

i quali sono stati i primi a diffonderne la letteratura. Non sono invece d'accordo quando si suona sulla chitarra moderna la musica barocca di Sanz, Corbetta, De Visée. Questi autori, e gli altri della stessa epoca, usavano accordature che non possono essere adattate all'attuale chitarra.

R.C.: *Che progetti ha per il prossimo futuro?*

J.T.: Come saprà io non sono unicamente solista di liuto, ma dirigo anche un complesso, The London Early Music Group. Registriamo molto, e ci interessa trovare nuova musica, specialmente italiana.

IL MANOSCRITTO GALILEIANO «6» DELLA NAZIONALE DI FIRENZE

NELLA SECONDA versione del *Fronimo*,¹ Vincenzo Galilei afferma di avere nel cassetto parecchie cose per il liuto a sei ordini, pronte per essere pubblicate; si tratta, a suo dire di più di 3000 fra canzoni francesi, spagnole, italiane e mottetti, circa 200 ricercari e fantasie, composti parte da lui stesso e parte da altri, più di 500 romanesche, 300 passemmezzi e 100 gagliarde, molte arie e saltarelli.

Un'ipotesi assai verisimile è che questo monumentale progetto si trovi in parte realizzato in un manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, segnato Gal. 6, intitolato e datato come segue: *Libro d'intavolatura di liuto, nel quale / si contengono i passemmezzi, le / romanesche, i saltarelli, et / le Gagliarde et altre / cose ariose com / poste in diversi / tempi da / Vincentio Galilei / scritto l'anno 1584.*

In primo luogo, la data situa il manoscritto nello stesso contesto del *Fronimo*, la cui seconda versione apparve a Venezia appunto nel 1584; inoltre il contenuto del Gal. 6 con i suoi intenti sistematici ed esaustivi, lo rivela come grande opera didattica parallela e complementare al *Fronimo*, e come realizzazione pratica dei discorsi sull'intonazione e sul temperamento strumentale, che costituiscono il campo principale della ricerca musicologica di Galilei.

Il presente saggio si propone di descrivere il manoscritto e le composizioni in esso contenute, di indagare le sue relazioni con altre opere di Galilei e di presentarlo contro lo sfondo della cultura musicale italiana della seconda metà del secolo XVI.

DESCRIZIONE E REGISTRO

Il manoscritto Gal. 6, cartaceo, mm. 390 × 255, consta di cc. 141 modernamente numerate,² esiste anche una numerazione coeva, a pp., da 1 a 265, che omette però le prime tre guardie iniziali, due scritte (titolo e indice dell'opera), una in fine, bianca, e le cc. 137-141; sono bianche le cc. 69^v, 93^v, 139^v. Le cc. 133-141, di formato un poco più piccolo e di filigrana diversa, appaiono aggiunte in un secondo tempo e scritte con minor cura. Per pagina ci sono dieci esagrammi; nella parte finale (cc. 135-139), gli esagrammi sono tredici per pagina, e sono tracciati meno accuratamente.

Il manoscritto appare quasi tutto di una mano; personalmente tendiamo a considerarlo autografo, sia per frequenti interpolazioni e rimandi e per alcuni abbozzi e varianti che vi compaiono, difficilmente attribuibili a un copista, sia perché la scrittura presenta forti rassomiglianze con quella di altri manoscritti autografi.³

1. *Fronimo*, Venezia, Scotto, 1584, p. 104. Chiamiamo questa pubblicazione seconda versione e non seconda edizione, perché il *Fronimo* del 1584 si discosta da quello del 1568, sia nel testo che nelle musiche, a tal punto che ci pare opportuno considerare i due dialoghi come opere diverse, nonostante il titolo in comune.

2. Nei riferimenti useremo sempre la numerazione in cc.

3. Per esempio il manoscritto Landau-Finaly Mus. 2 della Nazionale Centrale di Firenze. Un fac-simile di un brano di lettera autografa di V. Galilei è in A. Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova*, ristampa anastatica, Forni, Bologna, 1978, p. 61.

La legatura è moderna in mezza pelle; sul dorso il titolo: *Galilei seniore, vol. 6^o, Musica*.
Nelle *osservazioni* che appaiono nel seguente

Registro, come pure nel corso del presente saggio, consideriamo il liuto accordato convenzionalmente in MI: LA: RE: FA#: SI: MI.

REGISTRO

cc.	N.	TITOLI E ISCRIZIONI	OSSERVAZIONI
2			Una nota recente a matita dice che questa intavolatura sarebbe servita per la compilazione del <i>Fronimo</i> ; l'affermazione non è accettabile.
3		<i>Libro d'intavolatura di liuto, nel quale si contengono i passemmezzi, le romanesche, i saltarelli, et le Gagliarde et altre cose ariose com poste in diversi tempi da Vincentio Galilei scritto l'anno 1584. parte prima</i>	
3v	1	<i>Passemmezzo Primo</i>	Antico, per MI, quattro parti
4		<i>Sopra il medesimo</i>	altre 4 parti dello stesso passemmezzo
4v		<i>ne segue un'altro à 256</i>	pag. 256 = c.131v
5	2	<i>Romanesca prima</i>	Quattro parti. Cf. <i>Fantasia terza, Fronimo, 1568, p.96.</i>
		<i>sopra la medesima</i>	altre 4 parti
5v		<i>sopra la medesima</i>	altre 4 parti
6v		<i>sopra la medesima</i>	altre 4 parti
7		<i>ne segue un'altra a .111.</i>	pag.111 = c.58v
7v	3	<i>Saltarello primo</i>	Per MI maggiore
8		<i>sono in tutto 21 modi diversi</i>	Si riferisce al numero di variazioni del <i>Saltarello</i> .
	4	<i>Passemmezzo secondo</i>	Antico, per FA, quattro parti
8v	5	<i>Romanesca seconda</i>	Quattro parti
9v	6	<i>Saltarello secondo</i>	In FA maggiore
		<i>sono in tutto diciotto modi diversi</i>	
10	7	<i>Passemmezzo terzo</i>	Antico, per FA#, quattro parti
10v	8	<i>Romanesca terza</i>	Quattro parti
11		<i>Sopra la medesima</i>	Altre 4 parti. Cf. <i>Fantasia quinta, Fronimo, 1568, p.97.</i>
11v	9	<i>Saltarello terzo</i>	In FA# maggiore
		<i>sono in tutto diciotto maniere diverse</i>	
12	10	<i>Passemmezzo quarto</i>	Antico, per SOL, quattro parti
13	11	<i>Romanesca quarta</i>	Quattro parti
13v	12	<i>Saltarello quarto</i>	In SOL maggiore
		<i>sono in tutto 17 maniere diverse</i>	
14	13	<i>Passemmezzo quinto</i>	Antico, per SOL#, quattro parti
15	14	<i>Romanesca quinta</i>	Quattro parti
15v	15	<i>Saltarello quinto</i>	In SOL# maggiore
		<i>sono in tutto 17 maniere diverse</i>	
16	16	<i>Passemmezzo sesto</i>	Antico, per LA, quattro parti
16v		<i>sopra il medesimo</i>	altre 4 parti
17v		<i>sopra il medesimo</i>	altre 4 parti
18v		<i>sopra il medesimo</i>	altre 4 parti
19		<i>sopra il medesimo</i>	altre 4 parti
20		<i>.20.</i>	pag. 236 = c.121v
		<i>ne segue un'altro à 236. et 114</i>	pag. 114 = c.60

20v	17	<i>Romanesca sesta sopra la medesima</i>	Quattro parti
21v		<i>sopra la medesima</i>	Altre 4 parti
		<i>Ritornello secondo</i>	Altre 4 parti
22		<i>sopra la medesima</i>	Scritto su un esagramma aggiunto in basso
			Altre 4 parti.
22v		<i>sopra la medesima</i>	Cf. <i>Fantasia quarta, Fronimo, 1568, p. 96.</i>
23		<i>ne segue un'altra a .268.</i>	Altre 4 parti
		20	pag. 268 = c.137v
			20: qui come altrove, un numero posto alla fine di una composizione indica il numero totale delle sue parti.
	18	<i>Saltarello sesto</i>	In LA maggiore
		17	
23v	19	<i>Passamezzo settimo</i>	Antico, per Sib, quattro parti
24v	20	<i>Romanesca settima</i>	Quattro parti
25	21	<i>Salterello settimo</i>	In Sib maggiore
		19	
25v	22	<i>Passamezzo ottavo</i>	Antico, per SI, quattro parti
26		<i>Sopra il medesimo</i>	Altre 4 parti
26v		<i>ne segue un'altro a 240</i>	pag. 240 = c. 123v
27	23	<i>Romanesca ottava</i>	Quattro parti
27v		<i>sopra la medesima</i>	Altre 4 parti
28		<i>sopra la medesima</i>	Altre 4 parti
28v		<i>sopra la medesima</i>	Altre 4 parti.
		<i>ne segue un'altra a .265.</i>	Cf. <i>Fantasia settima, Fronimo, 1568, p. 98.</i>
29	24	<i>Saltarello ottavo</i>	pag. 265 = c. 136
		16	In SI maggiore
29v	25	<i>Passamezzo nono</i>	Antico, per DO, quattro parti
30v	26	<i>Romanesca nona</i>	Quattro parti
31		<i>sopra la medesima</i>	Altre 4 parti
31v	27	<i>Saltarello nono</i>	In DO maggiore
		20.	
32	28	<i>Passamezzo decimo</i>	Antico, per DO#, quattro parti
33	29	<i>Romanesca decima</i>	Quattro parti
33v	30	<i>Saltarello decimo</i>	In DO# maggiore
		18	
34	31	<i>Passamezzo undecimo</i>	Antico, per RE, quattro parti
35		<i>sopra il medesimo</i>	Altre 4 parti
		8	
35v		<i>ne segue un'altro à carte 112</i>	pag. 112 = c. 59
36	32	<i>Romanesca undecima</i>	Quattro parti
			Cf. <i>Fantasia sesta, Fronimo, 1568, p. 98.</i>
36v	33	<i>Saltarello undecimo</i>	In RE maggiore
		20	
37	34	<i>Passamezzo (sic) dodicesimo</i>	Antico, per MIb, quattro parti
37v	35	<i>Romanesca dodicesima</i>	Quattro parti
38v	36	<i>Saltarello dodicesimo et ultimo</i>	In MIb maggiore
		16	
39		<i>Romanesca undecima con cento parti</i>	Nella stessa tonalità della R. <i>undecima</i> a c. 36. Le 100 parti sono numerate.
42		<i>Ritornello secondo</i>	È alla fine della parte 21; è una variante alternativa.
57v		<i>queste quattro ultime son' senza canto</i>	Si riferisce alle 4 ultime parti della R. <i>undecima</i> , nelle quali il 'canto', primo cardine del liuto, non viene usato.
58v		<i>Sopra la medesima Romanesca prima</i>	v. c. 7; quattro parti della detta R.
59		<i>Sopra il medesimo passamezzo 11°</i>	v. c. 35v; quattro parti.
60		<i>Sopra il medesimo passamezzo 6°</i>	v. c. 20; quattro parti
61	36bis	<i>(Pezzo senza titolo, monodico)</i>	

