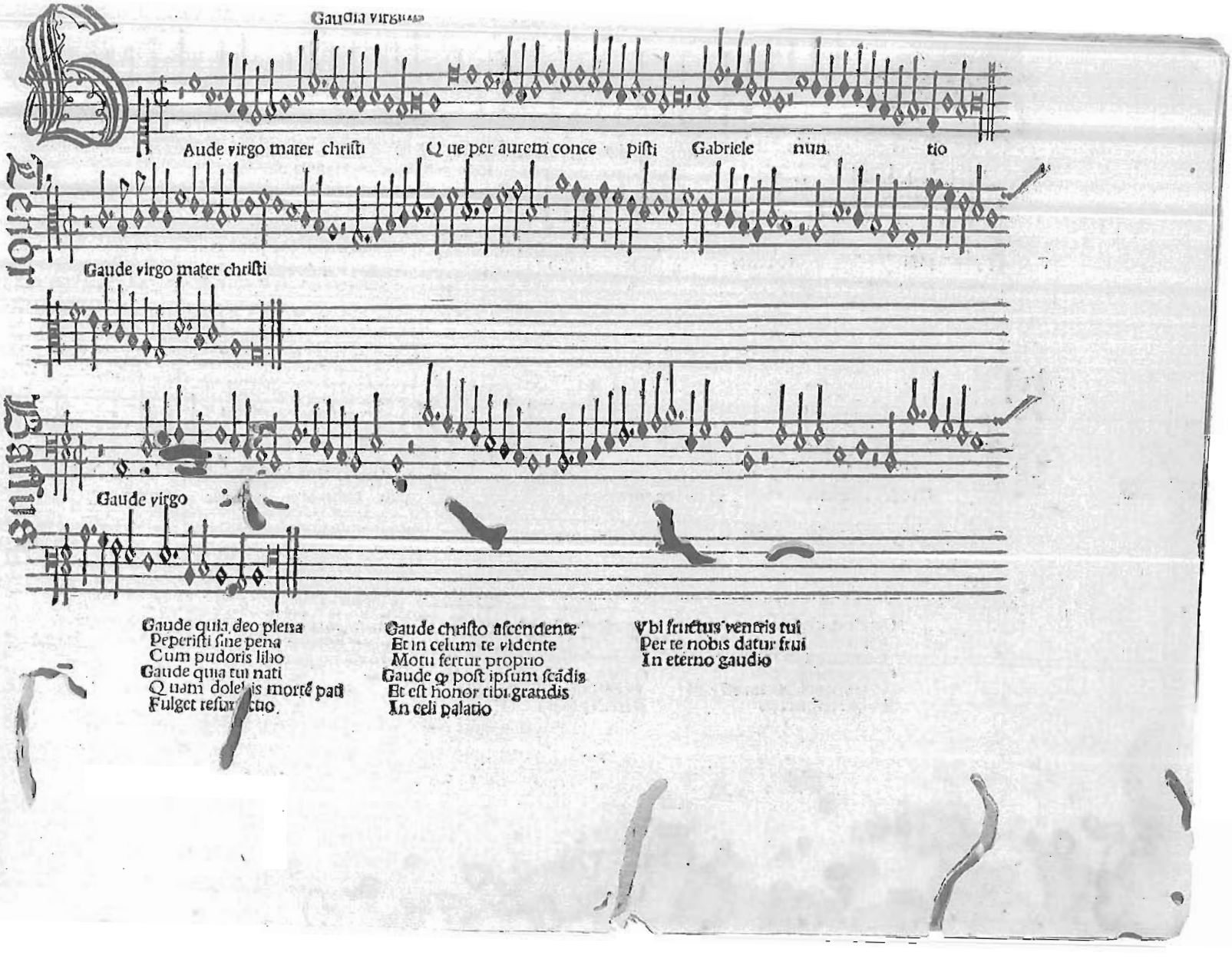
Col cor e mente munda
De sto mondo fattore
Dala uirtu diuina
A quei superni canti

Che lamor si mhabunda
Al qual da tutte lhore
Lanima ate sinclina
Che con gliangeli sancti

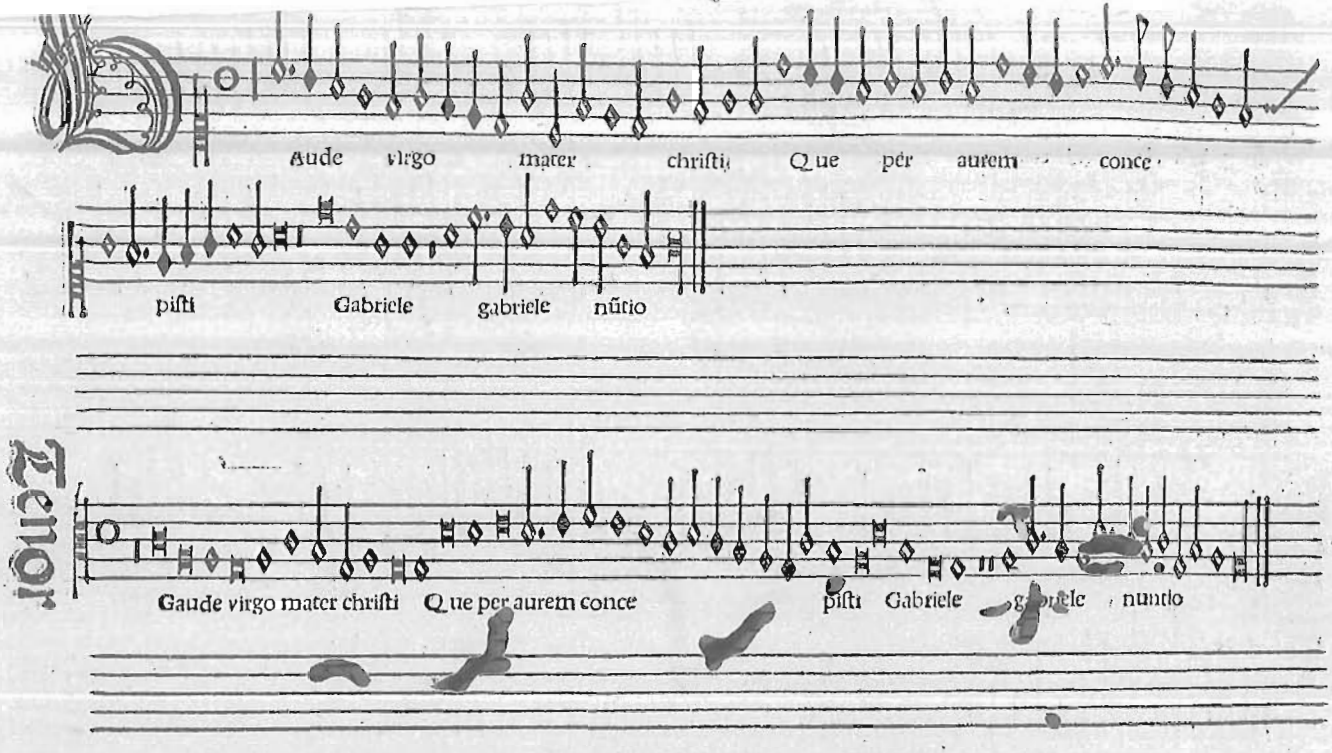
In te sempre adorare
Laude & gloria sia
Con lanimo & col core
Con laude ognun confes

O gloriosa madre de dio electa
& a te vergine sacra pura e netta
Cridádo amor & charita pfecta
La sancta trinitade benedetta


Ad beatam virginem
Ve virgo gloriosa Paradisi rubens rosa Funde preces gratiosa Pro nobis ad filium
Aue virgo gloriosa
Aue virgo gloriosa
Aue virgo gloriosa
Virgo dulcis atq; pia
Sis nobiscum in hac via
Funde preces o maria
Pro nobis ad puerum
Aue sacra seraphina
Peccatorum medecina
Funde preces lux diuina
Pro nobis ad genitū
Aue regina polorum
Dominatris angelorum
Funde preces fons hortorum
Pro nobis ad filium
Aue stella maris dicta
Per quam delentur delicta
Funde preces benedicta
Pro nobis ad parumfi
Adsit nobis christus pater
Nostra salus & confrater
Funde preces d mater
Pro nobis


Gaudia virginis
Aude virgo mater christi Q ue per aurem conce piſti Gabriele nun tio
Primus tenor
Gaude virgo mater christi
Secundus tenor
Gaude virgo
Gaude quia deo plena
Peperisti sine pena
Cum pudoris lilio
Gaude quia tui nati
Q uam doles is morte pati
Fulget resur ctuo.
Gaude christo ascendente
Et in celum te vidente
Motu fertur proprio
Gaude ꝙ post ipsum scādis
Et est honor tibi grandis
In celi palatio
Vbi fructus ventris tui
Per te nobis datur frui
In eterno gaudio
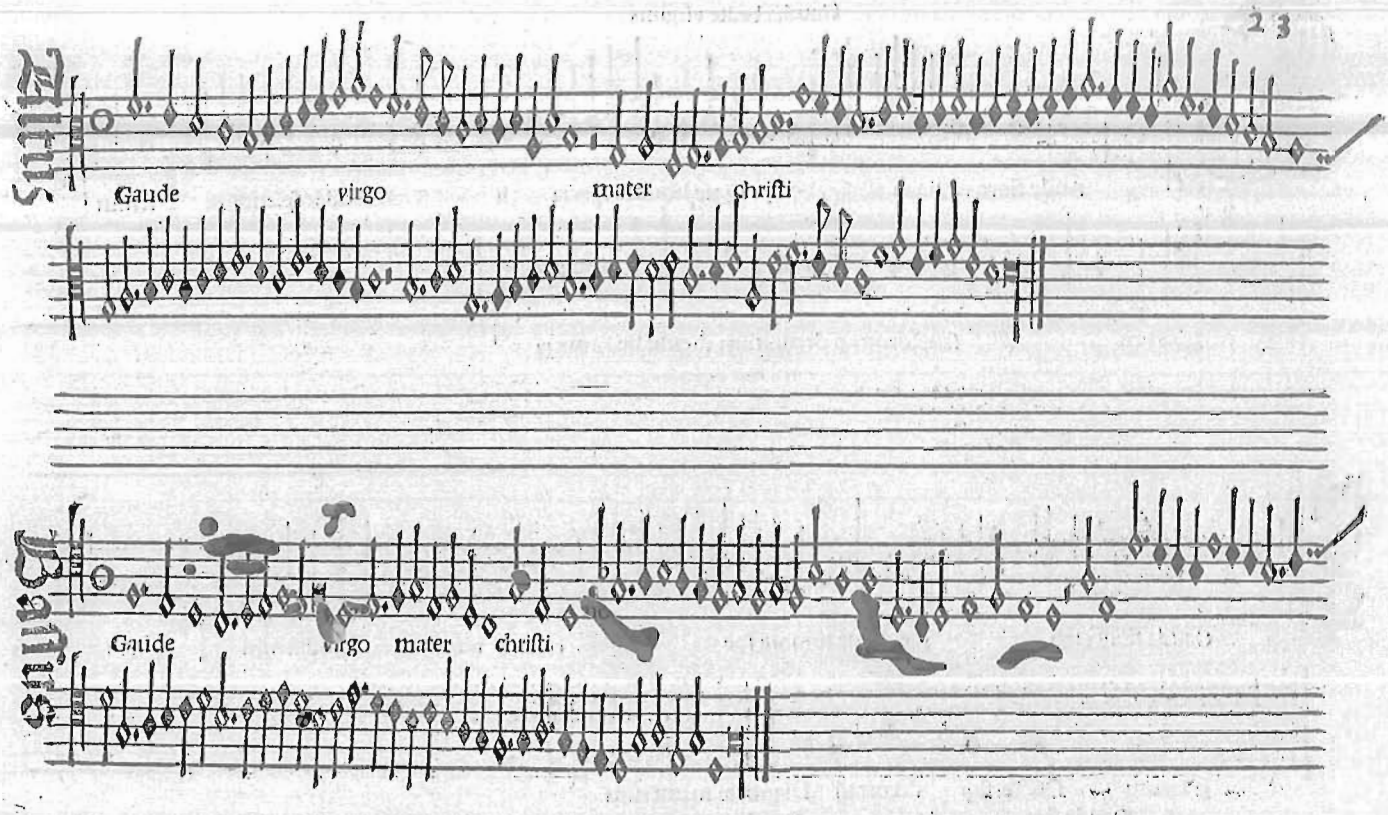
[22]
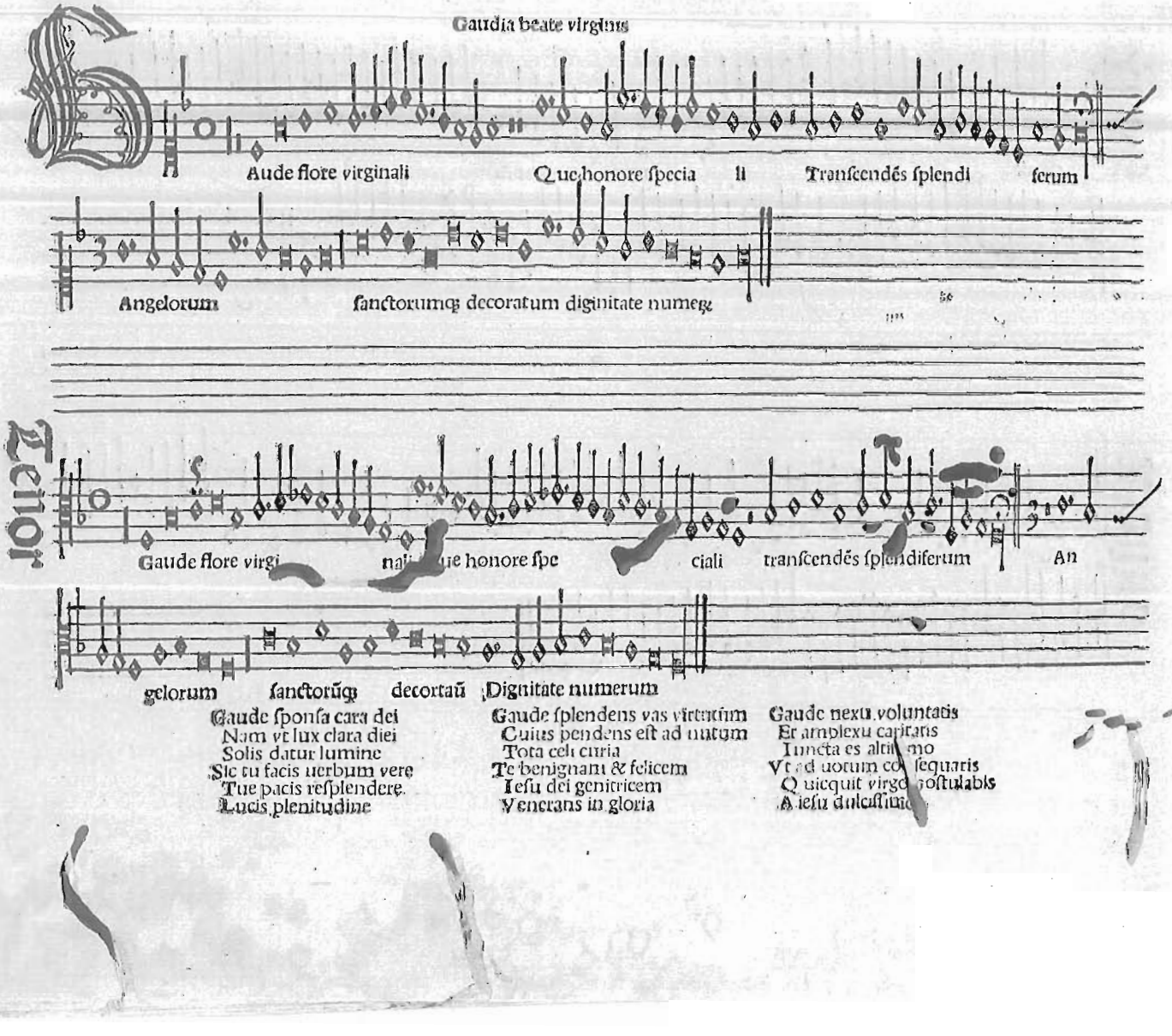


Gaude quia deo plena
Peperisti sine pena
Cum pudoris lilio
Gaude qua tui nati
Quam dolebis morte pati
Fulget refurrectio

Gaude christo ascendente
Et in celum te vidente
Motu fertur proprio
Gaude ꝙ post ipsum scādis
Et est honor tibi grandis
In celi palatio

Vbi fructus ventris tui
Per te nobis datur frui
In eterno gaudio

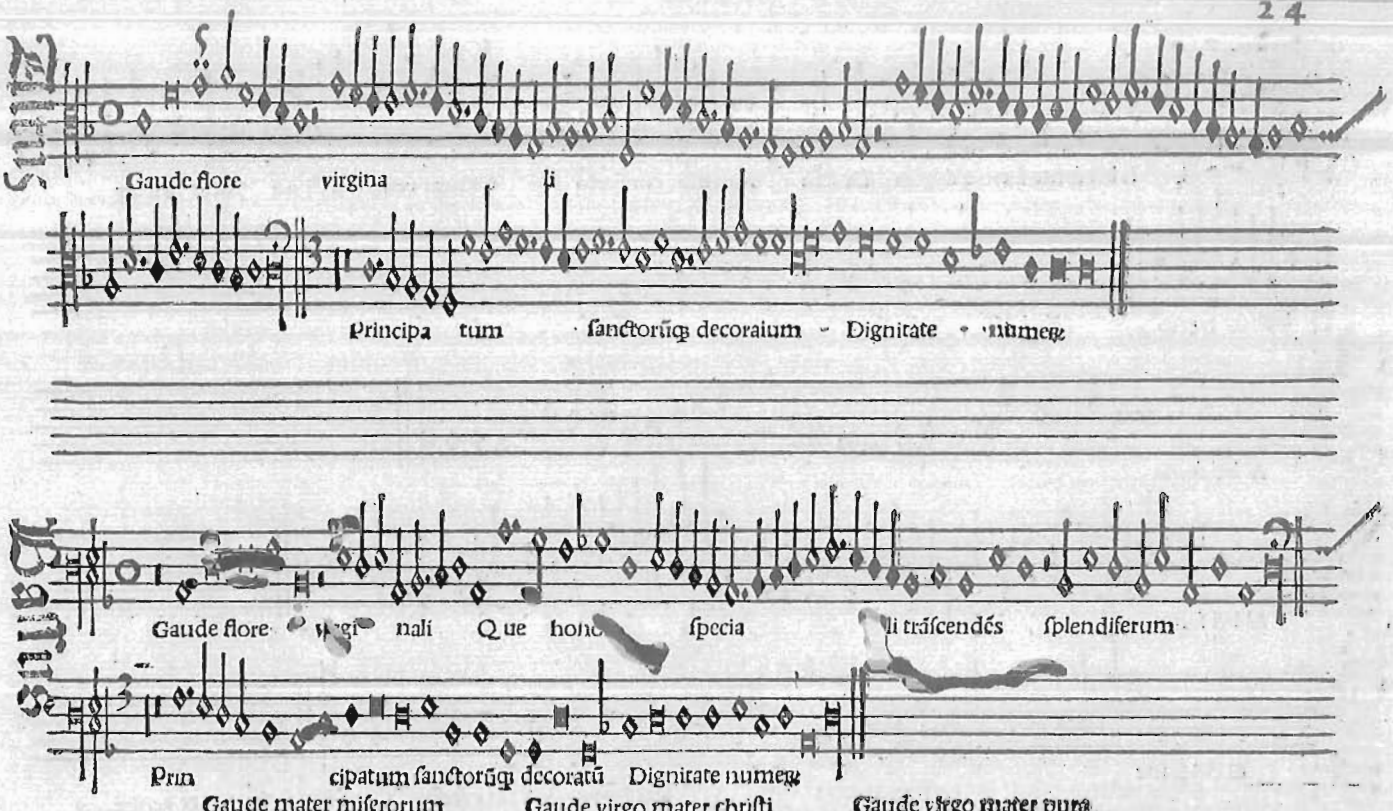

Gaude virgo mater christi
Gaude virgo mater christi



Gaude ſponſa cara dei
Nam vt lux clara diei
Solis datur lumine
Sic tu facis uerbum vere
Tue pacis reſplendere.
Lucis plenitudine

Gaude ſplendens vas virtutum
Cuius pendens eſt ad nutum
Tota celi curia
Te benignam & felicem
Ieſu dei genitricem
Venerans in gloria

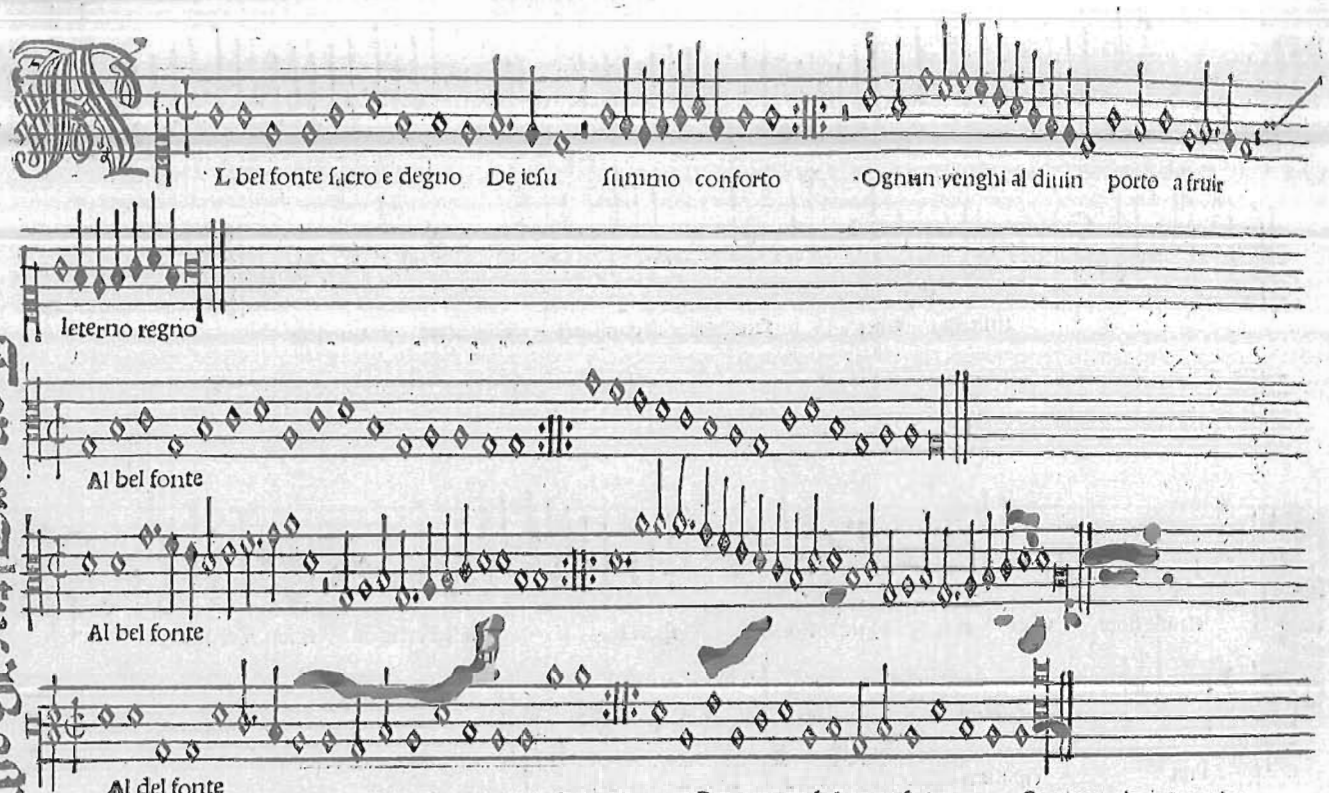
Gaude nexu voluntatis
Et amplexu caritatis
Iuncta es altiſſimo
Vt ad uotum cō ſequaris
Q uicquit virgo poſtulabis
A ieſu dulciſſimo



Gaude mater miſerorum
Quia pater premiorum
Dabit te colentibus
Congruentem hic mercedem
Et felici poſſedem
Surſum in celeſtibus.

Gaude virgo mater chriſti
Tu que ſola meruiſti
O virgo puriſſima
Eſſe tante dignitatis
Vt ſis tante trinitatis
Seſſione proxima.

Gaude virgo mater pura
Certa manens & ſecura
Quod hec tua gaudia
Non ceſſabunt nec deſcreſcent
Sed durabunt & floreſcent
Per eterna ſecula.

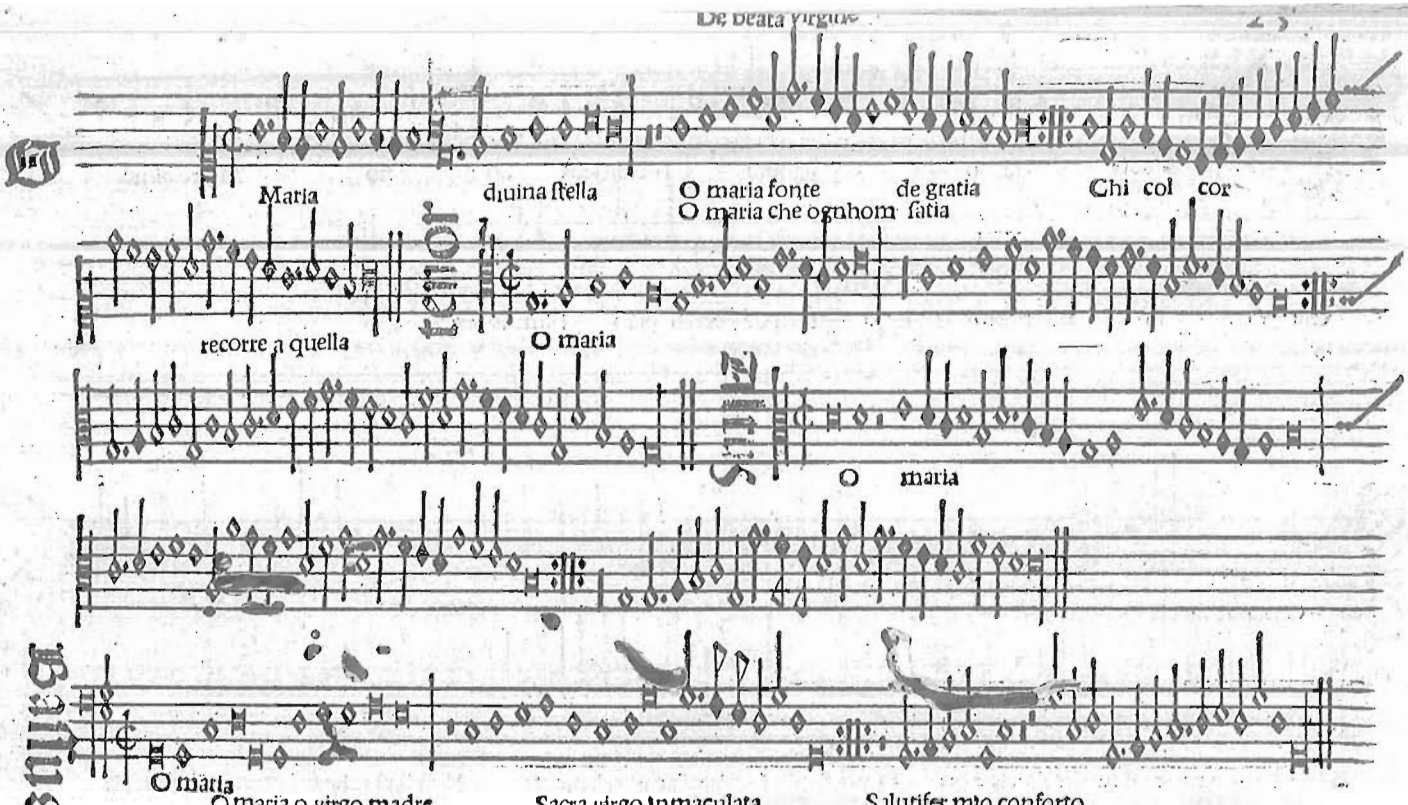


Q ueſta fonte e la peſcina
Che ſi moua e mai non reſta
Per queſt'acqua ſi diuina
Ogni doglia torna in feſta
Che viuanda dolce e queſta
Se tu leui al ciel lingegno
Al bel fonte

Pel coſtato & dalla fronte
De ieſu deſcende in terra
De dolceza vn viuo fonte
Per ſanar ciaſcun che erra
Q uel che drento al cor ne ferra
Fruira leterno regno
Al bel fonte

Pace amor dolceza e fede
Il bel fonte intorno cinge
Sol colui chel guſta o vede
Chen queſt'acqua il cor intinge
Ieſu allor drento ſoſpinge
Piu chel vicio il glihabi aſdegno
Al bel fonte

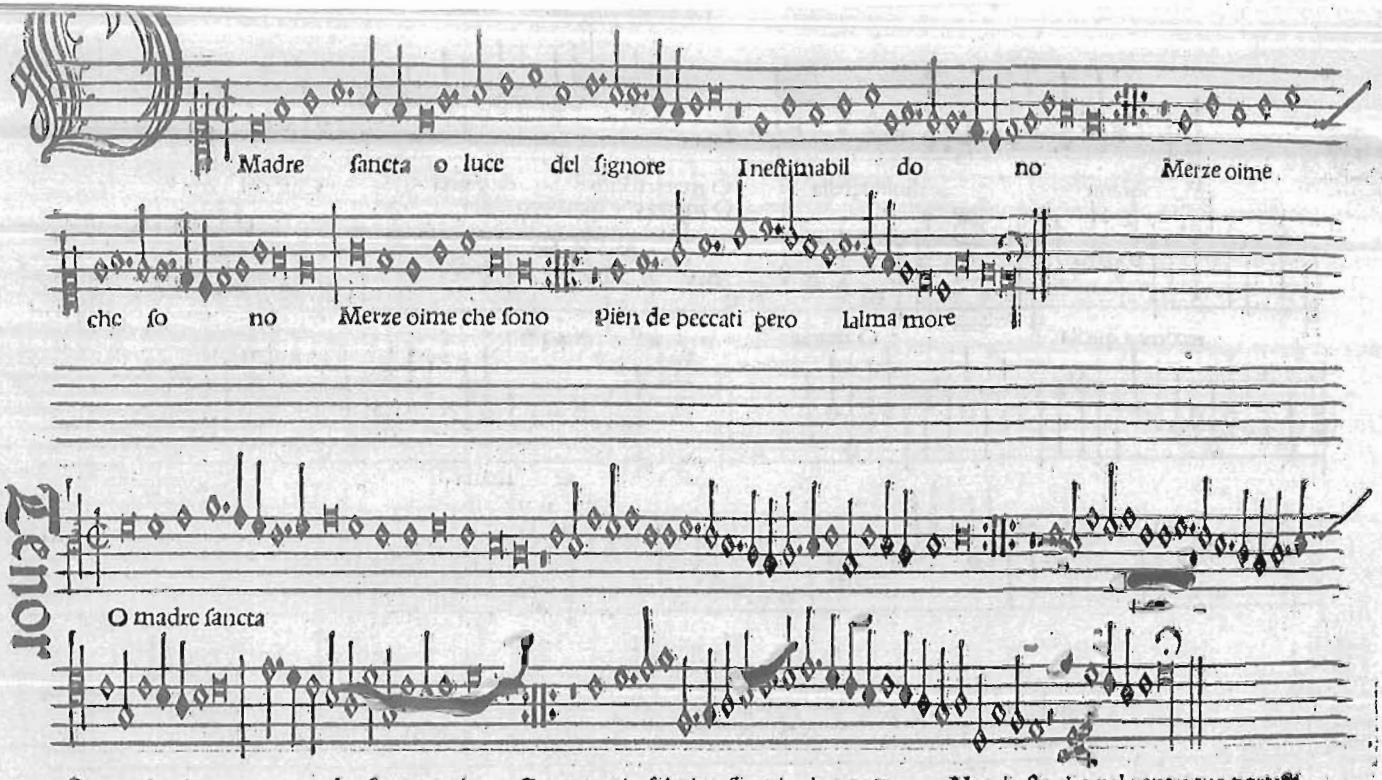
Se non poi per te venire
A guſtar quel'acqua ſancta
Chiedi gratia di morire
Sotto lombra de ſoi pianta
Si el cor tuo poi non ſi ſcianta
Non ſei petra o duro legno
Al bel fonte



O maria o virgo madre
Sposa & figlia del tuo figliolo
Con eterno e bon consiglio
Fusti electa in ciel dal padre
O maria eterna pace
Scala & porta sei del cielo
Da te naque christo agnelo
Cossi nato sul fien iace

Sacra virgo inmaculata
Vaso del spirito sancto
Tu sei in ciel soprogni sancto
Luce eterna in coronata
Tu sei salutifer porto
De la nostra fragil barcha
Fuor del tuo diuin monarcha
Non ci val nochier accorto
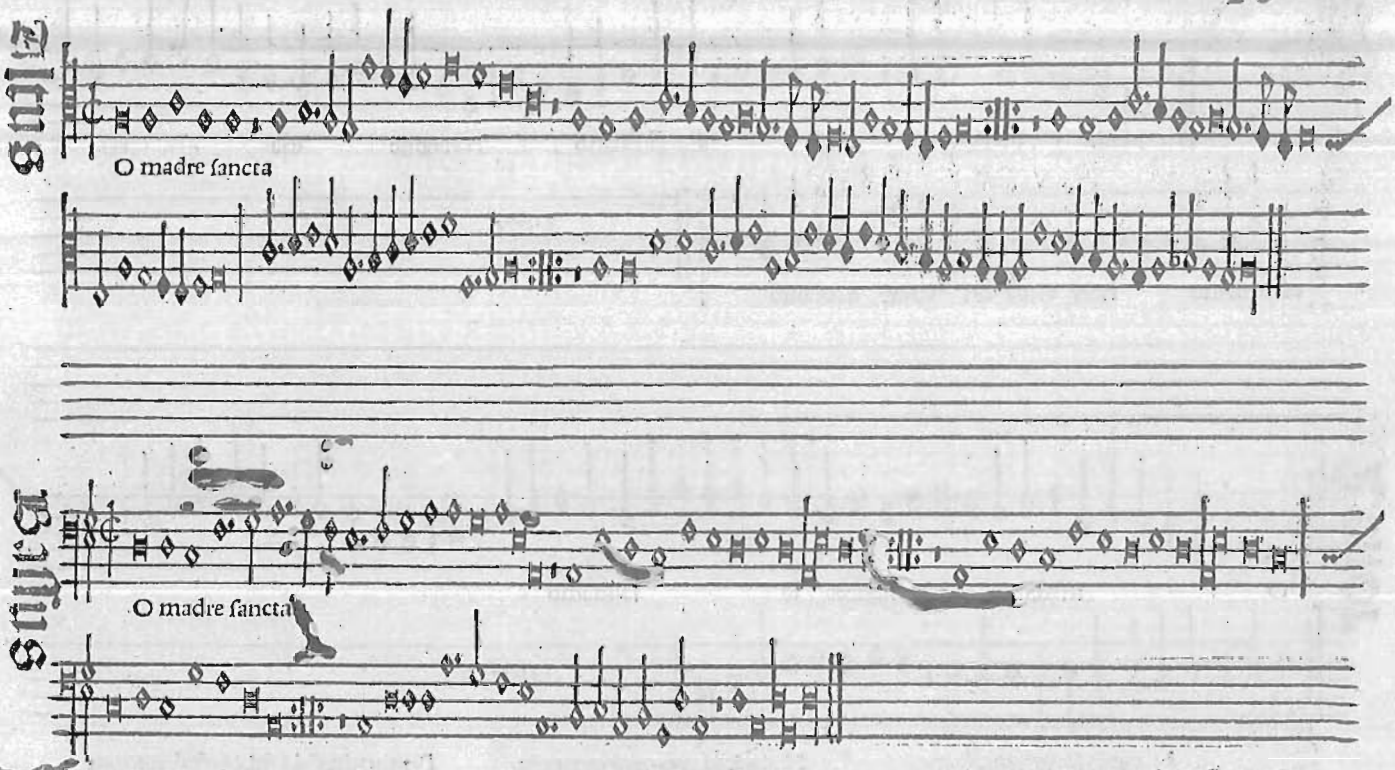
Salutifer mio conforto
Vera luce di salute
Per la tua somma virtute
Susceral mio cor chie morto
Prega per lanima mia
Per la tua pieta clemente
Iesu christo omnipotente
Che dannata alfin non sia



Per qual mio merto o madre ſancta e pia
O per qual mia virtu
Te fai tanto clemente a lalma mia
Che ſempre ingrata fu
Tu pur riuolti madre gliochi ingiu
Che par ben che cu lanni
Ma quanto piu la chiami
Tanto ti ua fugendo a tutte lhore
O madre

Quanto piu ſei piatoſa e piu clemente
Et pronta alexaudire
Tanto il peccato mio cieco & dolente
Me fa da te partire
Tu mi fai core in tutti imodi aprire
Che non ſaro piu ſordo
Ma di tua luce ingordo
Saro come la gregie del paſtore
O madre

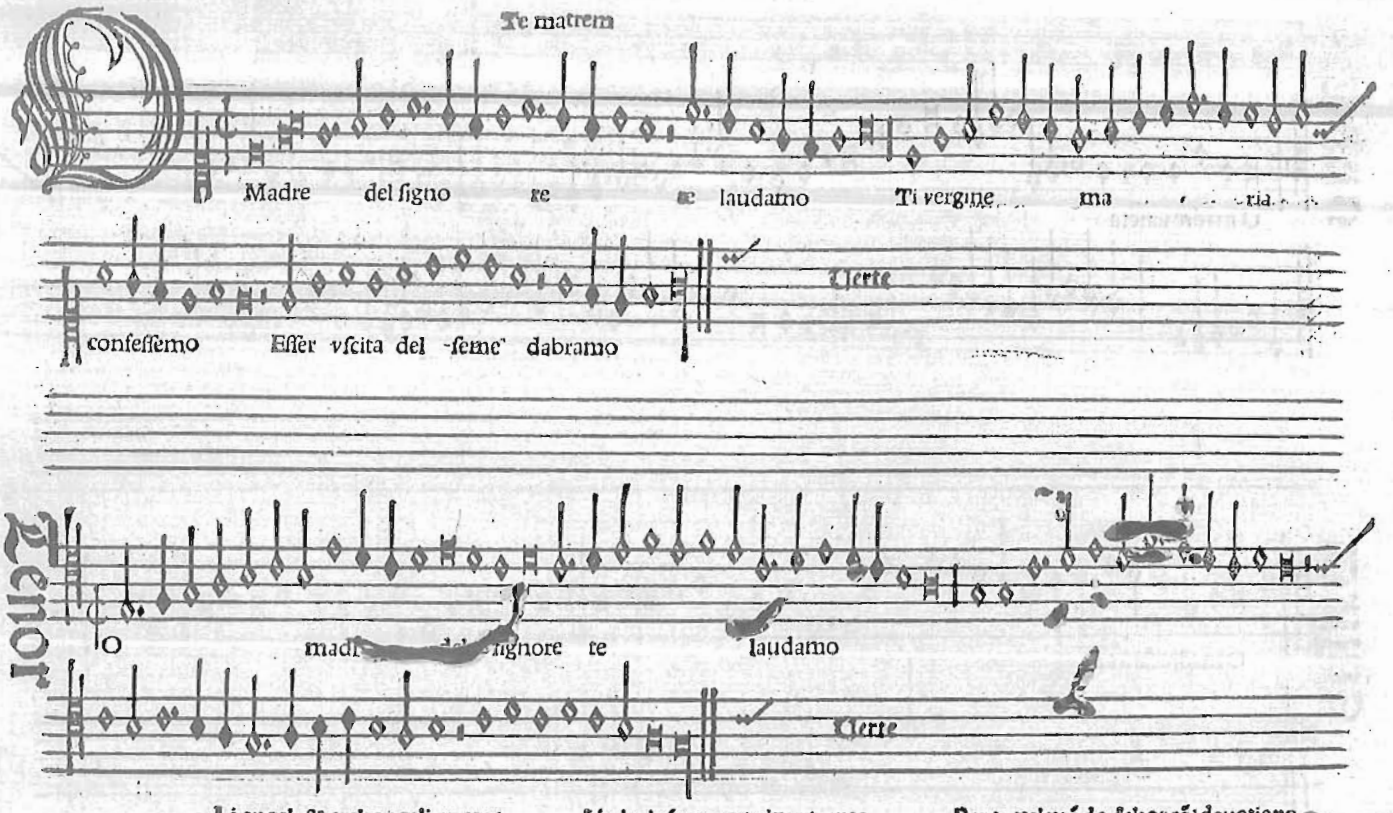
Non baſta che nel ventre tuo portaſti
Per me leterno figlio
Il redemptor del mondo poi creaſti
Per trarmi de periglio
Sacrato ſpirto del diuin conſiglio
Ancilla ti faceſti
O madre in ciel te ueſti
Della ſuperna gloria del ſignore
O madre



Se non te cognoſceſſe o madre ſancta
Tanto humile e corteſe
Sendio nel mondo ſinfelice pianta
Piena de mille offeſe
Non ſo come le voglie haueſſe acceſe
Alzata a te la fronte
Mal tuo ſacrato fonte
Minfiamma madre di dolceza il core
O madre

So ben chal to figliol o dolce madre
Tu moſtri il ſacro peeto
Et ſo che tu gli di clemente padre
Per queſto vaſo electo
Per quel figliol che nel mio venere ſtrecto
Fu tanto dolce e grato
Perdona ogni peccato
A chi ſinfiamma del mio dolce a[illegible]
O madre

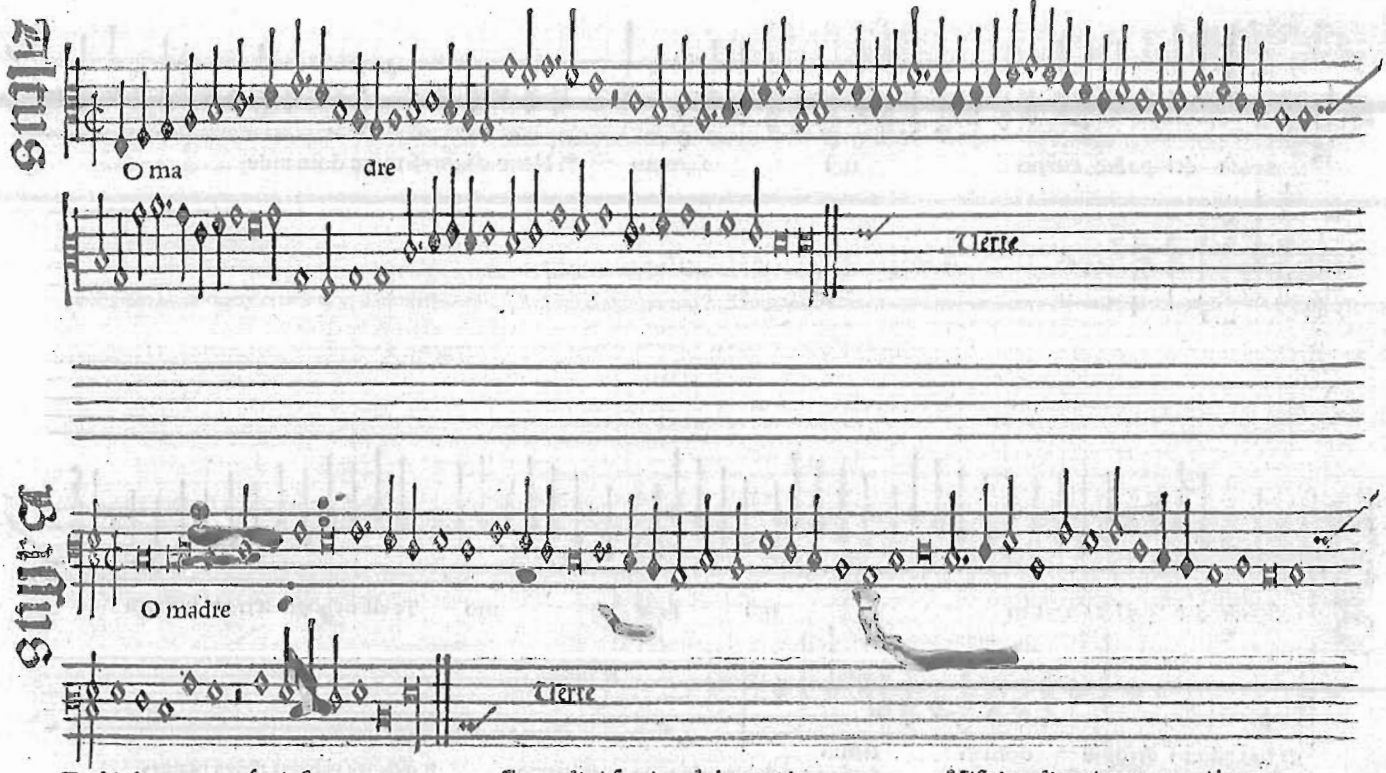
Adunche anima mia fatta da quella
Tanta vagha & zentile
Che men grata ti fai da lei ribella
Per tornar poi ſi vile
De va col cor a queſta madre humile
merze chiedendo ingrata
Et ſarai conſolata
Sentendo il fructo delleterno amore
O madre



Li angeli & archangeli ancora
Inſieme tutti cón li principati
Humiliati ſempre te adora
Li cherubini con exultatione
Sépre dauáti ſtáno al tuo cóſpecto
Li throni & ſeraphin có diuotióe
Sancta de ſcti beati chi te brama
Sancta tu ſei pero in ueritade
Madre de dio ſcto ognú te chiama