62v	37	<i>La Matriciana</i>	Quattro parti sopra un'aria
63	38	<i>Sopra l'aria del Gazzella, con XII parti</i>	
69		Parte seconda, nella quale si contengono altri Pass- mezzi, et Roma	
		nesche	
70	39	<i>Introito</i> <i>in materia del primo</i> <i>passemezo</i> <i>sopra il medesimo</i>	Passemazzo moderno, per MI , una parte
71		<i>sopra il medesimo</i>	Altre 4 parti
72		<i>ne segue un'altro a .264.</i>	Altre 4 parti
	40	<i>in materia della prima Romanesca</i> <i>è scritto il suo saltarello a carte 9</i>	pag. 264 = c. 135v
72v	41	<i>in materia del secondo passemezo</i>	Quattro parti
73	42	<i>in materia della seconda Romanesca</i> <i>è scritto il suo saltarello a carte 13</i>	pag. 9 = c. 7v
74	43	<i>in materia del passemezo 3^o</i>	Moderno, per FA , quattro parti
75	44	<i>in materia della romanesca 3^a</i>	Quattro parti
75v		<i>è scritto il suo saltarello à 17</i>	pag. 13 = c. 9v
76	45	<i>in materia del Passemezo 4^o</i>	Moderno, per FA† , quattro parti
77	46	<i>in materia della Romanesca 4^a</i>	Quattro parti
77v	47	<i>è scritto il suo saltarello à 21</i>	pag. 17 = c. 11v
	48	<i>in materia del Passemezo 5^o</i>	Moderno, per SOL , quattro parti
78v	48	<i>in materia della Romanesca 5^a</i>	Quattro parti
79	49	<i>è scritto il suo saltarello à 25</i>	pag. 21 = c. 13v
	49	<i>in materia del Passemezo 6^o</i>	Moderno, per SOL† , quattro parti
80		<i>sopra il medesimo</i>	Quattro parti
81		<i>ne segue un altro à 262</i>	pag. 25 = c. 15v
	50	<i>in materia della Romanesca 6^a</i> <i>sopra la medesima</i>	Moderno, per LA , quattro parti
81v		<i>è scritto il suo saltarello à 40</i>	Altre 4 parti
82	51	<i>in materia del Passemezo 7^o</i>	Altre 4 parti
82v	52	<i>in materia della Romanesca 7^a</i>	pag. 40 = c. 23
83v		<i>è scritto il suo saltarello à 44</i>	Moderno, per SIB , quattro parti
84	53	<i>in materia del Passemezo 8^o</i>	Quattro parti
	54	<i>in materia della Romanesca 8^a</i>	pag. 44 = c. 25
85	55	<i>è scritto il suo saltarello à 52</i>	Moderno, per SI , quattro parti
85v	56	<i>in materia del Passemezo 9^o</i>	Quattro parti
86v	57	<i>in materia della Romanesca 9^a</i>	pag. 52 = c. 29
87	58	<i>è scritto il suo saltarello à 57</i>	Moderno, per DO , quattro parti
87v	59	<i>in materia del Passemezo X^o</i>	Quattro parti
88v	60	<i>in materia della Romanesca X^a</i>	pag. 57 = c. 31v
89	61	<i>è scritto il suo saltarello a 61</i>	Moderno, per DO† , quattro parti
	62	<i>in materia del Passemezo XI^o</i>	Quattro parti
90	63	<i>ne segue un'altro a 259</i>	pag. 61 = c. 33v
	64	<i>in materia della Romanesca XI^a</i> <i>è scritto il suo saltarello a 67</i>	Moderno, per RE , quattro parti
90v	65	<i>in materia della medesima</i>	pag. 259 = c. 133
91	66	<i>è scritto il suo saltarello a 71</i>	Quattro parti
	67	<i>in materia della medesima</i>	pag. 67 = c. 36v
91v	68	<i>in materia del Passemezo XII^o:</i> <i>et ultimo</i>	Altre 4 parti della Romanesca XI. Cf. <i>Fantasia ottava, Fronimo, 1568, p. 99.</i>
92	69	<i>in materia della Romanesca XII^a</i> <i>et ultima</i>	Moderno, per MIB , quattro parti
92v	70	<i>è scritto il suo saltarello a 71</i>	Quattro parti
93		Parte terza et ultima, nella quale si contengono tutte le sue Gagliarde	pag. 71 = c. 38v

94	63	<i>Colliope. Gagliarda 1^a</i>
94v	64	<i>Talia 2^a</i>
95	65	<i>Euterpe 3^a</i>
95v	66	<i>Erato 4^a</i>
96	67	<i>Melpomene 5^a</i>
97	68	<i>Clio 6^a</i>
97v	69	<i>Terpsicore 7^a</i>
98	70	<i>Polymnia 8^a</i>
98v	71	<i>Urania 9^a</i>
	72	<i>Tiresia 10^a</i>
99	73	<i>Clorinda 11^a</i>
99v	74	<i>Arianna 12^a</i>
100	75	<i>Cloride 13</i>
100v	76	<i>Aretusa 14</i> .233.
101	77	<i>Fillide 15</i>
	78	<i>Artemisia 16</i>
101v	79	<i>Amaltea 17</i>
102	80	<i>Siringa 18</i>
102v	81	<i>Dicilla 19</i>
103	82	<i>Doride 20</i>
103v	83	<i>Progne 21</i>
104	84	<i>Ciparissa 22</i>
104v	85	<i>Corinna 23</i>
105	86	<i>Amadriade 24</i>
105v	87	<i>Amaranta 25</i>
106	88	<i>Amarilli 26</i>
106v	89	<i>Rodopea 27</i>
	90	<i>Clitia 28</i>
107	91	<i>Cintia 29</i>
107v	92	<i>Carintia 30</i>
108	93	<i>Moravia 31</i>
108v	94	<i>Stiria 32</i>
109	95	<i>Ecco 33</i>
109v	96	<i>Altea 34</i>
110	97	<i>Alchimilla 35</i>
110v	98	<i>Galatea 36</i>
111v	99	<i>Dianira 37</i>
112	100	<i>Astrea 38</i>
112v	101	<i>Acoro 39</i>
113	102	<i>Andromeda 40</i>
113v	103	<i>Arimaspe 41</i>
114	104	<i>Agrippina 42</i>
114v	105	<i>Ortigia 43</i>
115	106	<i>Clitofonte 44</i>
115v	107	<i>Euridice 45</i>
116	108	<i>Aghatirsi 46</i>
116v	109	<i>Egeria 47</i>
117	110	<i>Antigone 48</i>
117v	111	<i>Salmace 49</i>
118	112	<i>Tiresia 50</i>
118v	113	51
119	114	(senza titolo e senza numero)
119v	115	<i>Fiordiligi 53</i>
120	115 bis	14 <i>Aretusa</i>
120v	116	55

v. nota a c. 118

pag. 233 = c. 120, dove l'intera gagliarda è riscritta con una variante nelle ultime 13 misure; il principio di tale variante appare all'ultimo esagramma di c. 100v.

Questa gagliarda ha solo il titolo in comune con la gagliarda 10^a, a c. 98v.

v. nota a c. 100v

121	117	56
121v		<i>Passemezzo sesto con parti</i>
123v		<i>Passemezzo .8.</i>
124v	118	(pezzo senza titolo)
125		<i>Gagliarde et arie di diversi</i>
	119	<i>Lanfredina 1</i>
	120	<i>Bordoccia 2</i>
	121	<i>Courant</i>
125v	122	3
	123	<i>La caccia 4</i>
126	124	<i>La franza (?) 5</i>
	125	6
126v	126	7
	127	<i>La cesarina 8</i>
127	128	<i>Morirò 9</i>
	129	<i>L'imperiale 10</i>
127v	130	<i>Saltarello</i>
128	131	<i>Ruggieri</i>
128v	132	<i>L'Agostina 11</i>
	133	12
129	134	13
	135	14
129v	136	15
	137	<i>La Corambona 16</i>
130	138	17
	139	18
130v	140	19
	141	20
	142	21
131	143	<i>Viva Don Giovanni 22</i>
	144	<i>La Moresca</i>
	145	<i>Gagliarda 23</i>
131v		<i>Passemezzo .1.</i>
132	146	<i>Gagliarda</i>
132v		<i>Passemezzo .11.</i>
133		<i>in materia del passemezzo 11</i>
134v		(senza titolo)
135v		(senza titolo)
136v		(senza titolo)
137	147	<i>Aria francese</i>
	148	(senza titolo)
	149	(senza titolo)
137v		(senza titolo)
138	150	<i>Gag^{da}</i>
138v	151	(senza titolo)

v. nota a c. 20. Sei parti di *Passem. antico*, per LA, da aggiungere al *Passemezzo sesto* che comincia a c. 16.

v. nota a c. 26v. Quattro parti, da aggiungere al *Passem. ottavo*, per SI, che comincia a c. 25v.

Cf. S. Garsi, in R. Cavalcanti, Ms II, 275, Bibl. Royale de Musique, Bruxelles.

Cf. *Gagliarda di Santino* (Garsi), nel manoscritto Magl. XIX. 30, Bibl. Naz. Firenze.

Cf. S. Garsi, in R. Cavalcanti, cit.

Cf. *ibid.*

v. nota a c. 4v. Quattro parti.

v. nota a c. 60. Quattro parti.

v. nota a c. 90. Quattro parti.

Si tratta di 4 parti di *passemezzo moderno*, per LA, da aggiungere al *Pm sesto*, che comincia a c. 79. V. nota a c. 81.

Quattro parti di *passem. moderno* per MI, da aggiungere a quello che comincia a c. 70. V. nota a c. 72.

Quattro parti di *passem. antico* per MI, da aggiungere a quello che comincia a c. 3v. V. nota a c. 131v.

Abbozzo di *romanesca* (due parti più due misure), da aggiungere alla *Romanesca sesta*. V. c. 23.

Questo pezzo appare sicuramente interpolato; la grafia e lo stile sono diversi dal resto del manoscritto.

Nella forma F1, la progressione compare, spesso designata con titoli diversi e non sempre rigidamente strutturata, nelle fonti della prima metà del secolo: si vedano per esempio le prime otto misure della danza italiana ("welscher tantz") di H. Newsidler, chiamata da lui



Questa è la versione del popolarissimo *passemmezzo antico* o *passemmezzo per be molle*, tanto frequente nelle fonti italiane e straniere, che, se si vuol fornire qualche esempio, non si ha che l'imbarazzo della scelta. Comunque, valgano come esempi i 12 *passemmezzi per be molle*



La progressione compare in questa forma, per esempio nella *Pavana chiamata la Milanese* (1536) di Borrono e nel *Pass'e mezo ala bolognese* di J.M. da Crema.⁸



È la base del *passemmezzo moderno* o *per be quadro*, e fu pari alla versione F2 quanto a popolarità europea. Anche qui, lo stesso imbarazzo della scelta di un esempio; citiamo di nuovo Gorzanis, coi suoi 12 *passemmezzi per be quadro* del *Libro de intabolutura*.

Tutte queste varietà di progressioni armoniche venivano adoperate in funzione di ostinati, ossia venivano ripetute più volte di seguito nel corso dello stesso brano, e servivano di base per continue improvvisazioni e diminuzioni, cosicché, nel corso di un *passemmezzo*, il discanto risulta spesso molto alterato e perciò difficilmente riconoscibile; il basso e la struttura armonica fondamentale rimangono invece invariati. Per questo le composizioni di questo genere possono essere definite come danze costruite sopra bassi ostinati.

6. H. NEWSIDLER, *Ein Neugeordnet Künstlich Lautenbuch*, Norimberga, Petreio, 1536. Il titolo *Wascha Mesa* è molto probabilmente una corruzione del termine italiano 'passemmezzo'. Il *Wascha Mesa* è stato pubblicato da O. CHILESOTTI in *Lautenspieler der 16ten Jahrhundert*, rist. anastatica, Bologna, Forni, 1976, p. 3. La *Pavana Milanese*, 1546, in op. cit., è pubblicata in P. POSSIEDI, *Danze italiane per liuto*, Padova, Zanibon, 1979.

7. E nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera: Ms. 1511, 1567. L'opera è stata pubblicata in trascrizione

"*Wascha mesa*"; un altro esempio è la *Pavana Milanese* (1546) di P.P. Borrono.⁶

Nella seconda metà del secolo, e anche oltre, prevale un'altra variante, che si discosta dalla precedente per avere al basso della quinta misura, il terzo grado della scala anziché il primo.

del *Libro de intabolutura*, manoscritto, di Gorzanis.⁷

La versione che segue è relativamente rara: il basso è quello di F1, ma il discanto e l'armonia sono di modo maggiore.

Infine, se modifichiamo il solo basso di F3 nella seconda e sesta misura, otteniamo un'altra progressione, usata assai di frequente.

Nella sua forma canonica, il *passemmezzo* consta dunque di una o più sezioni in ognuna delle quali la stessa sequenza armonica appare con una differente diminuzione. Tali sezioni vengono spesso chiamate nelle fonti 'parti del *passemmezzo*'.

Da un punto di vista metrico, il *passemmezzo* è in misura binaria, il tempo è moderato. Da un punto di vista coreografico, esso è una danza affine alla pavana, spesso non distinguibile da essa.

LA GAGLIARDA E IL SALTARELLO

Come la pavana, anche il *passemmezzo* è molto frequentemente il pezzo di apertura di una suite di danze.

L'uso di disporre vari momenti di danza in

zione moderna da Bruno Tonazzi, Edizioni Suvini Zerboni.

8. *La Milanese*, 1536, op. cit., è pubblicata in trascrizione, in R. CHIESA, *Antologia di musica antica*, vol. I, Edizioni Suvini Zerboni.

Il *Pass'e mezo ala Bolognese*, *Intab. de lauto*, Venezia, Gardane, 1546, è pubblicato in P. POSSIEDI, op. cit.

Il teorico spagnolo Francisco de Salinas (*De Musica*, Salamanca, 1577, p. 356-357) identifica la *Pavana Milanese* col *Passemmezzo*, e cita in forma schematica, come esempio, per l'appunto il discanto di F3.

suites, nelle quali l'elemento unificatore è la tonalità, è alquanto antico, e risale per lo meno al secolo XIV. Anche nelle prime stampe petrucciane di intavolature liutistiche, troviamo che la pavana è seguita da un saltarello e da una piva,⁹ le quali non solo fanno uso della stessa tonalità, ma sono anche variazioni, in metro diverso, dei materiali armonici e melodici della danza di apertura. Analogo trattamento viene riservato più tardi, pressoché universalmente, al passemazzo.

La suite consiste di regola di due unità: la prima è il passemazzo, in una o più parti, la seconda, di metro ternario, e che analogamente può essere articolata in una o più parti, è detta gagliarda o saltarello del passemazzo. La suite del passemazzo può essere schematicamente rappresentata così: pm1/pm2/pm... // g1/g2/g...

La relazione metrica e armonica fra gagliarda o saltarello e passemazzo consiste nel fatto che

LA ROMANESCA

La struttura di questa danza ariosa appare armonicamente e ritmicamente molto simile a quella del saltarello che abbiamo descritto. Anch'essa è una composizione in parti, come le

Benché la romanesca sia evidentemente connessa e assai simile al saltarello del passemazzo,¹² le fonti non la inseriscono usualmente in suites, come le altre danze, ma la presentano come composizione indipendente. Se la sequen-

a una misura di questa corrisponde una misura ternaria dell'altra danza.

È probabile che fra gagliarda e saltarello ci fossero differenze soprattutto coreografiche. Sul piano musicale le due danze appaiono mal distinguibili l'una dall'altra, tranne che per una caratteristica, che è frequente, ma non universale. La gagliarda infatti, quando è formalmente legata a un passemazzo, del quale è una variazione, consta in ogni sua parte di un numero di misure pari a quelle della parte del passemazzo.¹⁰ Il saltarello invece presenta spesso, oltre alle regolari otto misure, un'appendice, denominata nelle fonti "le riprese",¹¹ che sono frasi articolate su una semplice struttura armonica di due misure, ripetute una o più volte.

L'illustrazione che segue permette di confrontare direttamente i tre bassi delle danze di cui abbiamo parlato.

precedenti, e ogni sua parte è costruita sopra un ostinato di otto misure ternarie, concluso da una ripresa di due misure. La progressione standard della romanesca differisce da quella del passemazzo antico (F2) solo per la misura iniziale del basso:

za della romanesca compare in suites, ciò accade sotto titoli diversi.¹³

PAOLO POSSIEDI

(Continua sul n. 31 della rivista nell'aprile 1980)

9. J.A.DALZA, *Intab. de lauto*, Venezia, Petrucci, 1508.

10. Si vedano per esempio le intavolature di G.A. Terzi (Venezia, Amadino, 1593) e di S. Molinaro (Venezia, Amadino, 1599).

11. Cf. i saltarelli di Borrono, contenuti nelle opere citate.

12. L'ostinato della romanesca appare per esempio nelle

otto misure conclusive del citato *Wascha Mesa* di Newsidler.

13. La sequenza della romanesca appare per esempio, ma senza ripresa, nel *Passo e mezzo detto il Todeschin* di Gorzanis (*Il secondo libro de intavolatura*, Venezia, Scotto, 1563).

tipo cageano o post-cageano, formati da una viola, una tromba, un controfagotto, un pianoforte, una percussione, un'arpa.

R.C.: *Circa la quantità sonora della chitarra, cosa ti sembra?*

F.D.: In molti luoghi è nettamente insufficiente.