El glorioſo coro primamente
De li apoſtoli tha predicato
Madre del creator de tutta gẽte
La cópagnia che porton martire
Glorifica te madre del ſignore
Piu pſto che negar volſe morire
Regina tu ſei della caſtitade
Et dal virgineo choro predicata
Eſſer exempi della humilitade

Per tuttel módo áchor có deuotione
Si celebra tua feſta con letitia
Madre tu ſei de noſtra ſaluatione
La luna con le ſtelle ſon tue veſte
O pia ſancta dolce & manſueta
Degni noi fa da celebrar toe feſte
Schala del cielo tu ſei ben acorta
Camera ſei del re celeſtiale
In te li deſperati ſe conforta



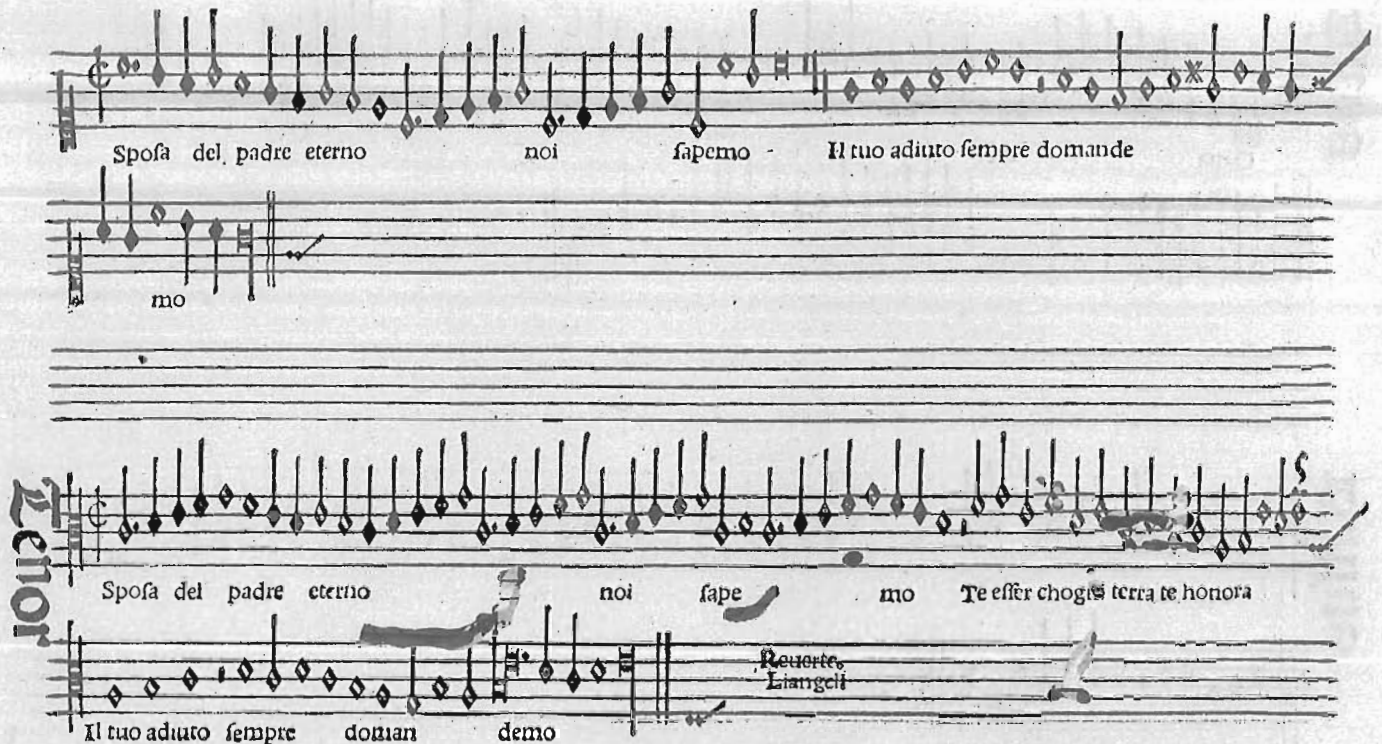
Tu ſei al peccator refugioſa
Madre degna tu ſei del ſaluatore
Et dogni gratia tu ſej copioſa
Per te lantiquo hoſte fo expugnato
Et lo celeſte regno fo aperto
Ali fidel chriſtian per ogni lato
De pregha il tu figliol o dolce madre
Che lui dica nel iuditio extremo
Venite benedicti dal mio padre

Concedi ai ſeruitor dolce maria
De terna gloria eſſer premiati
Laudando il tuo figliol con melodia
El tuo adiuto domādo ognora
Chi ne difenda fine in eterno
Et nella morte ti ſouegna ancora
Et ineterno nui deſideremo
Deuotamente collaudar ti pia
con humil voce gratia ti chiedemo

Miſericordia priego in ogni lato
Habi di noi o dolce madre pia
Miſerere del noſtro gran peccato
Nui ſi ſperamo & cuſſi credemo
Dolce maria che tu ſera quella
che ne defendera in ſempiterno

DD 3

Reſidium ſempre reſpondendo a la prima ſtantia precedente

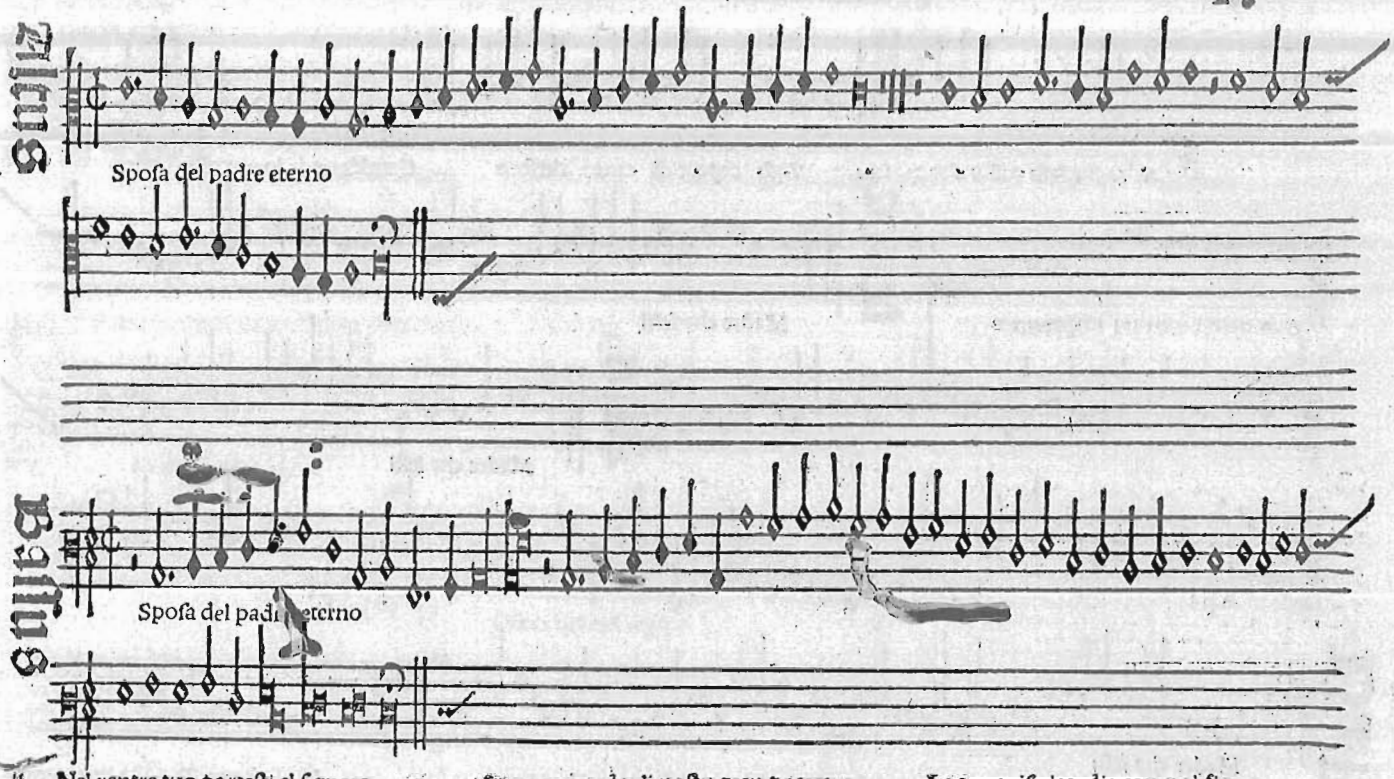


Il tuo aduito sempre domandemo

Le ſuperne virtu & poteſtate
Del ciel anchor le dominatione
Ad obedirte ſono apparechiate
Langelica creatura con dilecto
Con voce delectabil ſi proclama
Ti eſſer madre del popul electo
Li ciel ſon pieni della maieſtade
Del glorioſo fructo del tuo ventre
Qual tu portaſti a noſtra vtilitade

Il numer de propheti ha prophetato
La vergin dio douer parturire
Et queſto in tuttel mondo e diuulgato
Limmenſo exercito de confeſſori
Tappellon tempio de la trinitade
Spallendo ſempre lor ti fan honore
La corte celeſtial tutta adunata
A te fan feſta & iubilatione
Per regina del ciel ſei adorata

Tu ſei da venerar ſenza pigritia
Vera puerpera del re celeſte
Beati ſon che tien tua amicitia
Madóna ſei de langelica ſecta
Anchor del paradiſo tu ſei porta
Oue non intra anima infecta
Archa di gratia in cui ogni mortale
Per la tua gran pieta in te ſi poſa
La tua miſericordia non ha equale



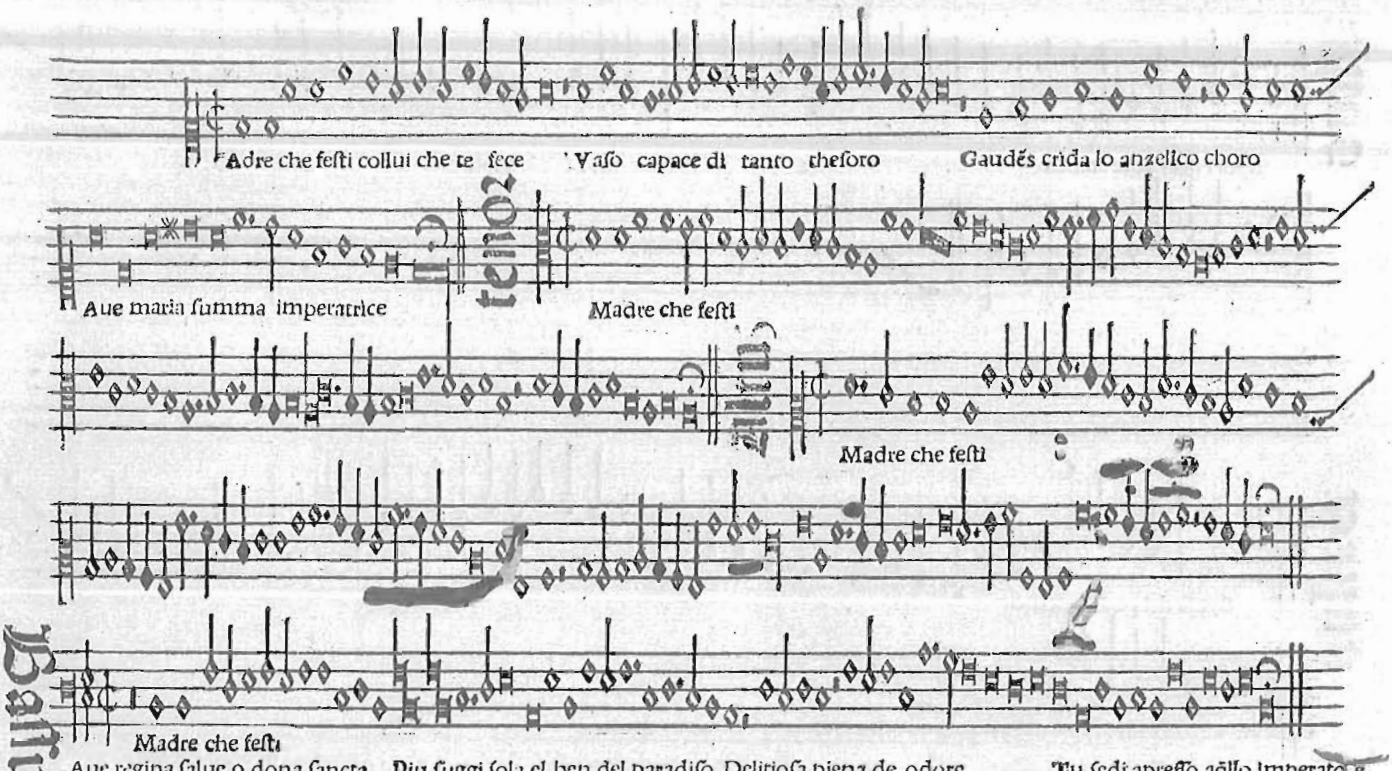
Nel ventre tuo portasti el signore
Per liberare lhomo sbandizato
Chera sbandito per suo grande errore
In ciel tu siedi poi con gran dilecto
Col tuo figliol in gloria del padre
Beati son che vede il tuo conspecto
Adoncha nui toi serui postulemo
Col tuo figliolo ne soccorri o pia
Del cui sangue noi redempti semo

Et non guardar li nostri gran peccati
Ma salua noi che sei nostra signora
Participando tue hereditati
Tuti li giorni per nostro governo
El nome tuo sempre salutemo
Libera noi toi serui da linferno
Degnate hormai prego dolce maria
Guardare nui sempre dogni peccato
Drizane anchora per la bona via

La tua misericordia con noi fia
La qual e grande pero se fidemo
Del tuo aiuto o madre maria

BB 4

Ad beatam virginem

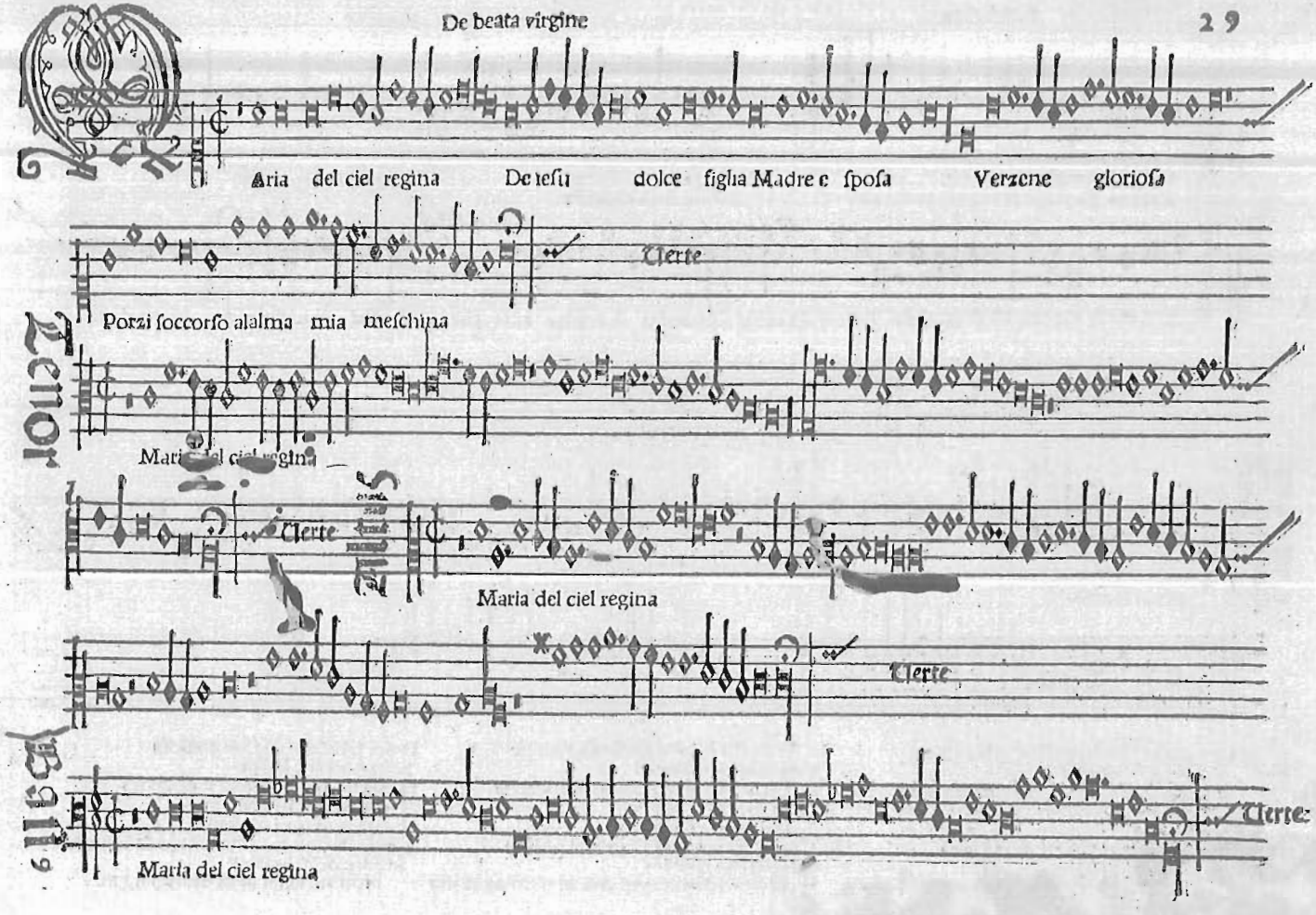


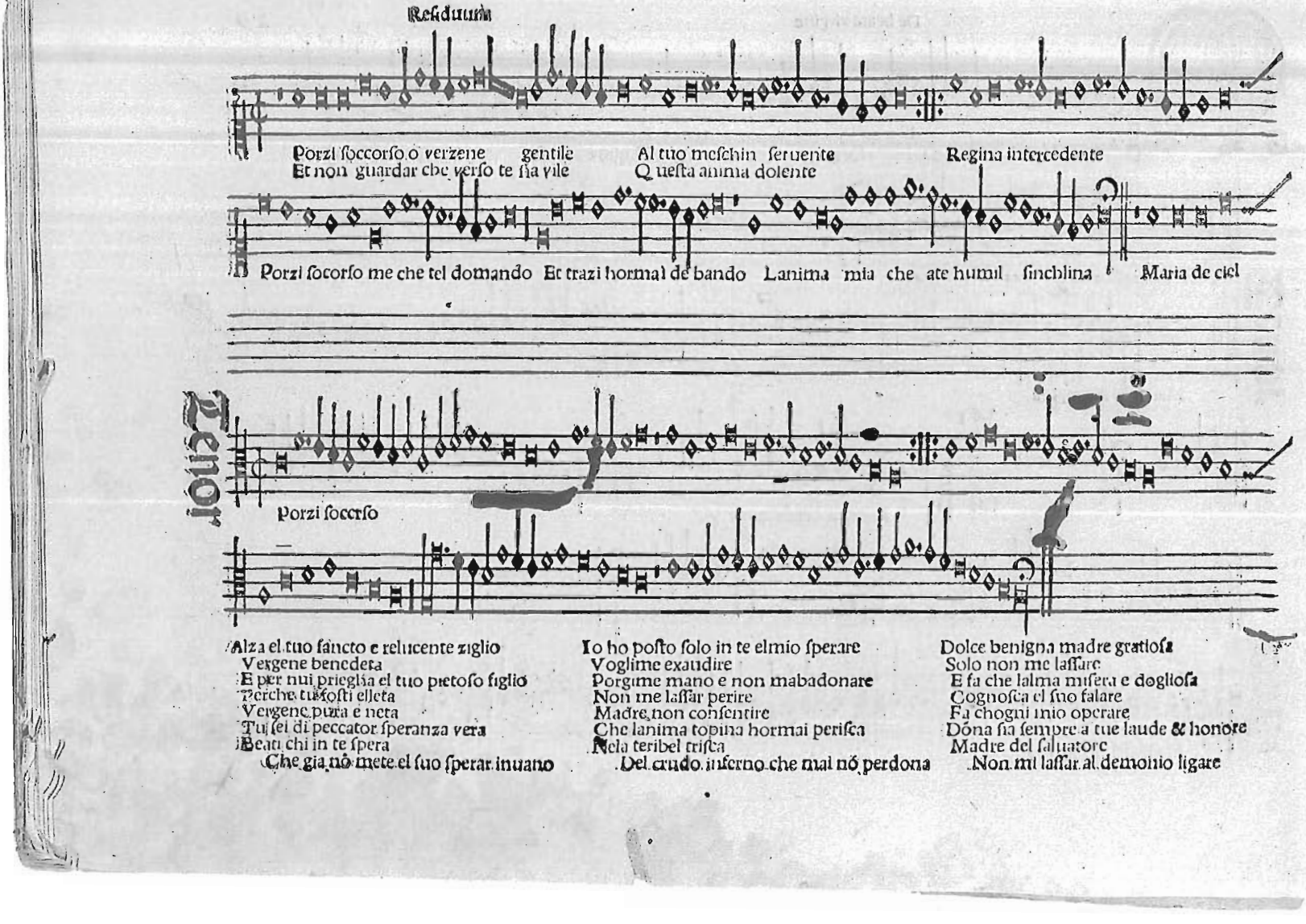
Aue regina ſalue o dona ſancta
Madre benigna bella e gratioſa
Aue madona polite e feſtoſa
Cātando ſemp̄ va la turba ſctā
O quanti gaudii o dōa benedecta
O quāte zoglie gode la tua mēte
Tuti i beati il ſuo dilecto ſente
Da te corteſe bēigna e bndecta
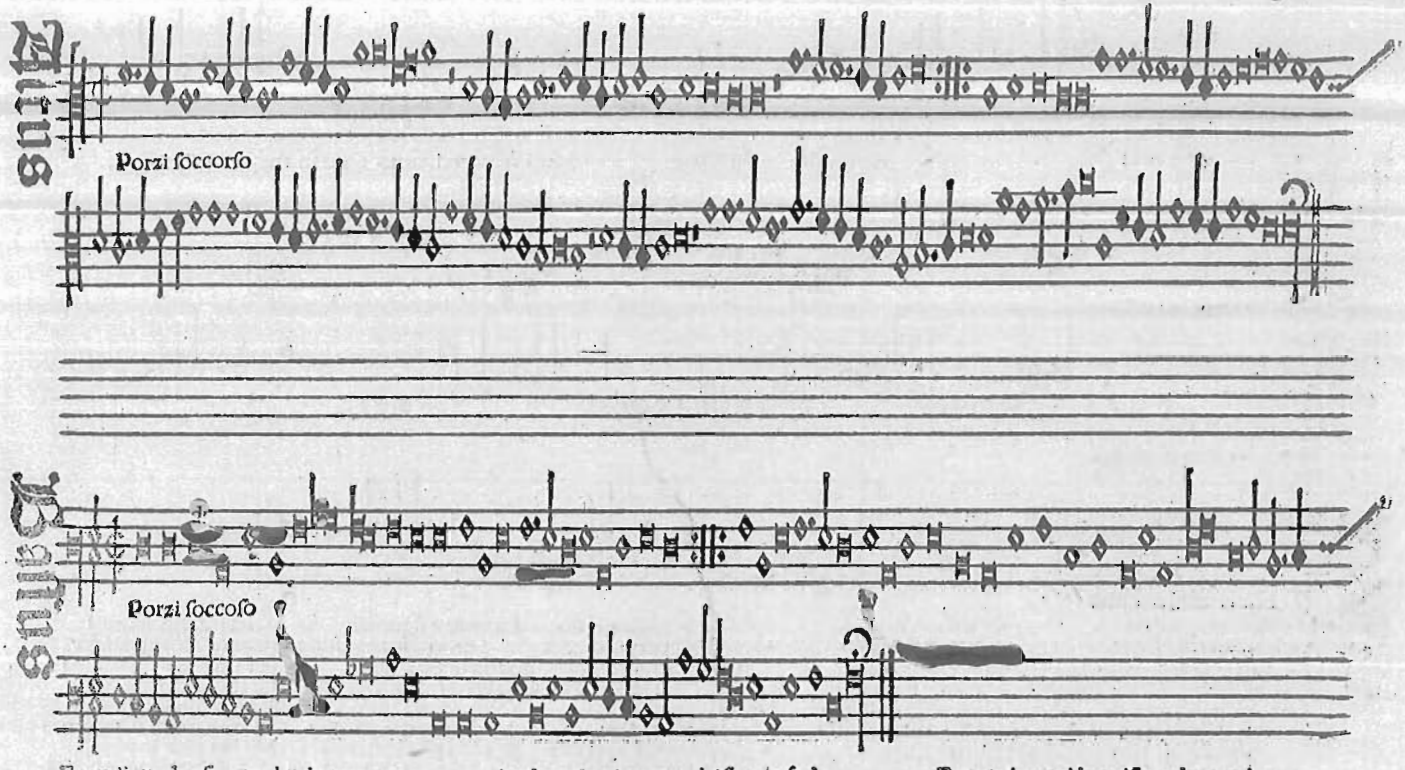
Piu ſuggi ſola el ben del paradiſo
Che tuti glialtri chi te ſtā ditorno
Gratia piena diſſe quel adorno
Q uādo laparue al tuo diuoto viſo
Tu circūdata da vergine monde
Luci fra quelle como fa laurora
E cōe luna ē le bella dogni hora
Fixo te ſpechiā le turbe iocōde

Delitioſa piena de odore
Drieto te corre molte vergenete
Tute gagliarde feruēte e cōſtrete
De nō laſciarte mai ne di ne nocte
Tu vedi ſemp̄ quel ieſu dilecto
Che ſte deſſeſe como piogia I lana
Che deſcendendo in terra piana
Nō opero machia ne alcū difecto

Tu ſedi apreſſo aq̄llo Imperato e
Che ſcarcerato ſtete nel tuo vētre
O madre magna q̄nto lieuemēte
El parturiſti ſenza algun dolore
Come poteſti dona contenire
Q uelluī che cige lūuerſo mōdo
Come ſoſtiſti dona tanto pōdo
Tuto ſoſtiē elpugno de q̄llo ſyre


Aria del ciel regina De iesu dolce figlia Madre e sposa Verzene gloriosa
Certe
Porzi soccorso alalma mia meschina
Maria del ciel regina
Certe
Maria del ciel regina
Certe
Maria del ciel regina
Certe:

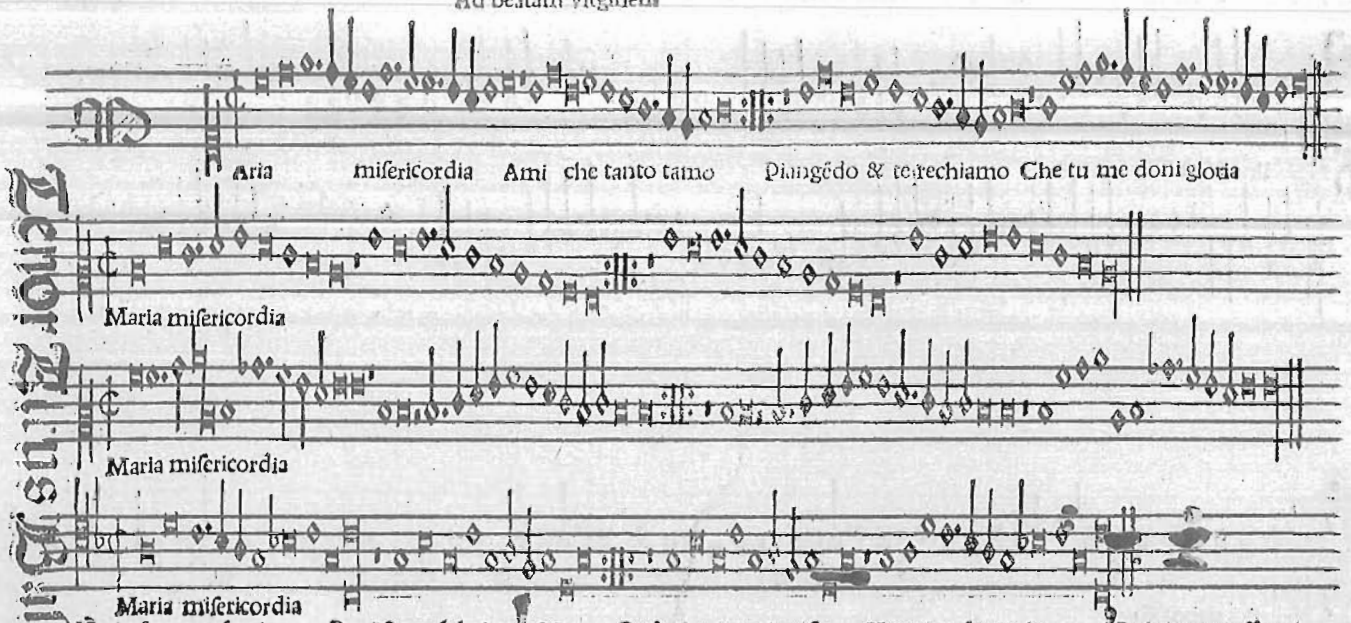

Residuum
Porzi ſoccorſo o verzene gentile
Et non guardar che verſo te ſia vile
Al tuo meſchin ſeruente
Queſta anima dolente
Regina intercedente
Porzi ſocorſo me che tel domando
Et trazi hormai de bando
Lanima mia che ate humil ſinchlina
Maria de ciel
Porzi ſoccrſo
Alza el tuo ſancto e relucente ziglio
Vergene benedeta
E per nui prieghi el tuo pietoſo figlio
Perche tu ſoſti elleta
Vergene pura e neta
Tu ſei di peccator ſperanza vera
Beati chi in te ſpera
Che gia nō mete el ſuo ſperar inuano
Io ho poſto ſolo in te elmio ſperare
Voglime exaudire
Porgime mano e non mabadonare
Non me laſſar perire
Madre non conſentire
Che lanima topina hormai periſca
Nela teribel triſta
Del crudo inferno che mai nō perdona
Dolce benigna madre gratioſa
Solo non me laſſare
E fa che lalma miſera e dogliosa
Cognoſca el ſuo falare
Fa chogni mio operare
Dōna ſia ſempre a tue laude & honore
Madre del ſaluatore
Non mi laſſar al demonio ligare



Exaudi madre ſancta el mio pregare
Dóna del ſanto paradiſo
Non mi laſſar nel mal perſeuerare
Compi el mio deſiderio
Per quel ſancto miſterio
Che fa nel parto del tuo dolce figlio
Per quel ſancto conſiglio
Che electa foſti non abandonare

Anchor ti priego per la ſancta fede
Chel venerdi ſuncto
In te rimaſe habi di me mercede
Cuopremi col tuo manto
Che di te laude e canto
Con dolce rime e con pietoſi verſi
Deſa che non ſia perſi
Se tu cognoſci chiol faci a tuo honore

Recopri omai la miſera alma mia
Dela tua caritade
Poi che de peccatori ſei vera via
Habi di me pietade
O donna de bontade
Apri el tuo manto a me chio nō ſia morſo
Da quel terribel orſo
Che ſtretto i gran cathena e per tuo amore



Tenor Allus

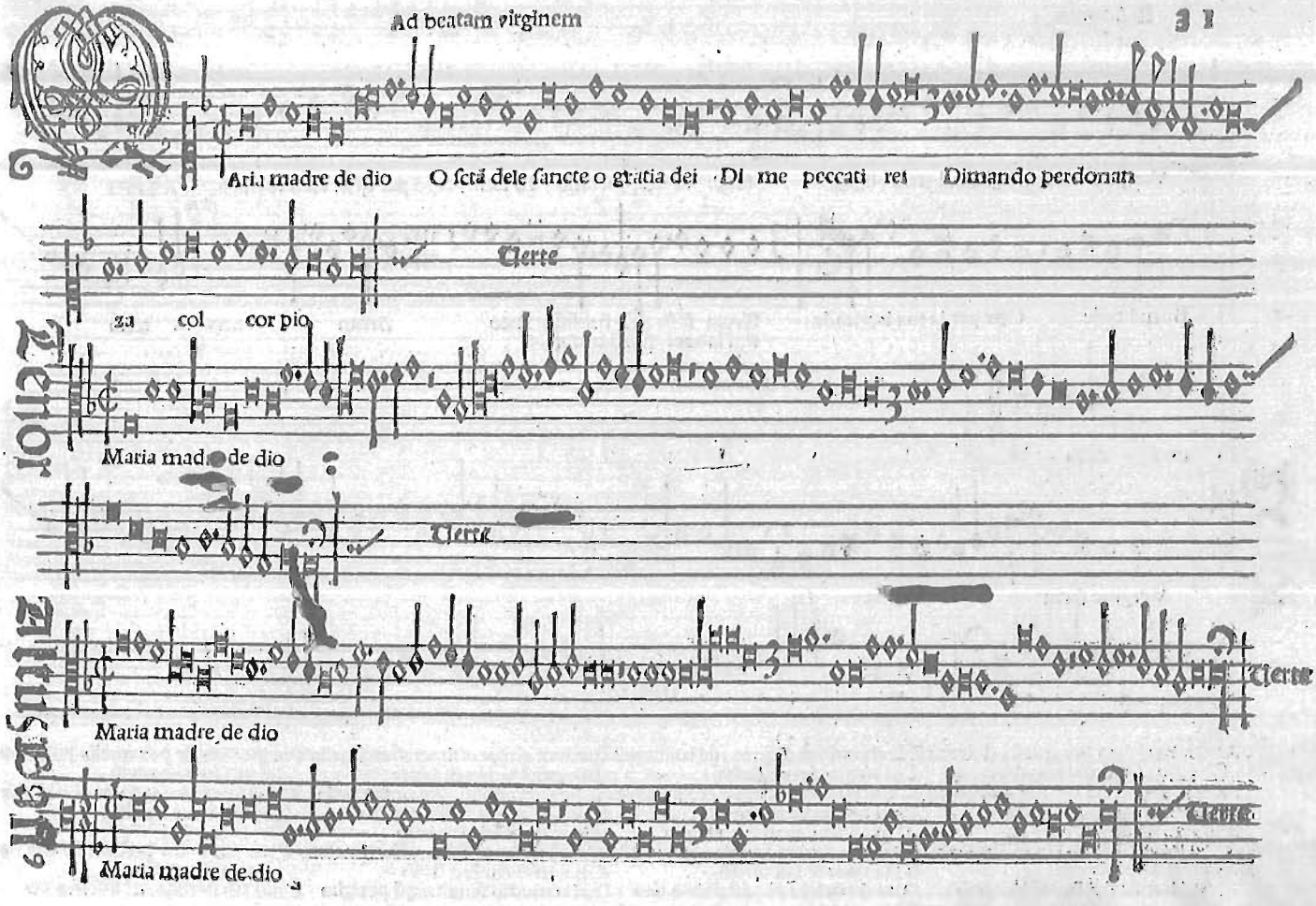
Maria doue tu senti
Langoſoſa mia pena
Le doglie & grá torméti
Che amõte ognor me méa
Lamar choſſa terrena
Ma reconduto aporto
Chio tẽo eſſendo morto
Priuarme de tua gloria
Maria nõ doueria mal
Finir de lachrimare
Ma in pianti ſtridi e guai
Mia vita conſumare
Et ſempre ſoſpirare
Ate gentil creatura
Fin che vergene pura
Me retorniaſti in gloria
Maria o quan pianti
Lachryme & ſuſpiri
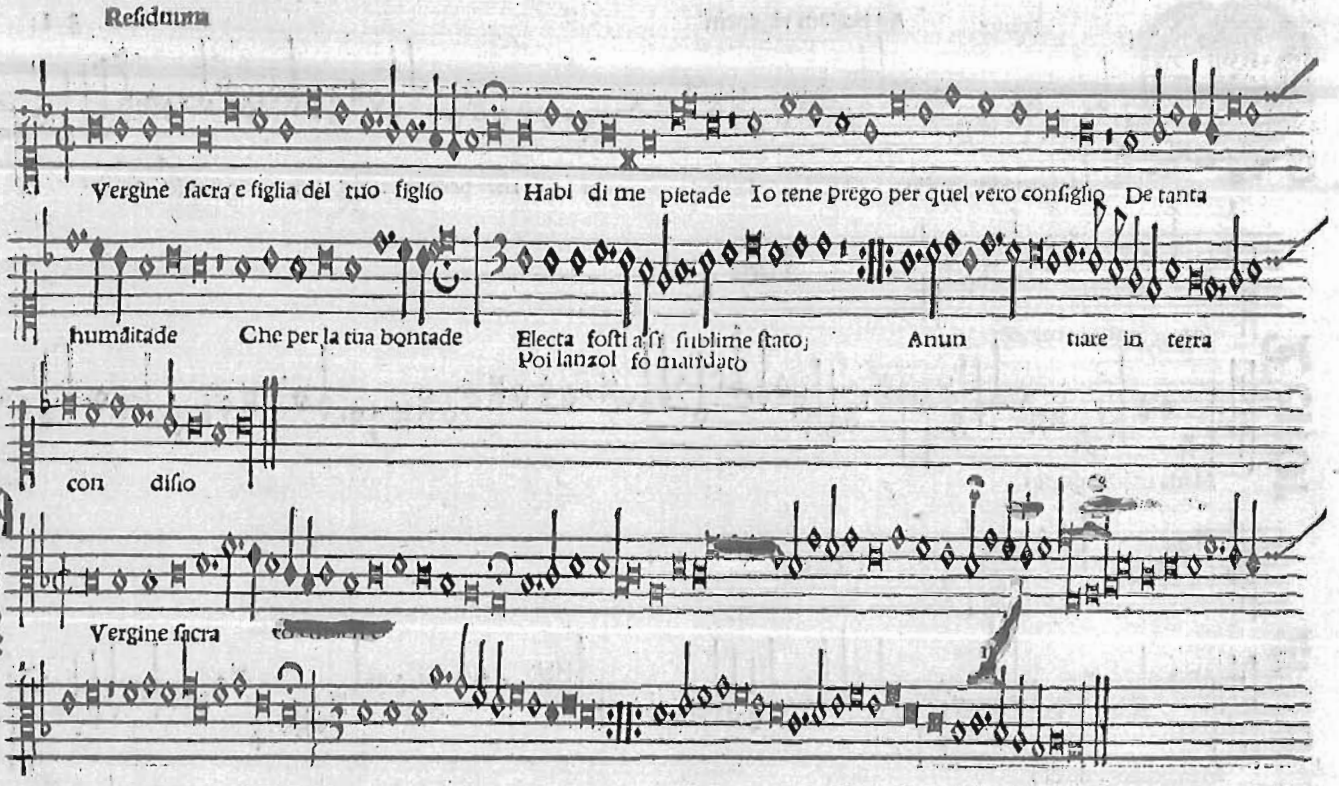
Per q̃ſto módo ho ſpẽti
Ind[illegible]partiri
Però cõuien chio ſpiri
Ala tua celeſte fiama
Siche el mio cor ſinfiama
De retrouar tua gloria
Maria leterno fiore
Che tu ducesti almondo
Del mio dogliosso errore
Da lui niente me aſcõdo
Ma de lò ſcuro fondo
Scampamę o maria
Vergine ſacra & pia
Nõ me priuar de gloria
Maria fidata ſcala
Del ſacro paradiſo
A ciaſchadun che falla
Con el tuo celeſte viſo

De fa che torni in riſo
Ogni mia pena edoglia
Cum la ſacrata zoglia
Dela tua eterna gloria
Maria benedeta
Tra iangioli beati
Q ueſta mia fragel vita
Ormai tra de peccati
Che izorni ſon andati
E ſol morte maſpecta
Vergene tu ſoleta
Me poi meter in gloria
Maria debi aiutarmi
E nõ per mio riſpeto
Ma chi degno crearme
Nel tuo uentre concepto
Dinanzi al ſuo cõſpeto
Vergene gentile

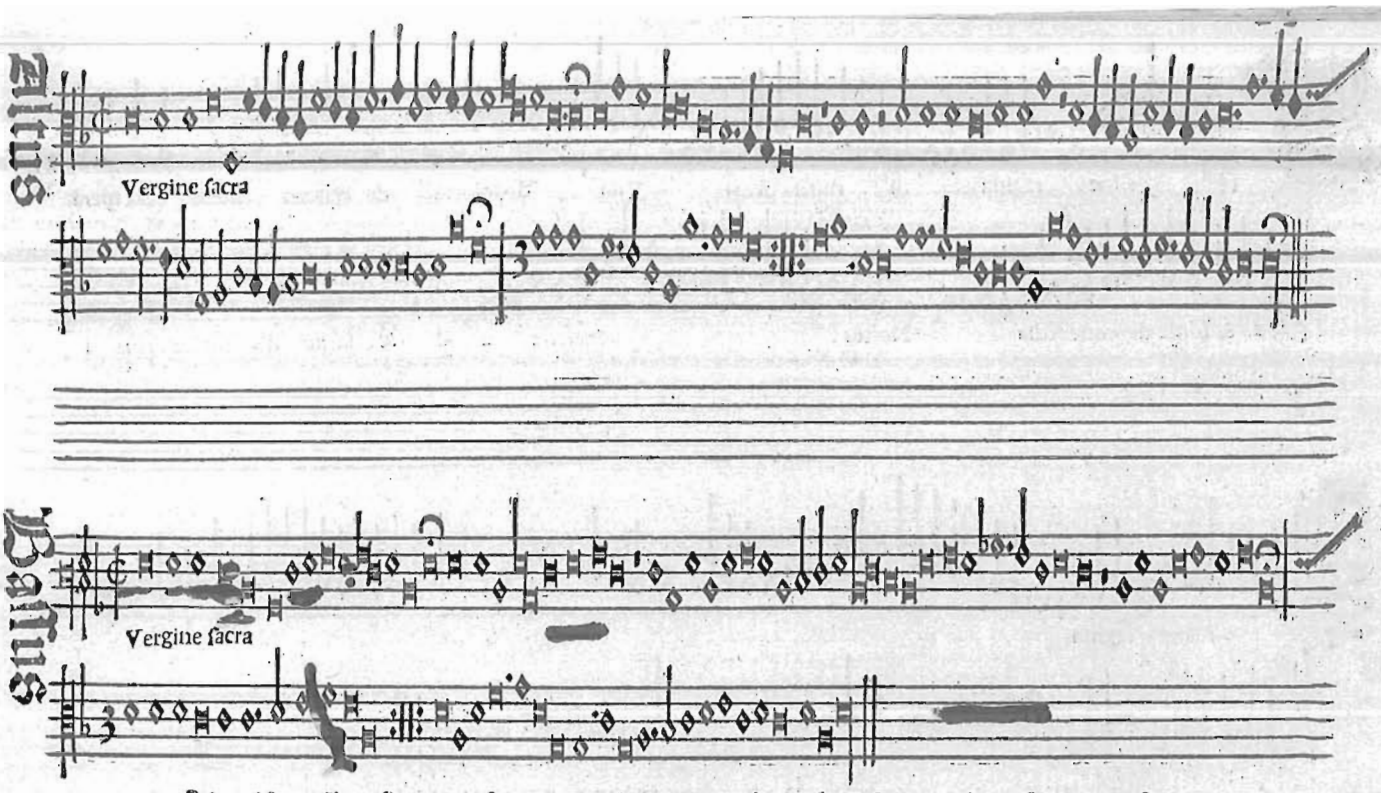
Humile e ſignorile
Impero la tua gloria
Maria dona celeſte
Vnicha mia ſperanza
Ormai tra de tempe[illegible]
Lauita chame auanza
Se vana eſta la ſtanza
Sia la partita honeſta
O vergine ſi preſta
Adarme la tua gloria
Maria alta regina
Del ſacro paradiſo
De lalma mia meſchina
El grã pecca non ſcuſo
Ma vergen me accuſo
Del mio pecca mortale
Maria dame quellale
Che me cõducha igloria

Maria intanti affanni
Pentito ate mi rendo
Per mie mal ſpeſi anni
La mia vita riprendo
& cõ lachryme plangẽdo
El mio pecca non niego
Ma vergene te priego
Chio intri i la tua gloria
Maria miſericordia
Alultimo mio zorno
Chio ñ mora idiſcõcordia
Cõ el tuo figliol adorno
Maria dapoi chio torno
A uera penitentia
Fa che la tua clementia
Me doni eterna gloria


Aria madre de dio O ſcta dele ſancte o gratia dei Di me peccati rei Dimando perdonan
za col cor pio
Maria madre de dio
Maria madre de dio
Maria madre de dio



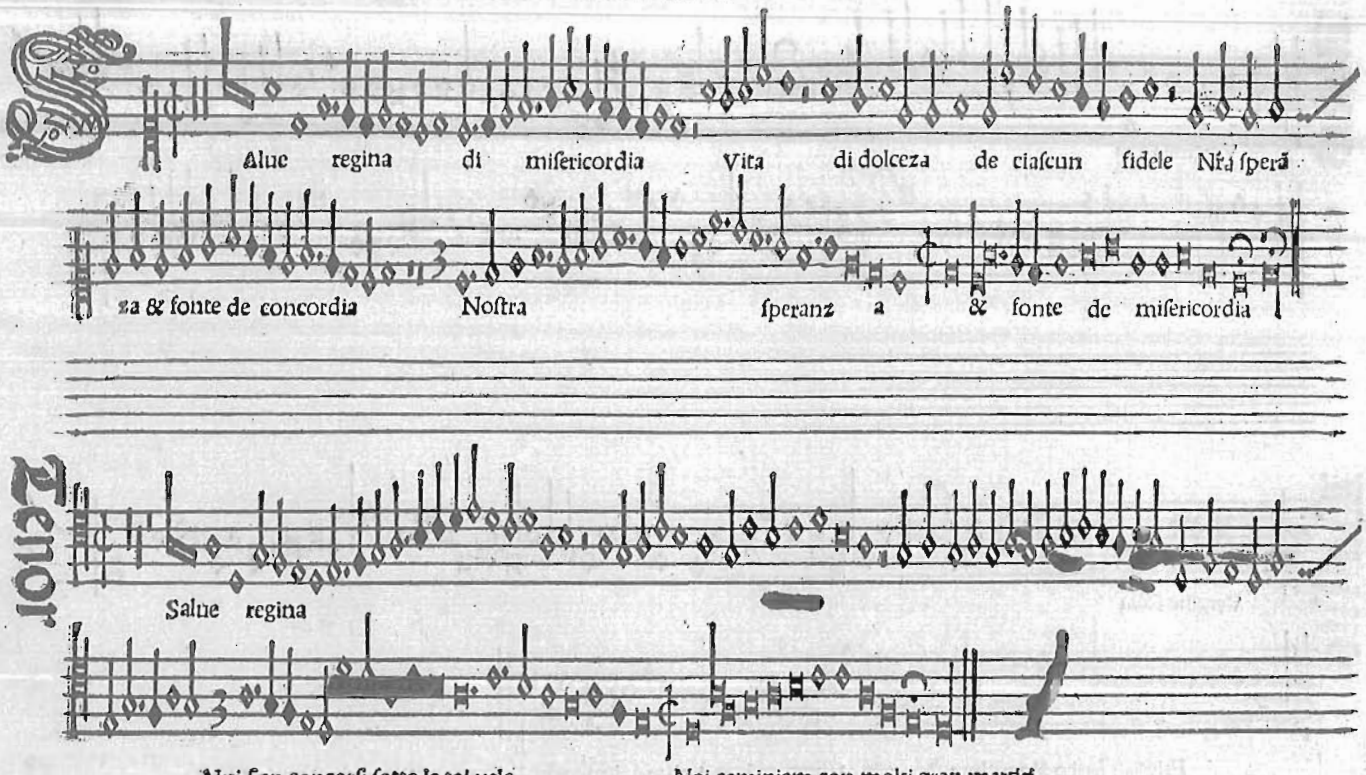
Anchora dgo per quella dolceza E fa chio senti alcnto nel mio core Pregote ancor o sancta vergenella Pregote ancor per quella passione
Che alor senti nel tuo core Del tuo ardente desio Per quel tanto dolzore Del tuo figlio cortese
Che me corregi madre dalegreza E che cũ grã suspiri e grã seruore Che tu sentisti in cilla nocte bella Che lalma elcore tutto te passone
Chio son gran peccatore Pianga el peccato mio Che naque el saluatore Come a tutti e palese
Chaueme de sto errore Che io son gramo e pentio Eper quel vero amore Che le mie graue offese
Che piu nõ pecca chi te dgo assai De cnto mal io feci mai al mõdo Ch cõ dolceza sẽpre glihai portato Chio facte alui perdonare me sia
Per le grate che mai Ẽ gia non te lascondo Chal mio misero stato per la tua cortesia
Hauesti mẽe dal tuo dolce figlio Anzi domãdo perdõanza a dio Dõi remedio senza algũ periglio Chio nõ perisca nel inferno rio



Priegoti ãcor p q̃l gaudio ch hauesti
In nela aſcenſione
Che ieſu xpo tuo figliol vedeſti
In ſul monte ſione
Quando inciel montaſti
E coſi crede tuta noſtra fede
Pero chiedendo miercede
Ch nó me laſſi inſto peccato rio.