R.C.: *Allora sei favorevole ad una buona amplificazione.*

F.D.: Oggi, tenendo conto che il nostro modo di ascolto è quello di miopi dell'orecchio poiché siamo abituati a grandi quantità sonore, la depressione del suono chitarristico risulta ancor più avvertibile. È difficile percepire le raffinatezze, e tutto finisce in una specie di nebbia. Nulla di male allora se senza modificare il timbro lo si può percepire maggiormente. E poi, non vedo perché dobbiamo fare i puristi con le cose altrui, mentre siamo noi stessi che dobbiamo tendere alla purezza.

IL MANOSCRITTO GALILEIANO «6» DELLA NAZIONALE DI FIRENZE

ANALISI E COMMENTARIO

Il contenuto del Gal. 6 appare solidamente organizzato e pianificato, ma la stesura non è ancora quella definitiva e pronta per il tipografo; il disegno tuttavia è molto chiaramente discernibile e sarebbe facile riordinare l'opera, seguendo le indicazioni dell'autore; si potrebbe ottenere così, pressoché nella sua interezza, uno dei più interessanti documenti dell'arte liutistica rinascimentale.

Il *Libro d'intavolatura* è suddiviso in tre parti, più una considerevole appendice di composizioni di diversi autori. La prima (cc. 3v-68v) e la seconda parte (cc. 70-92v) contengono ognuna dodici suites, formate dalle tre danze passemazzo, romanesca e saltarello; le dodici suites sono disposte secondo una scala ascendente di dodici semitoni: la prima suite ha come tonica il *basso* a vuoto, la seconda ha come tonica il *basso* al primo tasto, ossia un semitono più acuto, e così via, fino alla dodicesima suite, basata su una tonica al primo tasto del *tenore*.

La disposizione delle suites del passemazzo secondo una progressione cromatica che va dal *basso* a vuoto fino al primo tasto del *tenore* non è cosa nuova: Gorzanis, qualche tempo prima, aveva fatto lo stesso nel suo *Libro de intavolatura* (Ms di Monaco, cit.); il lavoro di Galilei è però sviluppato più ampiamente, in quanto le suites di Gorzanis constano di due sole danze, passemazzo e saltarello, e ogni dan-

za è in una sola parte, mentre quelle delle suites di Galilei si articolano in più parti.

Ambedue i lavori, organizzati come sono in maniera così caratteristica, sono notevoli a due differenti livelli: su un piano puramente pratico, essi si presentano come opere didattiche destinate a esecutori alquanto avanzati, e servono a esplorare le possibilità armoniche dello strumento e a sviluppare nell'esecutore l'arte della diminuzione; su un piano più propriamente teorico e musicologico, sono espressioni di una problematica assai dibattuta nel Rinascimento; oggetto di tale problematica erano le possibilità di temperamento e di intonazione degli strumenti.¹

IL LIUTO BEN TEMPERATO

In particolare, i suonatori di liuto, come pure di viola, da mano e da gamba, sentivano da sempre l'esigenza di accordare i loro strumenti e di disporre i tasti sul manico in tal maniera che uno stesso tasto potesse produrre, su corde diverse, semitoni diatonici e cromatici di intonazione sempre accettabile; in altre parole, richiedevano ai loro strumenti le qualità del temperamento equabile.

* Continuazione dell'articolo comparso sul «Fronimo» n. 30 del gennaio 1980.

1. Il lavoro fondamentale su questo argomento è J.M. BARBOUR, *Tuning and Temperament, a Historical Survey*, East Lansing, Michigan State College Press, 1953.

Le ragioni di questa esigenza erano molteplici. La piú evidente ragione è nella pratica della musica d'assieme e d'accompagnamento, che richiede di poter suonare in diverse tonalità senza dover cambiare lo strumento. Ma piú ancora, la possibilità di eseguire musiche in tutte le tonalità era richiesta dall'arte di intavolare per liuto musiche vocali.

Tale arte forniva ai liutisti grandissima parte del repertorio e costituiva un momento assai importante della loro preparazione musicale e teorica. Ebbene, l'estensione e i caratteri idiomati di una particolare composizione da intavolare imponevano al liutista l'uso di una determinata tonalità. Un liuto « ben temperato » permette appunto di eseguire musiche in diverse tonalità senza intollerabili stonature.

Diversamente, si possono presentare due alternative: o si muovono i tasti a seconda della tonalità della composizione che si vuole eseguire, oppure si devono usare strumenti con differenti tastature per differenti tonalità. La prima alternativa è consigliata da un musicista di valore come L. Milán, la seconda è prospettata dal teorico J.L. Bermudo.²

Lungo tutto il periodo rinascimentale compaiono nelle fonti parecchie testimonianze sull'esistenza e sull'uso del temperamento; i seguenti due esempi, che riguardano proprio l'esigenza di un liuto « ben temperato », si situano agli estremi cronologici della letteratura di quel periodo. G.M. Lanfranco scrive nel 1533 che, appunto per la sua capacità di produrre a ogni tasto semitoni uguali, il liuto, strumento perfettissimo, può vantare ascendenza divina, essendo stato originalmente inventato da Mercurio e conosciuto nell'antichità sotto il nome di lira o cetra:

Il liuto il quale (secondo il mio credere) è quella propria e tanto celebrata lyra o Cethara che si chiama, che fu primieramente ritrovata da Mercurio, e accresciuta dai suoi successori, è il piú perfetto instrumento di tutti gli altri, perciocché in esso di tasto in tasto ogni voce e suono si ritrova. Laonde in esso instrumento si può trovare che in ogni posizione della Mano è qual sillaba cantabile si vuole.

Perché ponendo la nota ut sopra qual tasto si sia, le sue seguenti note senza error ne i seguenti tasti si troverà.

(*Scintille di Musica*, Brescia, 1533, p. 140-142)

Quasi un secolo piú tardi, Alessandro Piccinini apre la prefazione alla sua *Intavolatura di liuto, et di chitarrone* con la lode del proprio strumento:

Fra tutti gli stromenti musicali, quanto sia il liuto celebre, e degno, non è alcuno per cosí mediocre intelligente, e versato, che sia nella Musica, il qual non sappia, e conosca, sí per l'Eccellenza, e soavità della sua melodia, come per la musical sua perfettione; Poiché con esso perfettamente si può sonare una composizione meza voce, una voce, e due piú alte, e piú basso, per aver esso li semitoni in ogni loco.

(*Intavolatura*, Bologna, 1623, p. 1)

I due passaggi esprimono il senso del temperamento, benché non forniscano un metodo per temperare il liuto; nel secolo XVI però il problema era stato risolto in diverse maniere per mezzo di operazioni aritmetiche e geometriche; e pure altre possibilità di intonazione non temperata erano state proposte.³ Nel *Fronimo* (Venezia, 1584, p. 102), Galilei informa dell'esistenza di diversi sistemi d'intonazione e polemizza in favore del suo proprio metodo. Ogni tipo di strumenti, egli dice, ha la sua propria maniera di temperamento, come pure le voci. Sbaglia dunque chi col liuto vuole imitare l'intonazione delle voci; e sbaglia pure chi vuole imitare sul liuto il temperamento degli strumenti a tastiera; è in fine un errore voler rendere la statura del liuto piú complessa del necessario, aggiungendo agli otto tasti ordinari dei « tastini », che hanno la funzione di « torre alle terze e alle decime maggiori... parte dell'acutezza loro ».⁴

Il metodo di Galilei di temperare il liuto è in verità semplice e funzionale: i semitoni, tutti uguali, sono espressi per mezzo del rapporto epimorio $^{18}/_{17}$, cosicché il primo tasto divide le corde in due porzioni, della quali una è $^{1}/_{18}$, e l'altra $^{17}/_{18}$ delle corde. Il secondo sud-

2. L. MILÁN, *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, 1536, p. 30.

J.L. BERMUDO, *Declaracion de instrumentos musicales*, Ossuna, 1555, pp. 96 sgg.

3. J.M. BARBOUR, *op. cit.*, pp. 6-8, 11, 57-59, 99 sgg., 104, 141 sgg., 146, 149-151, 153, 164, 184-188, 199.

4. *Fronimo*, 1584, p. 105-106. Questo accorgimento, usato da piú d'uno, per quanto ne dice Galilei nel passo citato, presenta analogie col sistema usato da Andrea Vicentino per il suo archicembalo; si tenga presente che anche questo strumento era effettivamente usato, e non semplicemente frutto di disquisizioni teoriche. Cf. J.M. BARBOUR, *op. cit.*, p. 119.

divide la porzione compresa fra il primo tasto e il ponte nella stessa maniera, e così via, fino alla sistemazione di tutti i tasti del liuto.

Come Lanfranco era ricorso alla mitologia greca per rintracciare le origini mercuriali del prestigio del liuto, così Galilei, non meno versato nella cultura classica, dice che il suo metodo di divisione della tastiera è ispirato alla speculazione del teorico greco Aristosseno, primo fra quelli che avevano postulato la divisibilità di tutti gli intervalli armonici in parti uguali; in particolare, Aristosseno aveva proposto una divisione dell'ottava in dodici semitoni uguali. L'operazione di Galilei è appunto un tentativo approssimato di mettere in pratica tale divisione.

La seguente tabella mostra gli scarti fra il sistema di Galilei e gli intervalli naturali, i valori degli intervalli sono espressi in decimali (per esempio: $\frac{3}{2}=1,5$, $\frac{4}{3}=1,3\bar{3}$, e così via); abbiamo considerato gli intervalli di terza maggiore, quarta, quinta e ottava, perché la loro intonazione presenta, su un piano pratico, problemi più urgenti che in altri intervalli

intervalli	intonazione naturale	sistema di Galilei	intervalli differenziali
terza magg.	1,25	1,2568813	+ 1,005505
quarta	1,3	1,3308154	- 1,0018919
quinta	1,50	1,4919867	- 1,0053709
ottava	2	1,9855508	- 1,0072771

Come ogni temperamento strumentale, anche quello di Galilei rappresenta un compromesso, in cui tutti gli intervalli sono stonati, benché non tanto stonati da essere rifiutati dall'orecchio. Quello di Galilei è un compromesso abbastanza funzionale: la terza maggiore è un po' crescente rispetto a quella naturale espressa dal rapporto $\frac{5}{4}$, ovvero dal decimale 1,25, ma certo meno crescente di quella pitagorica ($\frac{81}{64}$, ossia 1,265625), proposta per esempio da Bermudo per la vihuela.⁵ La quar-

ta e la quinta sono tollerabilmente calanti. Il punto debole è costituito invece dall'ottava, davvero troppo molle per essere accettabile. Per dire la verità, in tutte le sue polemiche e discussioni sull'intonazione, Galilei si guarda bene dal sollevare il problema dell'ottava.⁶ La sua tastatura tuttavia è decisamente accettabile, soprattutto se la si corregge e la si adatta; diverse soluzioni di questo problema furono indicate da Mersenne e Nassarre.⁷

Insomma, massime se opportunamente modificato, questo temperamento è in pratica al tre tanto buono quanto quello fondato sulla progressione in base $\sqrt[12]{2}$, che è quello accettato oggi. La validità pratica del metodo galileiano è dimostrata del resto dalla sua diffusione: per almeno due secoli e mezzo il metodo fu adottato da musicisti e liutari in diversi paesi d'Europa.⁸ La ragione è evidente tra durre la progressione con base $\frac{18}{17}$ in indicazioni pratiche per fissare i tasti, è cosa abbastanza semplice; l'operazione può essere eseguita aritmeticamente oppure geometricamente, con riga e compasso, mentre la progressione con base $\sqrt[12]{2}$ non è realizzabile altrettanto agevolmente.

LE SUITES

A un liuto « ben temperato » come quello descritto sono evidentemente destinate le 24 suites contenute nelle prime due parti del *Libro d'intavolatura*.

I passemmezzi della prima parte appartengono al tipo chiamato « antico » o « per be molle ». Secondo l'uso del tempo, la sequenza armonica viene ripetuta diverse volte per ogni passemmezzo, il quale viene così articolato in più parti, diverse fra loro. L'ostinato si presenta nelle due varianti F1

Passemmezzo sesto, prima parte



5. J.L. BERMUDO, *op. cit.*, pp. 96 sgg.

6. Ci riferiamo specialmente alla polemica contro Zarlino (V. GALILEI, *Discorso intorno alle opere di Gioseffo Zarlino*, Venezia, 1589) e, più generalmente, all'atteggiamento aggressivo presente nel *Fronimo* e anche nel *Dialogo della Musica antica et moderna*, Venezia, 1581.

7. M. MERSENNE, *Harmonie universelle*, Parigi, 1636-37, p. 48; P. NASSARRE, *Escuela musica*, Saragozza, 1724, pp. 462 sgg., citati in J.M. BARBOUR, *op. cit.*, pp. 58 sgg.

8. Cf. J.M. BARBOUR, *ibid.*



ed F2

Passemazzo sesto, terza parte



Galilei preferisce la seconda, ma usa spesso anche la variante F1.

Una caratteristica del *Libro* riguarda il numero delle parti, sia dei passemazzi che delle romanesche: generalmente le danze sono articolate in gruppi di quattro parti ciascuno, in maniera da constare di quattro parti o di un numero di parti multiplo di quattro. Esempio: a c. 3 troviamo il *Passemazzo primo*; al termine della sua quarta parte, a c. 4, appare l'intitolazione « sopra il medesimo », e seguono altre quattro parti dello stesso passemazzo. Al termine di questa è l'indicazione « ne segue un'altro a 256 »; alla pagina 256 della numerazione antica (modernamente c. 131v), sotto il titolo *Passemazzo 1*, vi sono ancora quattro parti del medesimo. Alla fine, l'indicazione

« ne segue un altro a 266 »; alla pagina indicata (corrispondente a c. 136v della numerazione moderna), scritte dalla stessa mano, ma, come abbiamo detto, con grafia affrettata, sono aggiunte, senza titolo, due parti del medesimo passemazzo. Come appare dai rimandi, il *Passemazzo primo* doveva essere articolato in quattro gruppi, ciascuno di quattro parti; ma l'autore ha solo sbizzato l'ultimo gruppo. In una versione definitiva del *Libro d'intavolatura*, la danza sarebbe dovuta essere ordinata come segue.

Passemazzo primo,
 parte prima }
 parte seconda } gruppo primo
 parte terza } (c. 3v)
 parte quarta }

parte quinta	} gruppo secondo (c. 4)
parte sesta	
parte settima	
parte ottava	
parte nona	} gruppo terzo (c. 131v)
parte decima	
parte undicesima	
parte dodicesima	
parte tredicesima	} gruppo quarto (c. 136v)
parte quattordicesima	
.....	
.....	

Le romanesche della prima parte sono presentate quasi come variazioni in tempo ternario dei passemmezzi. In altre fonti ciò non

avviene: la danza che segue il passemazzo è normalmente una gagliarda o un saltarello, e fa uso, come abbiamo detto, dello stesso ostinato; la romanesca appare di solito nelle fonti come pezzo indipendente. Galilei invece la inserisce qui come secondo brano della suite.⁹

L'ostinato delle romanesche della prima parte è generalmente quello tradizionale che abbiamo descritto: apertura sul terzo grado della scala di primo modo, otto misure di $\frac{3}{2}$, piú una coda di due misure (ovvero, secondo un'altra scrittura, sedici misure di $\frac{3}{4}$, piú una coda di quattro misure). Questo ostinato tradizionale è sempre usato da Galilei per la prima parte delle romanesche:

apertura della *Romanesca prima*



Non cosí nelle parti ulteriori, per le quali l'autore usa talvolta la sequenza dell'antico,

con apertura cioè sul primo grado della scala: La coda però non è mai omessa.

Romanesca prima, seconda parte



Come i passemmezzi, anche le romanesche sono articolate in uno o piú gruppi di quattro parti.

Non tutti i passemmezzi e le romanesche, nelle loro diverse trasposizioni (o "poste", per usare un vocabolo piú galileiano)¹⁰, presentano lo stesso numero di parti. La seguente tabella rappresenta lo sviluppo delle danze nelle diverse tonalità (considerando il liuto convenzionalmente accordato in MI-LA-RE-FA#-SI-MI).

danze	tonalità	numero delle parti
Passemazzo 1	MI	14
Romanesca 1	MI	20
Passemazzo 2	FA	4
Romanesca 2	FA	4

Passemazzo 3	FA#	4
Romanesca 3	FA#	8
Passemazzo 4	SOL	4
Romanesca 4	SOL	4
Passemazzo 5	SOL#	4
Romanesca 5	SOL#	4
Passemazzo 6	LA	30
Romanesca 6	LA	22
Passemazzo 7	SIB	4
Romanesca 7	SIB	4
Passemazzo 8	SI	12
Romanesca 8	SI	20
Passemazzo 9	DO	4
Romanesca 9	DO	8

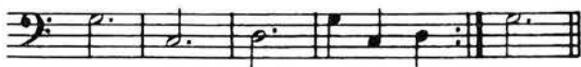
9. Del resto, la romanesca poteva ben avere la funzione, almeno coreografica, della gagliarda: T. Arbeau la considera appunto una varietà di gagliarda: «suonavamo sempre sui nostri liuti e sulle nostre cetre la gagliarda chiamata *La Romanesca*». Traduciamo dalla traduzione inglese: T. ARBEAU, *Orchesography*, Langres, 1588, transl. by C.W. Beaumont, Dance Horizons, New York, 1968, p. 86.

10. Propriamente una «posta» è una maniera di immaginare una scala modale sopra la tastiera del liuto. Per esempio, la scala del primo modo per RE può apparire sopra il liuto «ben temperato» in 12 poste diverse, a seconda che si legga il RE sul *basso* a vuoto, oppure sul *basso* al primo tasto, o sul *basso* al secondo tasto e cosí via, fino a leggere il RE al primo tasto del *tenore*. Cf. *Fronimo*, 1584, pp. 8-12.

Passamezzo 10	DO#	4
Romanesca 10	DO#	4
Passamezzo 11	RE	16
Romanesca 11	RE	104
Passamezzo 12	Mib	4
Romanesca 12	Mib	4

Come si può vedere, le tonalità piú sviluppate son quelle del *basso, bordone, tenore e sottana* a vuoto ; tale preferenza è presente anche nel resto del *Libro*.

Il terzo tempo delle suites è il saltarello. Benché i saltarelli del Gal. 6 siano, come gli altri pezzi, basati sopra un ostinato, essi non sono un'altra variazione del passamezzo; la sequenza, di quattro misure ternarie ($\frac{3}{4}$) e con valori dimezzati rispetto alle romanesche, che può essere schematizzata come segue,



ci ricorda, nella sua elementare struttura armonica e ritmica, certe lunghe riprese che servivano come appendice di saltarelli, come quelli di Borrono; talvolta le fonti presentano le riprese non insieme col saltarello, ma come un pezzo staccato, che evidentemente può essere usato per diverse danze in una determinata tonalità. Ciò accade, per esempio, nell'*Intavolatura de lauto* di Bernardino Balletti (Venezia, 1554); quello di Balletti sarebbe dunque un precedente rispetto al trattamento che Galilei opera sulla progressione.