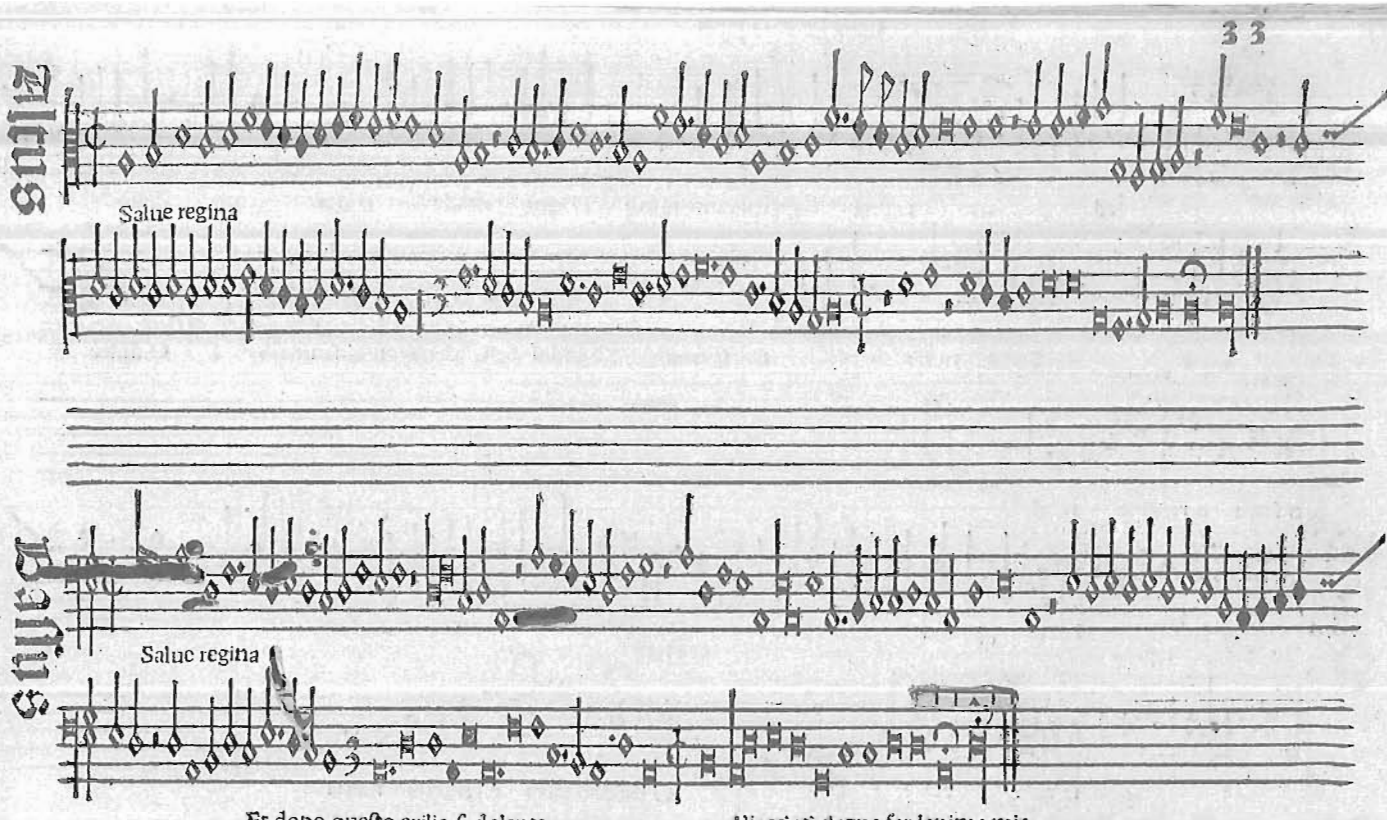
Vltimamẽte priegote e dimando
Vergine benedeta
B ſi te aſtrẽzo p q̃l zorno quádo
Paſſaſti de ſta vita
Coſi come compita
Te ſo queſta alegreza nel tuo core
E tienſe la magiore
Che me pdoni ogni peccato mio

E dame gratia madre interceděte
Chio volgia opinione
B pga chriſto padre omnipotẽte
Che nefaci perdone
E la remiſſione:
De tuti inmie peccati ſia compita
Si che ala mia finita
Imora in gratia del eterno idio.



Nui ſian concorſi ſotto le tol uele
Chiamando ate che ſiam figliol deua
Per lei ſbanditi in pene ſi crudele
La immenſa tua pieta preghiam receua
Le noſtre prece & profondi ſoſpiri
Pieeti atti udir & noſtri dolor leua
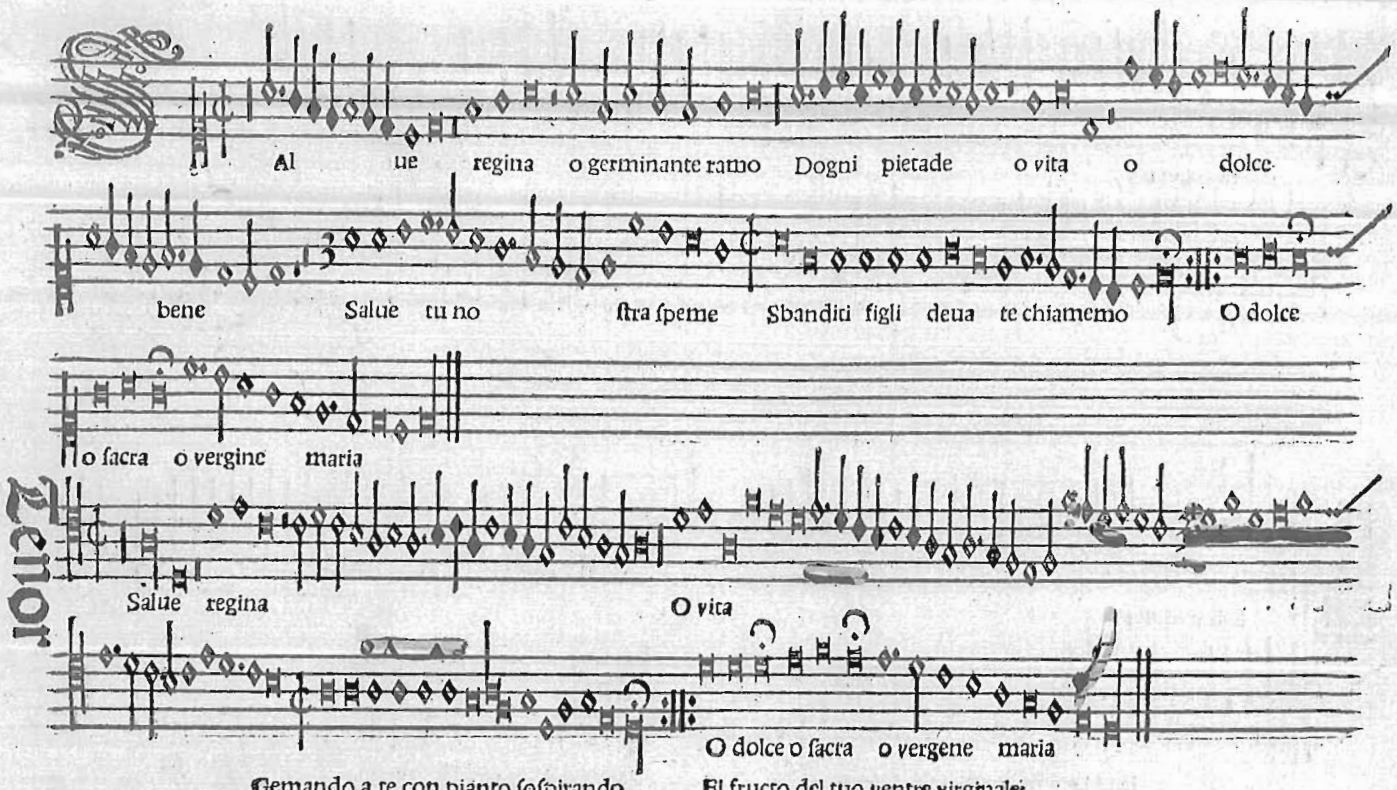
Noi caminiam con molti gran martiri
Per queſta valle de lachrime piena
Et in te poſti habiam noſtri deſiri
De volgi adunqi a noi quella ſerena
Tua ſancta facia & quel ochio clemente
Leua da noi queſta mortal catheua



Et dopo questo exilio si dolente
Dimostra a noi quel fructo benedecto
Del ventre tuo iesu tanto lucente
O maria de dio eterno oggiecto
Nostra aduocata virgo humil e pia
Dolce & clemente & del ciel gran dilecto

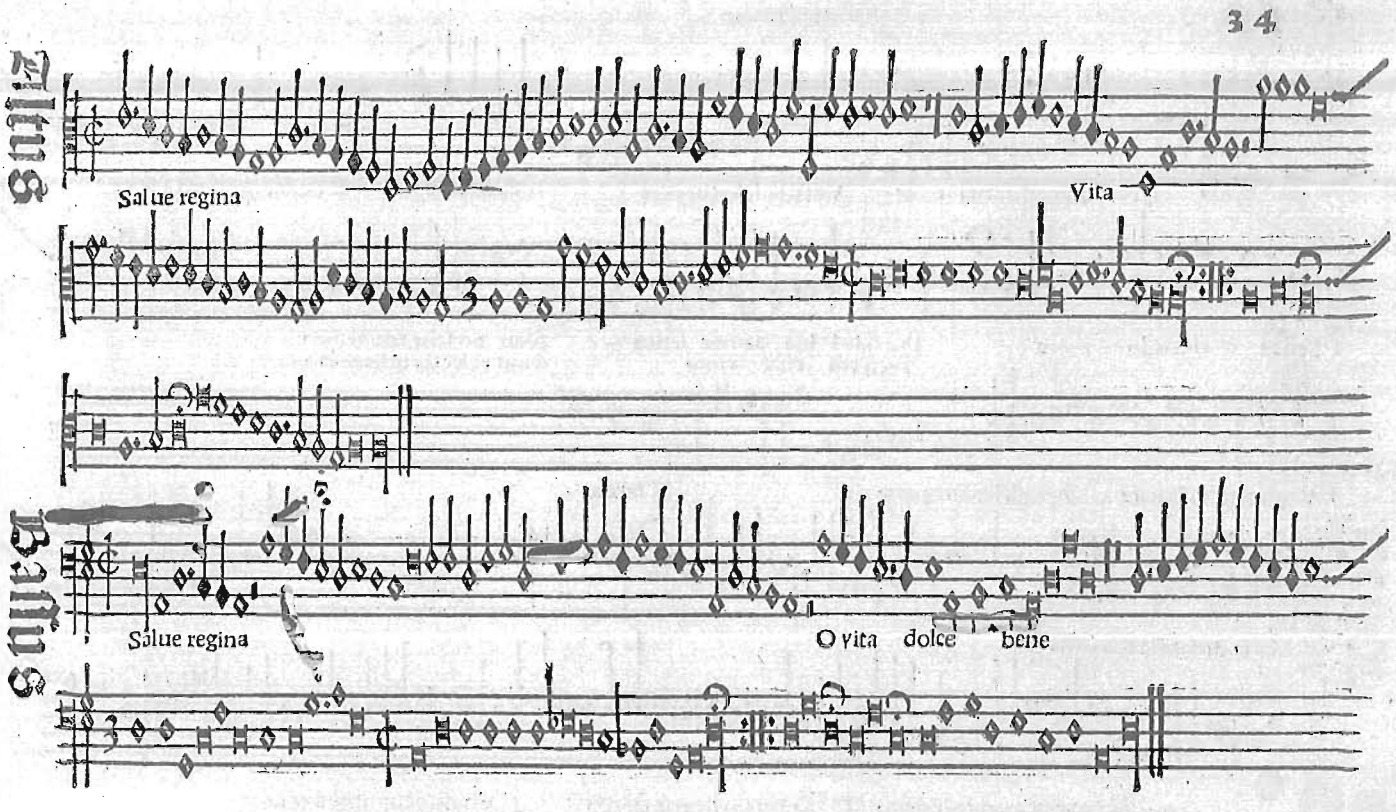
Piacciati degna far lanima mia
Di darti laude & dami tal virtute
Che contra to nimico habbi balia
Et dal tuo figlio impetraci salute
Accio chal fin del infernal malia
Liberi siam per gratia obtenute
Con ogni humilita ti diam salute

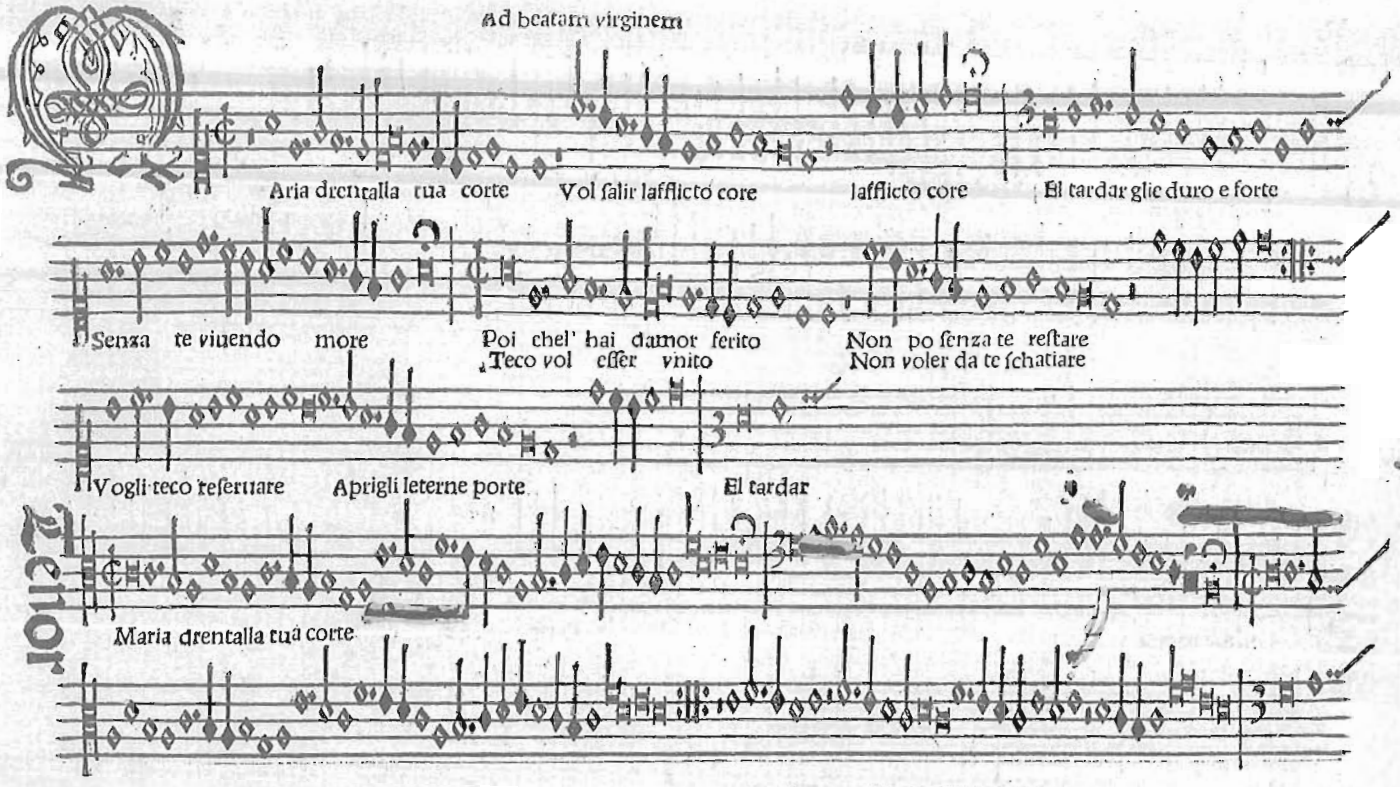
EE



Gemando a te con pianto ſoſpirando
In queſta ual de lachrime bagnata
Dunque noſtra aduocata
Gli o chi pietoſi gira al noſtro male

El fructo del tuo ventre virginale;
Ieſu felice driete ala partita
De queſta fragil vita
Famme ſempre veder clemente e pia
O dolce

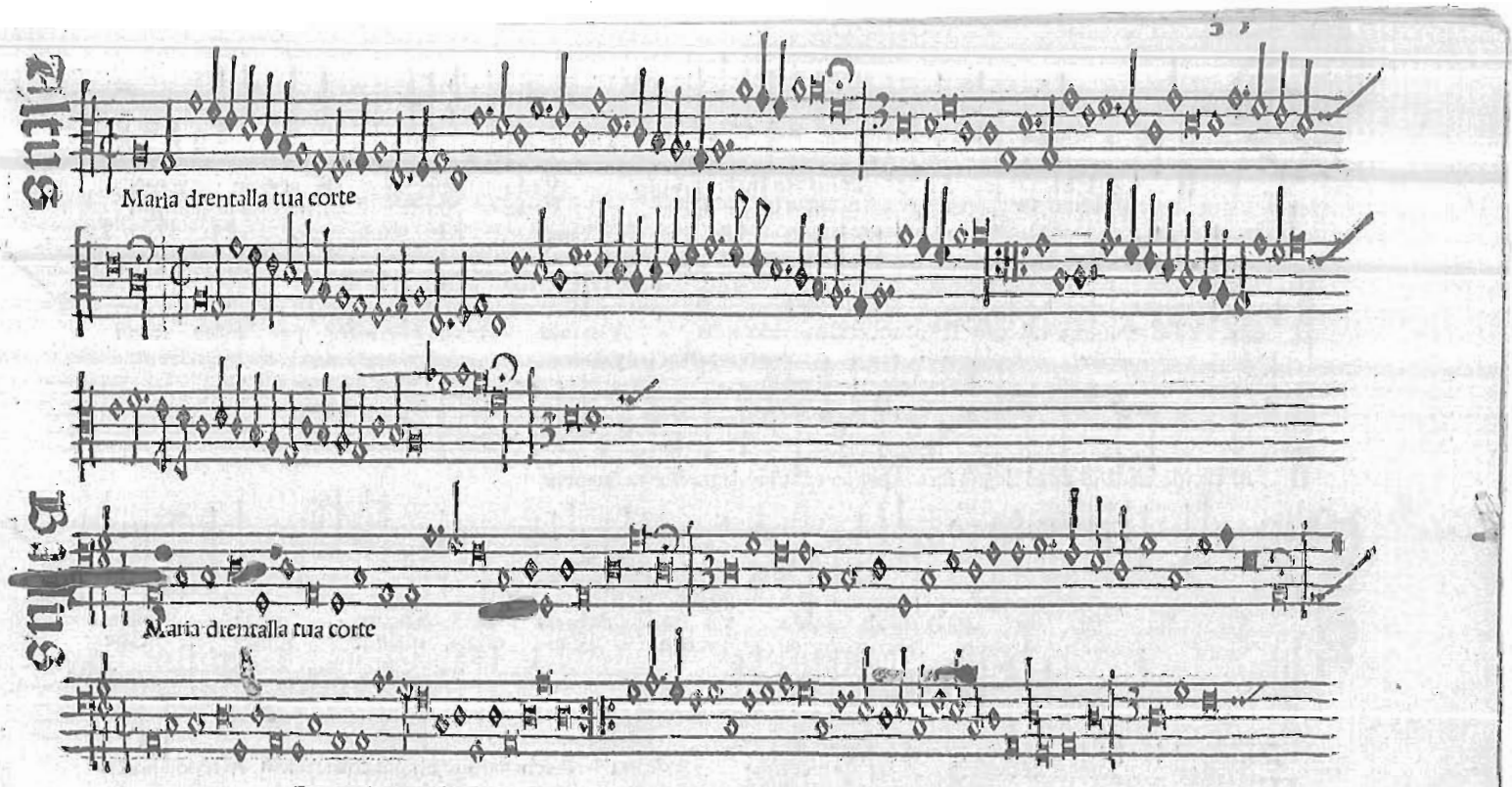

Salue regina
Vita
Salue regina
O vita dolce bene



Viue in pene & gran tormento
Fin che ſta ſopra la terra
Non ſara gia mai contento
Senza te ſta ſempre in guerra
Quel maria ralegra & ſerra
Teco nella excelſa corte
El tardar glie duro

Qui non po trouar ripoſo
Ricercando ua maria
Pien di doglia & angoſcioſo
Te chiamando tutta via
Tralo de ſta pena ria
Qui camina per vie corte
El tardar glie

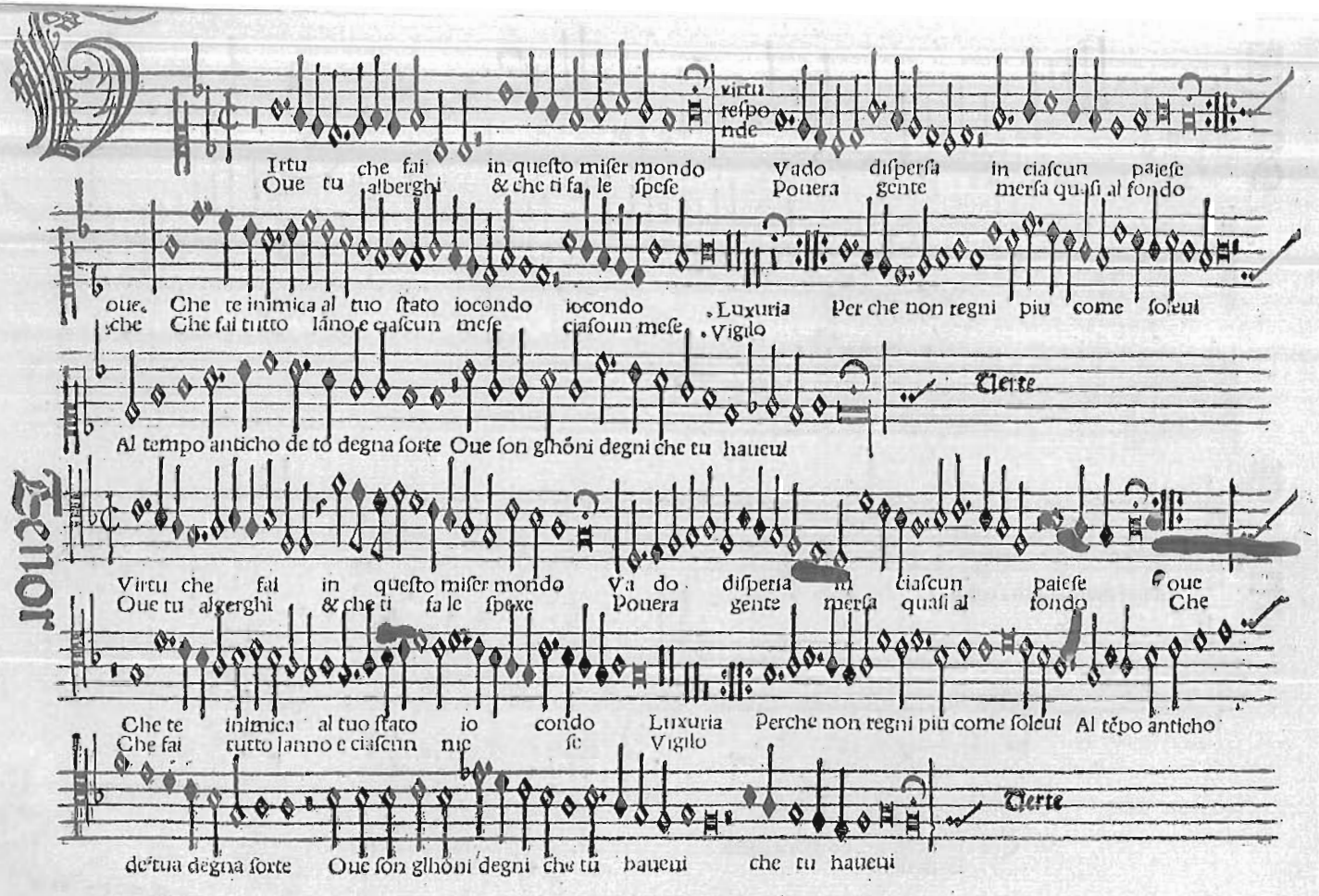
Maria dolce aprime il core
Accio poſſa te trouare
Non guardar al cieco errore
Al mio vitio al mio mal fare
Et vol ſol de te cerchare
Deſprezando le ſue ſorte
El tardar glie

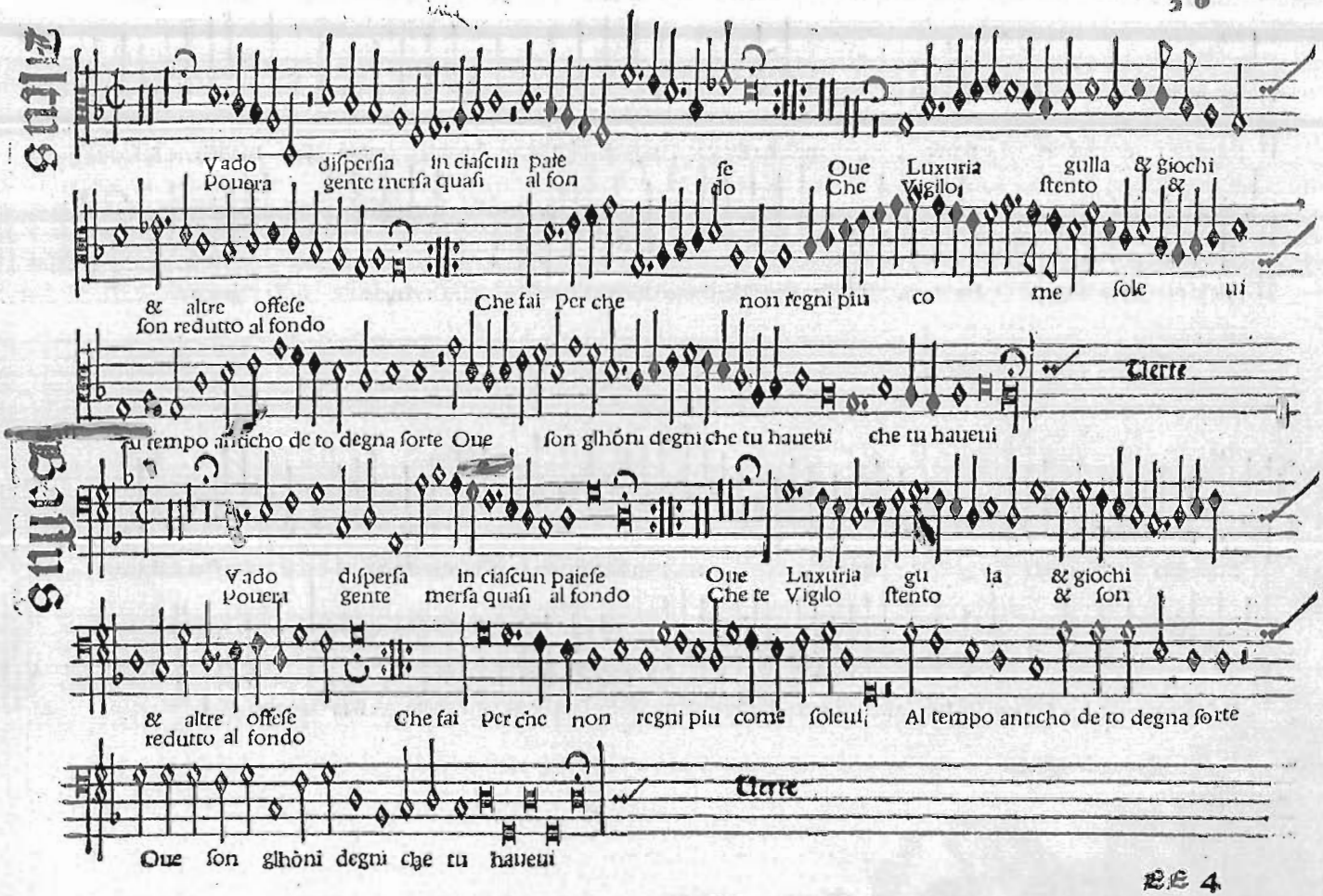


Et vorrei trovar la via
De poter salir al cielo
Dove il suo vero messia
El qual cercha con gran zelo
To da lui lo scuro uelo
Che vie mostra ombrose e corte
El tardar

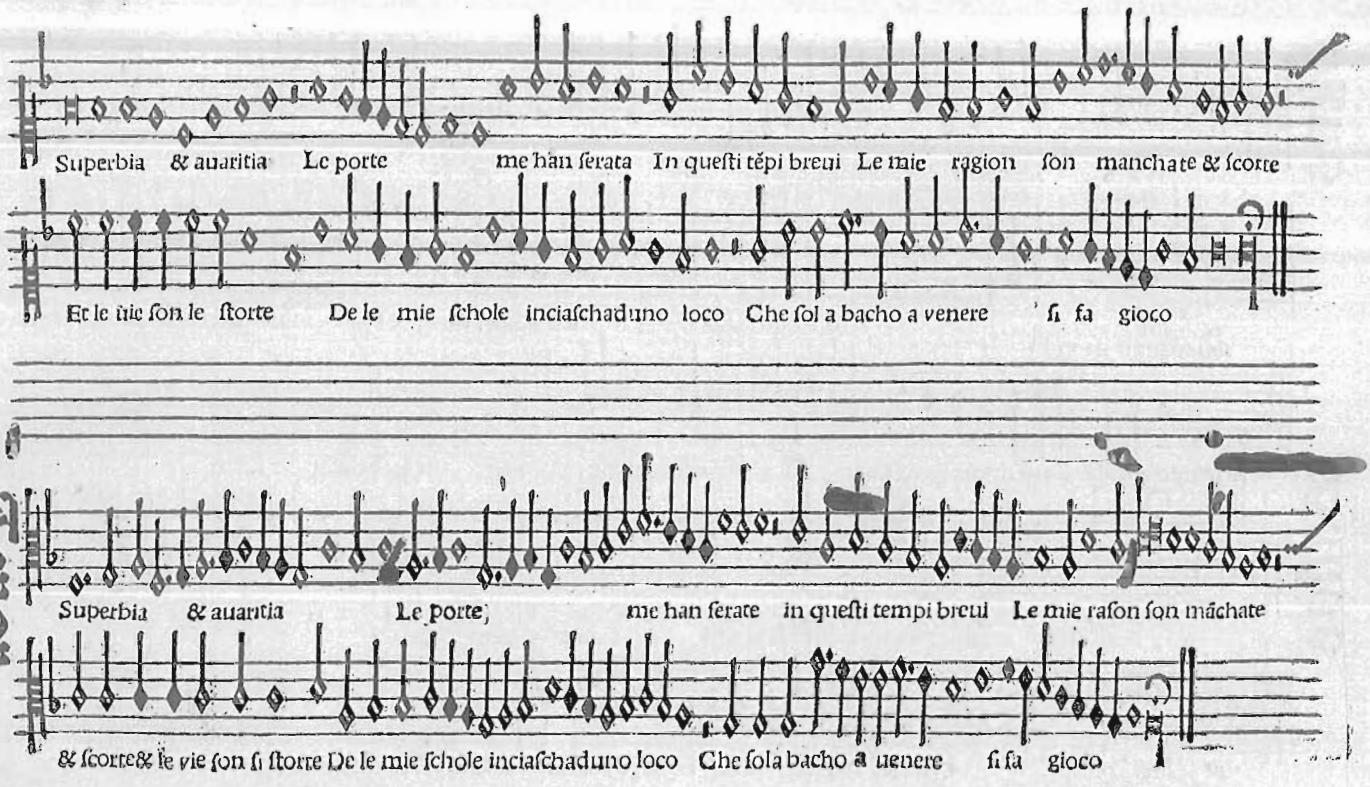
Maria non hauer asdegno
L'interceder del cor mio
Et vorrei teco nel regno
Su laire a jesu pio'
Ben sa chel nemico rio
Cercha sempre la sua sorte
El tardar

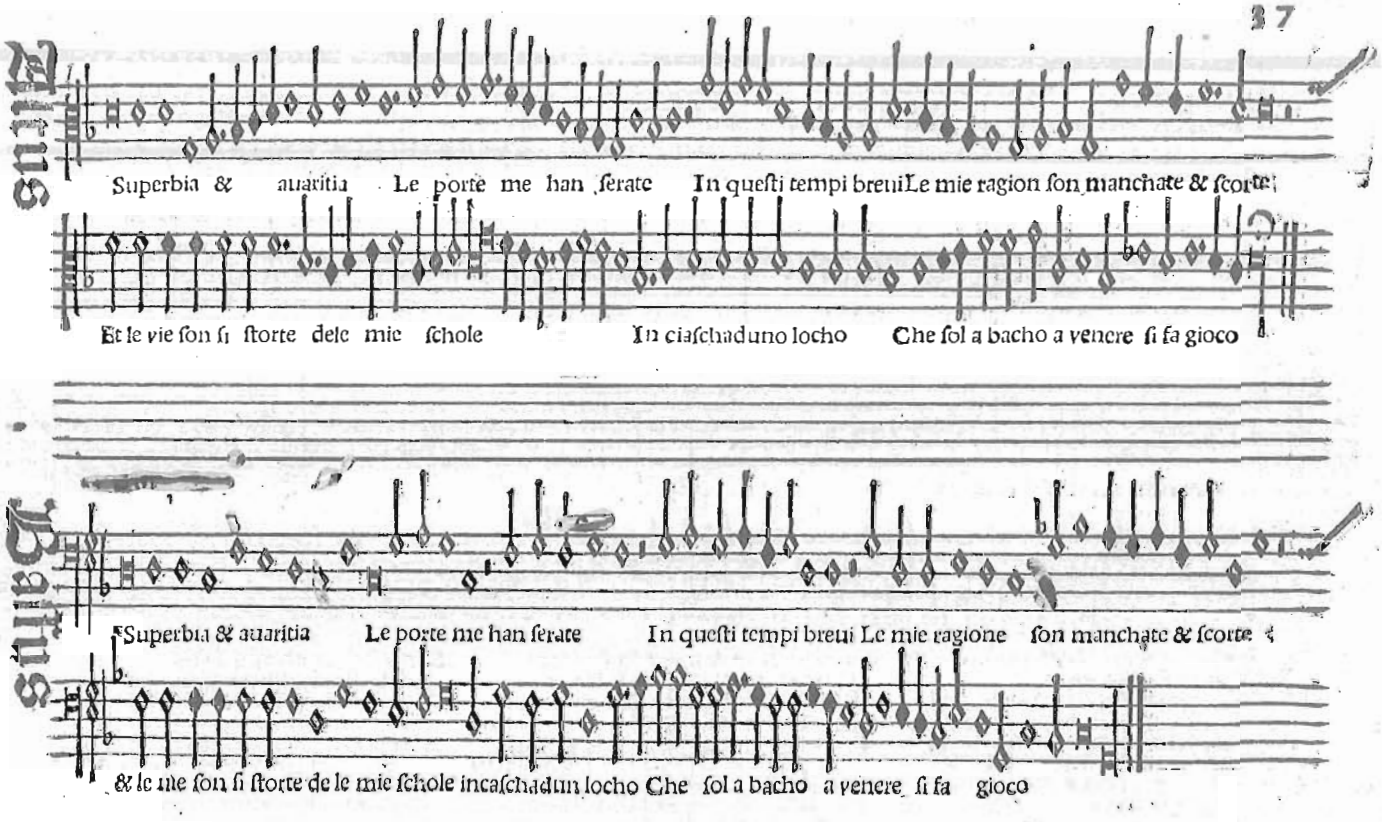
[35

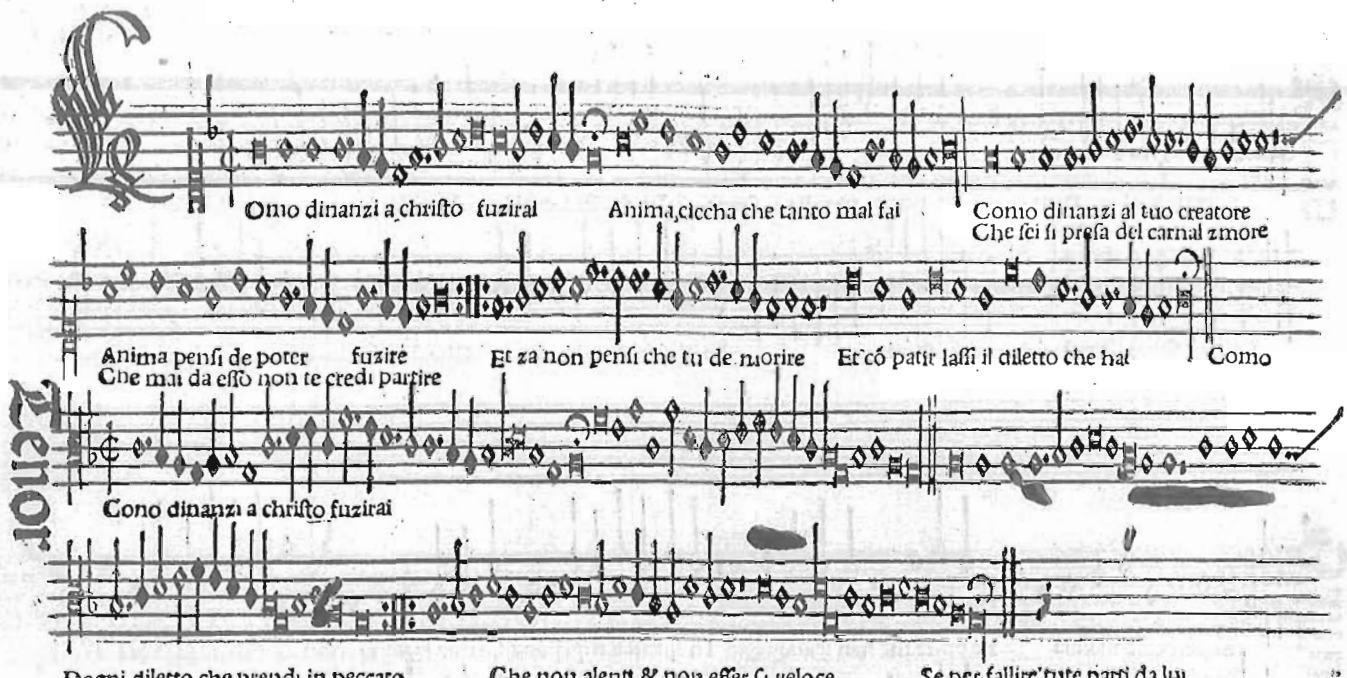

Tenor
Irtu che fai in queſto miſer mondo
Oue tu alberghi & che ti fa le ſpeſe
virtu reſpo nde
Vado diſperſa in ciaſcun paieſe
Ouera gente merſa quaſi al fondo
oue che
Che te inimica al tuo ſtato iocondo iocondo
Che fai tutto lãno e ciaſcun meſe ciaſcun meſe
Luxuria
Vigilo
Per che non regni piu come ſoleui
Terte
Al tempo anticho de to degna ſorte Oue ſon glhõni degni che tu haueui
Virtu che fai in queſto miſer mondo
Oue tu alberghi & che ti fa le ſpeſe
Va do diſperta in ciaſcun paieſe
Ouera gente merſa quaſi al fondo
Oue Che
Che te inimica al tuo ſtato io condo
Che fai tutto lanno e ciaſcun me ſe
Luxuria
Vigilo
Perche non regni piu come ſoleui Al tẽpo anticho
Terte
de tua degna ſorte Oue ſon glhõni degni che tu haueui che tu haueui


Vado dispersa in ciascun paese Oue Luxuria gulla & giochi
Povera gente mersa quasi al fon do Che Vigilo stento &
& altre offese Che fai Per che non regni piu co me sole ui
son redutto al fondo
Tu tempo anticho de to degna sorte Oue son glhòni degni che tu haueui che tu haueui
Vado dispersa in ciascun paiese Oue Luxuria gu la & giochi
Povera gente mersa quasi al fondo Che te Vigilo stento & son
& altre offese Che fai per che non regni piu come soleui Al tempo anticho de to degna sorte
redutto al fondo
Oue son glhòni degni che tu haueui

Secunda pars



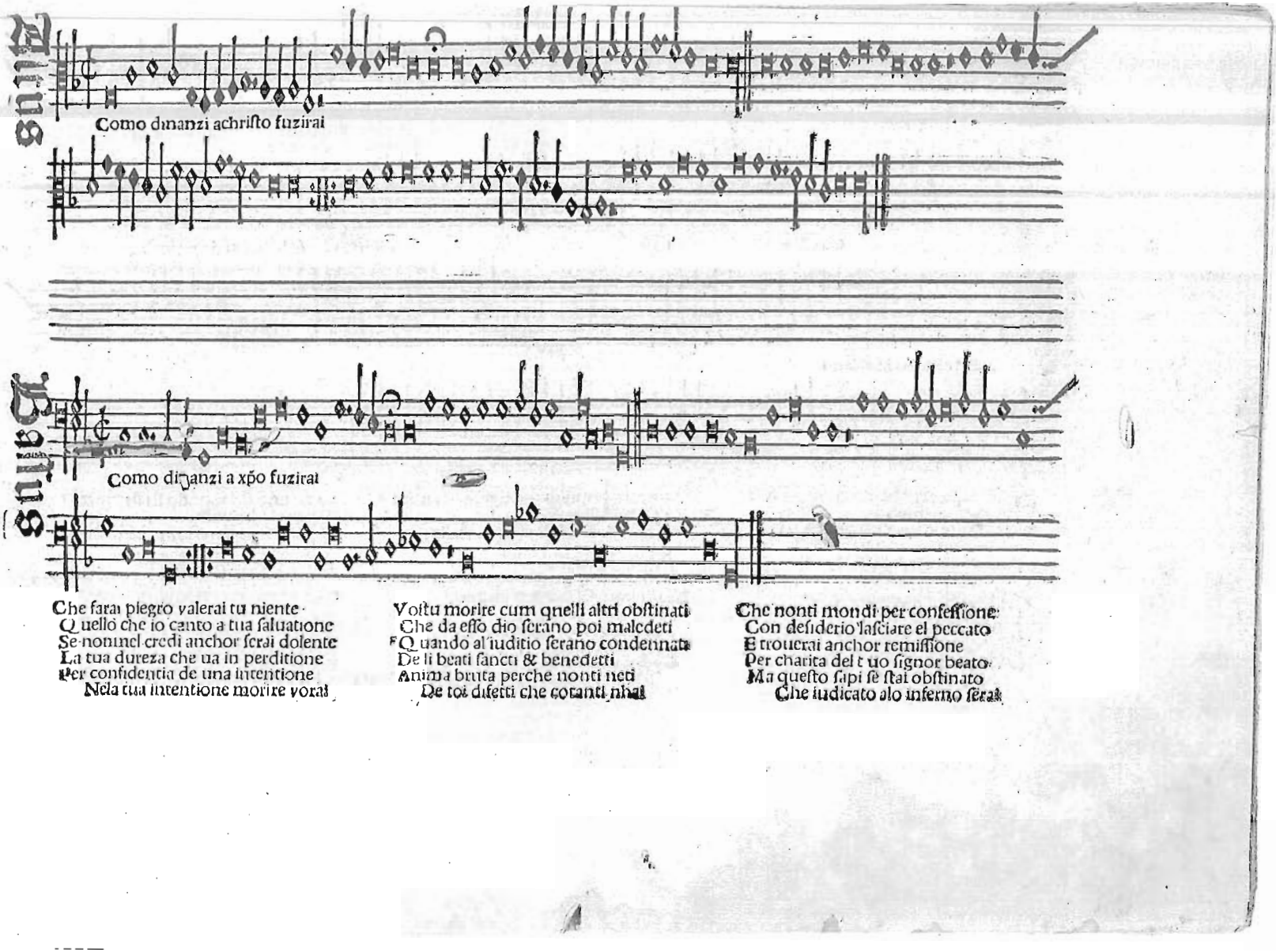

Superbia & auaritia Le porte me han ſerate In queſti tempi breui Le mie ragion ſon manchate & ſcorte
Et le vie ſon ſi ſtorte dele mie ſchole In ciaſchaduno locho Che ſol a bacho a venere ſi fa gioco
Superbia & auaritia Le porte me han ſerate In queſti tempi breui Le mie ragione ſon manchate & ſcorte
& le me ſon ſi ſtorte de le mie ſchole incaſchadun locho Che ſol a bacho a venere ſi fa gioco