Un altro ostinato che presenta una certa analogia con quello dei saltarelli di Galilei è la sequenza, che però è di metro binario e non ternario, chiamata *Bergamasco* o *Moresca*; una *Moresca* di questa forma appare a c. 131 del nostro manoscritto.

Come i due precedenti pezzi delle suites, anche i saltarelli sono sviluppati in parti, che l'autore designa sempre col termine "modi" o "maniere"; alla fine di ogni saltarello è infatti

apposto il numero di "maniere" nelle quali la danza si articola.

A differenza dei passamezzi e delle romanesche, i saltarelli appaiono tutti conclusi e rifiniti, non ci sono rimandi né pentimenti; ancora, non ci sono notevoli differenze quantitative nello sviluppo dei saltarelli nelle varie poste o tonalità.

Un'ultima osservazione riguardo il modo dei saltarelli: pur appartenendo a suites del primo modo, essi sono di modo maggiore, ma della stessa tonalità delle altre due danze. Ciò permette all'autore di usare gli stessi saltarelli anche per le suites del passamezzo moderno, nella seconda parte del *Libro*.

A c. 61 è un pezzo, che dura 115 misure e che non si adatta al resto del *Libro*: è a voce sola e non ci sembra una composizione solistica completa, in quanto che avrebbe bisogno di un sostegno armonico, che non compare altrove nell'opera; e neppure ha l'apparenza di una serie di diminuzioni sopra un basso ostinato. La composizione ci ricorda piuttosto la parte del primo liuto nei due ricercari a due liuti inclusi da Galilei nella seconda versione del *Fronimo* (pp. 178-181) e da lui attribuiti a un misterioso gentiluomo fiorentino che l'autore non identifica se non con le iniziali B.M.

La prima parte del *Libro d'intavolatura* viene conclusa con due composizioni "ariose", cioè arie con variazioni: *La Matriciana*, articolata in quattro parti (c. 62v) e dodici parti *Sopra l'aria del Gazzella* (c. 63-68v). Ricorrono dunque le stesse strutture compositive e anche le stesse articolazioni numeriche (gruppi di quattro parti) del resto della prima parte.

A c. 69 è l'intitolazione: *Parte seconda./ nella quale si contengono altri Pass-/emezzi, et Romanesche*. Anche la seconda parte (c. 69-92v) contiene dodici suites, ordinate per semitoni ascendenti, allo stesso modo della prima. I passamezzi sono questa volta "per be quadro" o "moderni", ossia basati sull'ostinato di settimo modo F4.

in materia del Passamezzo 6°, prima parte





Le romanesche sono basate sulla variazione in tempo ternario dei passemuzzi; anche in que-

ste romanesche “per be quadro”, le singole parti sono concluse da una coda.

in materia della Romanesca 6^a, prima parte



Anche in questo Galilei si discosta dalla tradizione, nella quale non esiste una romanesca “per be quadro”. Talvolta inoltre, l’ostinato della romanesca di modo maggiore compare, in questa parte del libro, nella forma piú rara F3,

cioè col basso F1 e il discanto di modo maggiore. Tale è il caso della *Romanesca undecima* (c. 91), che era già apparsa, col titolo *Fantasia ottava*, nella prima versione del *Fronimo*.

in materia della medesima



Anche le composizioni della seconda parte sono articolate in uno o più gruppi di quattro parti; ma il numero delle parti è decisamente inferiore a quello delle suites "per be molle".

danze	tonalità	numero delle parti
Passemazzo 1	MI	13
Romanesca 1	MI	4
Passemazzo 2	FA	4
Romanesca 2	FA	4
Passemazzo 3	FA#	4
Romanesca 3	FA#	4
Passemazzo 4	SOL	4
Romanesca 4	SOL	4
Passemazzo 5	SOL#	4
Romanesca 5	SOL#	4
Passemazzo 6	LA	12
Romanesca 6	LA	8
Passemazzo 7	SIb	4
Romanesca 7	SIb	4
Passemazzo 8	SI	4
Romanesca 8	SI	4
Passemazzo 9	DO	4
Romanesca 9	DO	4
Passemazzo 10	DO#	4
Romanesca 10	DO#	4
Passemazzo 11	RE	8
Romanesca 11	RE	8
Passemazzo 12	MIb	4
Romanesca 12	MIb	4

Lo sviluppo meno vistoso fa pensare che l'autore intendesse ampliare anche questa sezione del libro, fino a raggiungere una maggiore omogeneità e simmetria. L'ipotesi può essere sostenuta anche per un altro indizio: le composizioni non sono intitolate semplicemente "passemazzo" e "romanesca", come nella prima

parte, ma sono segnalate per mezzo della locuzione "in materia del passemazzo" e "in materia della romanesca". Si tratterà dunque forse di avanzati abbozzi, ai quali dovevano essere aggiunte altre parti.

Anche in queste suites possiamo notare la predilezione per le tonalità del *basso*, *bordone* e *tenore* a vuoto, predilezione che avevamo rilevato già nella prima parte.

Per le suites di questa sezione, Galilei non ha composto speciali saltarelli, né si proponeva di comporne. Alla fine di ogni romanesca infatti troviamo il rimando al saltarello della prima parte scritto nella stessa tonalità: per esempio, dopo la prima romanesca, a c. 72v, è l'indicazione « è scritto il suo saltarello a carte 9 »; si tratta naturalmente del *Saltarello primo* della prima parte (c. 7v), che si adatta alla suite "per be quadro" anche per il modo maggiore.

LE GAGLIARDE DI GALILEI

La terza parte incomincia a c. 93: *Parte terza et ultima, / nella quale si contengono tutte / le sue Gagliarde*. A prima vista il numero delle "sue Gagliarde" ("sue", ossia composte da Galilei) ammonta a 56 (c. 94-121); in realtà però, le gagliarde di questo gruppo sono solamente 55. Quella intitolata *Aretusa*, 54^a nell'ordine (c. 120), è infatti identica, tranne che nelle ultime 13 misure, a quella che appare con lo stesso titolo ma quattordicesima nell'ordine, a c. 100v. Si tratta dunque di una sola composizione con due finali diversi. L'autore indica la correzione a c. 100v, dove, alla fine della gagliarda *Aretusa 14*, pone l'indicazione "233", ossia la pagina (corrispondente nella numerazione moderna a c. 120) dove si trova la seconda versione; non solo, ma l'ultimo esagramma di c. 100v contiene le prime due misure della variante. Il grup-

po delle gagliarde da c. 94 a c. 121 consta dunque di 55 pezzi, quasi tutti intitolati con nomi delle nove muse apollinee, ninfe e altri personaggi femminili in prevalenza appartenenti alla mitologia classica. Vincenzo Galilei era, come tanti intellettuali del suo tempo, molto addentro nel campo della cultura greco-romana;¹¹ sorprende un poco dunque che, a un certo punto, si sia trovato a corto di nomi: quattro gagliarde del gruppo (51, 52, 55 e 56) rimangono innominate, e il nome Tiresia¹² designa due gagliarde diverse fra loro, la n. 10 e la n. 50. Anche questa serie sarebbe stata probabilmente rifinita, almeno nei titoli.

Non ci pare invece che l'autore volesse anche modificare il numero delle gagliarde: 56, mul-

tiplo di 4, non doveva spiacergli. A c. 132 infatti c'è un'altra gagliarda, non numerata né altrimenti intitolata, scritta affrettatamente ma completa; crediamo che questa fosse destinata a sostituire il doppione di *Aretusa*, di cui abbiamo detto.

Ci sono relazioni fra i titoli mitologici e lo stile di queste composizioni? Molto rare. Ci pare di poterle ravvisare solamente in due casi: in *Polymnia* (c. 98) e in *Ecco* (c. 109).

In *Polymnia* (letteralmente, il nome significa "dai molti inni") possiamo notare rigide strutture contrappuntistiche e imitative, proprie di uno stile molto amato dagli strumentisti dell'epoca, ma di regola alieno al carattere delle composizioni originali di Galilei.¹³

Polymnia, gagliarda 8^a

11. Basti pensare che il nostro autore faceva parte di quel cenacolo fiorentino che, indagando la natura della tragedia classica, la ricreò più tardi sotto specie di melodramma; egli stesso, profondo studioso di musicologia greca, scoprì importanti frammenti di quella scomparsa civiltà musicale, e riempì i suoi scritti teorici di allusioni e disquisizioni mitologiche.

12. Tiresia nella mitologia era un uomo, che però, per un certo periodo della sua vita, era stato trasformato in femmina. Cf. OVIDIO, *Metamorfosi*, III, 323-331.

13. Si pensi, tanto per restare nel campo dell'arte liutistica, ai ricercari e fantasie di Backfark, Barbeta o Diomedede. L'antipatia di Galilei per questo genere di composizione è espressa nel suo *Dialogo della musica*, cit., p. 87.



Polymnia potrebbe essere definita come una fantasia mottettistica in forma di gagliarda, e come tale è un *unicum*: “dai molti inni”, come dire formata da voci diverse, che si muovono indipendentemente, come in una fantasia della

seconda metà del secolo decimosesto. Nella gagliarda *Ecco* (cioè la ninfa Eco di *Metamorfosi*, III, 356-401) è facile ravvisare, come il titolo suggerisce, brevi imitazioni e ripetizioni di frammenti di frasi:

da: *Ecco*, gagliarda 33



effetti di “eco” insomma, quali erano abbastanza usati nella pratica vocale e strumentale del tempo.

Quanto al resto, i titoli ci sembrano casuali e intercambiabili; essi conferiscono tutt'al più alla serie una patina di classicismo e prestigio.