Dogni diletto che prendi in peccato
Patirai pena dapoi la morte
Et crudelmente serai tormentata
Per uan diletto che prendi si forte
Quando del ciel te fian chiuse le porte
Lopre tue torte alhor cognoscerai
Cognoscerai la tua maluasa vita
Ma pocho te valra se non ti penti
Et se non farai dal peccato partita
Prima che vadi ali eterni tormenti
Anima sorda che non te accsenti
Si che per ti se lenti el mal che fai

Che non alenti & non esser si veloce
Altuo diletto che pieno de setore
Risguarda vnpocho nela sancta croce
Et vedera confito el tuo dolce signore
Et con una lanza vedi aperto il core
Per lo tuo amore e morto & ben lo sai
Tu lo sai ben como per te le morto
Che el tuo peccato lo fece morire
E bene cognosce che ello e quel porto
Al qual tua vita conuien peruenire
Tu non potrai da le sue man fugire
Se per fallire tu lo dispresiarai

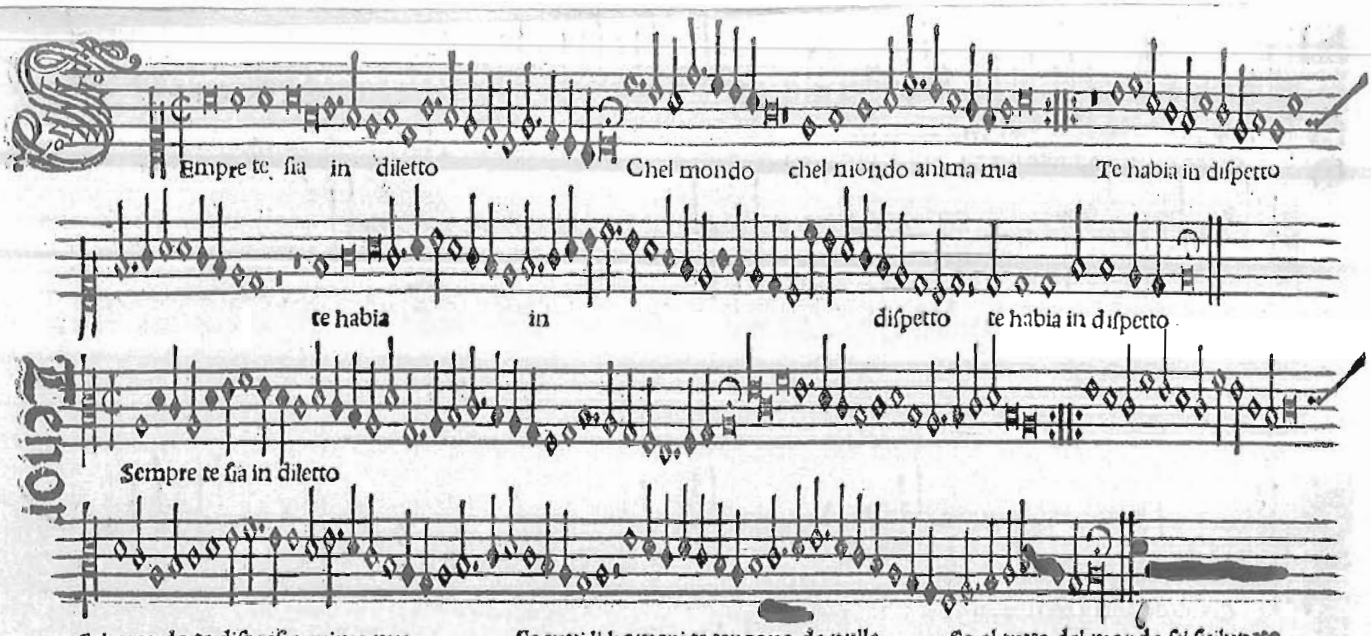
Se per fallire tute parti da lui
Anima pensa acui ponerai amore
Che ogni amore che si pon inaltrui
Sie fallace e pien dogni dolore
Se tute parti dal tuo creatore
Nel tuo setore con pianto finirai
Finirai tosto nel vano appetito
Per questa vita che como vmbra passa
Risguarda il tempo tuo como e transito
E come amorte tua vita si abassa
Chel mal fracassa ogni ben che fai



Che farai piegro valerai tu niente
Quello che io canto a tua saluatione
Se nonmel credi anchor serai dolente
La tua dureza che ua in perditione
Per confidentia de una intentione
Nela tua intentione morire vorai

Voi tu morire cum qnelli altri obstinati
Che da esso dio serano poi maledeti
Quando al iuditio serano condennati
De li beati sancti & benedetti
Anima bruta perche nonti neti
De toi difetti che gotanti nhai
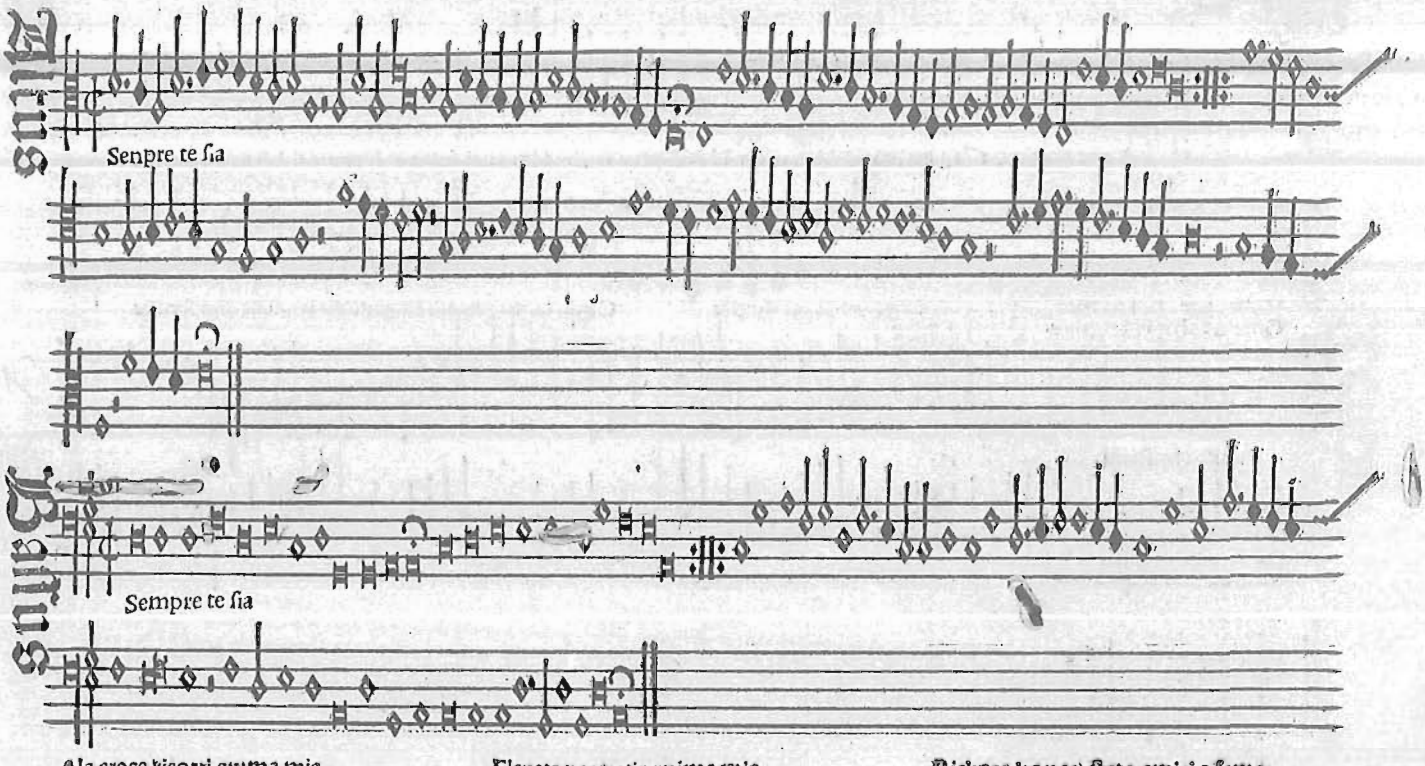
Che nonti mondi per confessione
Con desiderio lasciare el peccato
E trouerai anchor remissione
Per charita del tuo signor beato
Ma questo sapi se stai obstinato
Che iudicato alo inferno serai



Sel mondo te dispresia anima mia
De cio habi leticia
Christo coi sancti tener sta via
Fugendo sua amicitia
Doncha senza pigritia
Dispresia ilmondo e ogni suo dilecto,
Se tu per christo pati sei beata
Godi se pena senti
Essendo afflitta sulata e scatiata
De amici e da parenti
Per che il demonio di tempti
Non te partire da iesu benedetto

Se tutti li homeni te tengono da nulla
Ville e impotente
E com di pazo di te si transtulla
Ben poi stare gaudente
Nela vita presente
Non volere essere grande ma abietto
Se iudicato sei per mal factore
Seductore e falace
Se apellato sei tradictore
Essendo tu uerace
Godi e dati pace
Se tutto il mondo te hauesse in dispetto

Se al tutto dal mondo sei sulupato
E iesu vai cercando
Gode si sei da li homini infamato
E lo honore de bando
Et pensa ben che quando
Tu piaci al mondo a dio sei in dispetto
Guarda iesu dal discipulo tradito
E da li homeni abandonato
E da vil gente sbeffato e schernito
Male fatore reputato
Batuto e stratiato
Fu posto in croce senza suo diffeto

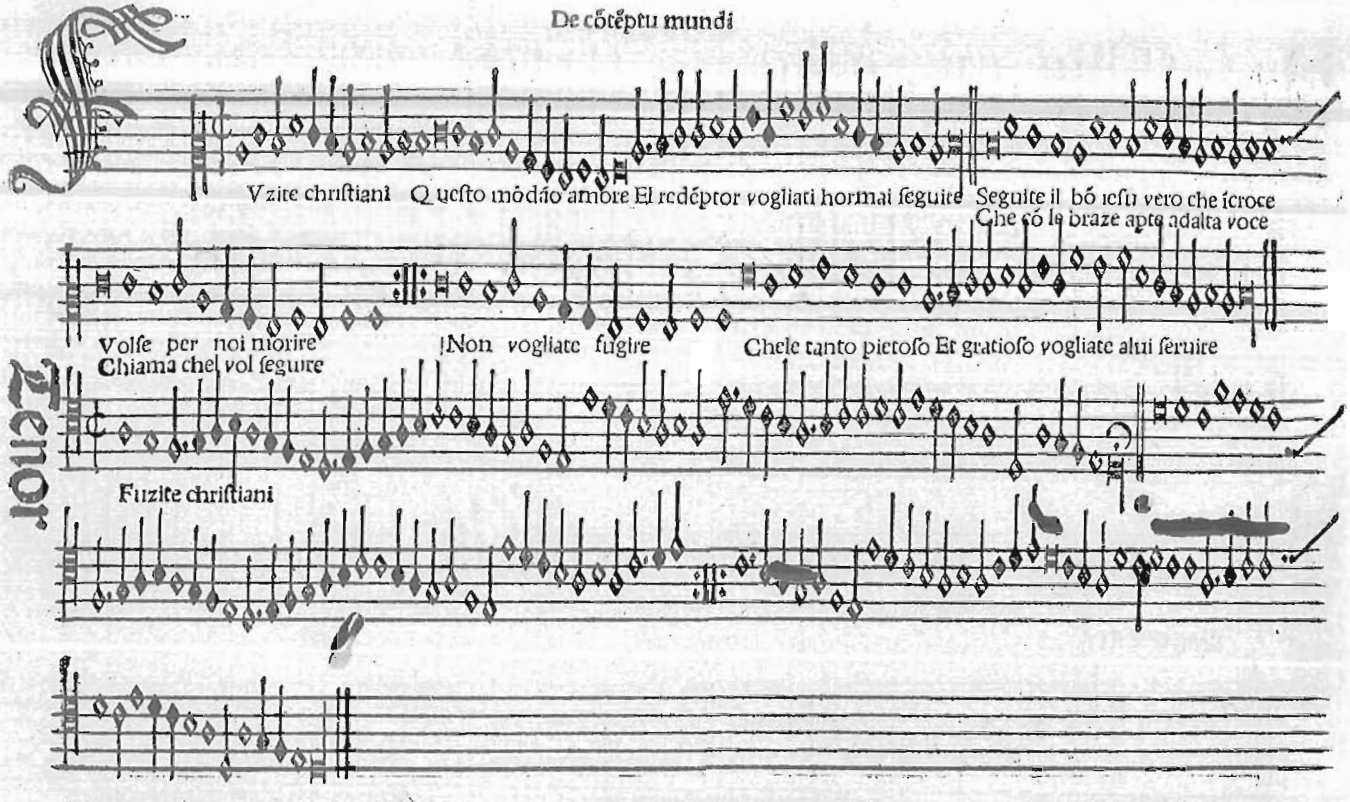


Ala croce ricorri anima mia
Doue e ieſu morto
Cogni aduerſita gaudio te ſia
Ela pena conforto
Per patire ſei conforte
Del crucifxo ieſu benedeto
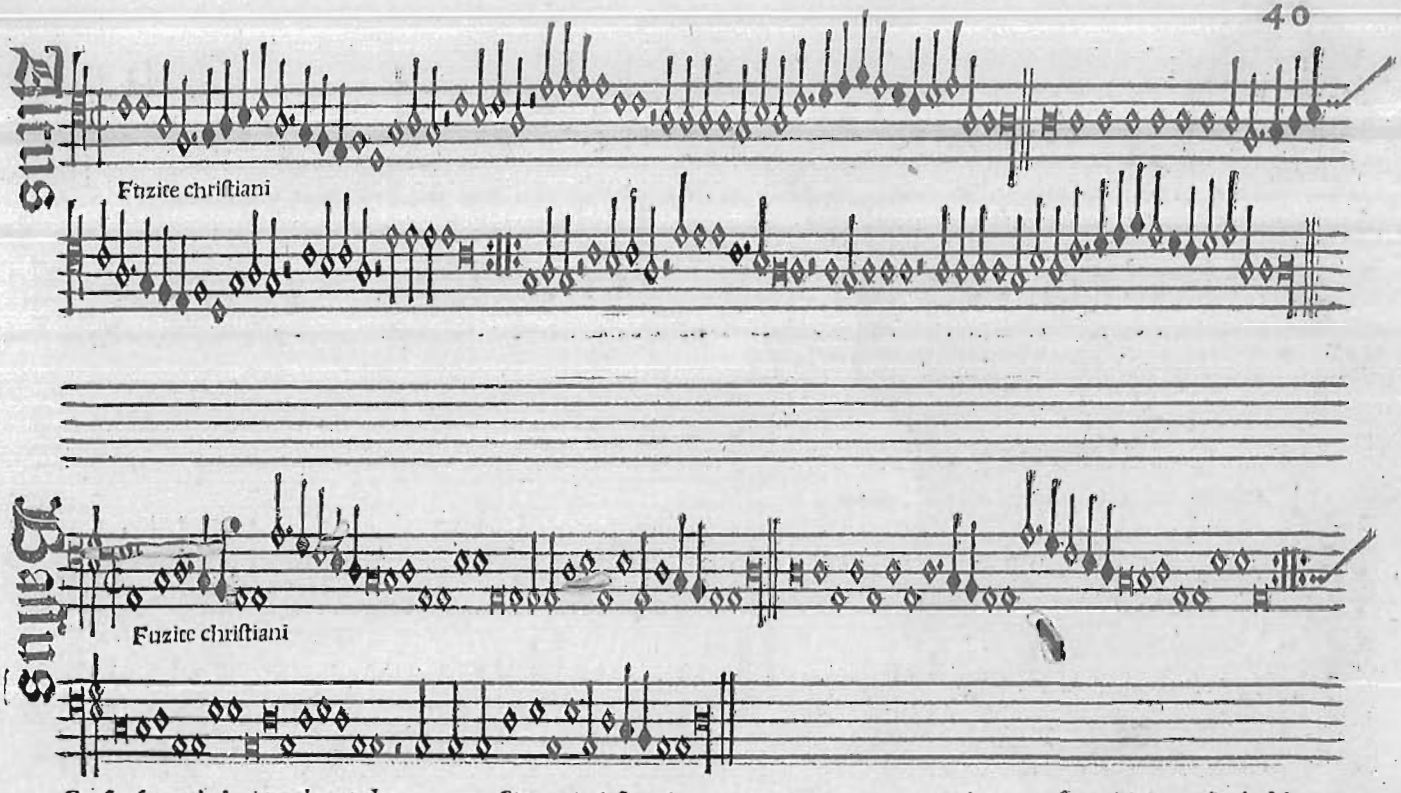
Elezete per patir anima mia
Guai pene e dolori
Cogni tribulatione gioia te ſia
Vergogna e diſonore
Tormento e paſſione
Per amor de ieſu ſiano il tuo lecto

Richeze honori ſtato amici e fama
E ſenſuale piacere
Rifuta altutto e ogni vilta brama
Per te libero tenere
Se tu voi poſſedere
Tutto ti dona a ieſu xpo benedecto
Sempre te ſia in dilecto

De cõtẽptu mundi



Fugite questo amor e lui seguite O mondo vano paci che ti crede Ben sonbeati chi dreza la mente Vui che lassato hauete q̃sto amore
Con un diuoto core Atue losenghe blande Ala superna gloria Mondano e dio seguite
E dalui alme mai nonue partite Tu sai che molti sõ nele tue rede Che mai nõ teme q̃l falso serpẽte Nõ occupate in altro vostro core
Che le quel vero amore Chi mal suo tempo spande Ma contra lui ha victoria Da lui non ve partite
Le quel dolce signore Chi gusta sue vivande Beati chiha in memoria Chi fuge suo ferite
Chẽ sol per nui sostene Gusta amaro felle Iesu redemptor pio Fuge un immenso bene
Si amare pene esi grã dolore Aspro e crudele tal vn graui suspiri Che vero dio e bẽigno signore E aquista pena cõ graue dolore

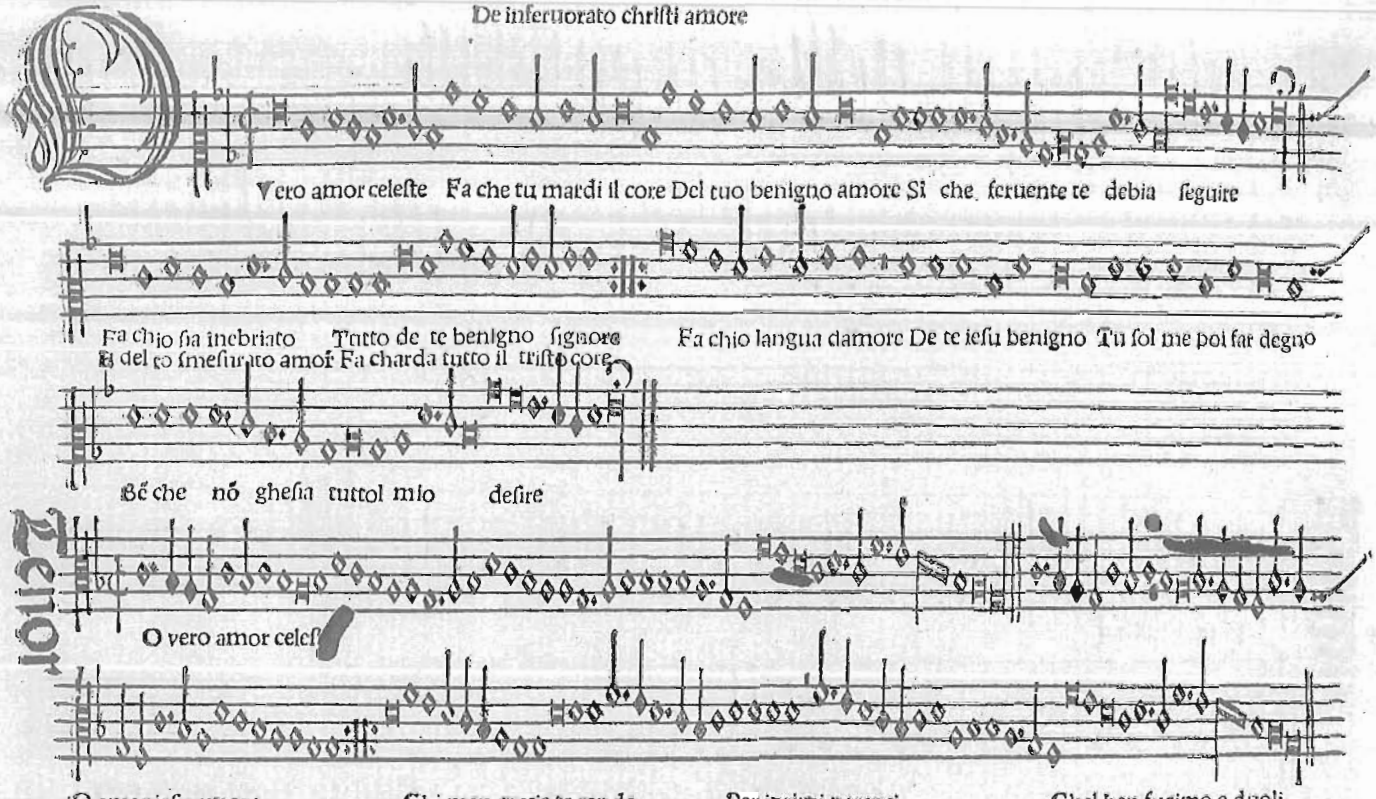


Per ſpoſo cercha'anima el uero dio
Et altri non bauere
Che queſto mondo e tranſitorio e rio
Tempo piu non perdere
Ieſu voi tenere
Cum lanimo ſinciero
Che lui e vero noſtro redemptore

Sperate in ieſu anime e non voiate
Sperar in choſa vana
Amate ieſu e in lui ue ſpechiate
Che lui e dolce manna
Lamor ſuo non in inganna
Altrui non ueci e arte
Anci fa charte del regno il ſignore

Anime con deuoti & humel prieghi
Preghiamo el bon paſtore
Che per la ſua pieta el non denieghi
La ſua gratia & ſuo amore
Ogni mondan amore
Laſciam che le falace
Nele ſue braze metiam lanima el core

De inferuorato chriſti amore

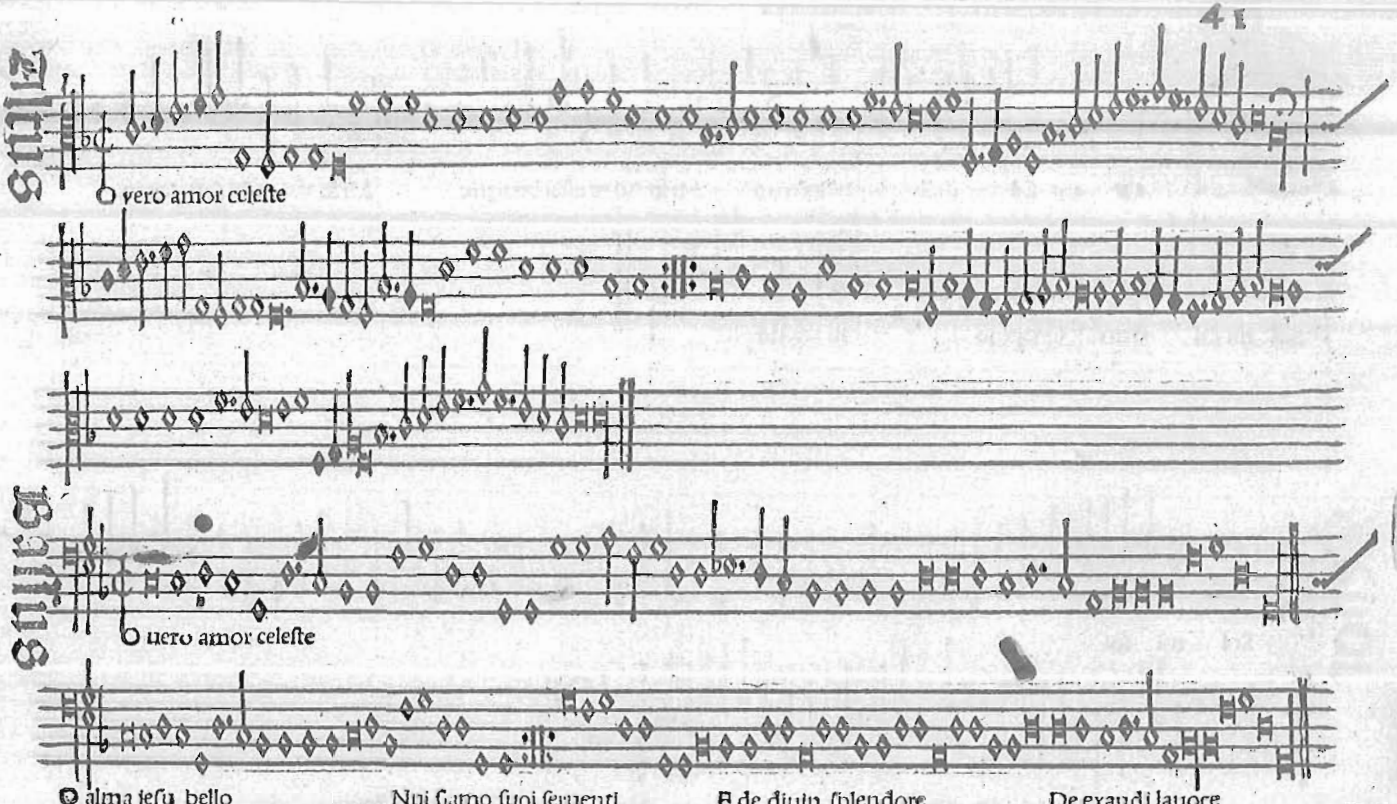


O amor ieſu amore
Chi dati fuge etu louai ſeguādo
Chi non ſente el tuo ardore
Per ogni modo lo uai cerchādo
Tu ſo uai perſeguitando
Defuncon charitade
Chi fuge tua bontade
Eben pazito del mō dāo amore
Ieſu che piu tofende
Tu ſei largo humil e pietoſo

Chi men gratie te rende
Tu ſei piu corteſe e gratioſo
Tu ſei tutto amoroſo
Tutto dolce e benigno
Tu cerchi dar tuo regnō
A tutti quāti nu grā peccatori
E nui ſiamo ſingrati
Che pur fugimo miſeri doleti
Ibeni preparati
E del nimicho eſuſemo ſeruēti

Per iprimi parenti
Ognun e coinquinati
Anchi & a peccati
E tutti ingrati cōtra ate ſignore
E tu non guardi mai
Ai peccati noſtri ne almal fare
E con tuo ſancti rai
Nō reſti pōzer chi te vol cerchare
Tu ſei pietoſo pare
E nui fiſſi fioli

Chel ben fuzimo e duoli
Nui ſeguitēo cō tāto feruore
O cicchi nui che al mondo
Credemo a ſue falſe luſengere
Che tutti nel profundo
Andāo in pene dadio male dete
Reſti che in quele rete
Cade de tanto obſcuro
Che le certo e ſecuro
De nō uſcir zamai di tal dolore



O alma iesu bello
Cercha cõ tuto il cor diuotamẽte
Poi che tu sai che quello
E q̃l che ricompro lhũana gente
Ognun diuotamente
Aquisto quel tenore
Che per diuin lauoro
Ne preperato in lesedie regale
O quanto schognosente
Siamo adũq; cõtra liu signore
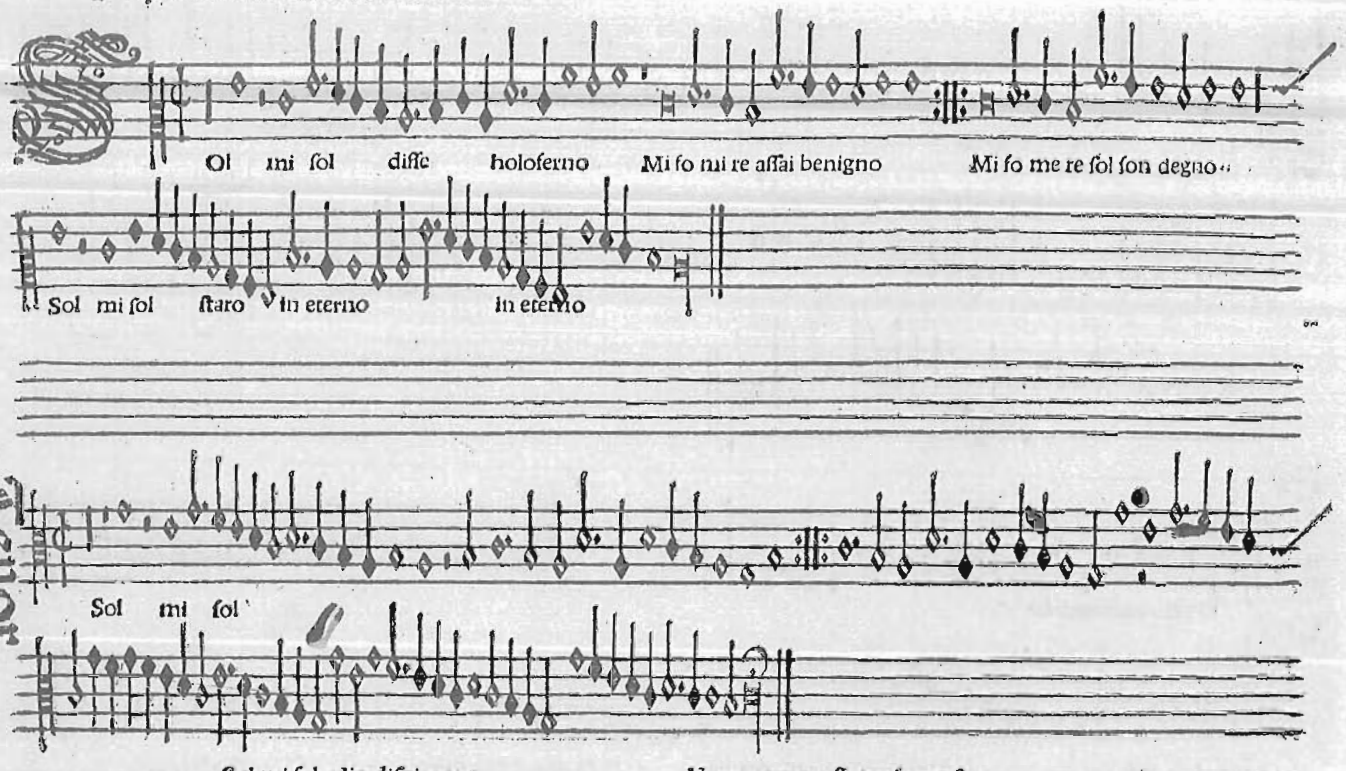
Nui siamo suoi fermenti
E pur fugiamo luinostro pastore
Equel che per amore
Nostro volse morire
E in croce redimire
Nri peccati el nro grãde errore
Nui troverem diuitia
In iesu dolce dogni grãde odore
Pieno dogni leticia
Nui el trõueréo ede pfeto amore

E de diuin splendore
O iesu benedetto
Bea chi cum affeto
Te seguira e cõ diuoto core
O iseu amor amore
Amor iesu prẽdime nele braza
Chio son pur to o signore
Guãda chi grã néicho nõme alaza
De non perder la caza
Che festi nela croce

De exaudi lauoce
Dela to pegorsela ouero amore
Con ogni sentimento
Seguir te voglio o iesu redẽptore
Ogni mondan talento
O refudato e ogni suo sapore
E solo ate signore
Mi voglio tutto dare
Azo che al mio passare
Me mãdi lãgel sẽtõ acsto dire
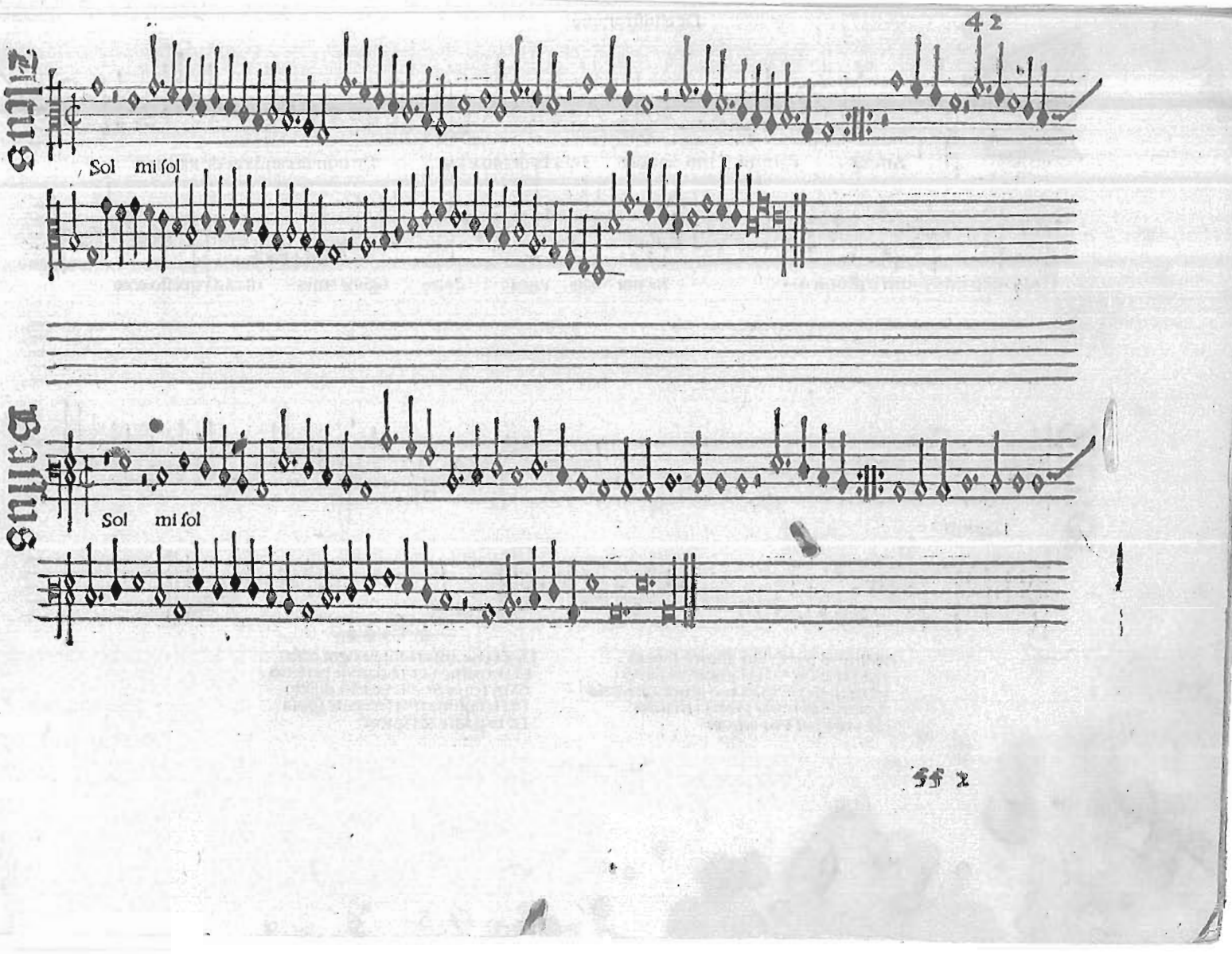
ff

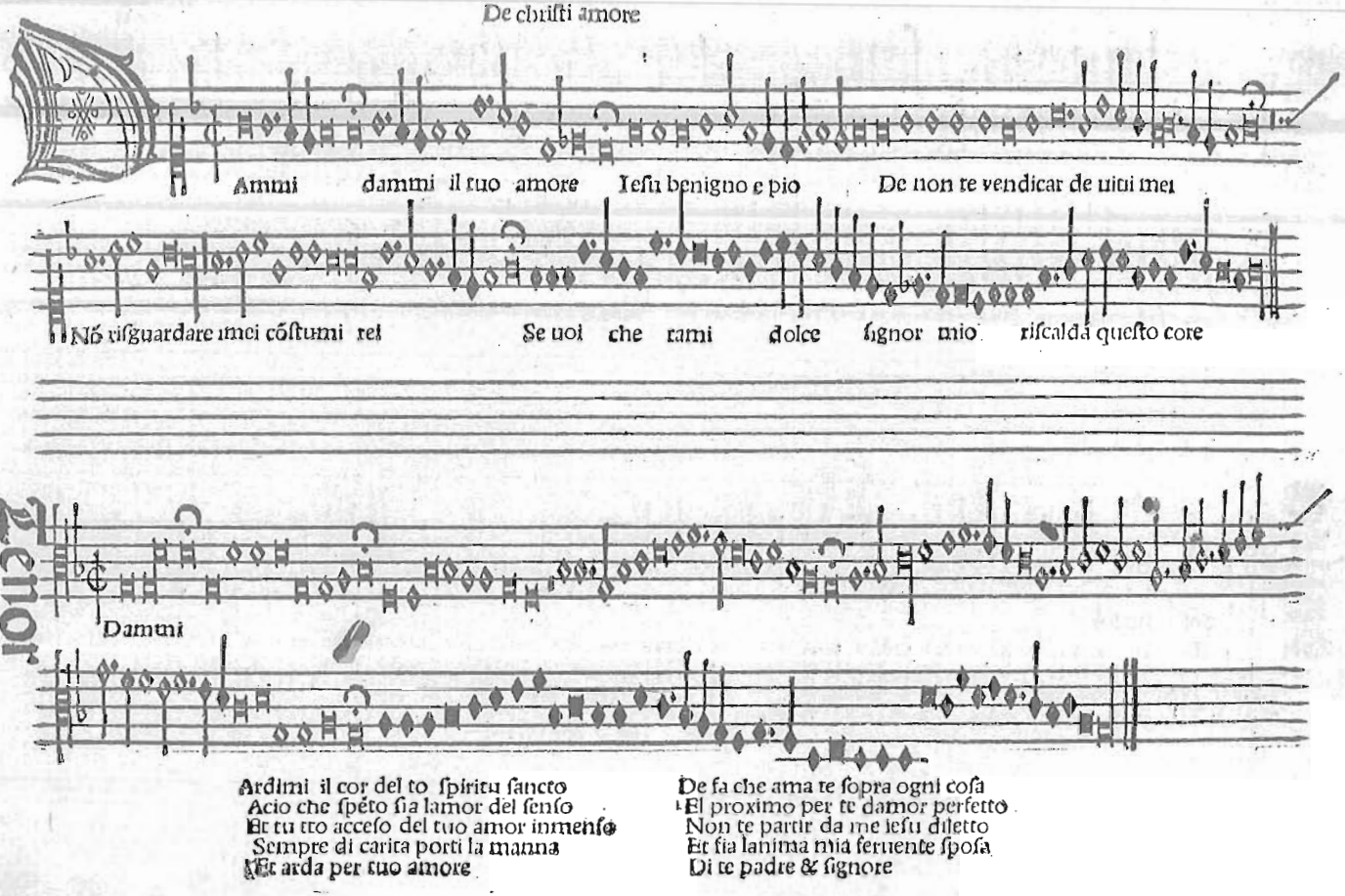
De ſuperbia luciferi a voce mudade eiuſdem verba

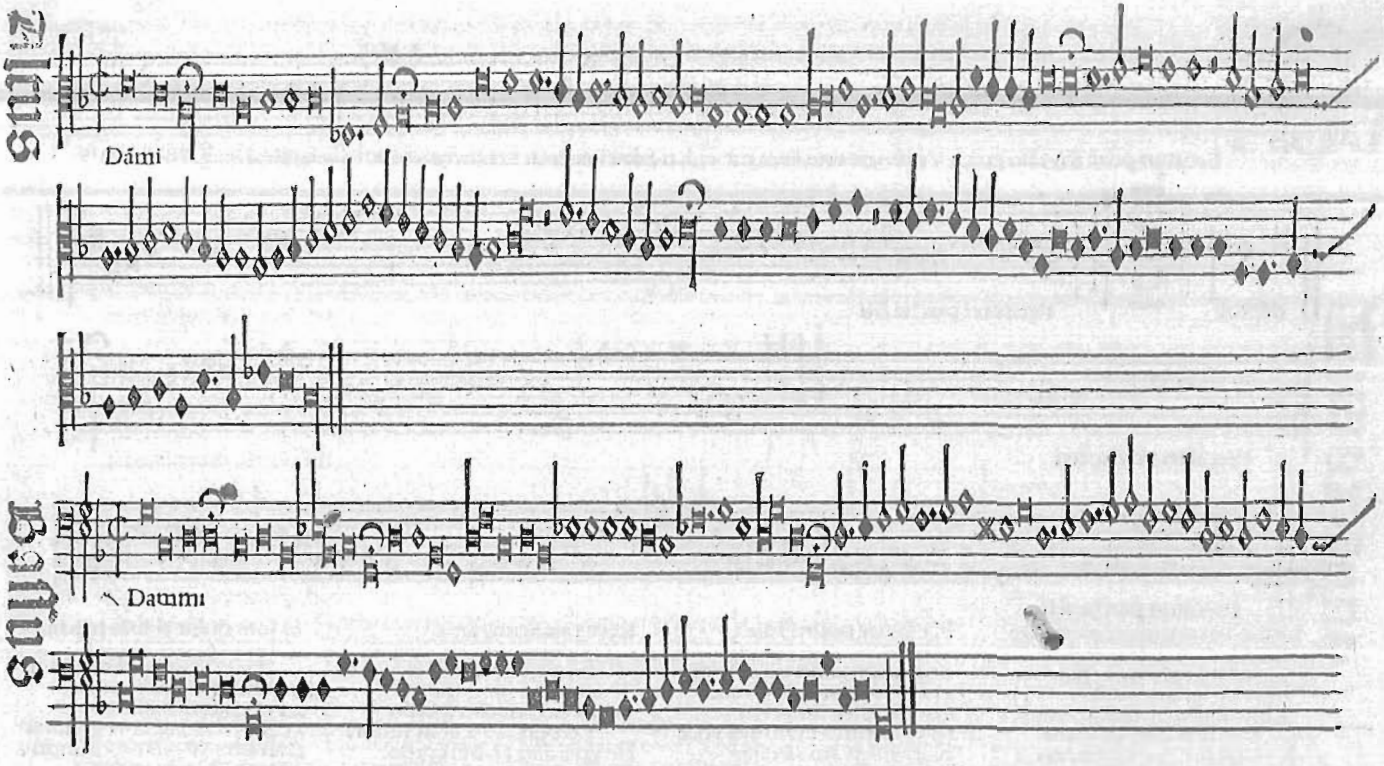


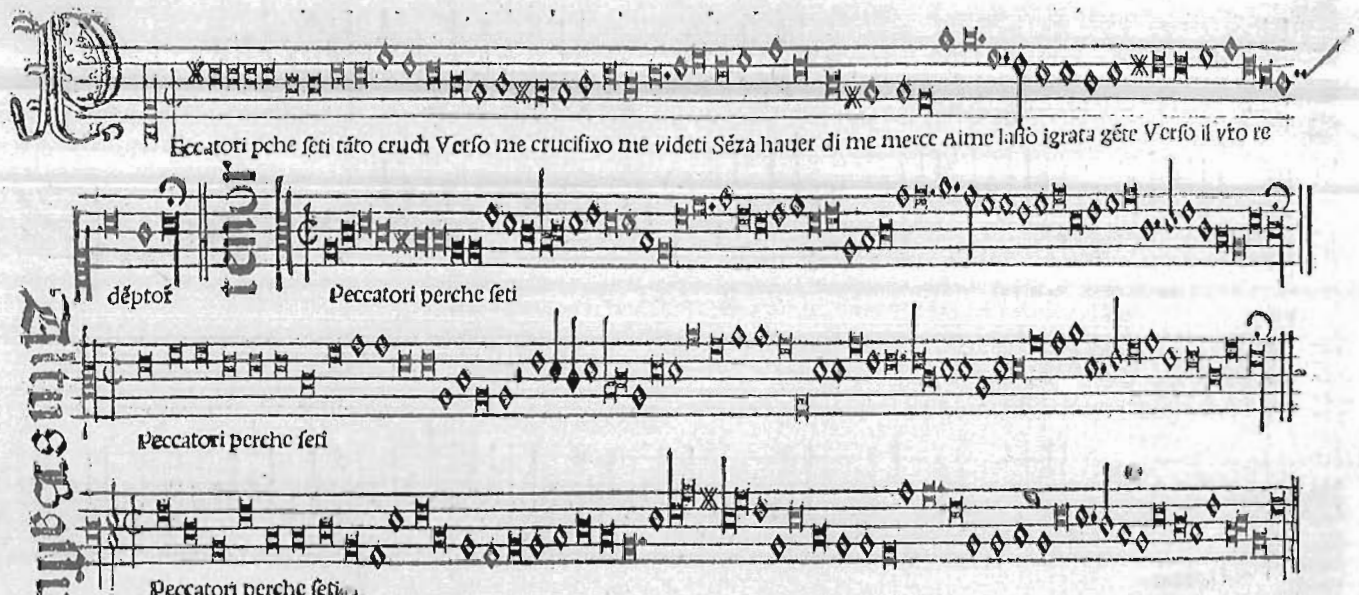
Sol mi ſol adio diſpiacque
Mi fa mi re ad lui conuene
Sol mi ſol de quiue nacque
Gran ruina & poi gran pene
Priuo fo del ſumo bene
& ſcazato nel inferno
Sol mi ſol