Lo stile delle gagliarde, prevalentemente armonico, va considerato sia nel contesto del *Libro*, sia in quello della musica per danza (o basata sulla musica per danza) del secolo XVI. Esaminiamolo dunque secondo ambedue i parametri.

Se le 24 suites delle prime due parti svilupparono sistematicamente l'arte della diminuzione, le 56 gagliarde vi si contrappongono rigidamente, per un sostanziale rifiuto delle tecniche della diminuzione e della variazione; anche lo spazio tonale vi è esplorato in maniera diversa: contro la monotonia tonale e modale degli ostinati,¹⁴ appaiono qui frequenti modulazioni, condotte a volte cosí liberamente, che

parecchie gagliarde si concludono su un tono differente da quello dell'inizio.

L'analisi rivela che le gagliarde si articolano in sezioni, spesso ripetute; ma la ripetizione non è mai indicata dal segno di ritornello, né segnalata dalla doppia barra verticale; l'autore ha preferito ricopiare nota per nota la sezione da ripetere (strana preferenza, in un'epoca nella quale era di regola il risparmio della carta), certo per evitare di suggerire la diminuzione e per imporre all'esecutore una resa *ad litteram* del brano.

Quelle di Galilei si differenziano dalle gagliarde che si usavano comporre nel secolo XVI anche nella loro suddivisione in sezioni e per il ricorrere delle sezioni. Il secolo XVI aveva elaborato due forme fondamentali di questa danza: potremmo chiamare la prima “ariosa”, ossia composta di diminuzioni sopra un ostinato; essa si presenta spesso come la variazione in metro ternario del passemazzo, e può essere

14. Diciamo monotonia tonale, in quanto i singoli pezzi non presentano particolari varietà; quanto alla monotonia modale, è da notare che, alla sensibilità di quell'epoca, educata a percepire sfumature d'intonazione che oggi ci sfuggono, le diverse trasposizioni presentavano caratteri « etici » differenti, per cui i modi variano a seconda della posta

dei singoli pezzi: questo fatto può essere compreso, dice Galilei, « dalle Romanesche et Passemazzi, l'un et l'altra delle quali sono del primo tuono, et nondimeno la diversità delle poste le fanno parere hora piú et hora meno meste, et hora piú et hora meno allegre ». *Fronimo*, 1584, p. 107.

esposta in una o più parti: A (A¹||A²||A³|| ...).¹⁵ La seconda forma, frequentissima anche fuori d'Italia nella seconda metà del secolo e vitale fino al periodo barocco, consiste di due, più spesso di tre sezioni di simile lunghezza, ognuna delle quali va ritenuta in forma diminuita; talvolta le diminuzioni non sono scritte dall'au-

tore, ma semplicemente suggerita all'esecutore per mezzo di segni di ritornello: A:||:B:||:C; spesso però l'autore scrive per intero il tutto: A | A' || B | B' || C | C'.

Galilei invece usa nelle sue gagliarde le più disparate sequenze di sezioni. Eccone alcuni esempi.¹⁶

Calliope, 1^a. Forma: A | A || B || C | C

Tre sezioni, delle quali la prima e la terza sono ripetute, mentre la sezione centrale, di 7 misure, è esposta una volta sola.

Polymnia, 8^a (riportata sopra).

Forma: A | A || B | B' || C | C

Tre sezioni, la prima e la terza ripetute; la sezione centrale, lunga 14 misure, è divisibile in due parti: nella prima (B) il tema è esposto dalle due voci superiori; poi (B') il tema passa al basso e la voce superiore espone un controsoggetto.

15. Tali per esempio le gagliarde di Molinaro e quelle dei passamezzi di Terzi. Talvolta questa forma compare tematicamente indipendente dalla danza di apertura della suite, come nel saltarello di Borrono intitolato « Pescatore che va cantando » (Castelliono, 1536)

16. Nel trascrivere questi esempi, usiamo il segno di ritornello, in maniera da indicare con chiarezza le ripetizioni; ma si tenga presente che l'autore scrive i pezzi per intero.

Urania, 9^a. Forma: A | A || B | B¹ | B² | B³ | B⁴ | B⁵
 La prima sezione di 12 misure, esposta due volte, è seguita da sei parti sopra un ostinato di 4 misure.

Ciò che quelle di Galilei hanno in comune con le gagliarde dell'epoca sono specialmente i vigorosi metri ternari, oscillanti fra il $\frac{3}{4}$ e il $\frac{3}{2}$; in altre parole, quelle di Galilei suonano come gagliarde, benché non siano tali da un punto di vista formale.

A c. 124v è una composizione senza titolo, lunga 84 misure ternarie, notevole per la sua qualità. A noi non sembra né una danza, né una "cosa ariosa" (benché, a prima vista, ne abbia l'apparenza), bensì una specie di divertimento informale che l'autore ha collocato a questo punto, quasi per concludere più liberamente la parte del *Libro* dedicata alle disciplinatissime 56 gagliarde.

COMPOSIZIONI DI AUTORI DIVERSI

A c. 125 il titolo: *Gagliarde et arie di diversi*. Questa sezione contiene una serie di 23 gagliarde, tutte numerate ordinatamente e in parte anche intitolate; nella serie sono inseriti quattro pezzi non numerati: *Courant*, scritta frettolosamente negli ultimi due esagrammi di c. 125; *Saltarello*, a c. 127v; *Ruggieri*, a c. 128;

La moresca, a c. 131. Quest'ultima aria di danza, come pure la gagliarda 23, pure a c. 131 e riecheggiante l'aria di follia, sono scritte per un liuto a sette ordini, col contrabbasso in SI.

Anche se l'autore non avesse designato queste composizioni come appartenenti a "diversi", non sarebbe difficile notare la grande diversità stilistica che caratterizza questi pezzi e che li differenzia da tutti i precedenti: qui siamo di fronte a musiche decisamente più semplici e più facili, almeno sul piano compositivo, benché non siano sempre altrettanto più facili dal punto di vista tecnico. Si tratta insomma di musica leggera e probabilmente di consumo, dello stesso genere delle danze di Caroso e di Negri.

Sarebbe naturalmente interessante identificare gli autori di questa serie. Ne abbiamo identificato uno, Santino Garsi. La *Gagliarda 20*, a c. 130v, compare infatti col titolo *Gagliarda di Santino* e con qualche non sostanziale variante, in un altro manoscritto, per il resto anonimo, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, il Magl. XIX.30. Pure a Santino Garsi sono attribuiti nel manoscritto Cavalcanti¹⁷ un

17. Questo libro è de Raffaello Cavalcanti, Ms. II. 275, Bibliothèque Royale de Musique di Bruxelles. Gli altri

Ruggieri molto simile a quello di c. 128, la gagliarda n. 22, dal titolo *Viva Don Giovanni* a c. 131, e la *Moresca*, con lievi modifiche rispetto alle versioni galileiane.

A c. 137 son tre pezzi, il primo intitolato *Aria francese*, per liuto a sette ordini, col contrabbasso in SI. Gli altri due non hanno titolo, ma per le analogie che rivelano col precedente, possiamo pure designarli come "arie francesi"; uno è per liuto a sei ordini, l'ultimo per liuto a sette ordini, col contrabbasso in RE.

C 138 appare scritta da una mano differente dal resto del libro il tracciato delle cifre è differente, i segni ritmici sono mensurali (♩ ♪ ♫ ♬) mentre altrove sono sempre quelli usualmente adoperati nelle intavolature italiane (| ▮ ▮ ▮ ▮ ▮), anche il simbolo per le note tenute con la mano sinistra è diverso da quello usato da Galilei nei manoscritti e nelle stampe¹⁸. Il titolo è qui abbreviato in *Gag^{da}*. È una bella gagliarda in tre sezioni con diminuzioni (A|A'|B|B'|C|C'), del tipo di quelle usitate a cavallo dei due secoli (Dowland, Vallet ecc.), scritta per liuto a sette ordini, col contrabbasso in RE. La composizione è certamente una tarda aggiunta ed è estranea al piano del libro.

Alla fine del volume (c. 138v) ricompare la consueta grafia in una lunga composizione senza titolo, che si estende per 191 misure di tempo pari. È questa una severa composizione densamente contrappuntistica, del genere di quei ricercari che Galilei, come abbiamo veduto, non amava comporre, ma nemmeno disdegnava inserire nelle sue opere, qualora li trovasse di buona fattura, accanto alle sue trascrizioni di opere vocali; un buon esempio è la sua intavolatura del ricercare a quattro voci di Annibale Pado-

pezzi di Santino si trovano trascritti in H. Osthoff, *Der Lautenist Santino Garsi da Parma*, Lipsia, 1926.

18. Vincenzo Galilei aveva un modo tutto peculiare per indicare il suono tenuto. Esempio:



Da: « duo del primo modo », *Fronimo*, 1584, p. 13

Lo stesso passaggio era notato usualmente in modo diverso:



vano con cui si apre la seconda versione del *Fronimo*. Forse l'autore vuole concludere in modo analogo questo libro, che del *Fronimo* costituisce il complemento.

Al manoscritto sono state aggiunte in epoca non recente altre quattro pagine (c. 140-141v), di formato più piccolo, scritte da una terza mano. C. 141 contiene una serie di giudizi intorno a diverse gagliarde e passemazzi di Galilei, contenuti nel libro. Evidentemente qualcuno si proponeva di trarre dal *Libro d'intavolatura* un piccolo florilegio per suo uso e consumo; costui era forse un pittore, poiché l'ultima pagina (c. 141-141v), alla quale manca un pezzo, contiene una specie di nota spesa, nella quale compaiono accanto a numeri gli articoli « biacca, olio, macinatura ».