Non e regno o ſtato almondo
Ne richeza ouer potentia
Qual coſtei nó mandi al fondo
Cha lei non ſa reſiſtentia
Et pero ſumma e dementia
Q ueſta hauer in ſuo gouerno
Sol mi ſol


42
Sol mi fol
Sol mi fol


Ammi dammi il tuo amore Ieſu benigno e pio De non te vendicar de miti mei
Nõ riſguardare mei cõſtumi rei Se uoi che tami dolce ſignor mio riſcalda queſto core
Tenor
Dammi
Ardimi il cor del to ſpiritu ſancto
Acio che ſpẽto ſia lamor del ſenſo
Et tu tto acceſo del tuo amor immenſo
Sempre di carita porti la manna
Et arda per tuo amore
De fa che ama te ſopra ogni coſa
El proximo per te damor perfetto
Non te partir da me Ieſu diletto
Et ſia lanima mia feruente ſpoſa
Di te padre & ſignore
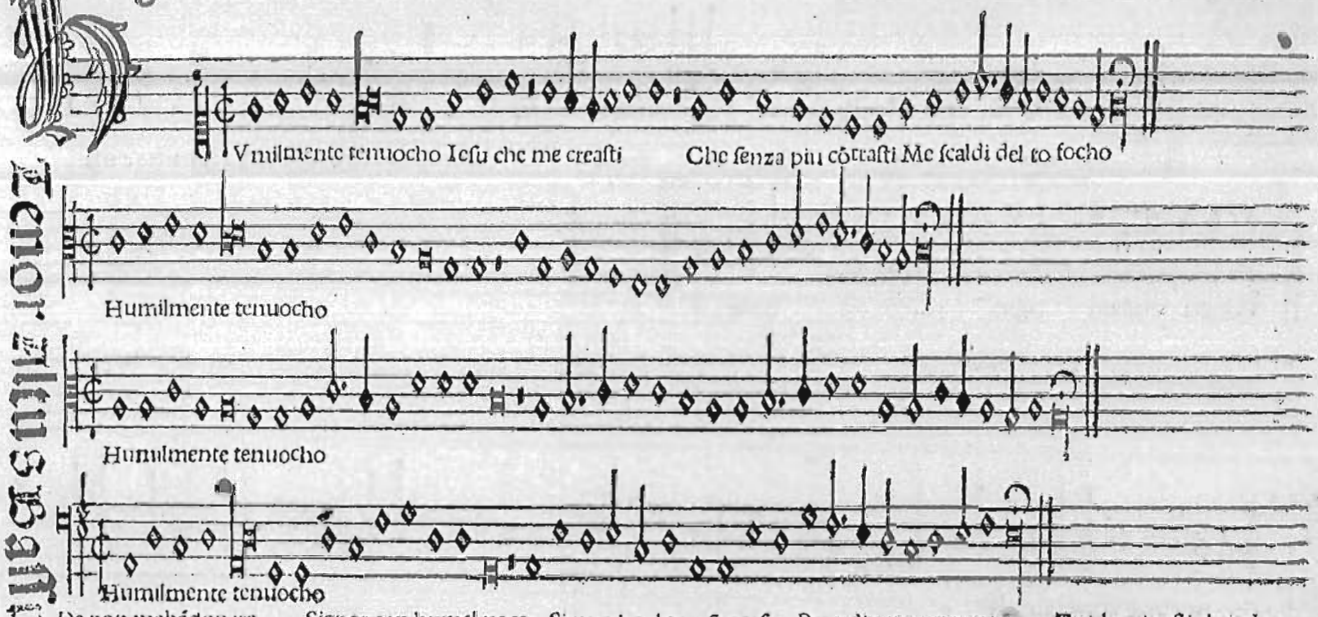

Tenor
Dämi
Bassus
Dammi



Peccatori perche ſeti

Orme contemplate alquãto
E guardate como io ſtõ
Flagelato tuto quanto
Pien de amara paſſion
Aime laſſo come ſtai
Oſtinati intanto error
Io ſon quel che fu tradito
Dal diſcipulo baxato
Daltra veſta ifu veſtito
Da giudei tanto befato
Aime laſſo o ſchognoſcnte
Ormai eluoſtro ſignor.
Io me laſai per vui ligare
Ala colona ingran martir
Tuto quanto flagelare
Per ſaluar uoſtro falir
Aime laſſo non hauete
Pur pieta del mio dolor.
Per vui ſon ſuquesta croce
Per vui porti ſto penar
Io vẽ chiamo in humel voce
Non volete mi aſcoltar
Aime laſſo hora nedete
Peccatori el mio chiamar
Io ſo el fgliol de maria
Per vui ſon crucificha
Son cholui che uera via
Che tutti ua recompra
Aime laſſo vo recomper ati
Col mio ſangue el mio ſudor
Remirate la mia faza
Tuta bruta e ſanguena
Remirate lamia bocha
Tuta negra ſpudaza
Aime laſſo queſto ſpreſio
Lo porta con gran ſudor.
De guardate el mio corpo
Tutto ſtexo e deſmembra
Rimirate in ogni loco
Le mie carne marturiza
Aime laſſo popul mio
Quanta pena io porta.
Guarda fixo el mio coſtato
Che fu da longin ferito
Oguun pianga el gran peccato
El mio dolor el mio martir
Aime laſſo popul mio
Tu nó piangi el tuo fator.
Se popul mio piangerai
La mia aſpra paſſion
Se pur vna lagrema ghitarai
Con bona e pura contrition
Aime laſſo tu vignerai
Nel paradiſo del tuo ſignor.
Del mio coſtato io ho ghitato
Sangue e aqua per lauare
Quei che pianze el ſuo peccato
Atuti uoi perdonar
Miſericõdia miſericõdia mia
Vui ue podete ſaluar

Tenor Ihesus gaffis



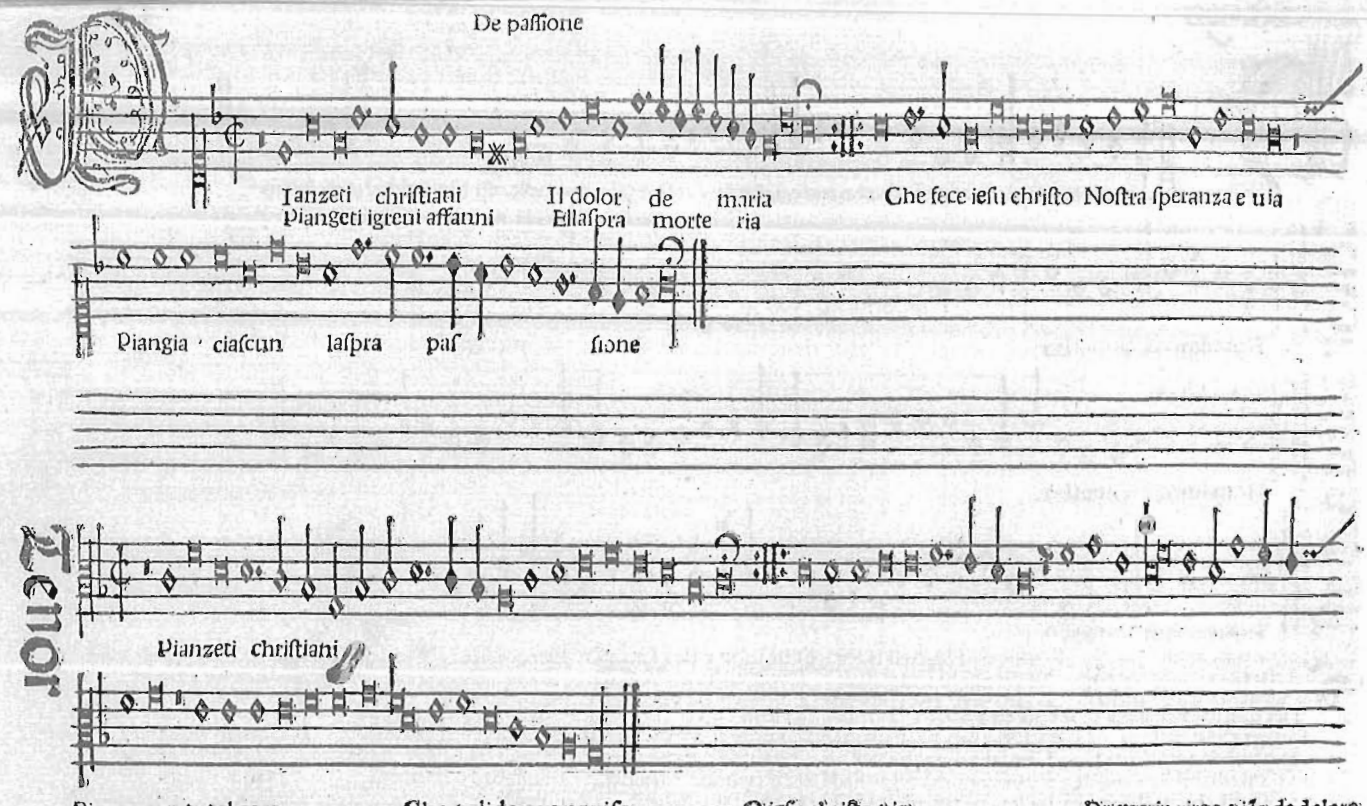
De non mabádonare
Iesu poi che nel legno
Pendesti e fosti pegno
Del nostro grã fallare
Sempre fosti pietoso
Signor mio aciascuno
Tu ricomprasti ognuno
Chol tuo sangue amoroso
Pero con tuto el core
A te diuoto i torno
Humel che nocte e zorno
Me porzi del tuo amore
Io son tua creatura
Formato a tuo somiglia
Son pur de tuo famegha
Fatto ala tua figura

Signor con humel uoce
Te priego nó sia uano
La pena el crudo affãno
Che tu portasti in croce
Iesu tua merze chiamo
Che tu sol me succori
Poi che módani amori
Di me mente fa bramo
Humelmente te exoro
Che de tuo lerarchia
Me mandi compagnia
Diquel tuo sacro chore
Che sempre secora
Chiho terribel bataglia
Turbello e gran trauaglia
Dal nemicho ruthora

Si non ho il tuo succorso
Vedomi fuor del sezo
Che vien al bel colleczo
Si sonio streto e morso
Stu guardi al mio errore
Io son del tutto perso
Dal nemico somerso
E preso con furore
Iesu non poner mente
Chio thabbi offeso tanto
Receui nel tuo manto
Lalma mia dolcemente
Chi mette suo sperare
Pur in cosa terrena
Non sente la sua lena
Ne suo falso dansare

Pero dinoto ognuno
Lieui lamente adio
Che le signor e pio
Secorre ciaschaduno
Cholui sia maledetto
Che tien fiducia e spiera
In terrena maniera
Ne i sua p roia ho deto
pero dolce signore
Tuttol mio cor ti dono
E mia speranza ipono
Inte che uero amore
Tu vera tramontana
A chi te vol seguire
Nogli lassi perire
Tuoi cibi miel e mana

Tu alumenasti el ciecho
Iesu dolce signore
Illumina el mio chore
per dio nóme fat niego
Iesu metti tua mano
Nella mente acechata
Che da nuouo alterata
De crudo e graue affano
Sochori lalma mia
Iesu cõ hormai fia lhora
Chi tuo amor me secora
E torni in vera via
Io tho tanto pregato
có glochi humili e bassi
Che perir nonme lassi
Tornarne in dolce stato FF4
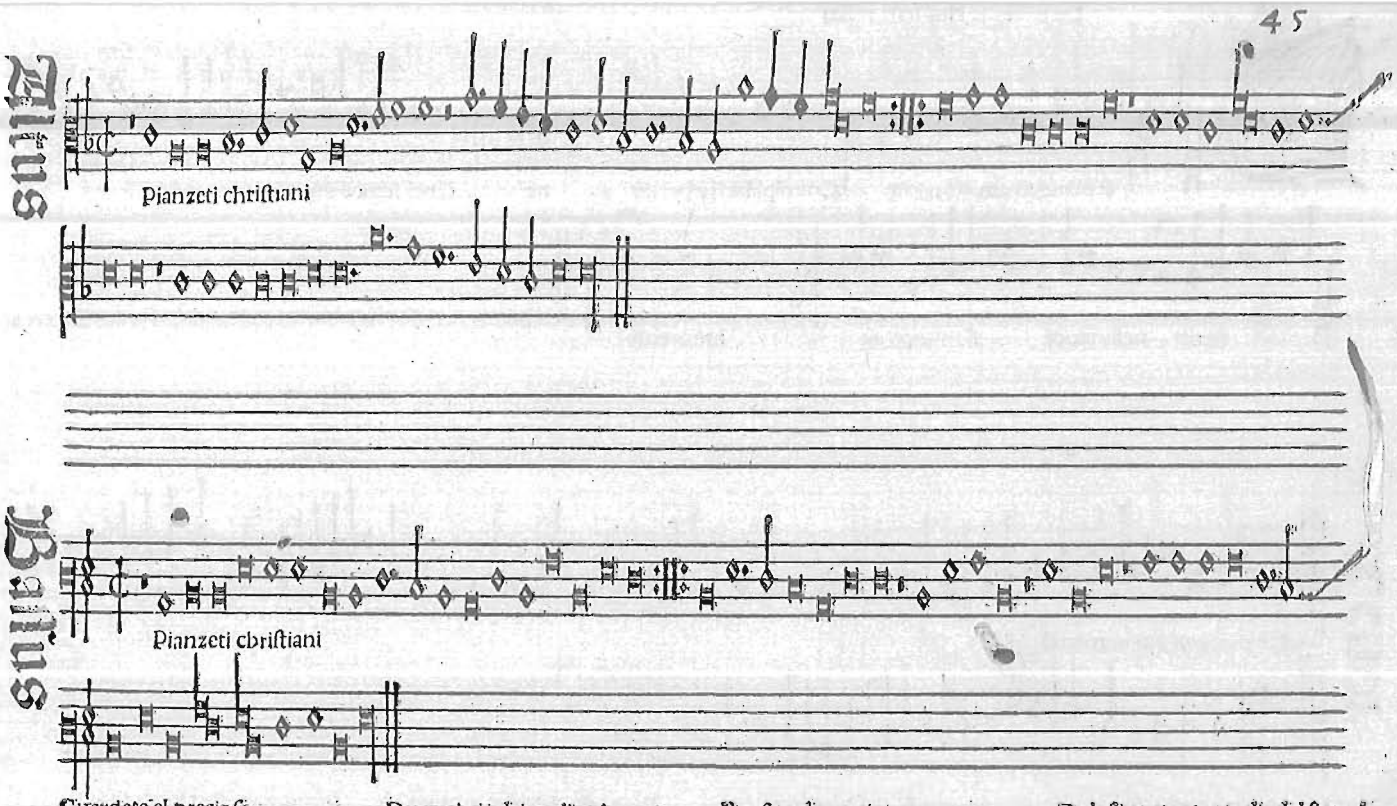


Pianze con tutol core
La mente tuti quanti
De iesu redemptore
Stati in amari pianti
Possa che in sepultura
Vedite o circonstanti
Meter colui che mori ifra i latrõi
Guardati quel bel viso
De iesu redemptore

Cho palido e conquiso
E fato el creatore
O iesu christo vero
Quanta pena e dolore
Tu sostenesti e sol per nui saluare
Guardate el capo humile
De iesu ela corona
Chi messe el popul vile
Lafisse la persona

O iesu christo pio
Anui speranza bona
Beati chi te serue cõ bon core
Guardate el bel chostato
Doue fer longino
Come fo trapassato
Iesu signor diuino
Ognun da gran pietade
Pianga quel fiolino

De mariu virgo piẽa de dolore
Guardate quelle mane
Del benigno signore
Come quel crudi chane
Passo congran furore
Aime crudo pilato
El tuo dolce fatore
Tu cõdenasti a far cusi morire



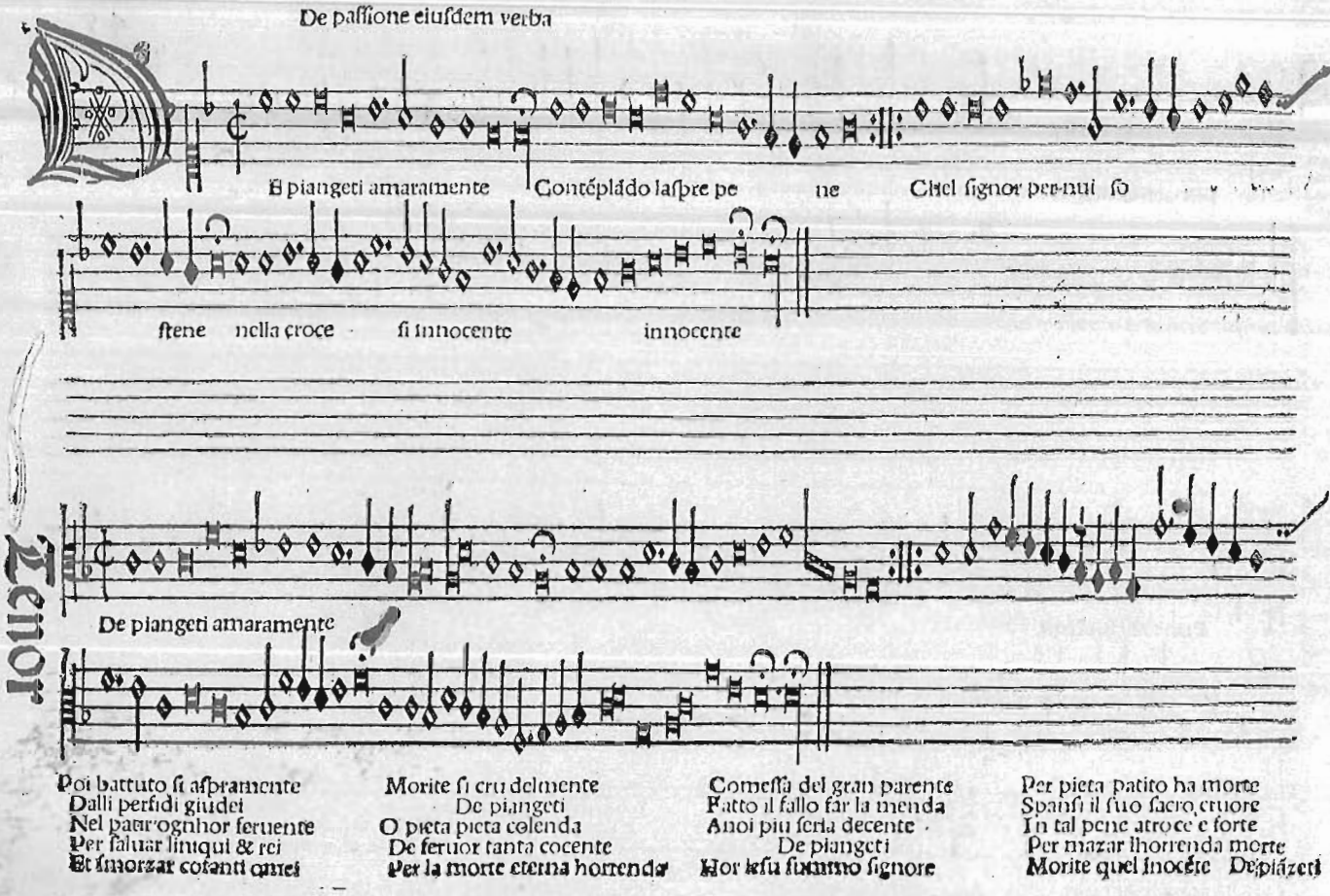
Guardate el precioso
Capo quante ferute
De iesu glorioso
Non lo posso dir tute
Aime pianzeti tutti
Quella spre amare bote
Che sui sofferse coranti suspiri
Guardate ipie benigne
Come son trapassati

Da quei giudei malignî
E forte chiauelati
Chio non so achi pietade
Non vegna e ben ingrati
Pero piagete lapro egnî maritire
Pero tutti piangeti
Col cor dinotamente
E tutti ve doleti
De iesu intercedente

Pensate de maria
Le siame chal cor sente
E colei piaga tutti el grâ dolore
Pianga che ognun douería
Pianzer la passione
Che so pessima eria
Morto tra doi latroni
Ben ha indurato el core
Chi non ha compassione

De laspra morte cruda del signor
Pero piangete tuti
Che ne concieda alfine
Quella corona anui
Elle pongente spine
Che ne ferischa el core
Si che nel nostro fine
Elne còcieda p gra el suo regno

De paſſione eiuſdem verba
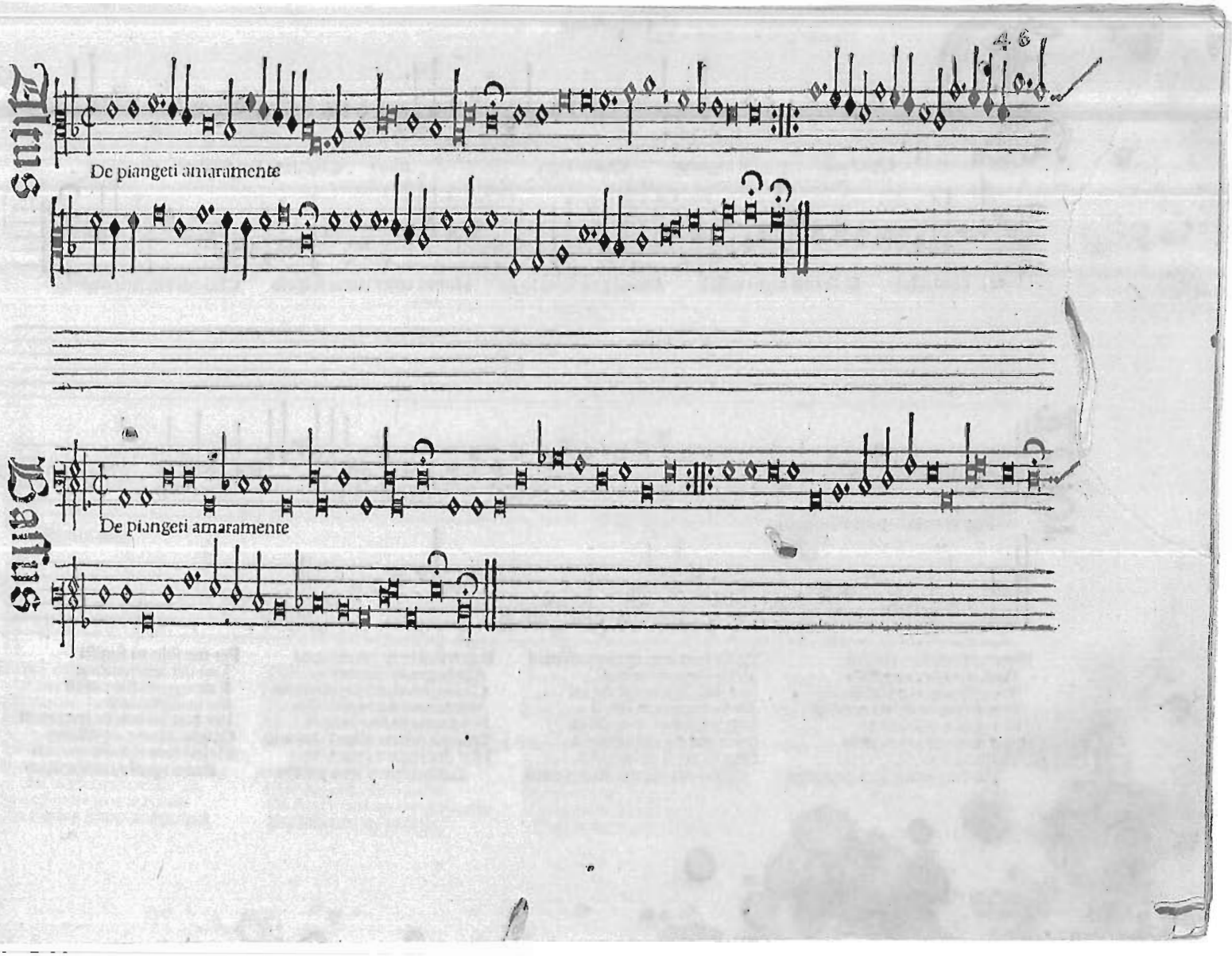


Poi battuto ſi aſpramente
Dalli perfidi giudei
Nel patrogniior feruente
Per ſaluar liniqui & rei
Et ſmorzar cofanti omei

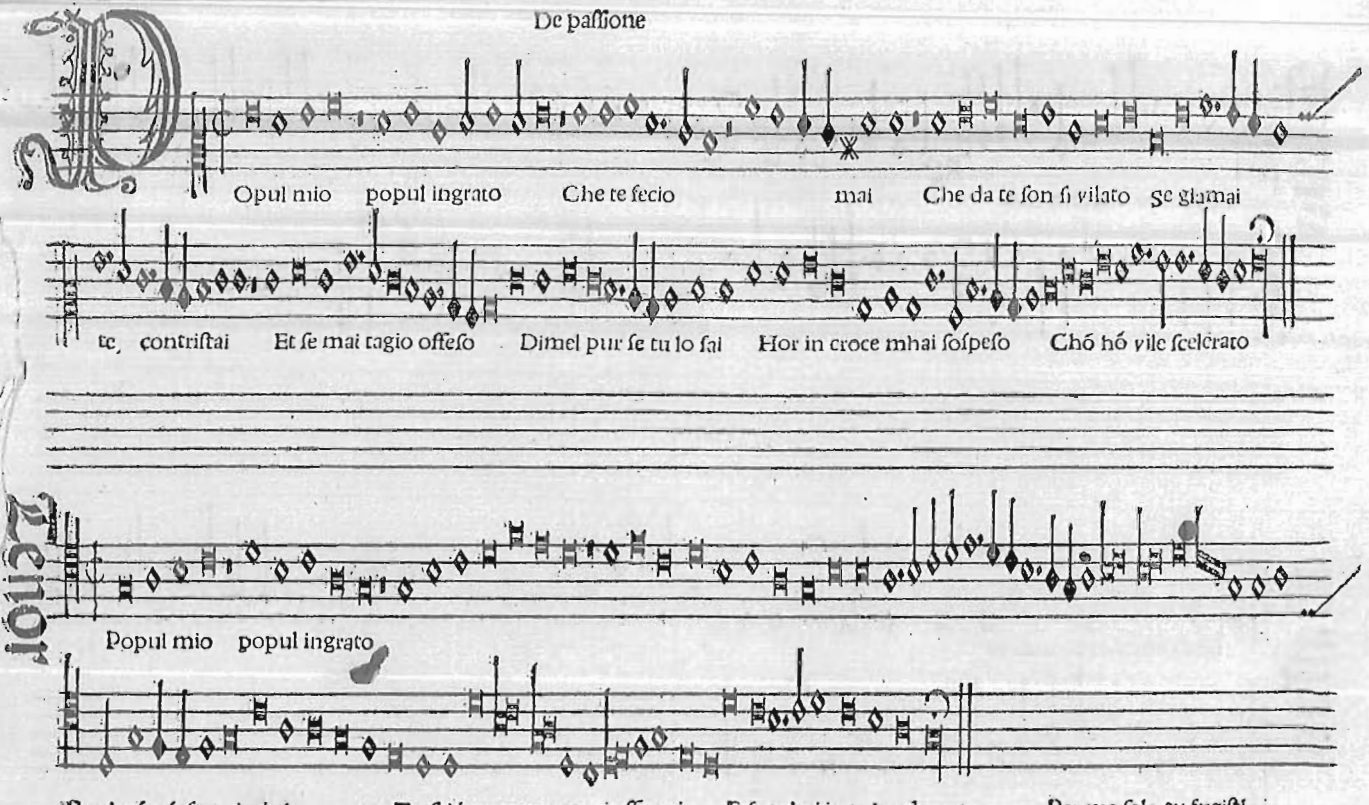
Morite ſi cru delmente
De piangeti
O pieta pieta colenda
De feruor tanta cocente
Per la morte eterna horrenda

Comeſſā del gran parente
Fatto il fallo far la menda
Anoi piu ſeria decente
De piangeti
Hor ieſu ſummo ſignore

Per pieta patito ha morte
Spanſi il ſuo ſacro cruore
In tal pene atroce e forte
Per mazar lhorrenda morte
Morite quel inocēte De piāzeti


Altus
De piangeti amaramente
Bassus
De piangeti amaramente

De passione
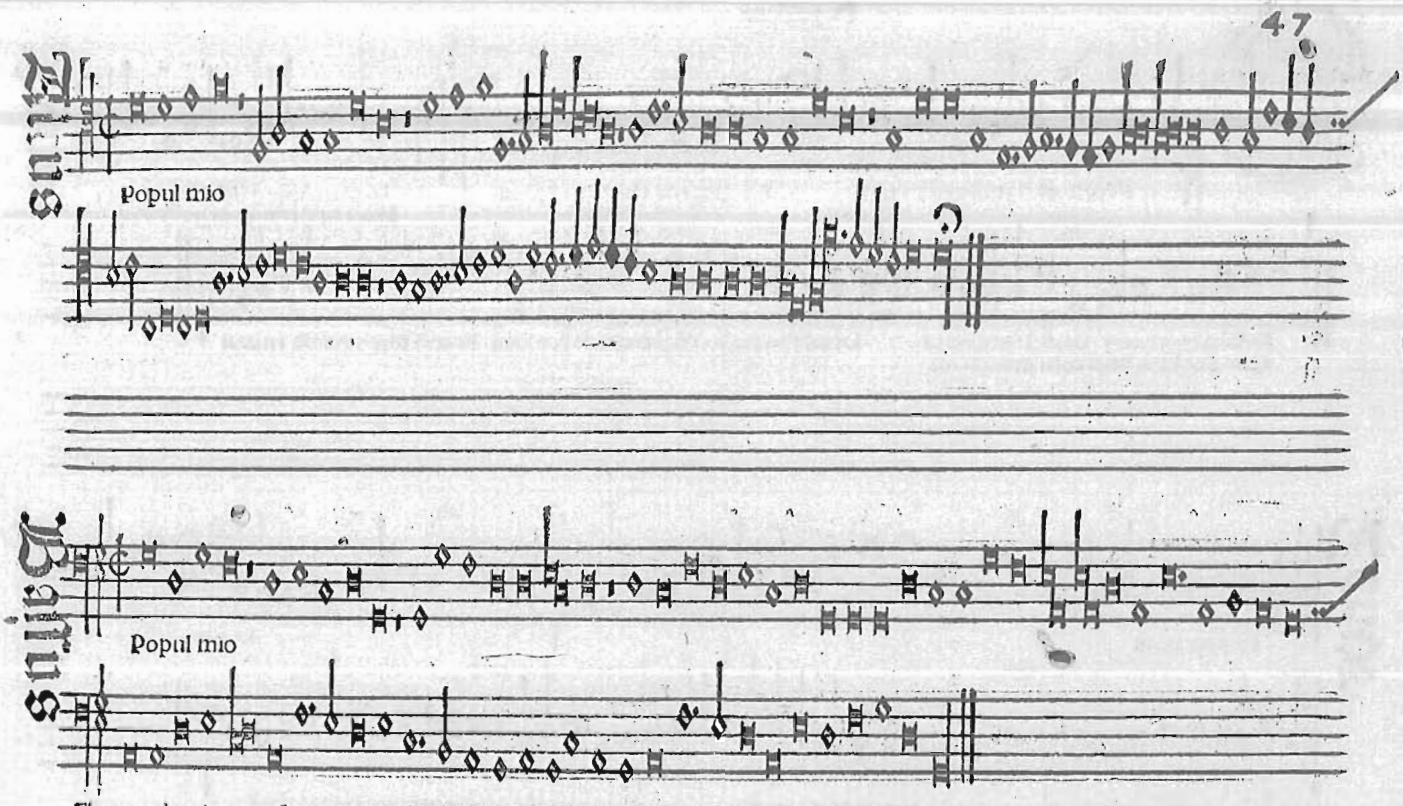


Perche forsi son cholui
Che alusseir deegypto
Tuo gouerno e guida fui
Hor in croce mhai confito
Et si dolorosa mente
El mio corpo hai aflito
Improperio dela gente
Per tuo amor son deuétato

Tu sai ben con quanti affanni
Popul mio io te trasi
Nel diserto quarantanni
De la manna te cibasi
Laqual dal cielo te diedi
E per me morte campasi
Hor tu godi esi meuedi
Com un verme abominato

E se mhai io te ho dounto
Afarte piacer alcuno
Chio non thabi compiacuto
Vigna mia dame sol uno
Per piacer io tho piãtata
Tròppo amara almio dezuno
Hor daceto hai beuerata
Lamia sete el mio palato

Per me solo tu fugisti
Lira del re pharaone
E de egypto fuor vsisti
Per la liberatione
Per ben far hor tu me rendi
Crudel morte e passione
Come ladro tu me prendi
Puro agnelo immaculato
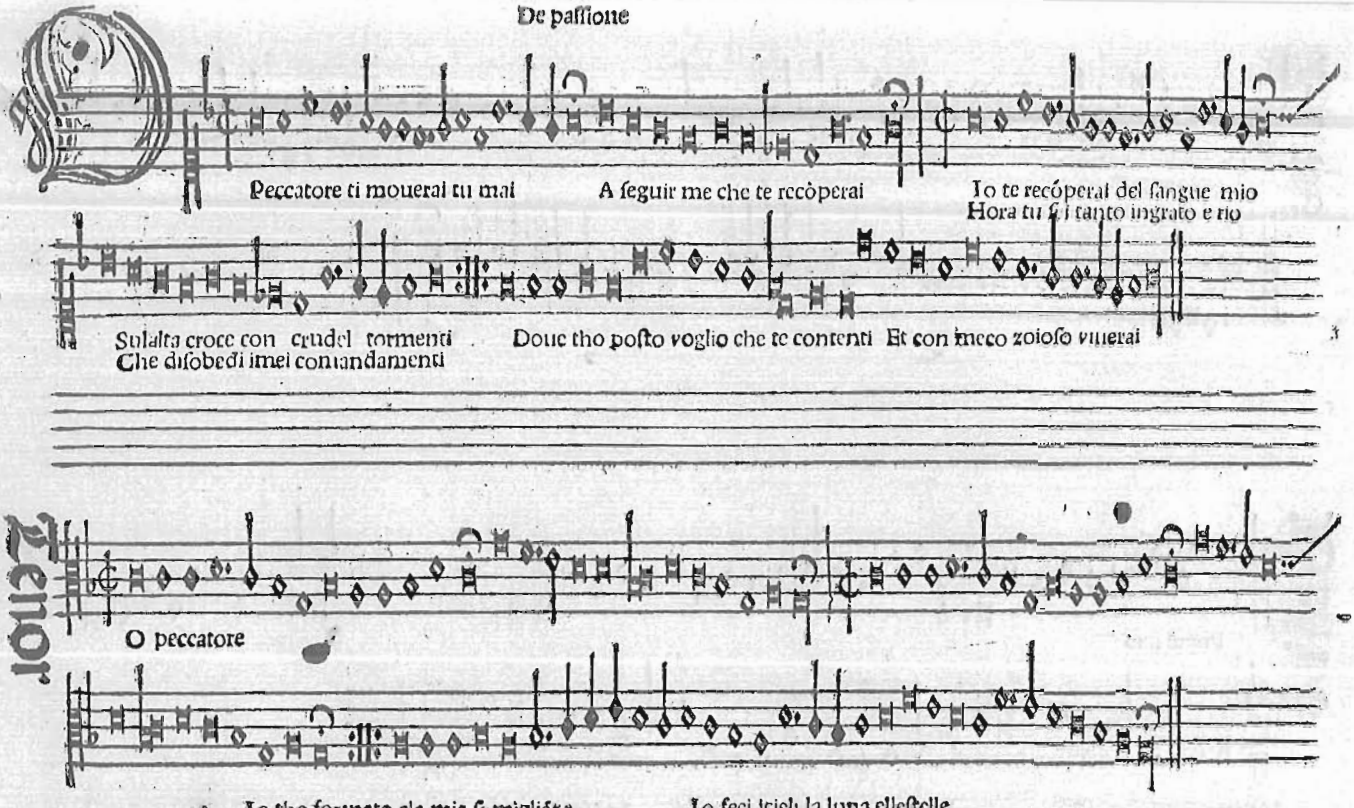


El mar rubro io taperſi
Poi per la tua ſalute
Gli nimici tuo ſumerſi
Hor tu mapri de ferute
Man epedi il capo el fiancho
Le mie membre hai diſperdute
Popul mio non ſetu ſtancho
De vederme mazerato
In columna nubis come
Io tandai ſempre dauanti

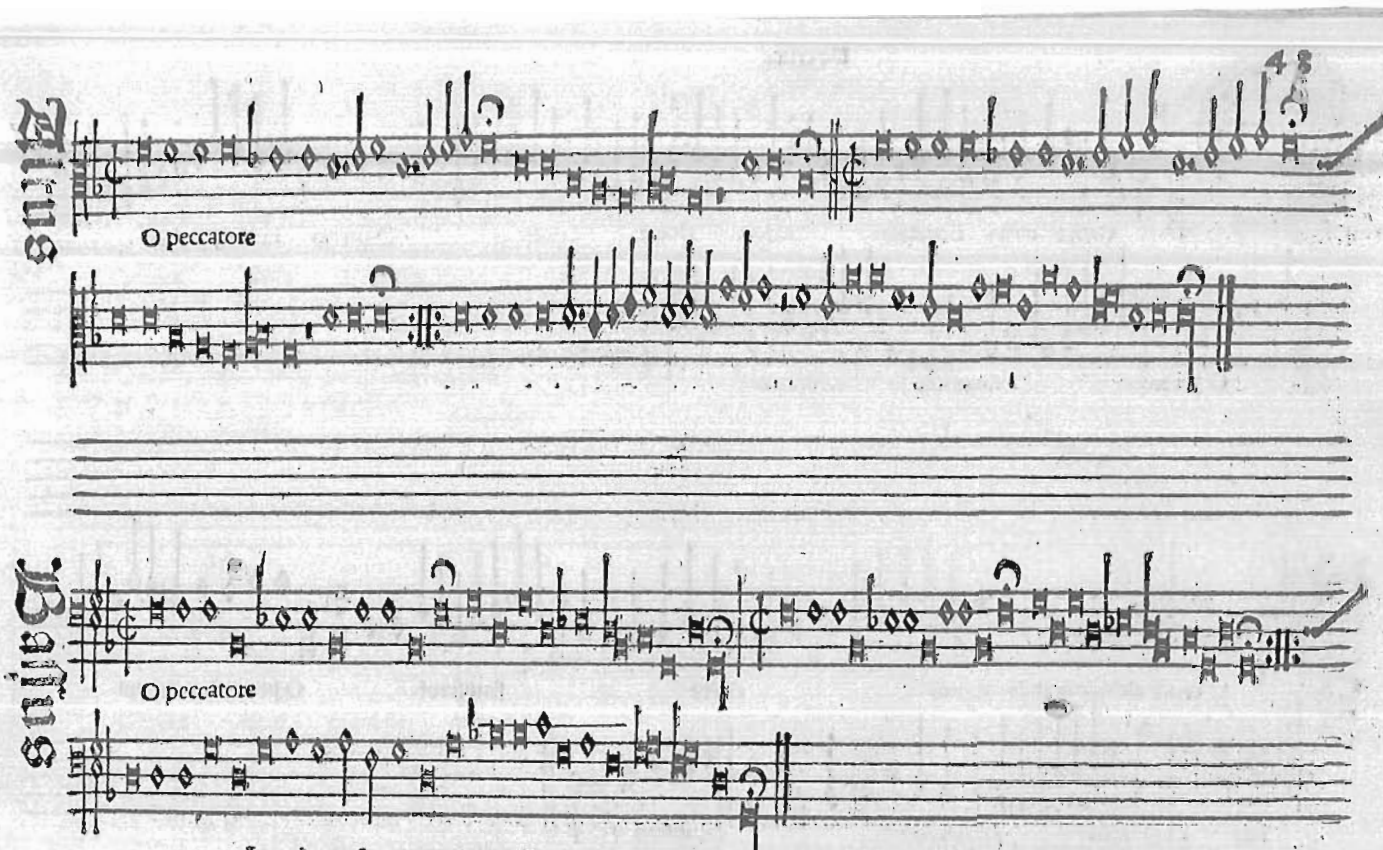
Tadoraui el mio bel nome
Hor ligato aduna inſtante
Tu mhai tuto peſto efranto
Su dal capo in fin lepiante
El mio ſangue anchor tha ſpſto
Nel pretorio de pilato
Alincontro de quel paſto
Che dal cielo tu hauesti
De flageli hor tu mhai guaſto
Per ſaluarte tu vedesti

Io feci de pietra vſcire
Largi fiumi onde beuesti
E tu porgi al mio ſitire
Con lazeto el fiel mirrato
Per tuo amor morir io feci
Subito el gran chananeo
E confuxi itoi inimici
Scognoſente popul reo
Crudelmente mhai percoſſo
Con la canna el capo mio

Poi la croce hai poſto adoſſo
Almio chol marturizato
De non ſtar piu duro tanto
Torna hormai al tuo fatore
Popul mio con humel pianto
Io ſon pur tuo redemptore
Fa pur come tu uol
Non ſtaro dauerte amore
Piangi alquanto il falo tuo
E ſerai te perdóato Popul mio

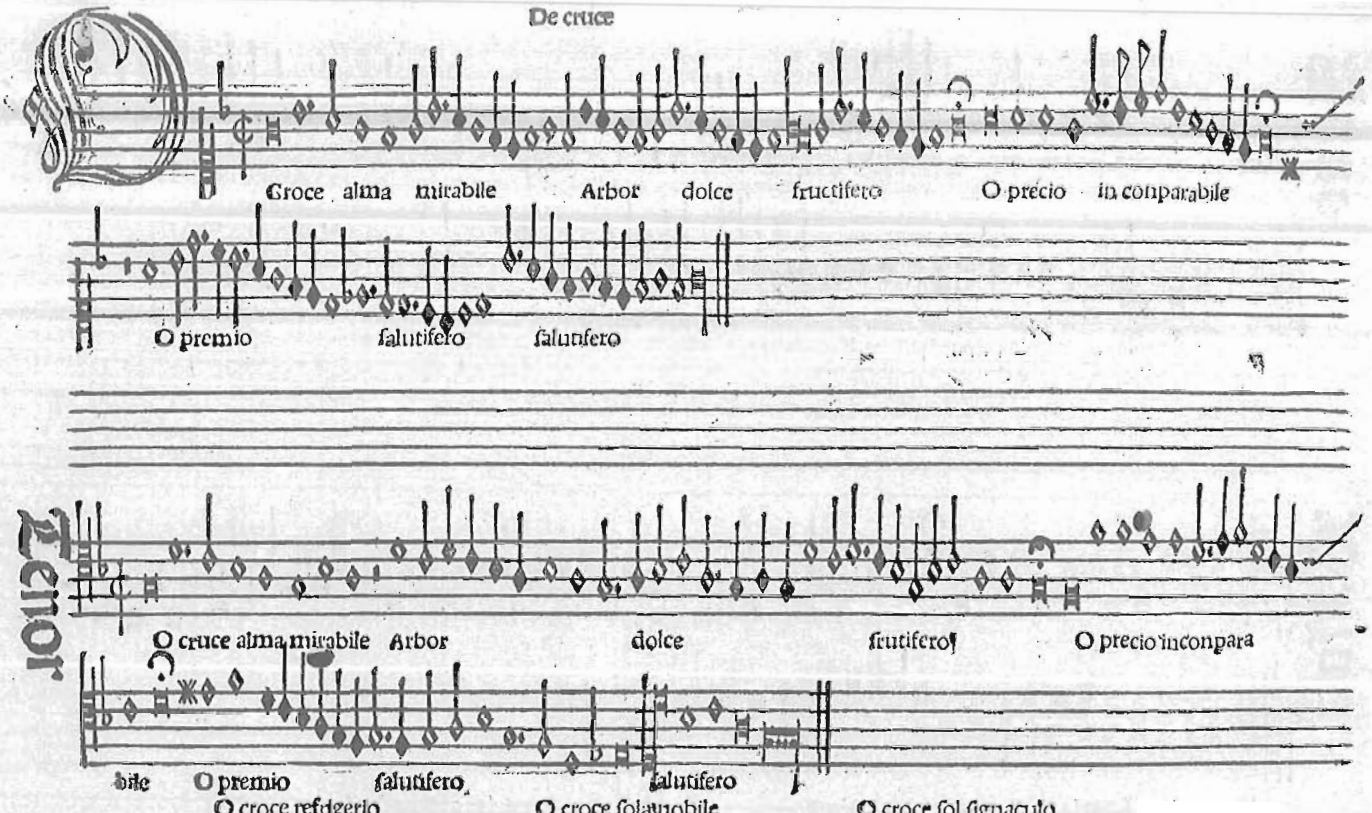
De passione


Peccatore ti mouerai tu mai
A seguir me che te recòperai
Io te recóperai del sangue mio
Hora tu sei tanto ingrato e rio
Sulalta croce con crudel tormenti
Che disobedi imei comandamenti
Dove tho posto voglio che te contenti Et con meco zoioso viuerai
Tenor
O peccatore
Io tho formato ala mia somigliãza
E hoti posto sopra ogni creatura
Perche nõ miami a tuta tua possanza
Ela mia madre che per te procura
De non hauer la mente tanto dura
Leua liochi e in croce me vederai
Io feci ielo la luna elleſtelle
Como ituo ochi pono ben vedere
E laltre cose che assai son piu belle
Perche potesti tutto possedere
Ora me segui sel te apiacere
Despartite dal mondo pien di gua



Leua la tua speranza e l tuo diletti
Da questo mondo chi non de durare
Perche ghe pieno de tuti deffetti
E mai nessun sene po contentare
Ora ti parte e non indusiare
Et in eterno mecco gauderai

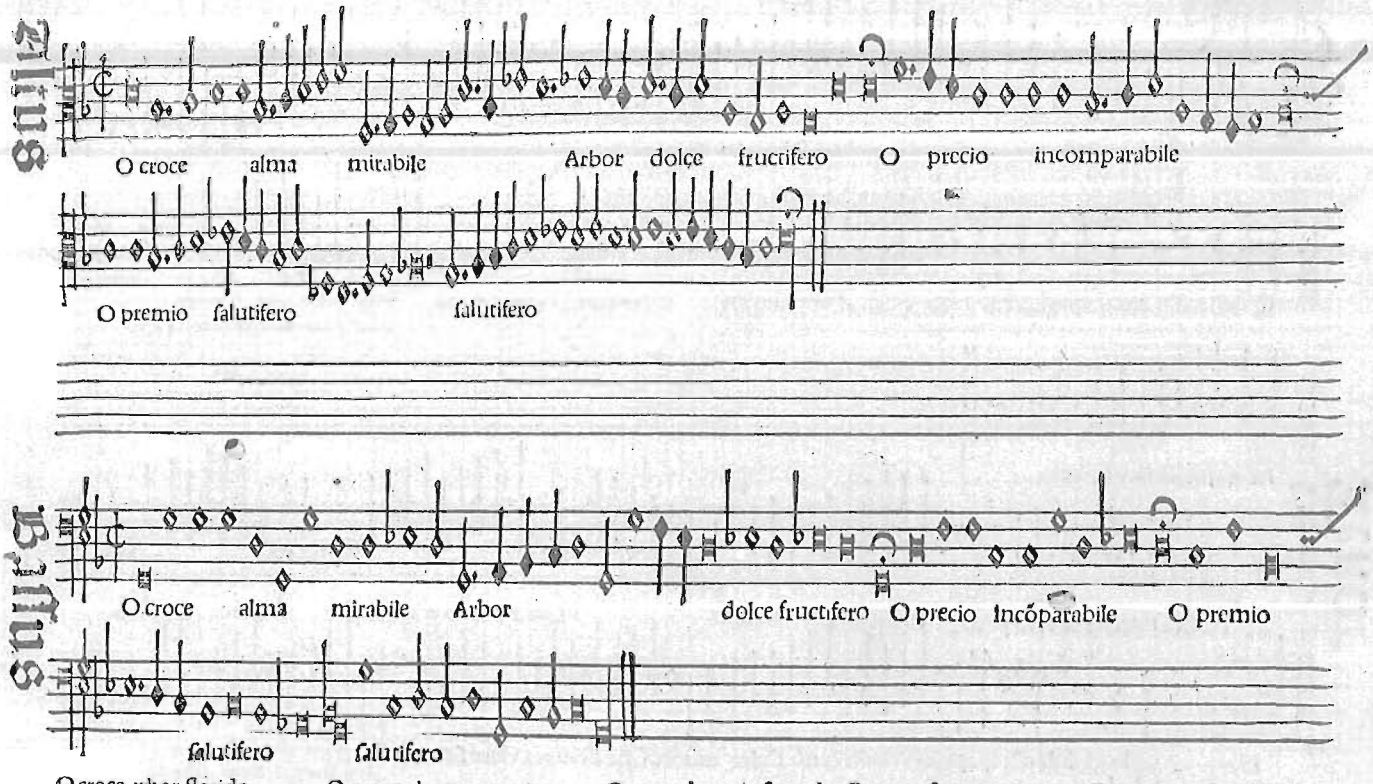
Anima pensa el grandissimo amore
Chio tho portato & porto tuta via
Perche non mami con perfeto core
Chio ti difendo dogni cosa ria
Non partire da la volunta mia
Et in eterno mecho regnarai



O croce refrigerio
De chi te porze laude
Porta de lalto imperio
Doue se aliegra e gaude
O croce splendidissima
Vexilo de victoria
O arma potentissima
Corona dogni gloria

O croce solaprobile
Digna de prestar gratia
O croce ferma immobile
Frutto che ciascun satia
O croce de leticia
Alhumana progenie
O norma de iusticia
Largeza a donar venie

O croce sol signaculo
Contra el demonio oribile
O triomphal spetaculo
Anni tutti visibile
O croce che hai potentia
Contra linfernal furia
O tiera indulgentia
Remission de inguria



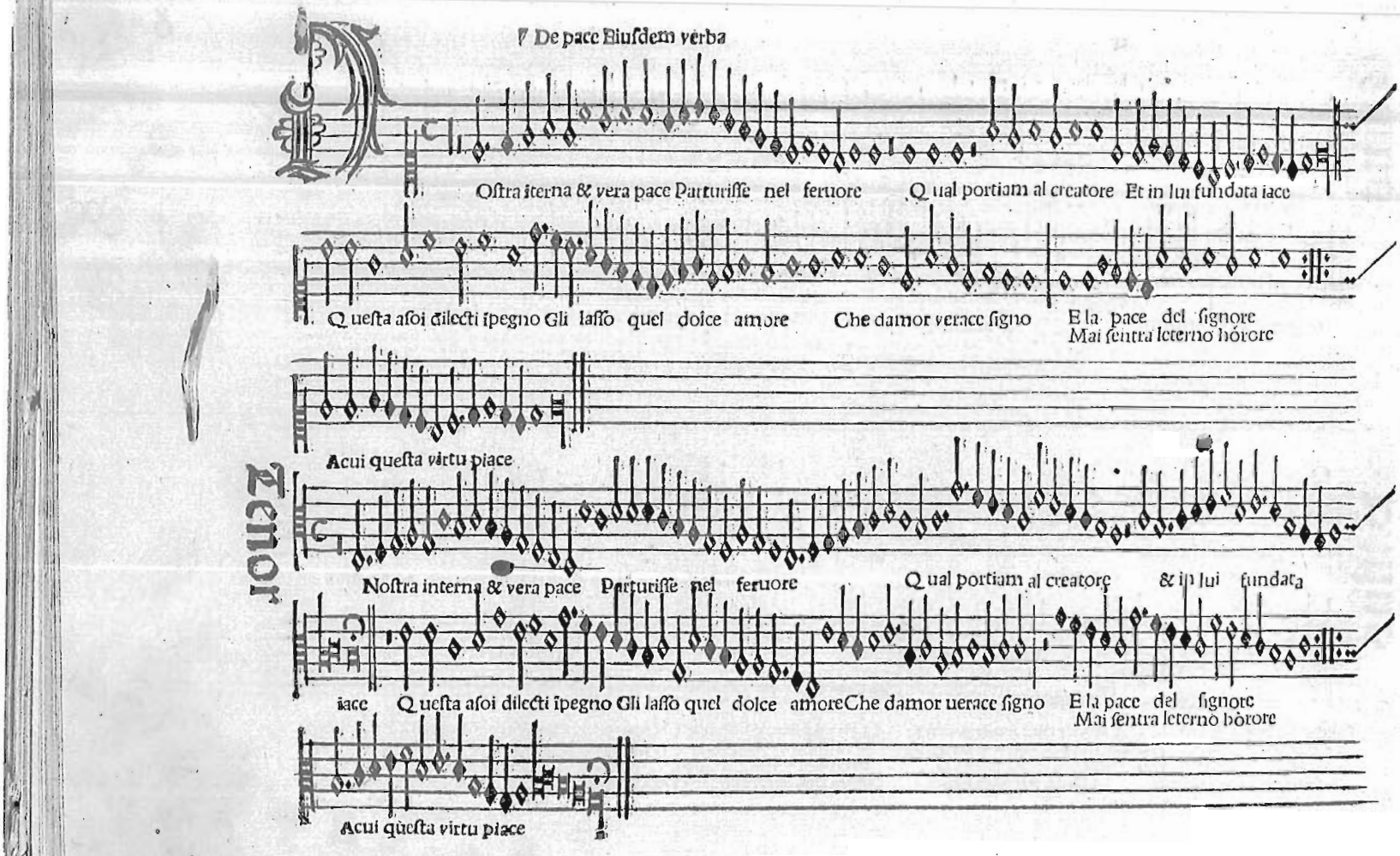
O croce arbor florido
Frondoso chognor zermini
Contra el demonio orido
Defendeme da crimini

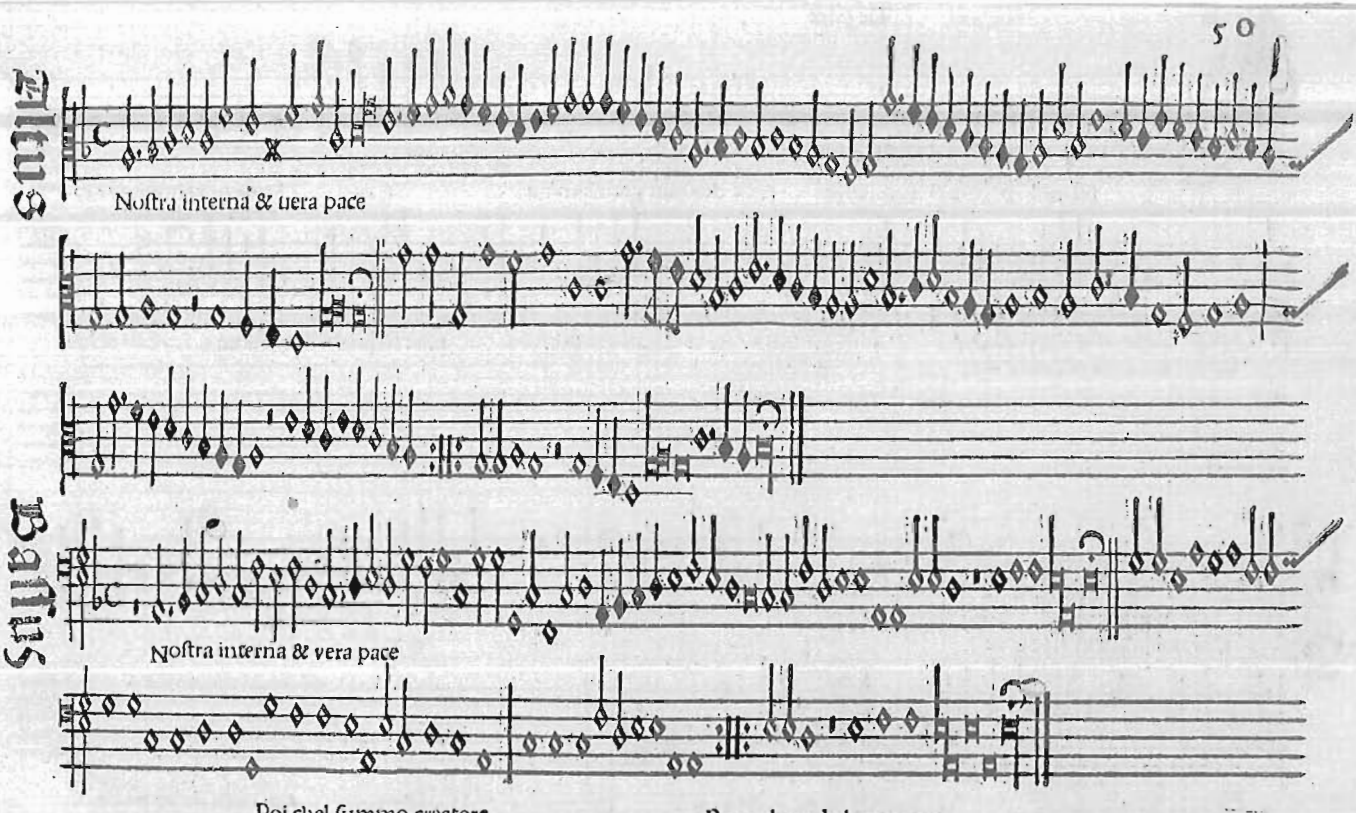
O croce alta magnanima
Digna dogni gran merito
Per te fo falua lanima
Dal peccato preterito

O croce lume e ſpeculo
De diuina clementia
Premio de tutol ſeculo
Digna direuerentia

O croce ſperanza unica
Aluman ſeme genito
Tu fosti veſta e tunica
Del figliol vnigenito

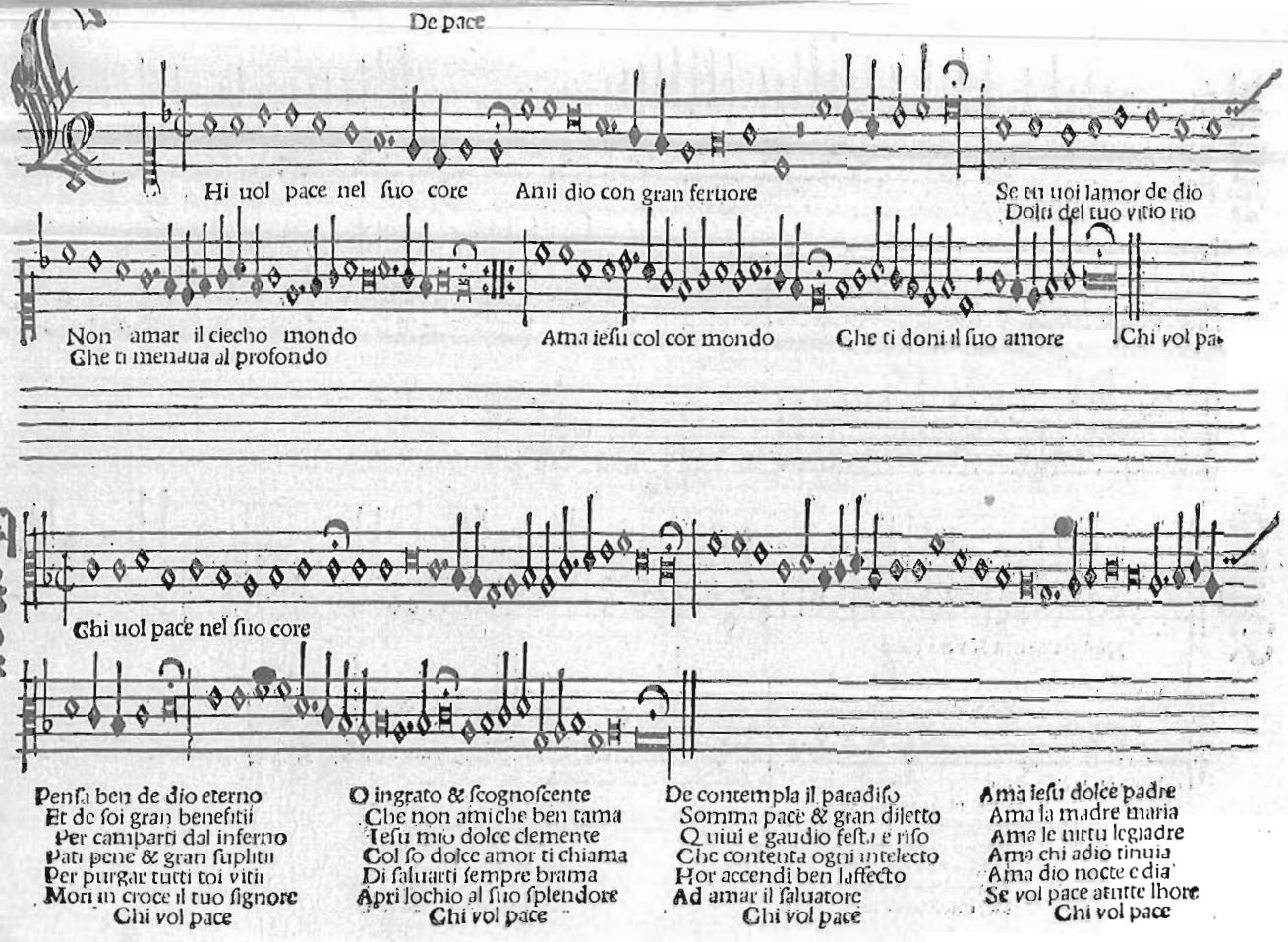
O croce ate ſia laude
Ate ſia honore e gloria
o croce ſancta exaudi
Habbi di nui memoria

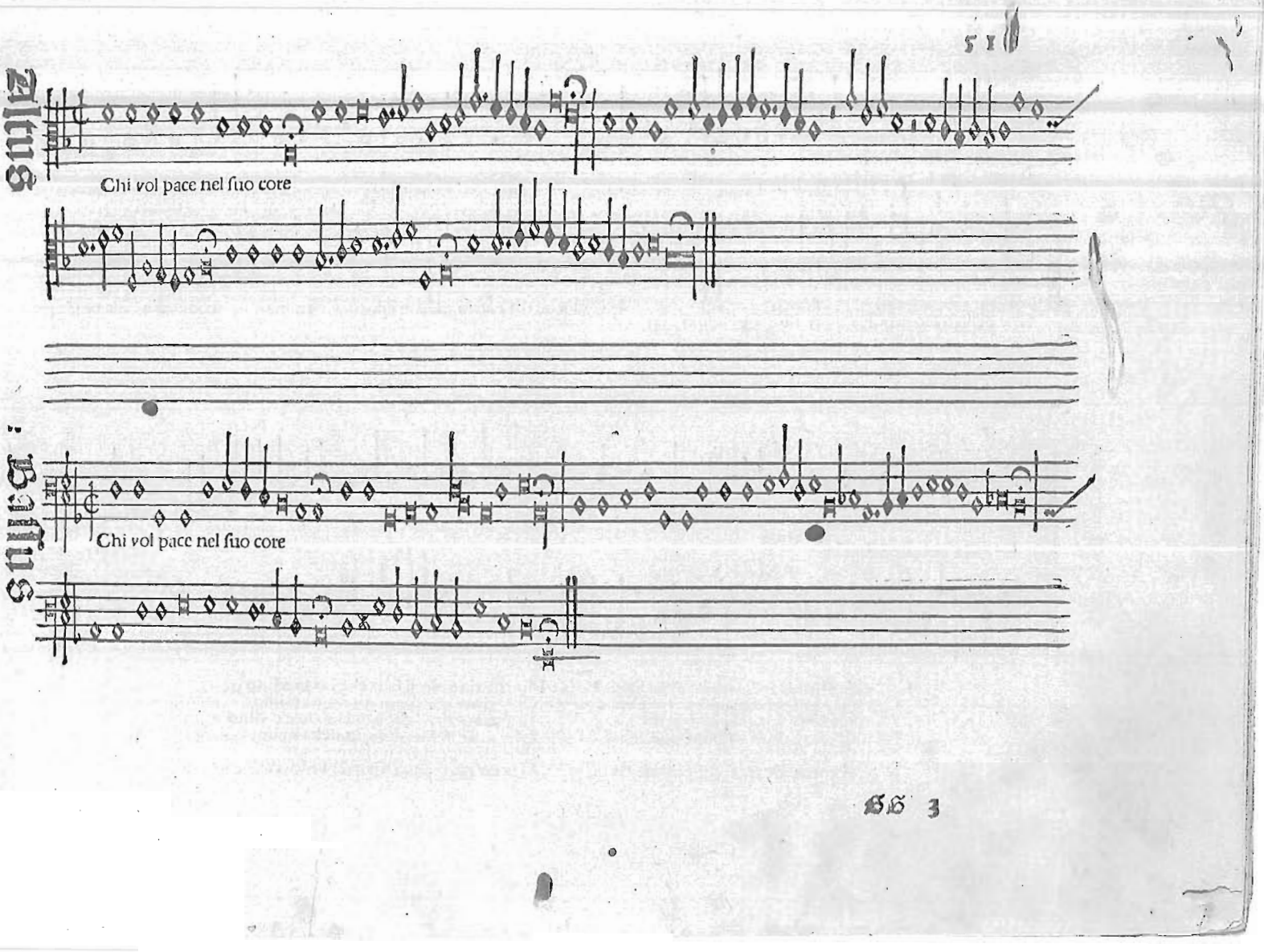

De pace Eiusdem verba
Ostra iterna & vera pace Parturisse nel feruore Qual portiam al creatore Et in lui fundata iace
Questa asoi dilecti ipegno Gli lasso quel dolce amore Che damor verace signo E la pace del signore
Mai sentra leterno hòrore
Acui questa virtu piace
Tenor
Nostra interna & vera pace Parturisse nel feruore Qual portiam al creatore & in lui fundata
iace Questa asoi dilecti ipegno Gli lasso quel dolce amore Che damor uerace signo E la pace del signore
Mai sentra leterno hòrore
Acui questa virtu piace

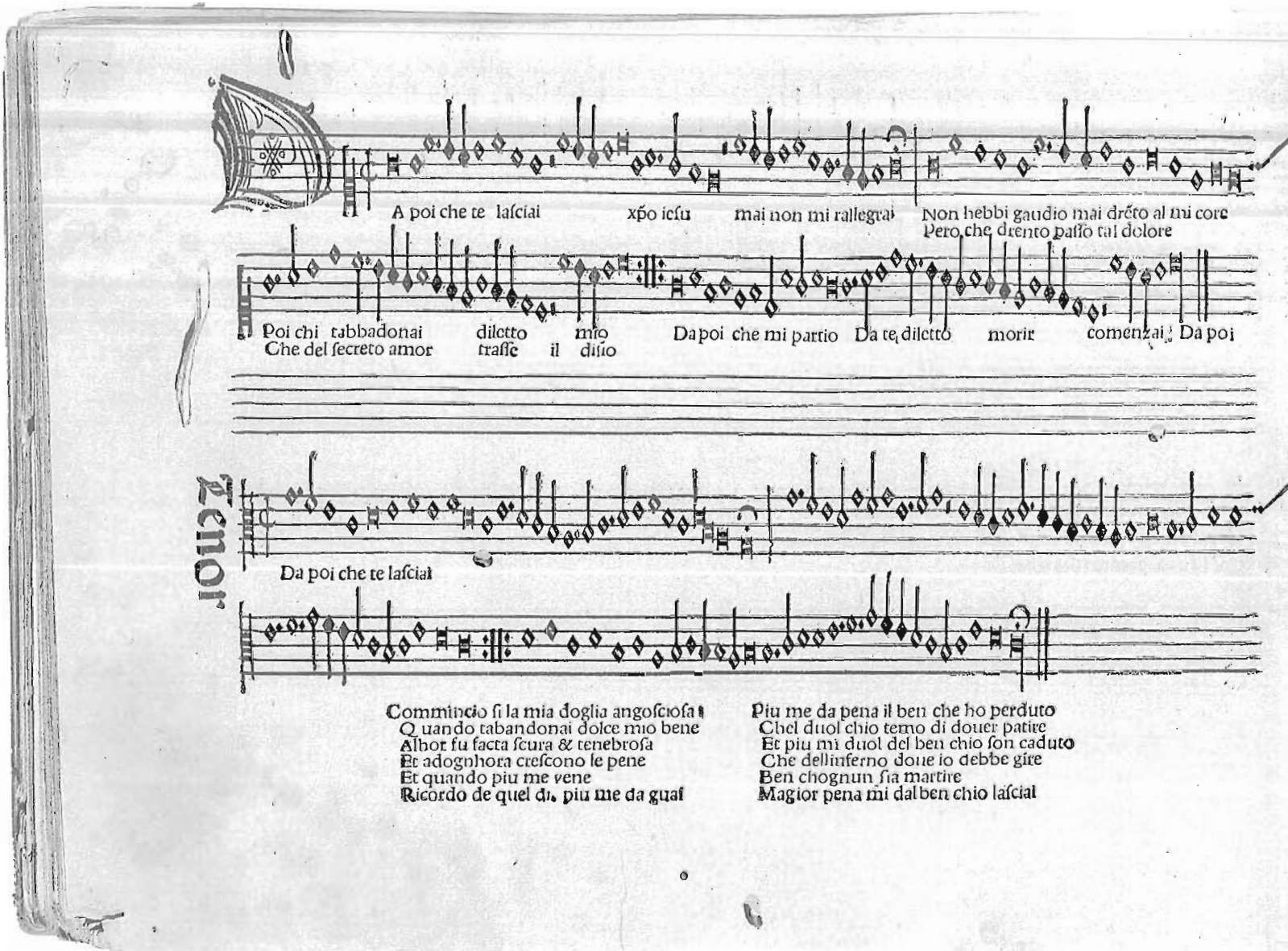


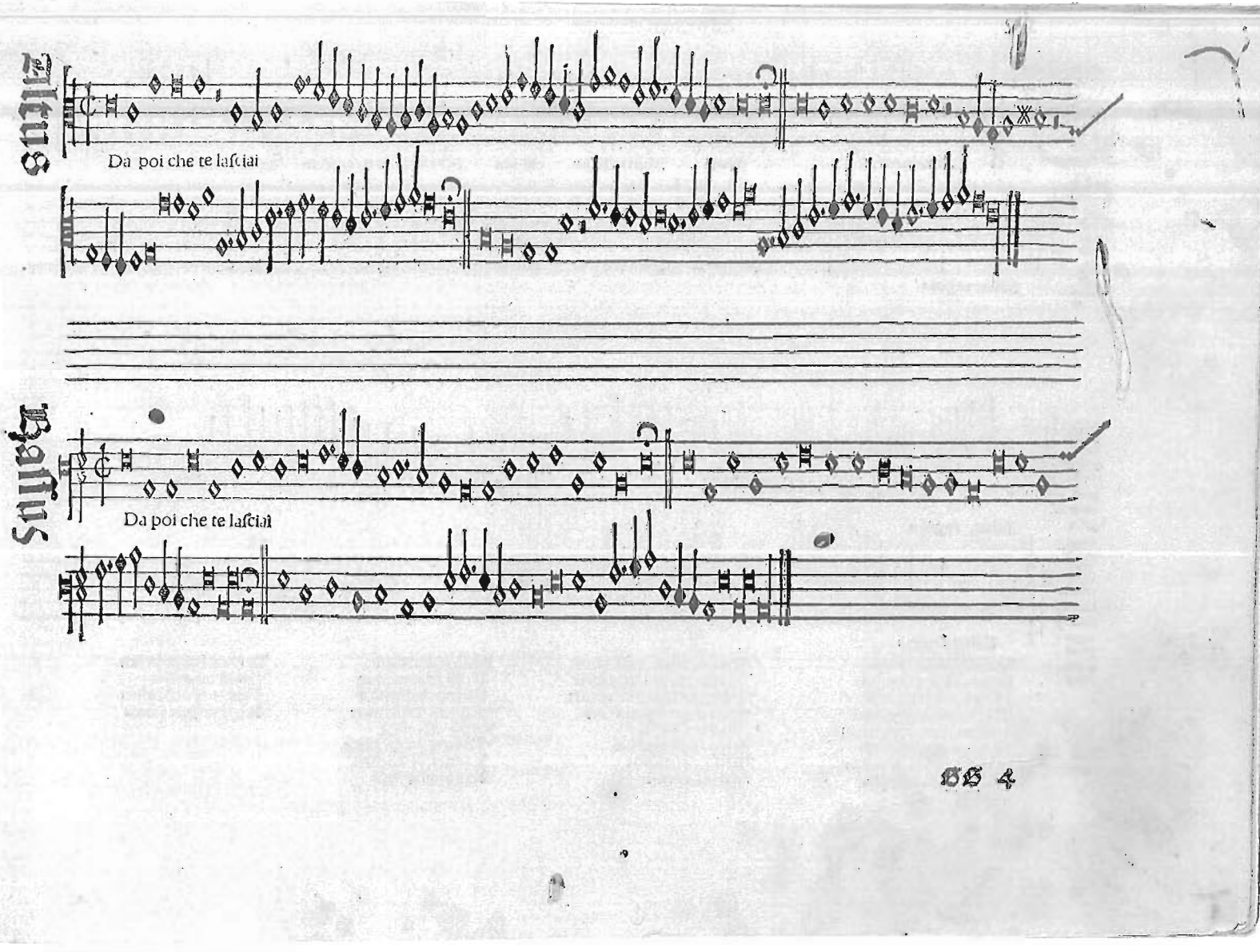
Poi chel summo creatore
Resuscito de la morte
Pace a uoi con grandamore
Disse io son, hor stati forte
Gia destrutte son le porte
Del inferno & regna pace

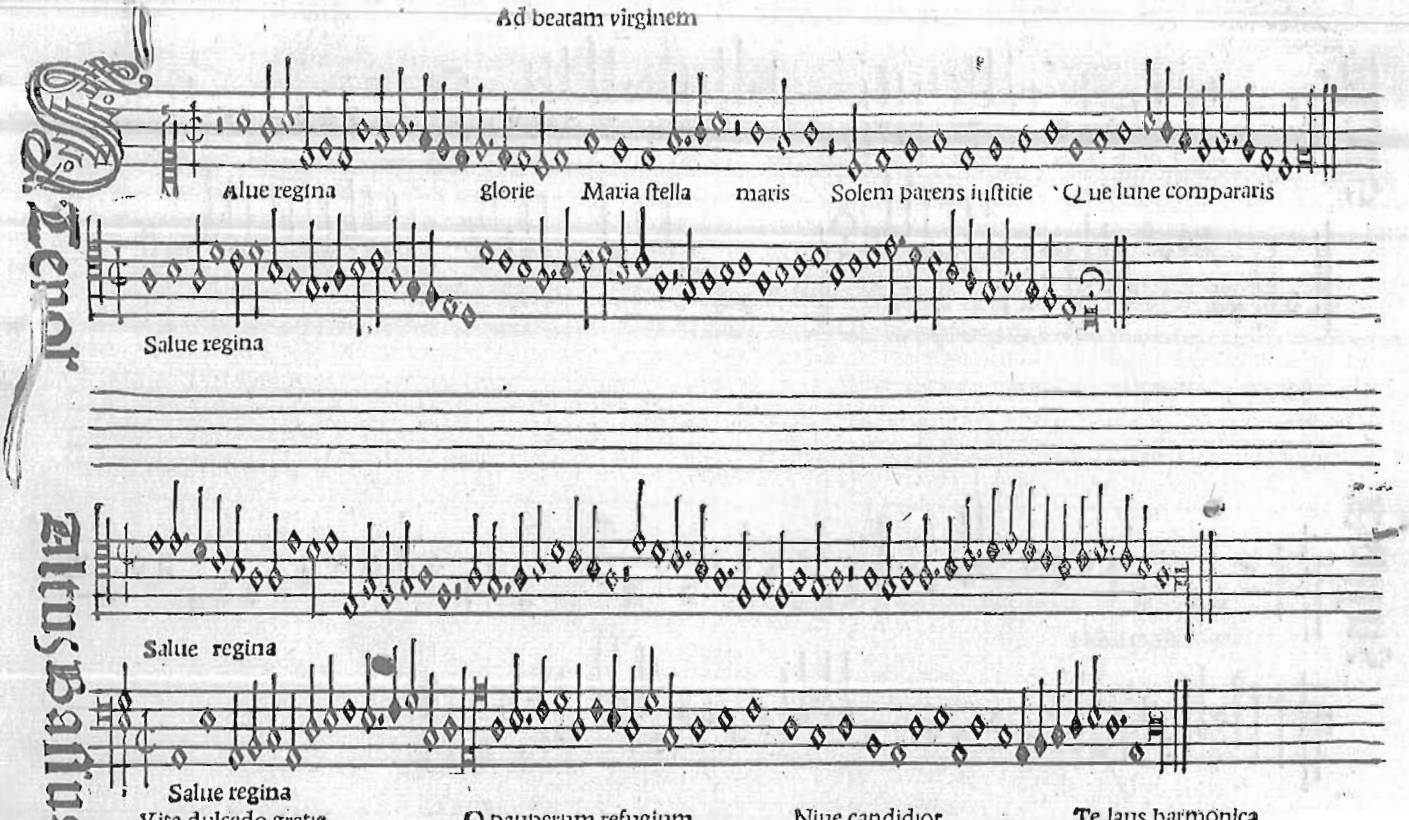
Pace e luce de la mente
Danimo tranquillitade
Pace al mal e renitente
Stato honor vtilitade
Mantien iprosperitade
Nelle cose aduerse tace


Hi uol pace nel ſuo core
Anni dio con gran feruore
Se tu uoi lamor de dio
Dolti del tuo vitio rio
Non amar il ciecho mondo
Che ti menaua al profondo
Ama ieſu col cor mondo
Che ti doni il ſuo amore
Chi vol pa
Tenor
Chi uol pace nel ſuo core
Penſa ben de dio eterno
Et de ſoi gran benefitii
Per camparti dal inferno
Pati pene & gran ſupliti
Per purgar tutti toi vitii
Mori in croce il tuo ſignore
Chi vol pace
O ingrato & ſcognoſcente
Che non ami che ben tama
Ieſu mio dolce clemente
Col ſo dolce amor ti chiama
Di ſaluarti ſempre brama
Apri lochio al ſuo ſplendore
Chi vol pace
De contempla il paradiſo
Somma pace & gran diletto
Q uiui e gaudio feſta e riſo
Che contenta ogni intelecto
Hor accendi ben laffecto
Ad amar il ſaluatore
Chi vol pace
Ama ieſu dolce padre
Ama la madre maria
Ama le virtu legiadre
Ama chi adio tinuia
Ama dio nocte e dia
Se vol pace atutte lhore
Chi vol pace


Altus
Chi vol pace nel ſuo core
Bassus
Chi vol pace nel ſuo core


A poi che te lascial
xpo iesu
mai non mi rallegrai
Non hebbi gaudio mai drēto al mi core
Pero che drento passo tal dolore
Poi chi tabbadonai
Che del secreto amor
diletto
trasse
mio
il
dilio
Da poi che mi partio
Da te diletto
morir
comenzai
Da poi
Tenor
Da poi che te lascial
Commincio si la mia doglia angosciosa
Quando tabandonai dolce mio bene
Albor fu facta scura & tenebrosa
Et adognhora crescono le pene
Et quando piu me vene
Ricordo de quel di. piu me da guai
Piu me da pena il ben che ho perduto
Chel duol chio temo di douer patire
Et piu mi duol del ben chio son caduto
Che dellinferno doue io debbe gire
Ben chognun sia martire
Magior pena mi dalben chio lascial


Tenus
Da poi che te laſciai
Superius
Da poi che te laſciai

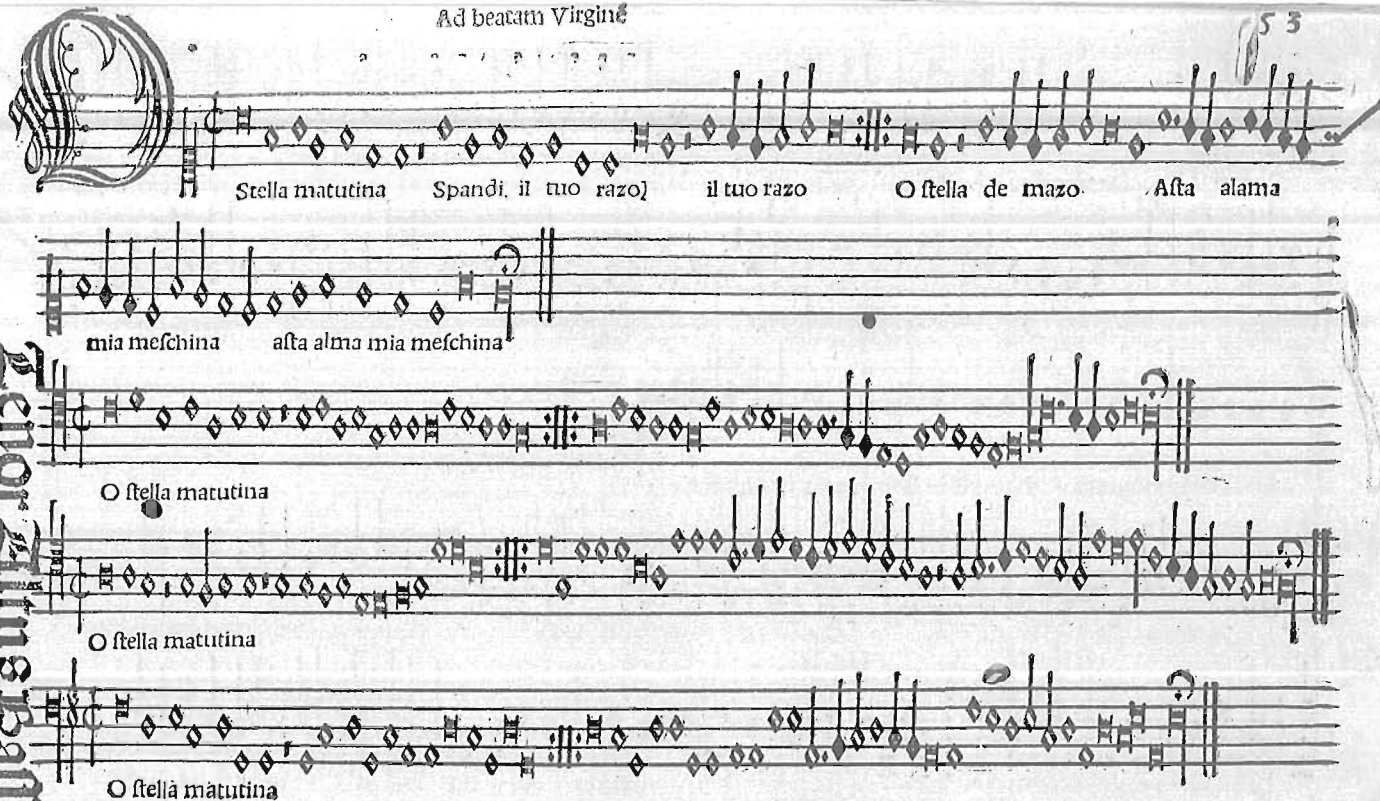


Vita dulcedo gratie
Fons aque ſalutaris
Mater miſericordie
Tu portus appellaris
Summi regis palatium
Tronus imperatoris
Sponſa reclinatorium
Tu ſponſa creatoris

O pauperum refugium
Re medium languoris
Dignum dei ſacrarium
Vas eterni ſplendoris
O melle dulcior
Auro ſplendidior
Riſu iocundior
Amore carior

Nive candidior
Roſa fragrantior
Palma ſublimior
Saphiro pulchrior
Virgo dauitica
Te uox prophetica
Laudat & cantica
Lex euangelica

Te laus harmonica
Decet angelica
Duc nos ad cælica
Regina ſpes vnica

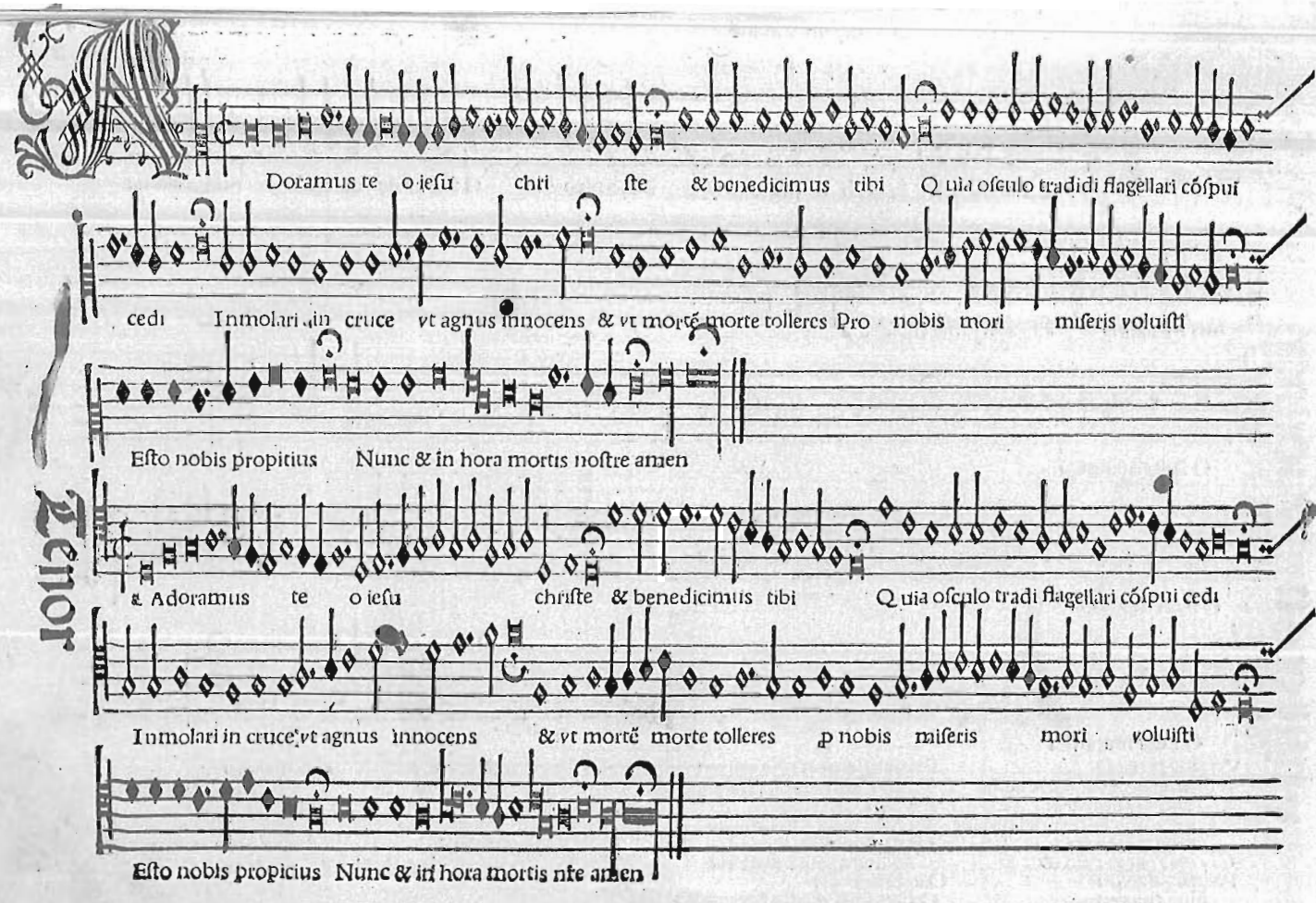


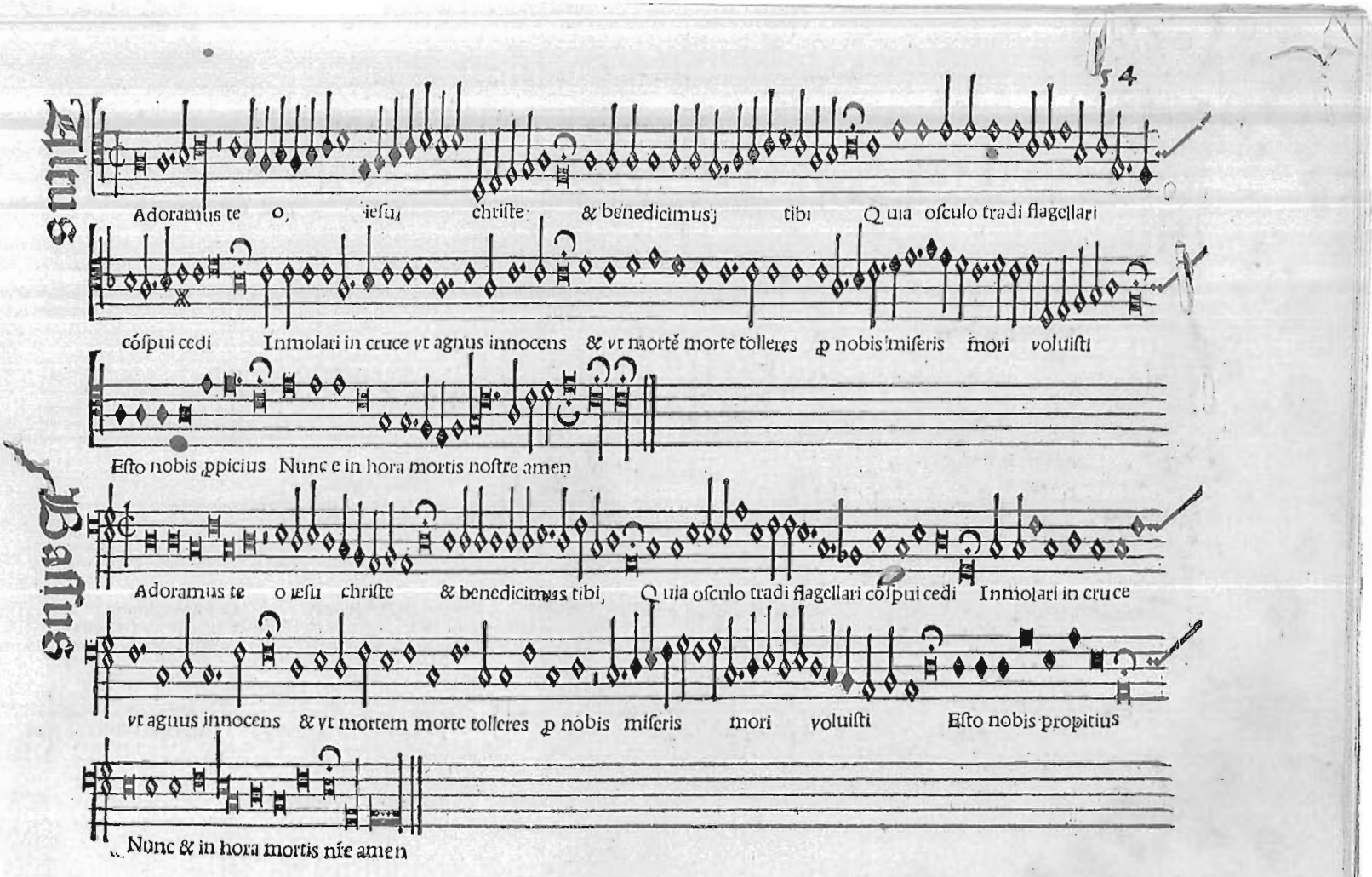
Vergine preciosa
E de miſericordia fonte e fiūe
Aſta anima tenebroſa
De porgi una ſtillā del tuo lūe
Diſſoluime la fune
Che ma ligato e ſtreto
Per mio diffetto
Altiſſima regina
Regina quando uegno
Inginochiarme auanti tua figura