PIANO DEL MANOSCRITTO

Il *Libro d'intavolatura* appare portato praticamente a termine nella composizione e facilmente riordinabile. Se poi esaminiamo il numero delle composizioni, appare evidente che l'autore non intendeva inserirvene altre, ma solo rifinire o completare qualche parte di danza "ariosa" e decidere tra un paio di varianti. La ragione per cui pensiamo che l'opera sia compiuta balza agli occhi se si considerano i numeri tondi e simmetrici dei pezzi in esso contenuti; escludiamo dal computo il pezzo senza titolo a c. 61 e la gagliarda d'altra mano e d'altro stile a c. 138.

Prima parte	Passemazzi per be molle romanesche saltarelli composizioni ariose	12 12 12 2
Seconda parte	passemazzi per be quadro romanesche	12 12
Terza parte	gagliarde pezzo senza titolo	56 1
Quarta parte	gagliarde di diversi arie di diversi pezzo senza titolo	23 7 1

In totale, 150 composizioni, delle quali 120 sono attribuibili a Galilei come compositore o trascrittore (tale è probabilmente il caso dell'ultimo pezzo senza titolo), mentre di trenta pezzi è la serie di autori diversi.

Il titolo del Gal. 6 dice che le danze e le « cose ariose » in esso contenute sono state « composte in diversi tempi »; è del resto facile mettere insieme parti di danze sopra ostinati tradizionali, anche se composte in tempi diversi. Alcuni pezzi, Galilei li aveva addirittura dati alle stampe.

Nella prima versione del *Fronimo* (1568), il protagonista presenta al suo discepolo otto fantasie, « fabricate sopra soggetti ariosi » (p. 61),

<i>Fronimo</i> , 1568	<i>Libro d'intavolatura</i> , 1584
p. 96 Fantasia terza	c. 5 Romanesca prima
p. 96 Fantasia quarta	c. 22 Sopra la medesima (romanesca sesta)
p. 97 Frantasia quinta	c. 11 Sopra la medesima (romanesca terza)
p. 98 Fantasia sesta	c. 36 Romanesca undecima
p. 98 Fantasia settima	c. 28 Sopra la medesima (romanesca ottava)
p. 99 Fantasia ottava	c. 91 In materia della medesima (romanesca XI, per be quadro)

Il fatto che le fantasie del *Fronimo* sono eliminate indica, a nostro avviso, che Galilei concepiva il *Libro d'intavolatura* come complementare al *Fronimo*; i due lavori sarebbero due sezioni di un'opera didattica vasta e sistematica: la formazione del liutista ha come base l'arte dell'intavolare e l'arte di eseguire strutture armoniche e diminuzioni (« passaggi e diminuzioni » diceva Galilei) in tutte le tonalità (o « in tutte le poste », come pure diceva il nostro autore). L'intavolatura di opere vocali o strumentali, ma non concepite specificamente per il liuto, quale è discussa nel *Fronimo*, risponde a diverse esigenze: su un piano tecnico, eseguire composizioni non destinate allo strumento e perciò poco idiomatiche, conduce a risolvere complessi problemi di diteggiatura e di fraseggio e di conseguenza ad approfondire la tecnica; su un piano piú ampiamente culturale, attraverso l'arte di intavolare, il liutista è portato a conoscere quello che accade nel mondo della musica, anche al di fuori del suo campo specialistico, viene ad acostare le opere dei grandi maestri, che arricchiscono il linguaggio musicale di nuove invenzioni e forme; infine, attraverso l'analisi e lo studio di opere magistrali, e perciò esemplari, egli può imparare dalla viva esperienza la maniere e le regole della composizione.

ossia, come si diceva a fine di secolo, concepite come variazioni su composizioni preesistenti, d'autore oppure tradizionali. Le prime due fantasie sono basate sui madrigali *Nasce la pena mia* dello Striggio e *Ancor che col partire* di Cipriano (p. 92-95); le altre sei sono tutte romanesche in quattro parti, e come tali vengono inserite, praticamente senza cambiamenti, nel *Libro d'intavolatura*. Allo stesso tempo, tutte le fantasie scompaiono dalla seconda versione del *Fronimo*.

Ecco, in particolare, la corrispondenza fra le sei fantasie e le romanesche del Gal. 6.

L'arte delle diminuzioni e dei passaggi, sviluppata nel *Libro d'intavolatura* (le parti prima e seconda sono dedicate alla diminuzione, la terza è specificamente dedicata ai passaggi) introduce invece lo studioso ad altri problemi tecnici, quali l'agilità e la rapidità dell'esecuzione, lo abitua alla pratica dell'improvvisazione, importante per la musica solistica e d'assieme, in particolare per l'allora nascente pratica del basso continuo, e lo fa sentire a suo agio entro qualsiasi ambito tonale.

Un altro testo connesso col *Libro d'intavolatura* è un altro manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, contenuto nel libro segnato Landau-Finally, Mus. 2.

Si tratta di una stampa della prima versione del *Fronimo*, alla quale sono state aggiunte 20 carte manoscritte; nel rilegarlo insieme al *Fronimo*, il manoscritto è stato tranciato ai bordi, in maniera da farlo coincidere con la parte stampata. La tranciatura però non lo ha danneggiato troppo: qualche titolo è stato in parte tagliato, ma senza che la comprensione ne venga pregiudicata. La legatura è moderna; il manoscritto è ritenuto autografo di Galilei.¹⁹ Esso è stato le-

19. F. BECCHERINI, *op. cit.*, p. 132. Per la maggior parte, il Landau-Finally Mus. 2 appartiene alla stessa mano

gato col *Fronimo* probabilmente per il suo contenuto, che consiste di 18 intavolature di madrigali, spesso accompagnate da una voce (usualmente il basso) in notazione mensurale; oltre a questi pezzi, accomodati per suonare e cantare al liuto, ci sono alcuni passemmezzi e romanesche. Anche queste composizioni si ritrovano tutte

Landau-Finaly, Mus. 2

- c. 7 *Romanesca con quattro parti*
- c. 7v *Pass'e mezzo* (due parti; alla fine della pagina il primo rigo è ripetuto con una variante)
- c. 8 *Pass'e mezzo* (due parti)
- c. 8v *Romanesca con quattro parti*
- c. 9v *Romanesca con quattro parti*
- c. 10v *Passemazzo con quattro parti*
- c. 11v *Romanesca con quattro parti*

CONCLUSIONE

A parte il suo valore estetico, che qui non intendiamo discutere, il Gal. 6 ci pare importante soprattutto come documento di letteratura didattica; un tipo di letteratura non frequente nelle fonti del Rinascimento, nelle quali gli autori si limitano di solito a discutere argomenti elementari o anche fondamentali, ma raramente si avventurano nel campo della formazione tecnica del liutista.

Eppure, di fronte alla profondità e alla complessità delle composizioni pervenuteci, non possiamo non presupporre l'esistenza di adeguati sistemi d'insegnamento. L'opera di Galilei, insieme con poche altre, contribuisce a riempire questa lacuna. Il suo valore come didatta, del resto è dimostrato non solo dai suoi lavori, ma anche dalla brillante attività di originale liutista e compositore del figlio e con tutta probabilità allievo Michelangelo.

Nell'attuale rinascita dell'arte liutistica, la produzione didattica di Vincenzo Galilei do-

nel Gal. 6, ma quelle del Landau-Finaly ci sembrano costituirne una versione preparatoria: la scrittura è qui spesso affrettata e l'autore usa la stanghette non per dividere le misure, ma solo per separare le parti delle composizioni. La seguente tavola mostra le corrispondenze fra i due manoscritti.

Gal. 6

- c. 20 *Romanesca sesta*
- c. 4v (La prima parte corrispondente alla prima di *Sopra il medesimo*)
- c. 3v (La seconda parte corrisponde alla prima di *Passemazzo primo*)
- c. 4v *Sopra il medesimo*, terza e quarta parte
- c. 77 *In materia della Romanesca 4^a*
- c. 5 *sopra la medesima*
- c. 80 *sopra il medesimo*
- c. 5 *sopra la medesima*

vrebbe, a nostro avviso, diventare una delle basi per uno studio razionale dello strumento.

Abbiamo mostrato come il *Libro d'intavolatura* e il *Fronimo* siano integrati entro un piano didattico vasto e funzionale. Della seconda versione del *Fronimo* (1584) esiste una buona edizione in facsimile,²⁰ ed esemplari di ambedue le versioni sono reperibili in diverse biblioteche europee e americane. Un manoscritto purtroppo è un *unicum*, e ciò significa non solo che reperirlo è cosa più laboriosa, ma anche che una troppo frequente consultazione lo porta a deperire. Le condizioni del Gal. 6 sono al presente molto buone e il codice si presterebbe, per la chiarezza della grafia e per la qualità della carta, a essere riprodotto. Un'altra possibilità sarebbe un'edizione, la quale disponesse le composizioni nell'ordine voluto e suggerito dall'autore.

Ci auguriamo dunque che questo nostro modesto lavoro di ricognizione possa suggerire a chi ne ha i mezzi e la volontà un'impresa editoriale veramente fruttuosa.

PAOLO POSSIEDI

che ha scritto il Gal. 6, tranne che per i primi tre pezzi, e cioè una intavolatura del madrigale del Palestrina *Vestiva i colli* (c. 1), della sua seconda parte *Così le chiome mie* (c. 2) e il basso di questa seconda parte, in notazione mensurale (c. 1v). La posta di queste intavolature è diversa

da quella usata da Galilei nell'intavolare lo stesso madrigale nel *Fronimo* (p. 26-28). Anche le diminuzioni, presenti nella stampa specialmente in cadenza, qui non appaiono o sono assai ridotte.

20. Forni, Bologna, 1969.