Penſando non eſſer degno
Tutto trematre me ſēto p pagura
Ma il me aſſegura
La tua gran caritade
Che pouertade
Dananci ate me mena
O agnela beata
Creata ſoſti da dio benedetto
E ſoſti terminata
Nel prīcipio del ſuo ſctō ſecreto

Dapo il noſtro diffetto
Del noſtro primo padre
Fece te madre
De noi donna e regina
Figliola de ſancta anna
Che auāzaſti el corſo da natura
Tu portaſti la manna
Eſſēdo gioueneta vaga e pura
Paſſaſti ogni miſura
Quando tu il parturiſti

E remaneſti
Vergene como prima
Stella del paradiſo
Tu ſei la noſtra via e drita ſcala
Moſtra il tuo chiaro uiſo
Achi te chiama in q̄ſta miſēra vale
E mi che ſon mortale
Riceui ſotto il tuo manto
Riſguarda alquanto
Aſta anima chie imbena


Doramus te o ieſu chri ſte & benedicimus tibi Q uia oſculo tradidi flagellari cõſpui
cedi Inmolari in cruce vt agnus innocens & vt mortẽ morte tolleres Pro nobis mori miſeris voluiſti
Eſto nobis propitius Nunc & in hora mortis noſtre amen
Tenor
& Adoramus te o ieſu chriſte & benedicimus tibi Q uia oſculo tradi flagellari cõſpui cedi
Inmolari in cruce vt agnus innocens & vt mortẽ morte tolleres p nobis miſeris mori voluiſti
Eſto nobis propicius Nunc & in hora mortis nre amen


Agnus
Adoramus te o ieſu chriſte & benedicimus tibi Quia oſculo tradi flagellari
cóſpui cedi Inmolari in cruce vt agnus innocens & vt mortẽ morte tolleres ꝓ nobis miſeris mori voluiſti
Eſto nobis ꝓpicius Nunc e in hora mortis noſtre amen
Agnus
Adoramus te o ieſu chriſte & benedicimus tibi Quia oſculo tradi flagellari cóſpui cedi Inmolari in cruce
vt agnus innocens & vt mortem morte tolleres ꝓ nobis miſeris mori voluiſti Eſto nobis propitius
Nunc & in hora mortis nře amen

Nima benedittà Che damore ſenti il zelo Stende le ale al cielo Et de uolar non fina

Anima benedittà

Anima benedittà

Anima benedittà

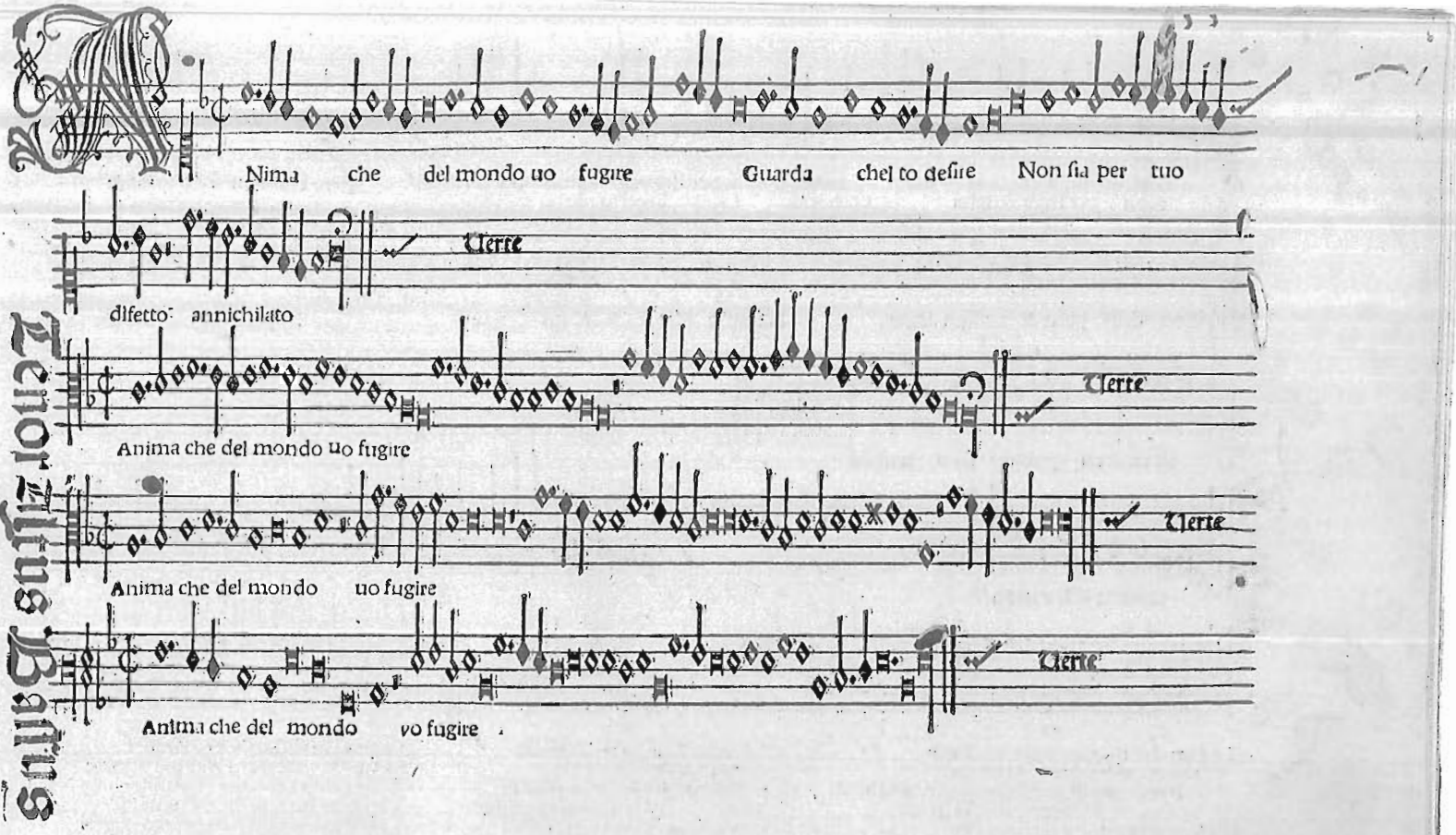
Su lalto monte aſcendi
Doue la more taſpetta
E come foco tacendi
In verſo lui tafretta
Toſto o ſpoſa dilecta
El dolze ſpoſo abraza
Con lachrymoſa faza
Auanti alui te inclina
De rompi con dolore
El tuo cor infiamato
Denanzi altuo ſignore
Piangi il tuo peccato

Perche non tagio amato
O ieſu ſignor caro
Che con ſudore amaro
Sanaſti me topina
E con ſoſpiri e pianti
Baſia quei dolci pedi
Li ql tormenti tanti
Soſtenen como vedi
Oime qual doglia credi
Che patiſſe lamore
Domandando effo core
Con voce angelina

Q uelle man precioſe
Baſia con doglie grande
Che ſu lamara croce
El dolce ſangue ſpãde
O cor perche non piangi
Siche lochi ſe ſtanchi
Per tal modo che mancni
Nela bonta diuina
Guſta quel dolce fonte
Chal deſtro lato ſorze
E ſentirai le ponte
Che dalſuo cor ti porze

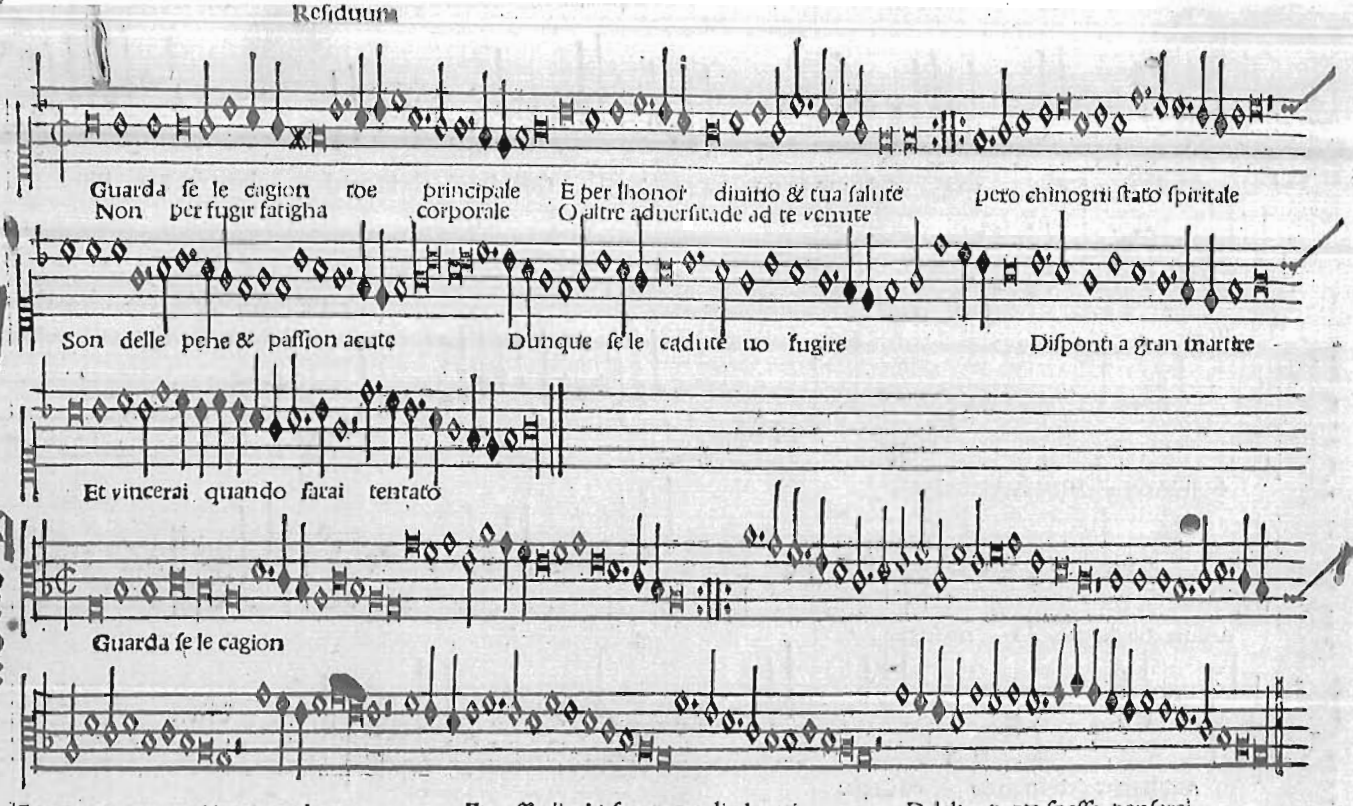
Per te tute ſe ſtruge
Chiamãdo ognun cha fede
De queſta aqua beueti
Che del mio cor feſtina
Pero tu ſpoſa mia
Ghe adio tanto offendiſti
Sempre tuo ſpechio ſia
Le piage del tuo chriſto
E guſta del pan mixto
Con baſo lachrymoſo
E ſentirai ripoſo
Chel bon ieſu propina

O anima diuina
Che damor ſei ferita
De leua gliochi e nota
Che la fonte de vita
De mira come aflicta
Tutto quel corpo ſancto
Non ghe parte ne canto
Che non ſenta laſpina


Nima che del mondo uo fugire Guarda chel to deſire Non ſia per tuo
Uerte
difetto annichilato
Uerte
Anima che del mondo uo fugire
Uerte
Anima che del mondo uo fugire
Uerte
Anima che del mondo vo fugire

[55]
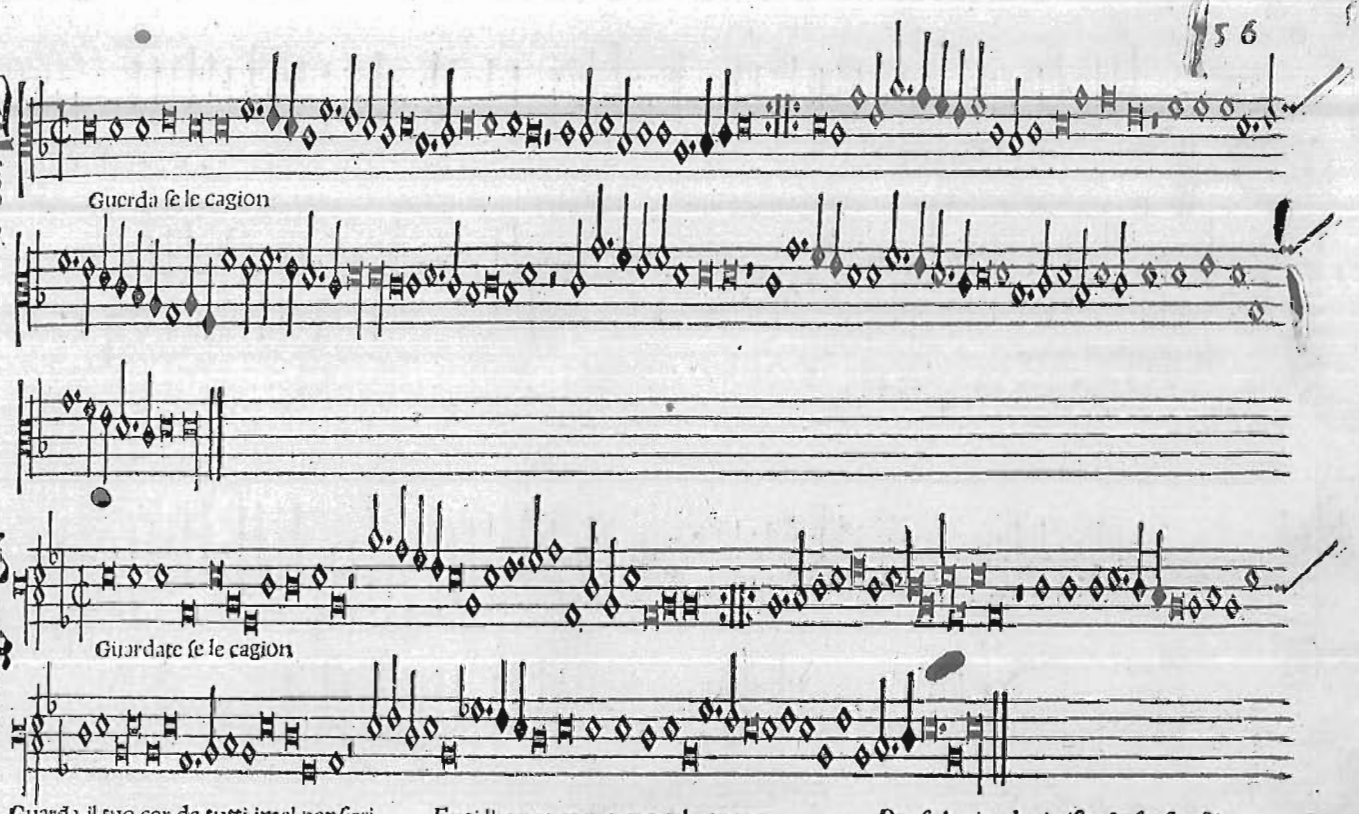
Residuum



Inanzi che tu entri inuer un loco
Vsa tutel ueder de la tua mente
Piglia consiglio & proua prima un poco
Se tu sei apto a star con quella gente
Acio che poi qñ tu sei nel gioco
Tu non ti doglia desser imprudente
Pero che chi si pente in cotal porto
E in doi modi morto
Et e da dio & dal mondo beffato

Et cossi gliochi sempre a dio leuati
Segui la tua celeste uocatione
Dolor grandissimo habi de peccati
Pur che non venghi ala desperatione
Et con vergogna & pena confessati
Fa lieta mente ogni satisfatione
Porta dilectione a tutta gente
Sia puro obediente
Non disputar quel chi te comandato

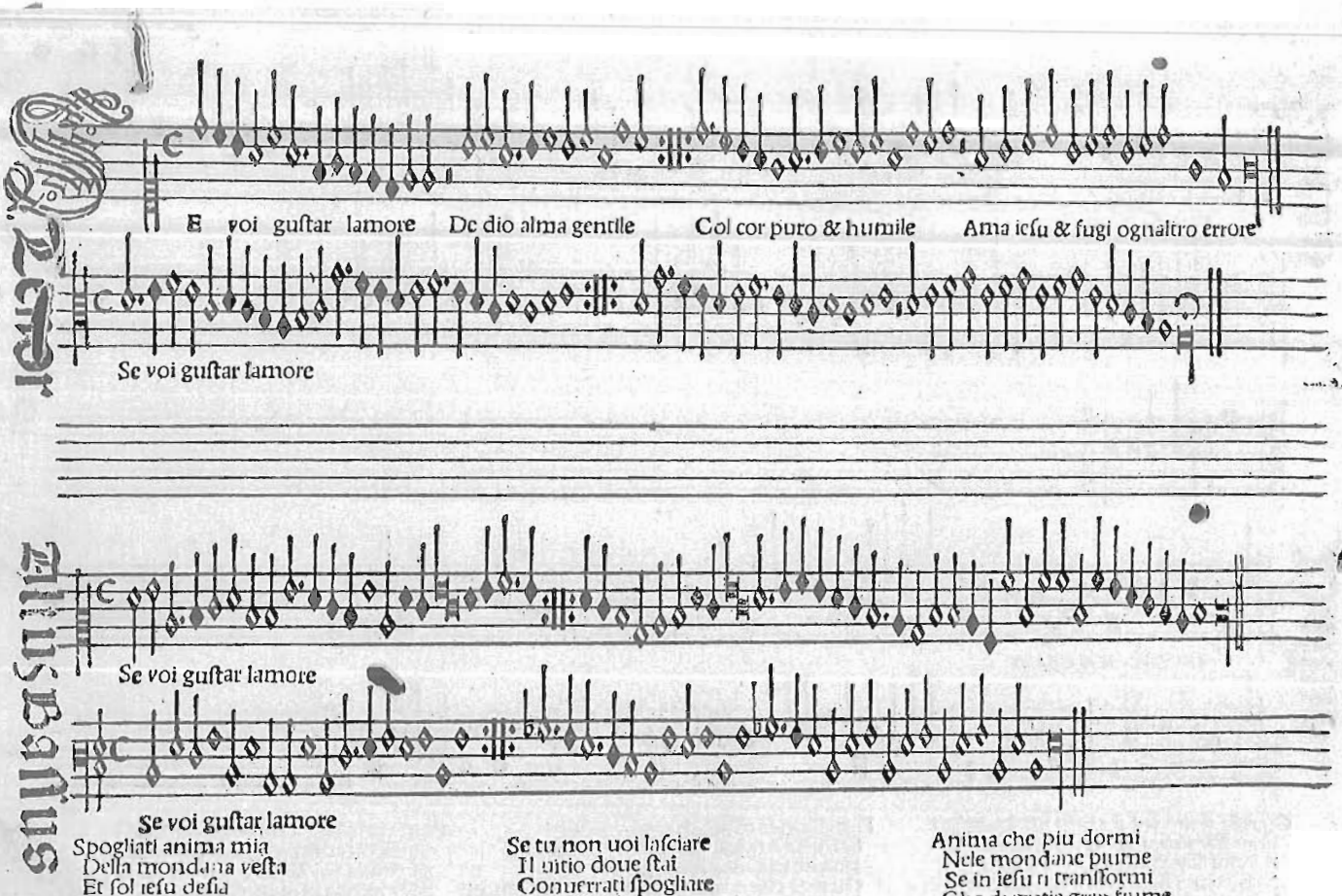
Dalaltra parte spesso pensarai
Le molte gratie che dio tha donate
Et con tuttel tuo cor gli renderai
Laude & benedittione smisurate
Et fa che sempre in ogni atto che fai
Tu ami & temila sua gran bontade
Se la sua charitade andarai pensando
Non ti dolera poi quando
Sarai dal tuo fratello inguriato



Guarda il tuo cor da tutti imal penſieri
Non ſtar ocioſo & vivi allegramente
Rompi la volunta tua voluntieri
Se pace uoi hauer nella tua mente
Et fa che gliatti toi non ſieno altieri
Anzi humil & benigni ad ogni gente
Non mormorar niente de perſona
Se tu voi la corona
La qual aſpecti in ciel glorificato

Fugi lhonor come mortal veneno
Et ſtima ognuno eſſer di te meglıore
Ponalli ſenſi & alla lingua freno
Guarda che nontinganni il proprio amore
Penſalla uita che non vien mái meno
Q uanto toſto corton le noſtre hore
Pero con puro core & gran deſio
Fa che tu ſerui adio
Acio chal fin non ti troui dānato

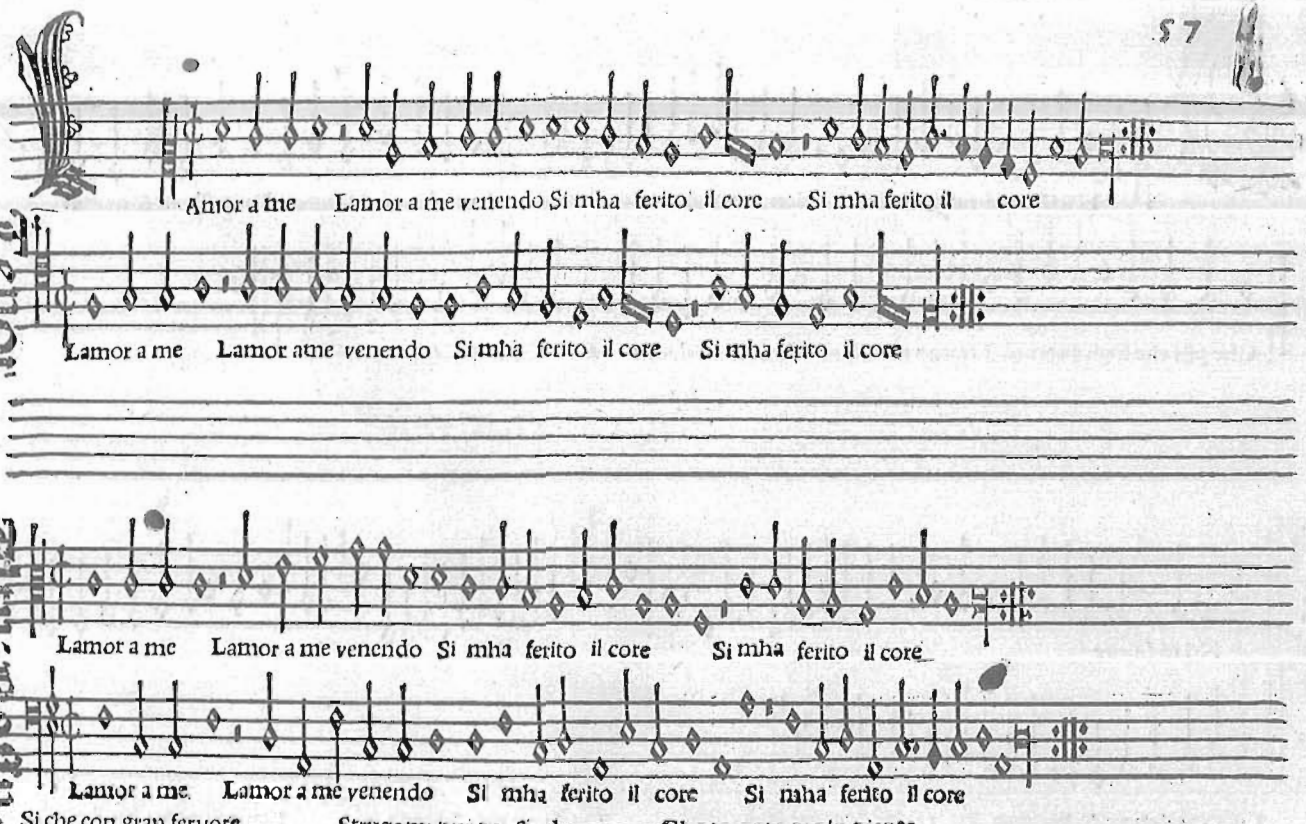
Penſa la vita de chriſto & de ſancti
Q uandel dimon dellaccidia taſſale
Et vedrai per le pene tutti quanti
Eſſer andati al regno ſupernale
Et conſidera poi glieterni pianti
Cha quiſta lhom cha dio non e leale
Se la pena infernalmeditarai
Con feruor cercharai
Deſſer in queſta vita affatigato



Spogliati anima mia
Della mondana vesta
Et sol iesu desia
Con letitia & con festa
Et la voglia terestra
Lascia che porge alalma grā dolore

Se tu non uoi lasciare
Il uitio doue stai
Conuerrati spogliare
Et riuestir di guai
Salle noze non uai
Come sposa fidel del to signore

Anima che piu dormi
Nele mondane piume
Se in iesu ti transformi
Che di gratia gran frume
Vedrai quel diuin lume
Che arde lalma dogni bon feruore

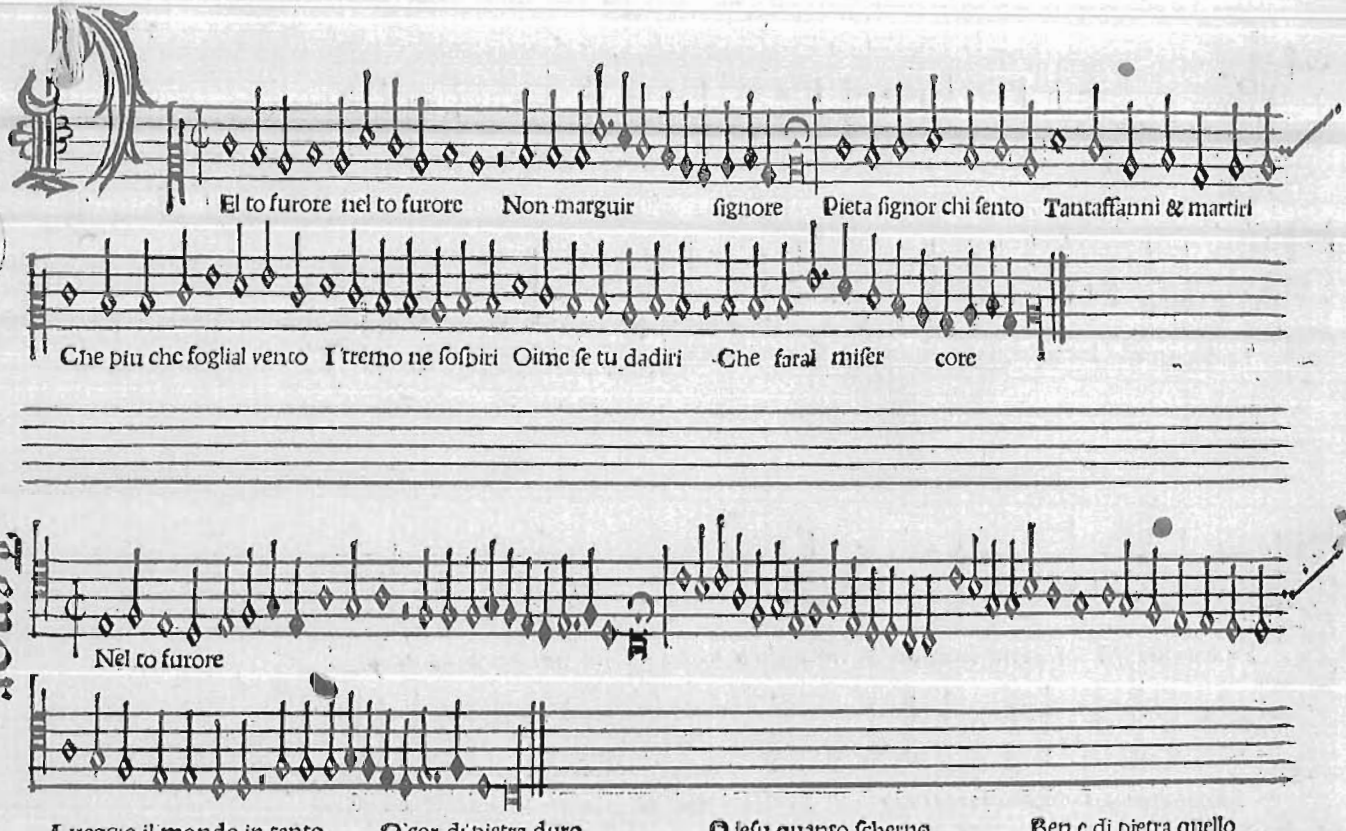


Si che con gran feruore
Strugomi & vo languendo
Languisco per diletto
Che tu mi fai sentire
O iesu benedetto
Fammi damor morire
Io non posso soffrire
Amor cotal ferita
Iesu tomi la vita
Chio me vo strugendo

Strugomi pur pensando
Il to infinito amore
Chandando ti scapando
Tu mha ferito il core
Non porto piu ualore
A farti resistenza
Perche la tua clemenza
Si mi fa andar cantando
Cantando io uo vn canto
Che ghangeli fan festa

Che tornato me in pianto
Ogni mondana tresca
Amor come baltresca
Stende le soe sagitte
Sentoli nel cor fitte
Et vomene piangendo
Piangendo per amore
Tu si mi vo purgare
O benigne signore
Che tu mi uoi amare

Priegote non dugiare
Fa chio sia sotterato
Nel aperto costato
Dentro mi stia dormendo
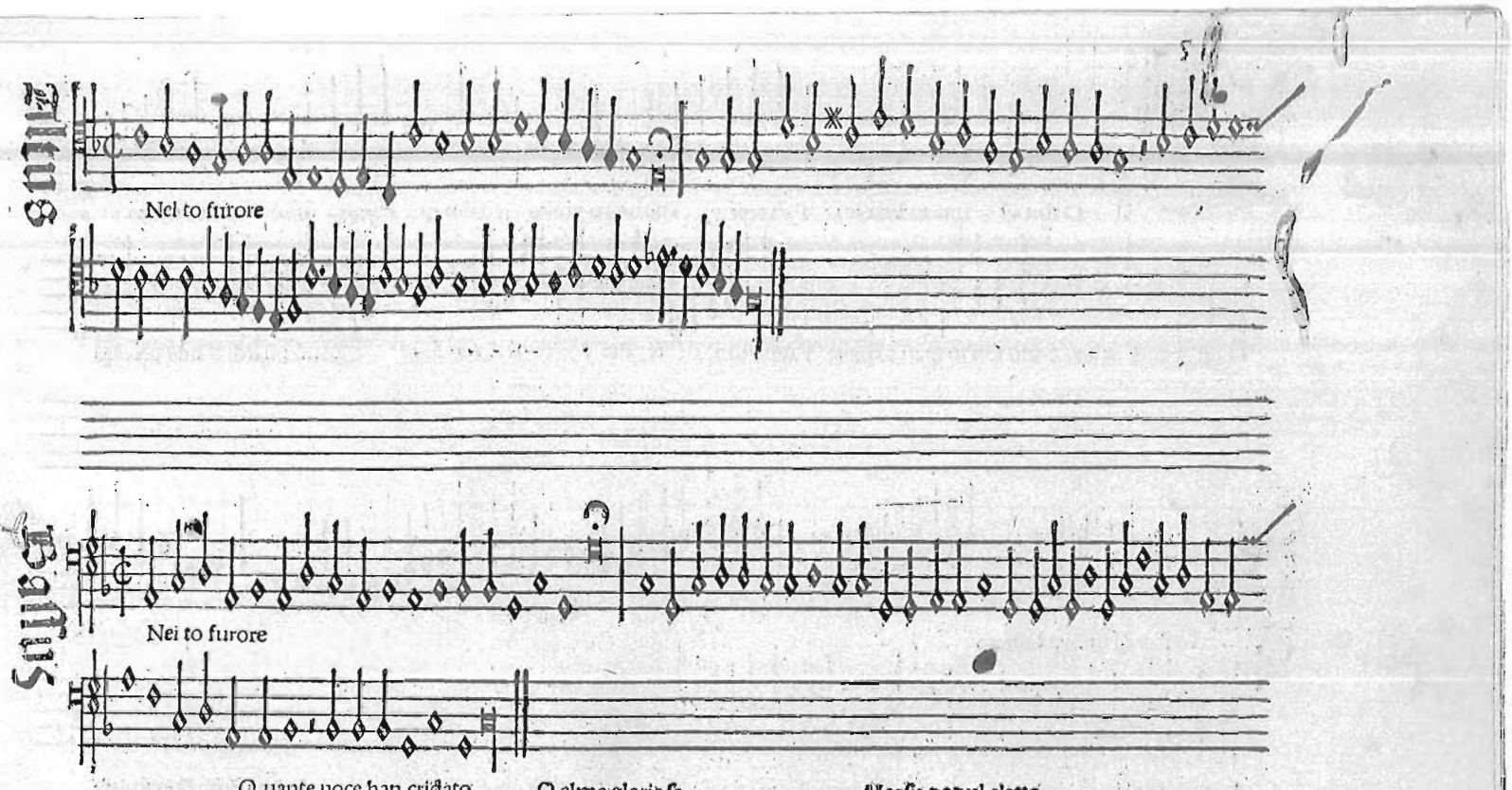


I ueggio il mondo in tanto
Stratio chappena poſſo
Fermar la luce il pianto
Si ſon damor percoſſo
Ome nel ſangue roſſo
Veggo ogni noſtro errore
Nel to furore

O cor di pietra duro
Non ſenti tu la uoce
Chel mondo han facto ſcuro
Pel to peccatoatroce
Ome che vien ueloce
La morte con furore
Nel to furore

O ieſu quanto ſcherno
Vego venir in terra
Fattel mondo un inferno
Pieta le porte ſerra
Fame moria guerra
Si ſente tutte lhore
Nel to furore

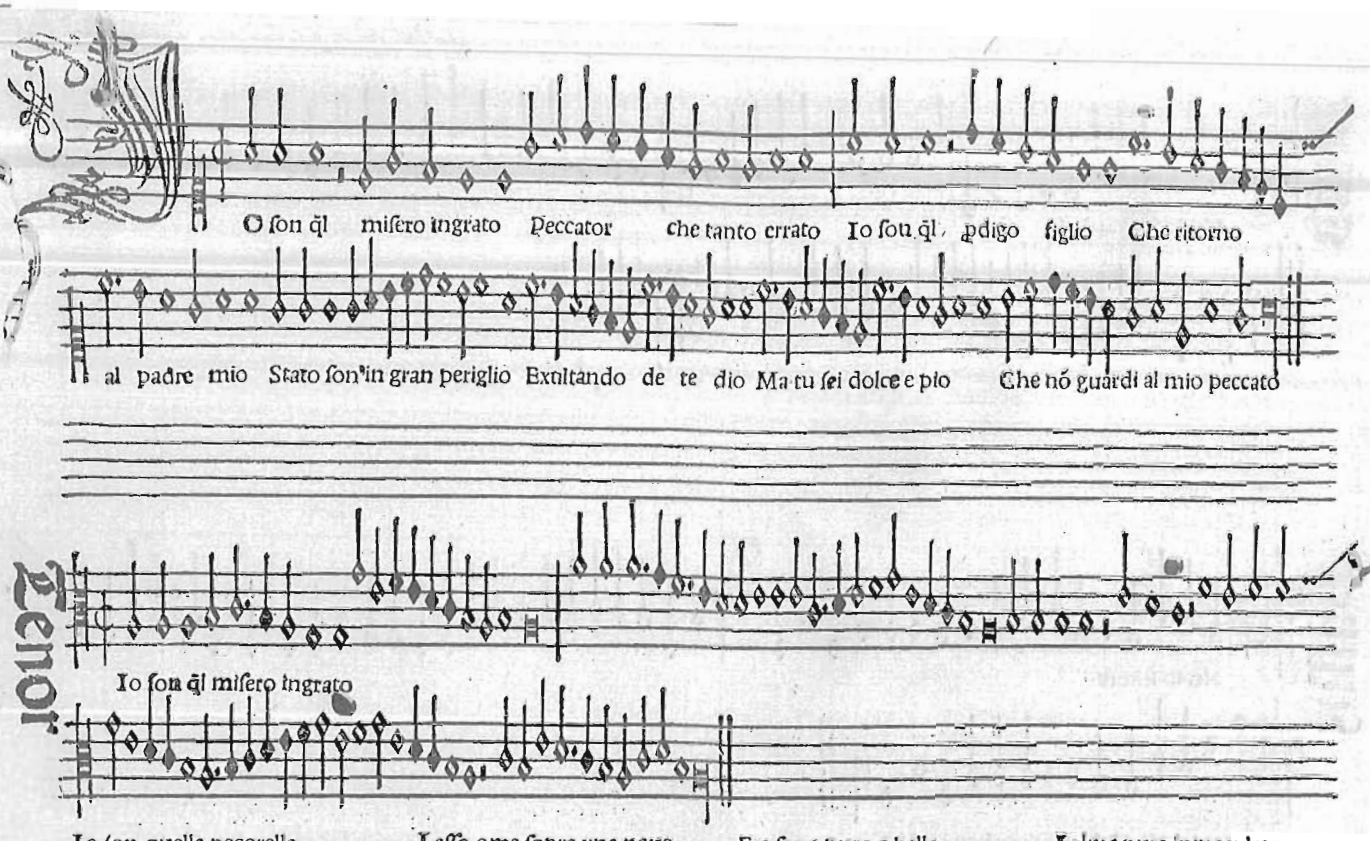
Ben e di pietra quello
Il qual non trema tutto
Quando verra il coltello
Chognun ſara diſtrutto
Che te giouera il frutto
Del to peruerſo errore,
Nel to furore



Quante noce han cridato
Ome chel tempo e corto
De lasciate il peccato
Tornate al diuin porto
Ome chal hom che morto
Non gioua dir signore
Nel to furore

O alma gloriosa
Chiama iesu con fede
Quella madre pietosa
Fonte dogni mercede
Oime che gusta e vede
Quante dolce e suo amore
Nel to furore

Horsu popul eletto
Ritorna apenitentia
De piangi il to difetto
Non far piu resistentia
Oime che la sententia
Data dal signore
Nel to furore

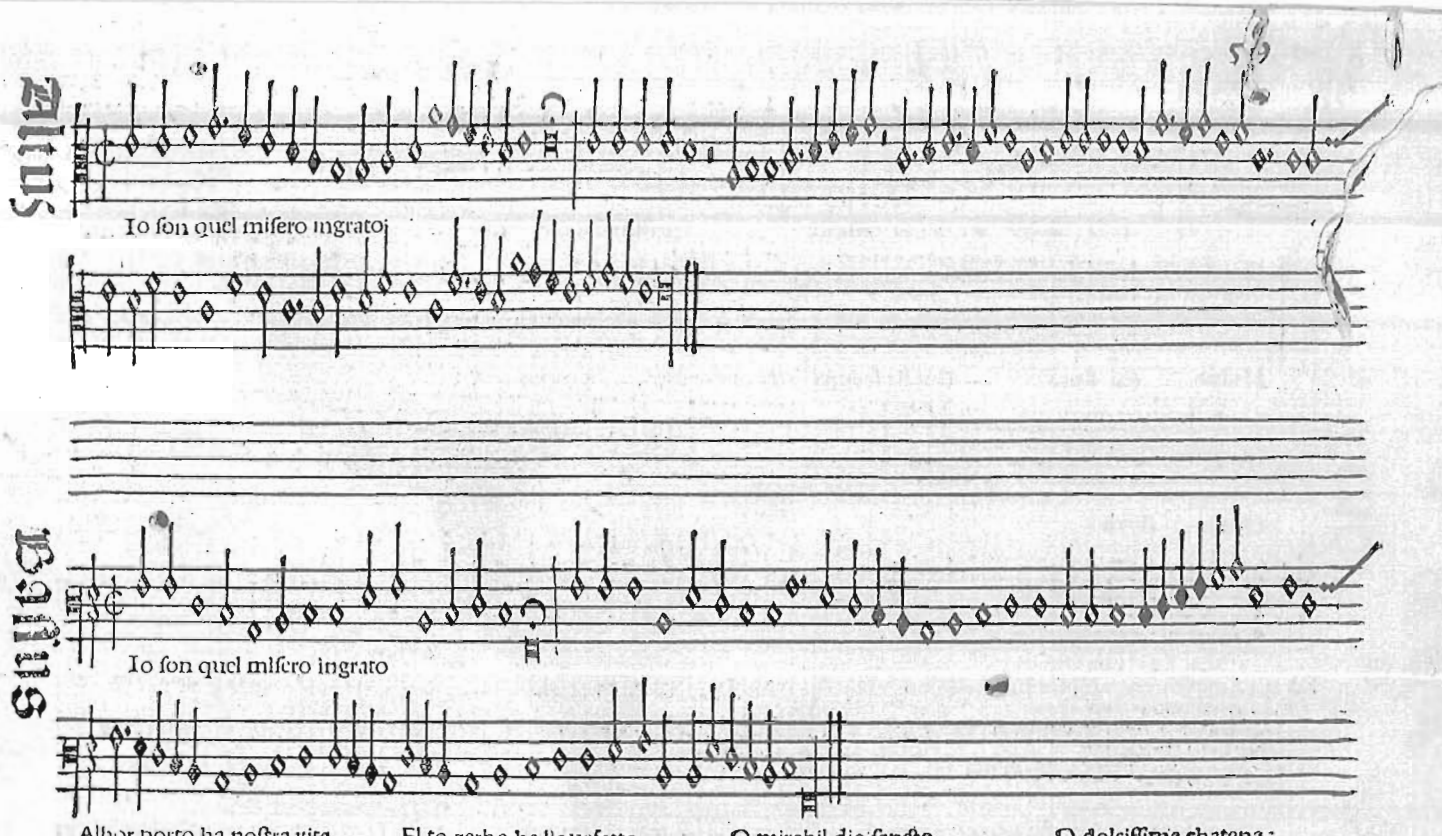


Io ſon quella pecorella
Chel paſtor ſuo ha ſmarito
Tu paſtor laſſi per quella
Tuttol greggie e mhai ſeguito
O amor dolce infinito
Perdut era hor mhai ſanato
Io ſon quel

Laſſo ome ſopra vna naue
Me & mia richeza porto
La fortuna accerba e graue
Ha le mercie il legno abſorto
Vna tauola hora in porto
Il naufrago ha portato
Io ſon quel

Era ſano puro e bello
Fu ferito amezo il petto
Graue goglia tal coltello
Dieme & de morir ſoſpetto
Ma tu medico perfetto
Queſto colpo hai ben ſanato
Io ſon quel

Lalma pura immaculata
Dite dio ſo padre e ſpoſo
Poi dal demonio accecata
Ha occiſo il ſo amoroſo
Non po mai trouar ripoſo
Queſto e miſero il ſo ſtato
Io ſon quel
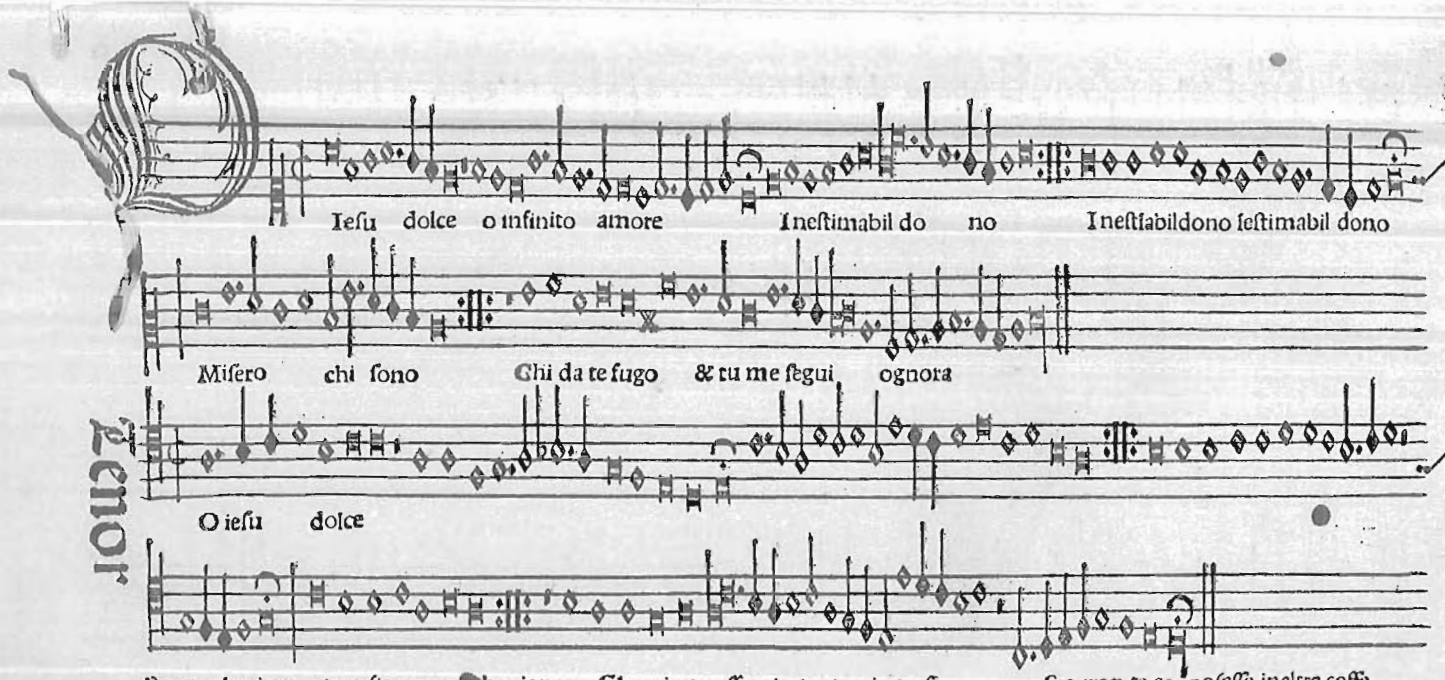


Alhor porto ha noſtra vita
Q uando ate ritorno dio
Sana la mortal ferita
Troua il ſpoſo dolce e pio
El paderha ſo figlio rio
Il paſtor doue ha trouato
Io ſon quel

El to verbo ha liquefatto
La dureza dela mente
Dal to ſpirto un vento e tratto
Che di pianto fa torrente
Mietero poi lietamente
Q uelchem pianto ho ſeminato
Io ſon quel

O mirabil dio ſancto
Come in me operi e fai
Che me piace pianger tanto
Chaltro non voria far mhai
O dolor dolce che mhai
Con ieſu dolce ligato
Io ſon buel
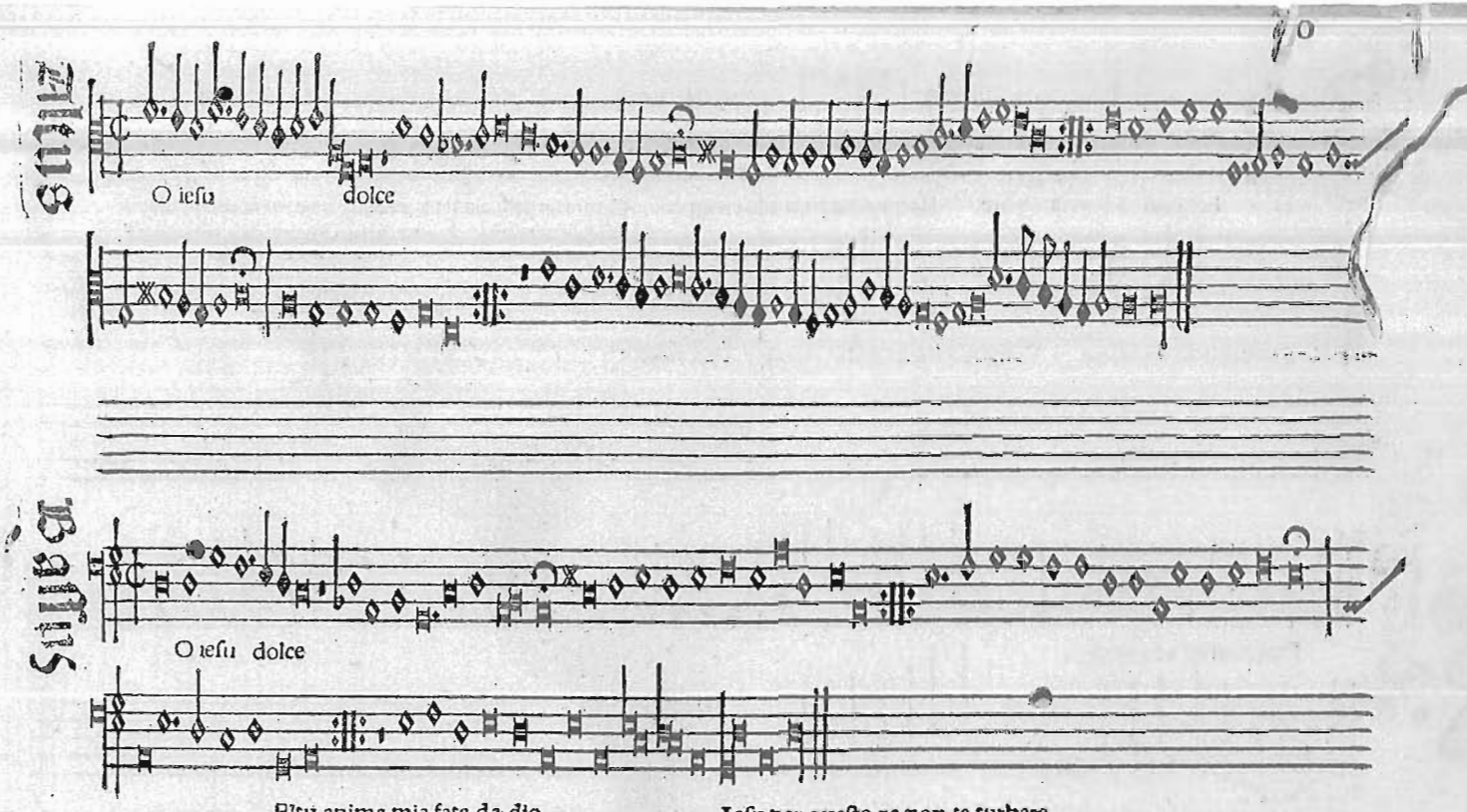
O dolciſſima chatena
Che mha dio al collo meſſo
O dolceza immenſa e piena
A chil ama ha dio conchſſo
Non da dio tal gratia ſpeſſo
Et chi lha nõne ſia ingrato
Io ſon quel



Per qual mio merto o signor mio benigno
O per qual mia bonta
Si largamente in el mio cor maligno
Spandi la tua pieta
Lanima mia che sempre offeso tha
Si dolcemente chiami
Che par ben che tu lami
Come bon padre e non come signor
Zamai non resti a mille dolci modi
Chiamar lanima a te
Hor dimel signor mio de che te godi
Chatu ueduto in me
Non pensi qual io sia e qual tu sei
Tu summo ben perfetto
Io pien de diffetto
Pien de peccati e pien dogni fetor

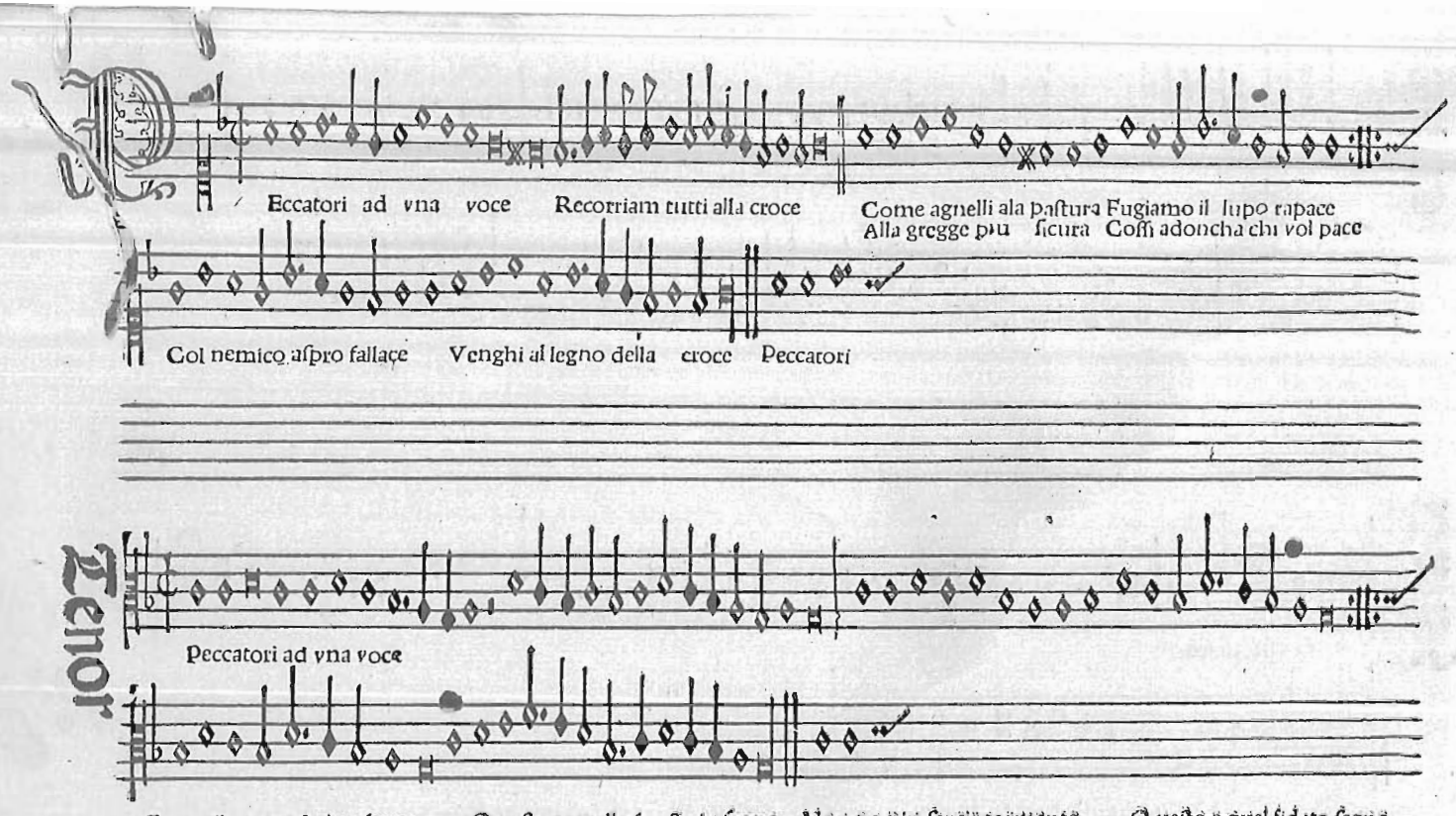
Cho piu te offendo tanto piu tu se
Cortese aperdonar
Tanti grani peccati & error mei
Non te pol far turbar
Anci me uien si dolce alosengar
Ghel par che mabbi offeso
O amor non inteso
De che uil cosa sei fatto amator
Non basti che unauolta tu portasti
Si vil morte per mi
Hor non te par chel sangue sparto basti
Atrar lanima ati.
Che mille volte me mandi ogni di
Tanti doni e si speci
Che col minimo dessi
Arder douuresti ogni agiaciato cor

Sio non te cognosesse inaltre cose
Si largo e liberale
Io crederia che tuo dono mi fosse
Solo per piu mio male
Pero che quando piu tu sei reale
Tanto sou piu obligato
Et essendo te ingrato
La tua largheza acresse el mio error
Ma so ben signor mio che cio tu fai
Solo per piu mio ben
Lardente carita che damor mhai
Celar non se conuien
O cor mio duro o cor che te tien
Che non ardi damore
Vezendo el tuo factore
Arder inamorato per tuo amor



El tu anima mia fata da dio
Tanto bella & zentile
Alza da terra vnpoco el tuo deſio
E non ſtar piu ſi vile
Che ieſu ha preparato el tuo ſedile
Negli anzelichi regni
Elpar che non te degni
Deſſer conſorte e ſpoxa altuo fator

Ieſu per queſto za non te turbare
De porzeme laman
Io ſon ſumerſo e non poſſo leuare
De ſto fango mondan
Chiamame ſpeſſo e non me ſtar lontan
Che forſi qualche volta
La pechorella ſtolta
Fuzira lupo e ſeguira el paſtor

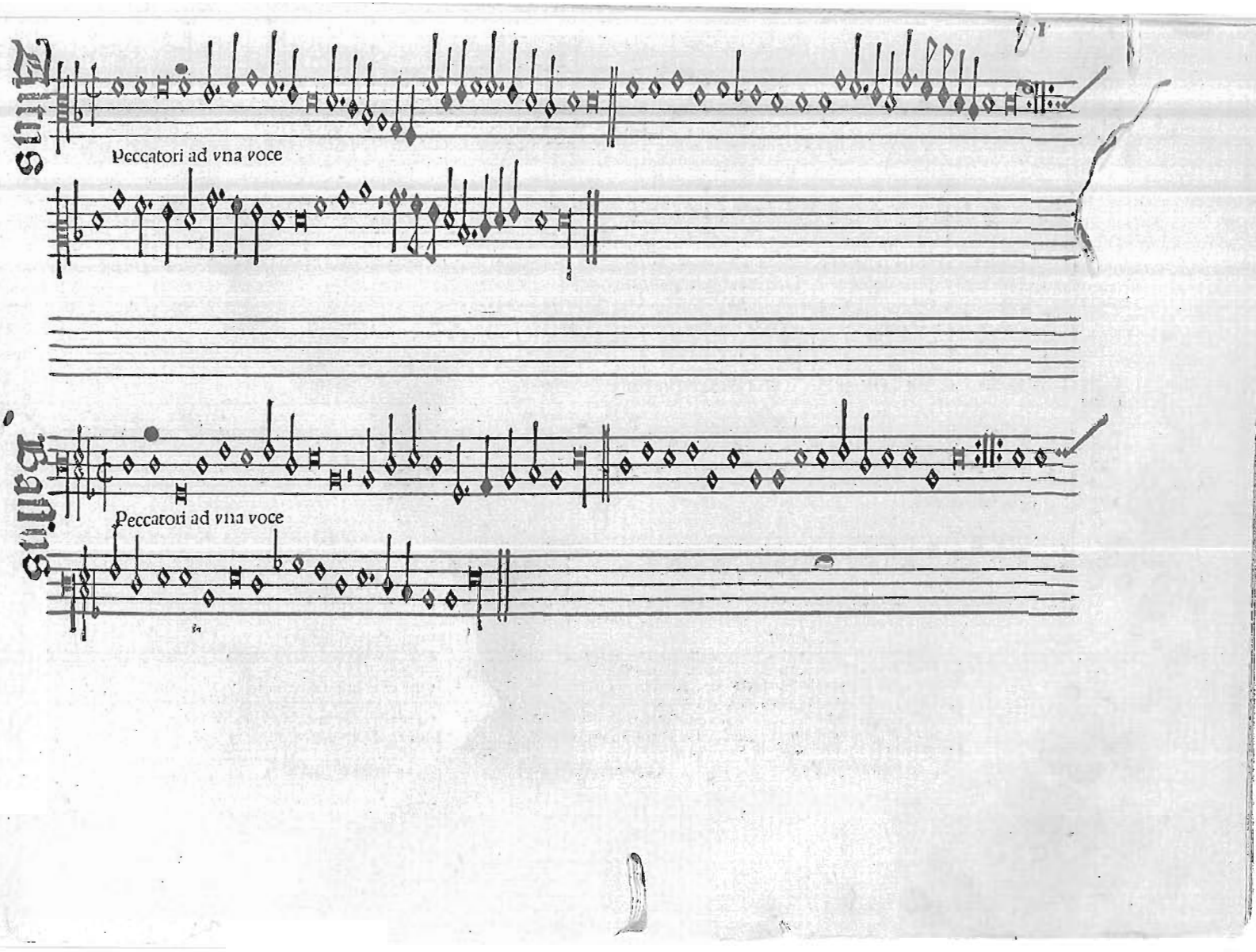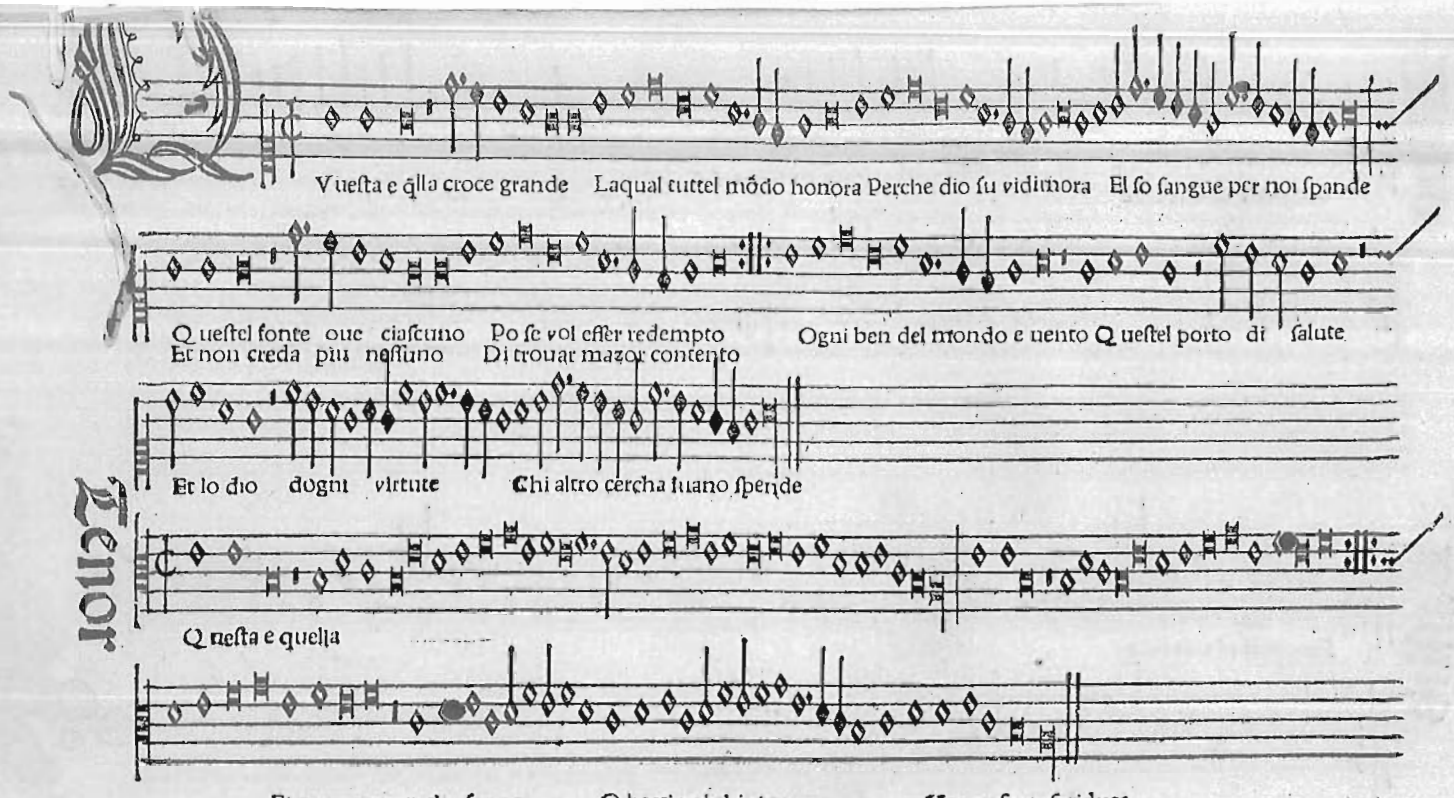


Come il cervo al vivo fonte
Corre a trarsi la gran sete
A iesu con voglie prompte
Se setir piu non volete
Peccator non vinfingete
Dadorar la santa croce

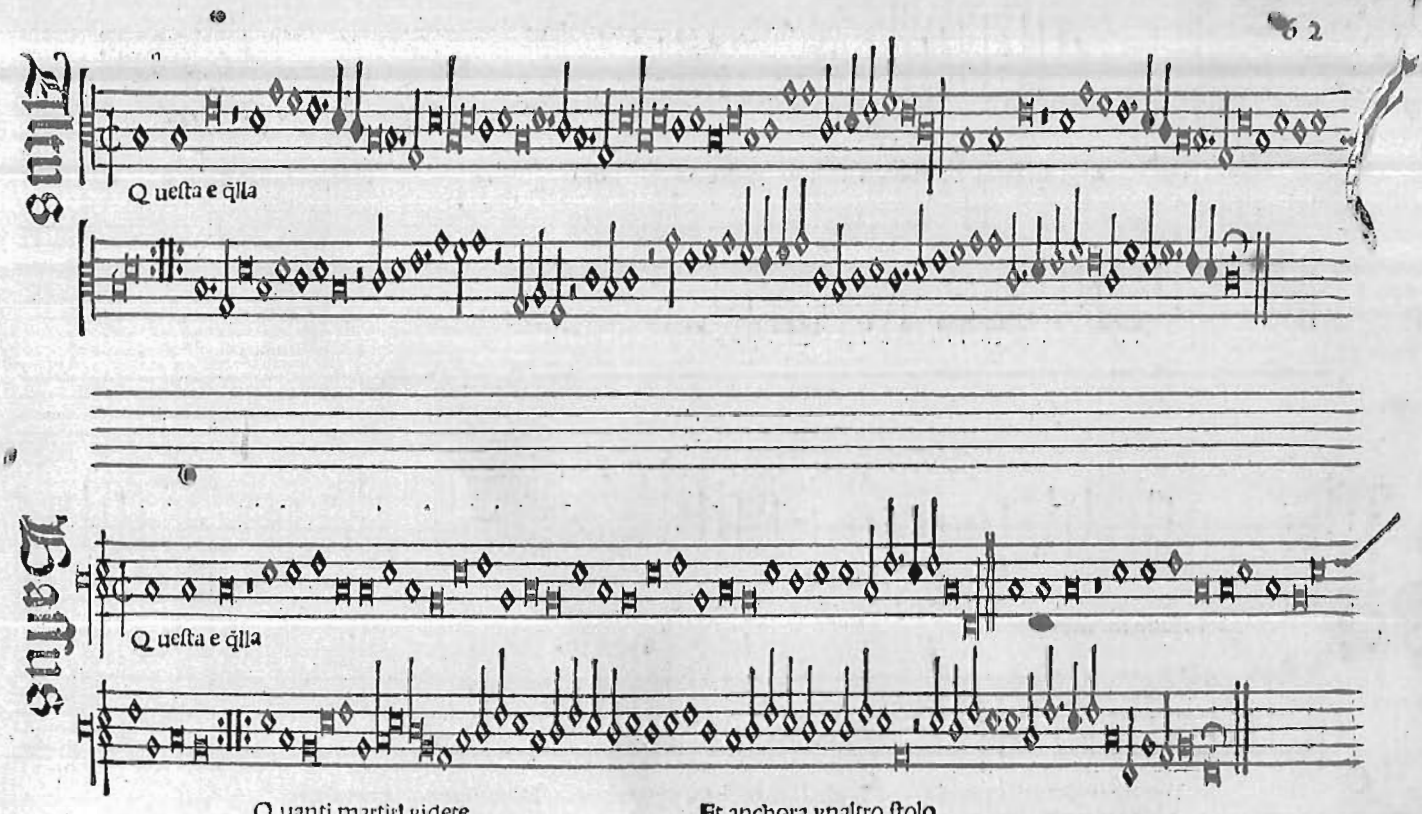
Questa e quella sancta insegna
Allaqual chi se riduce
Ben che debile vi vegna
A victoria si conduce
Dogni tempo vede luce
Chi nel cor semprha la croce

Non po piu sentir tormento
Che scolpito lha nel petto
Sie chi vol sempre e contento
Chiunche volte a tale obietto
Perche iesu benedetto
Vol cossi che mori in croce

Questo e quel fidato segno
Il qual lume a ciechi rende
Fe de vita un morto degno
Fa chun morto parla intende
Che piul proua piu saccende
Dabratiar la sancta croce

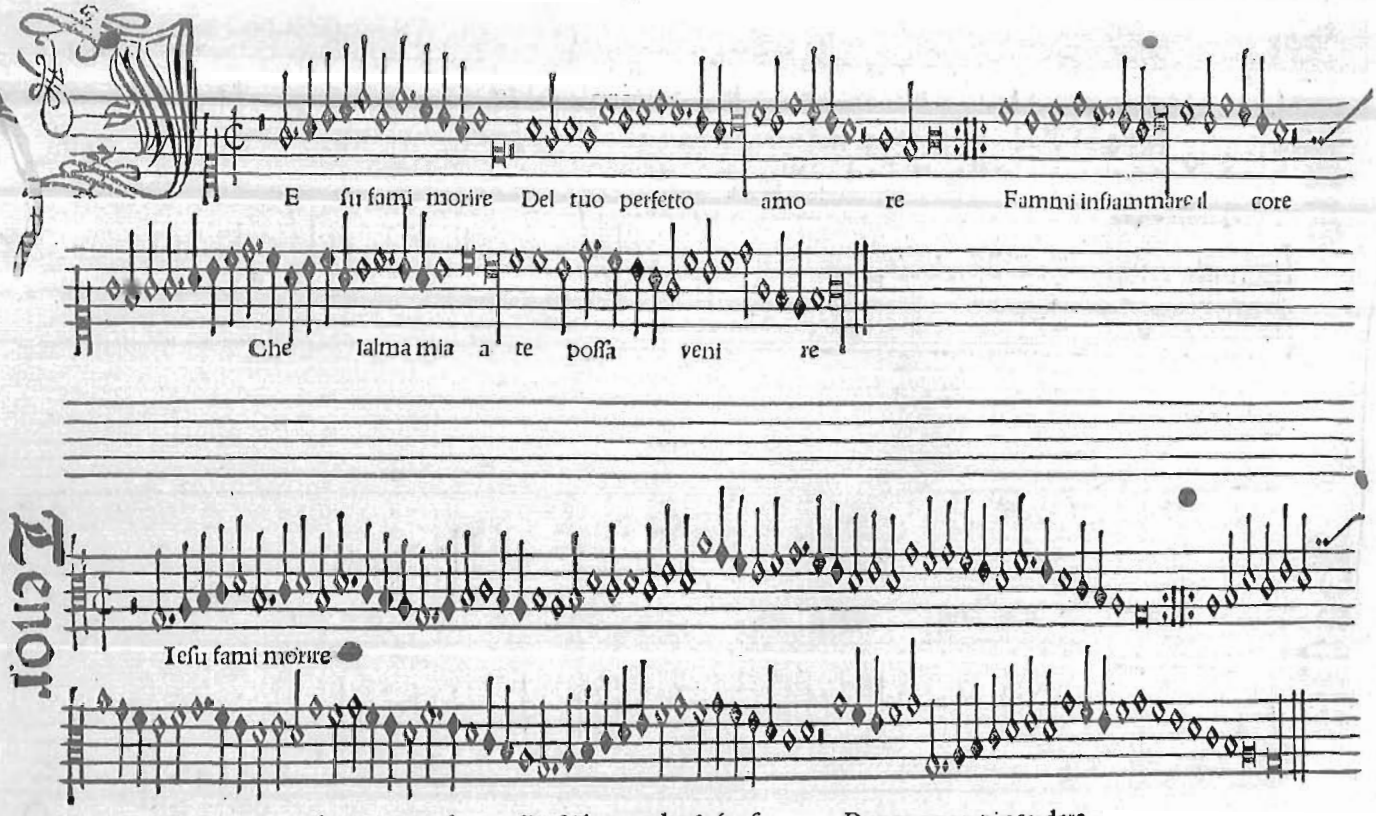

Tenus
Peccatori ad vna voce
Tenus
Peccatori ad vna voce


Tenor
Vuesta e ꝗlla croce grande Laqual tuttel mõdo honora Perche dio su vidimora El so sangue per noi spande
Q uestel fonte oue ciascuno Po se vol esser redempto Ogni ben del mondo e nento Q uestel porto di salute
Et non creda piu nessuno Di trouar mazor contento
Et lo dio dogni virtute Chi altro cercha luano spende
Q uesta e quella
Et pero ognun che scargo
Dogni vitio & vetupero
Et anchor che fosse cargo
Venga pur con bon pensero
De spogliarse poi del vero
Reuestirsi coi beati
Q ual fur tutti cruciati
Per gustar le soi viuande
Q uesta e quella
O beati voi chintorno
Seti a questa croce adesso
Triumphando nocte e gorno
Stando al crocifixo presso
De pregate per noi spesso
Per ognuno che desira
De seguir la vostra mira
Desprezando opre ineffande
Q uesta e quella
Hor ciascun si riduca
A memoria il gran martoro
De iesu quin croce e duca
Che cha liberi senza oro
Ma col sangue suo decoro
Ciascun peccator conforta
Hor su dreto aquesta scorta
Vegna ognó picolo e grande
Q uesta e quella



Q uanti martiri videte
Maschi donne virginelle
Et ciascun per la gran sete
Della croce son hor quelle
Che rilucen piu che stelle
Presso adio in sua militia
Si chognun chi vol letitia
Segua quella croce grande
Q uesta e quella

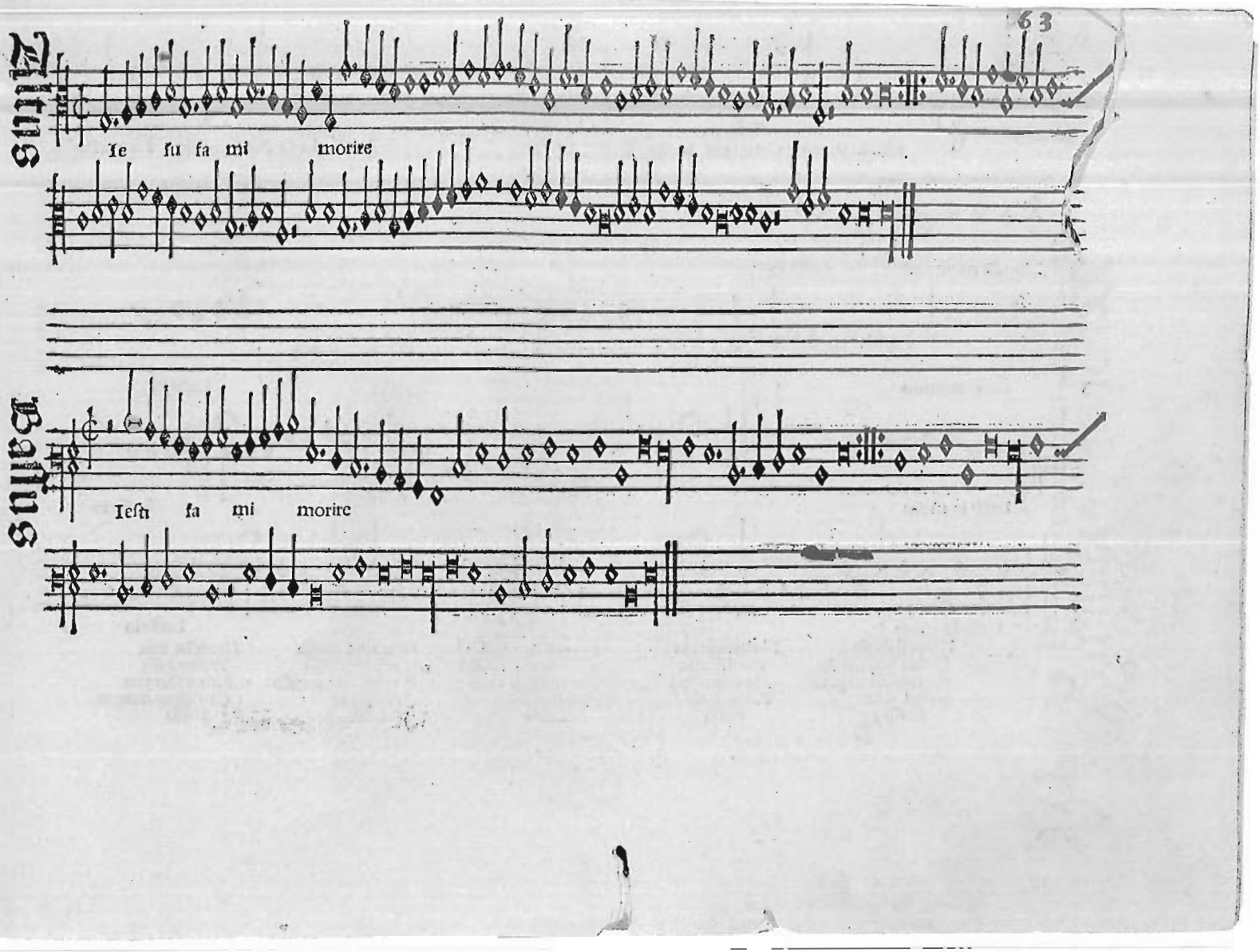
Et anchora vnaltro stolo
Di beati & innocenti
Volti tutti ad un fin solo
Esser piu in ciel contenti
Et pero col cor ardenti
Segui ognun per hauer parte
Desta croce con ognarte
Q ual per tuttel mõdo spande
Q uesta e quella

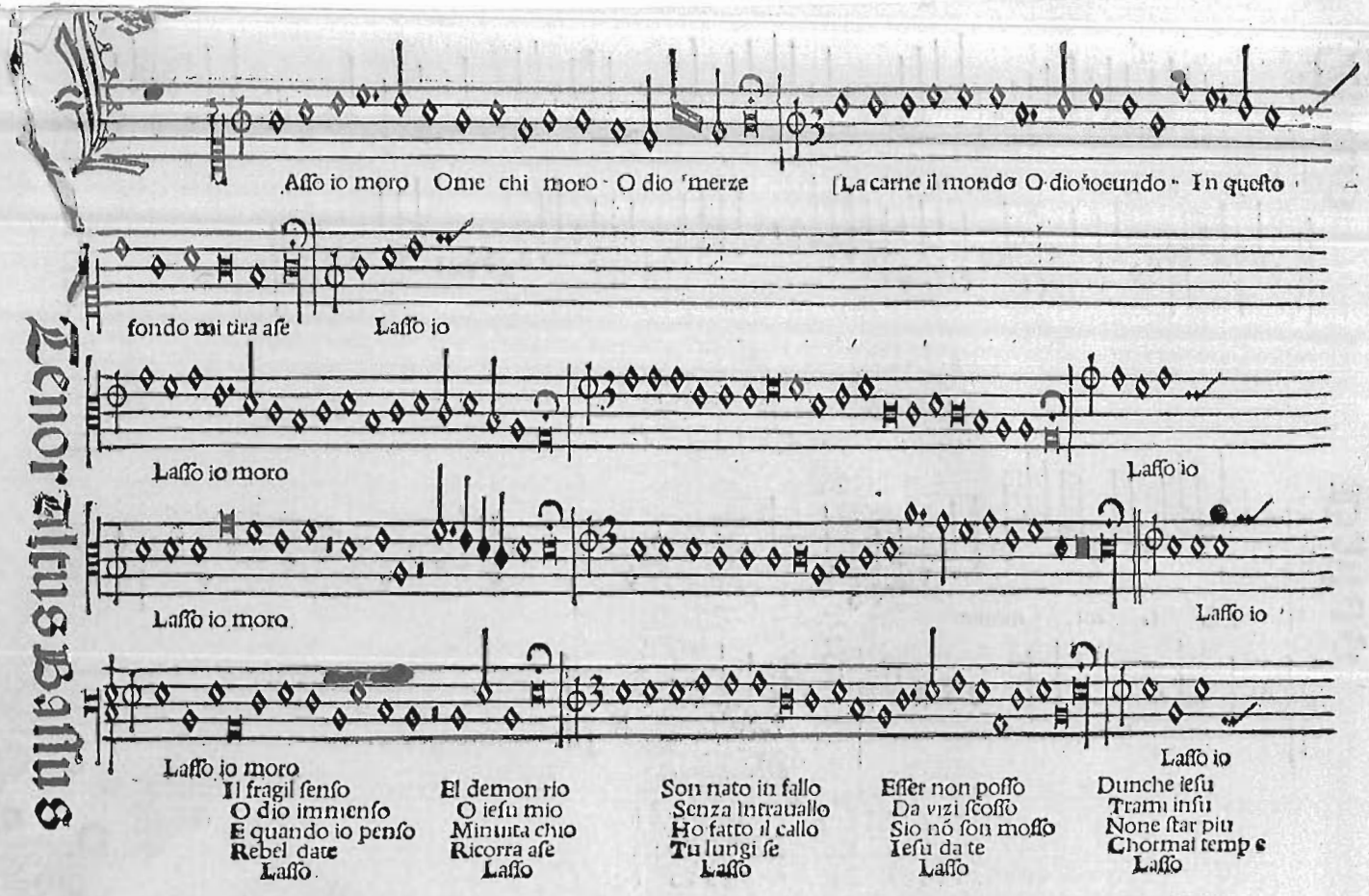


Tanto minfammi incenda
Quel to ſpirito ſancto
Che lanima ti renda
Con ogni laude e canto
Famarder tutto quanto
Dolceza mia chi te poſſa fruire
Ieſu fami

Tu ſei bon padre & ſpoſo
Dellanime fidele
Senza te mai ripoſo
Trouo ſe non crudele
Guſtando mira & fele
Vo tutta via ſenza te dolce ſire
Ieſu fami

Dunque non piu tardare
Di chiamarmi ate vita
Chio ti poſſa abrazare
Nella gloria infinita
Sempre ſia teco unita
Lanima mia ipiédo il mio diſire
Ieſu fami

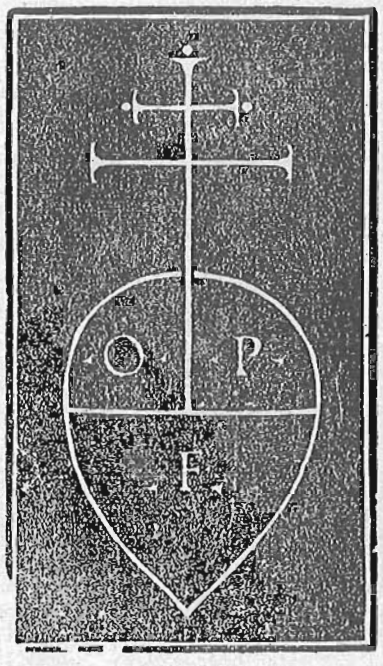

63
Tenus
Ie fu fa mi morire
Tenus
Iesu fa mi morire


Tenor Altus Bassus
Asso io moro Ome chi moro O dio merze
La carne il mondo O dio iocundo In questo
fondo mi tira ase
Lasso io
Lasso io moro
Lasso io
Lasso io moro
Lasso io
Lasso io moro
Lasso io
Il fragil senso
O dio immenso
E quando io penso
Rebel date
Lasso
El demon rio
O iesu mio
Minuta chio
Ricorra ase
Lasso
Son nato in fallo
Senza intrauallo
Ho fatto il callo
Tu lungi se
Lasso
Esser non posso
Da vizi scosso
Sio nó son mosso
Iesu da te
Lasso
Dunche iesu
Trami insu
None star piu
Chormai temp e
Lasso

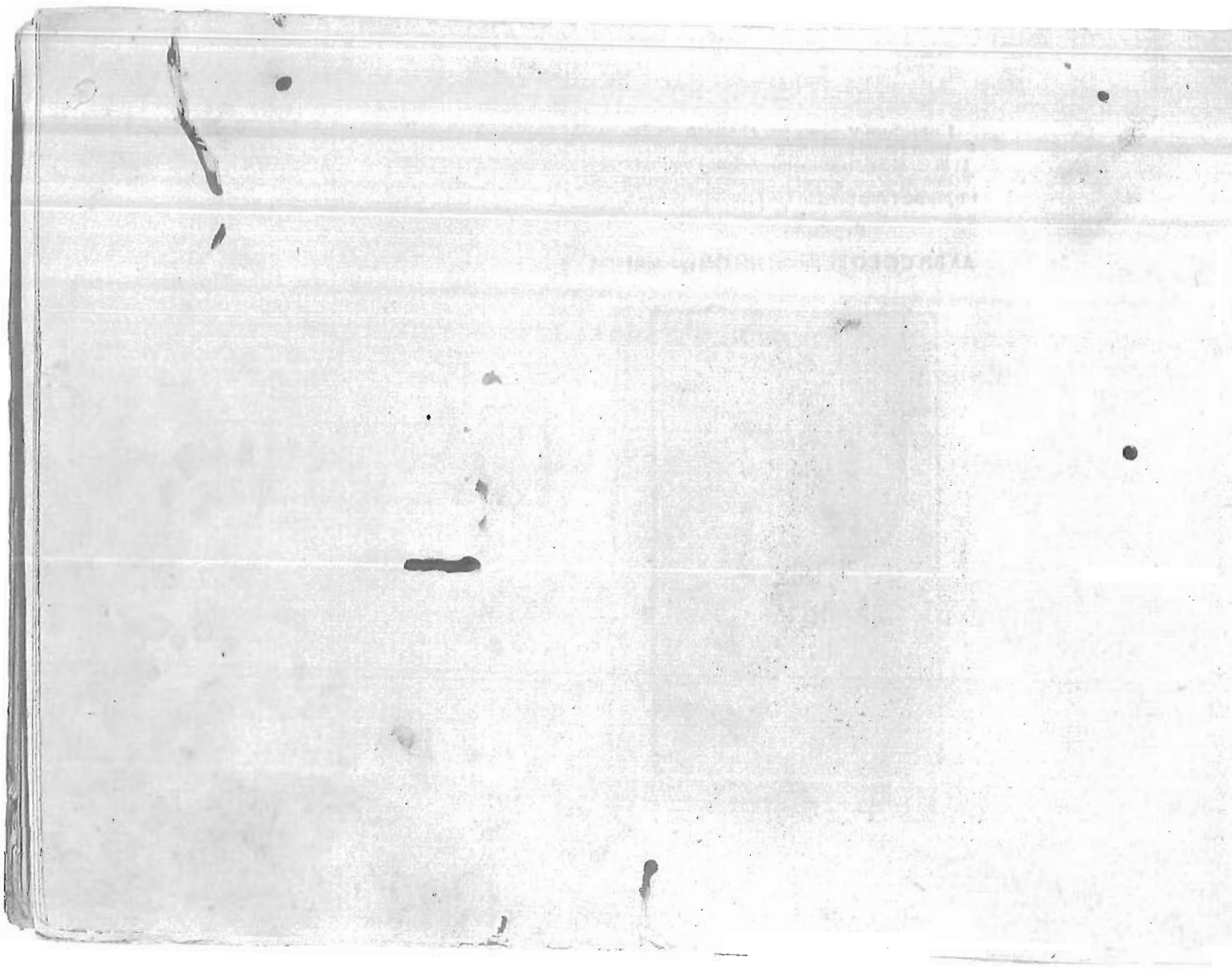
Impreſſum Venetiis per Octauianum Petrutium Foroſempronieſem. M.D.viii. Die vii Iulii Cū priuilegio inuictiſſimi Dominii Venetiarū ꝙ nullus poſſit cantum Figuratum Imprimere ſub pena in ipo priuilegio cōtenta.

Régiſtrum.

AA BB CC DD EE FF GG HH Oés quaterni



[64



Finito di stampare
nel mese di ottobre 2001
presso l'Industria Grafica Editrice MULTIGRAF
Spinea - Venezia

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
per gli studi musicali - onlus

Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa, Sindaco di Venezia
Giancarlo Galan, Presidente Regione Veneto
Alessandro Manganiello, Presidente Conservatorio "B. Marcello", *Vicepresidente*
Gianni Milner, *Presidente*
Maurizio Rispoli, Università di Venezia Ca' Foscari
Giancarlo Tomasin, *Consigliere a vita*
Giampaolo Vianello, Sovrintendente Teatro La Fenice

Segretario Generale

Giorgio Busetto

Revisori dei Conti

Ingnazio Musu
Marino Secondo Zorzi

Per le manifestazioni culturali e Biblioteca

Silvia Trentin, *Amministrazione*
Claudia Canella, *Biblioteca*
Alberto Polo, *Biblioteca*
Ilaria Campanella, *Biblioteca*

Redazione "Musica e Storia"

Direzione
Lorenzo Bianconi
Giulio Cattin
Franco Alberto Gallo
Giovanni Morelli

Redazione
Lucia Boscolo
Patrizia Dalla Vecchia
Paolo Russo

Comitato Scientifico

Wulf Arlt, Musikwissenschaftliches Institut Basel
Lorenzo Bianconi, Università di Bologna
Giulio Cattin, Università di Padova, *Presidente*
Iain Fenlon, King's College Cambridge
Ludwig Finscher, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Heidelberg
Franco Alberto Gallo, Università di Bologna, *Vicepresidente*
François Lissarrague, CNRS Paris
Tullia Magrini, Università di Bologna
Giovanni Morelli, Università di Venezia, *Vicepresidente*
Francesco Passadore, Conservatorio di musica di Vicenza, *Segretario*
Franco Rossi, Conservatorio di musica di Padova

Sottocomitato per le celebrazioni petrucciane

Wulf Arlt, Musikwissenschaftliches Institut Basel
Bonnie J. Blackburn, Oxford
Giorgio Busetto, Fondazione Ugo e Olga Levi
David Fallows, University of Manchester
Iain Fenlon, King's College Cambridge
Franco Alberto Gallo, Università di Bologna
Giuseppina La Face, Università di Bologna
Francesco Luisi, Università di Parma
Giovanni Morelli, Università di Venezia
Dennis E. Rhodes, British Library of London
Marino Secondo Zorzi, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia