

RODOBALDO TIBALDI

REPERTORIO TRÀDITO E COEVO NELLE INTAVOLATURE PER CANTO E
LIUTO RACCOLTE DA FRANCESCO BOSSINENSIS
CON UNO SGUARDO ALLE RACCOLTE ANALOGHE

I due libri di intavolature per canto e liuto raccolti da Franciscus Bossinensis e pubblicati da Ottaviano Petrucci nel 1509 e nel 1511 sono stati variamente considerati dagli studi musicologici, talvolta in riferimento alla prassi esecutiva, talvolta con una certa attenzione a singoli e ben determinati fenomeni analizzati in alcuni brani, ma più spesso come riduzioni a tre parti di componimenti ‘vocali’ a quattro voci (o comunque concepiti a quattro voci); il più delle volte, comunque, vengono esaminati come un qualcosa esistente in quanto dipendente dai libri di frottole editi tra il 1504 e il 1514, e non nella loro autonomia. Eppure, uno sguardo complessivo alle due sillogi, alla mappa delle relazioni con i testimoni a penna e a stampa afferenti al medesimo repertorio (tra i quali un posto non secondario ricopre l’importante manoscritto Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Vmd. ms 27), il confronto tra le diverse versioni, che talvolta rivela alcuni aspetti interessanti riguardanti non solo la sfera dell’esecuzione, ma soprattutto quella della composizione (o, per lo meno, sembra talvolta che la diversa destinazione delle raccolte del Bossinensis sia considerata proprio nella sua ‘alterità’), ed infine il numero degli unica conservati nei due libri, e nel secondo in modo particolare, ci permettono di osservarli in una prospettiva un poco diversa, forse anche a causa della perdita del decimo libro di frottole. Sulla base di quanto si può leggere nel sonetto che conclude la dedica a Gerolamo Barbadico, presente identica in entrambi i libri, si è ipotizzato che i libri dovessero essere originariamente tre;¹ forse questo terzo libro poteva effettivamente essere stato pronto, ma probabilmente non andò mai alle stampe. La questione è stata in qualche

Il testo che segue si pone come rielaborazione di quello presentato a Venezia per le diverse sollecitazioni e motivi di riflessione che mi sono stati offerti da diversi studiosi, e che mi hanno (fortunatamente) obbligato a ripensare ad alcune diverse conclusioni a cui ero giunto e a rivedere parti del testo originario. In modo particolare desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato a diversi livelli: da Stanley Boorman a William Prizer e Dinko Fabris, ad Antonio Rossi e Tiziana Sucato che mi ha permesso di consultare la sua trascrizione critica dei testi petrucciani prima che fossero posti in rete all’interno del progetto CIBIT (http://131.114.40.3/home_index.htm) e a Daniele Torelli. Infine mai abbastanza potrò ringraziare Francesco Luisi.

¹ «Sì che, signor mio car’, non ve sia grave veder quest’opra che ho pinti in sue carte de mie fatiche a voi tre primi esempi».

modo riaperta, con tutte le cautele del caso, da Dinko Fabris, che ha studiato e trascritto un curioso esempio di singola frottola intavolata per canto e liuto alla maniera del Bossinensis (e sulla quale torneremo brevemente più avanti);² l'unica certezza che abbiamo è che nella ricchissima biblioteca di Fernando Colon comparivano soltanto i primi due libri, acquistati a Roma nel settembre del 1512, e non vi è alcuna traccia di un terzo volume.³

Dei due libri, come è ben noto, esiste un'edizione moderna completa, curata da Benevenuto Disertori;⁴ l'opera fu senza dubbio meritoria e degna di tutto il rispetto del caso, visto che mise a disposizione una buona fetta del repertorio (anche grazie alle numerose trascrizioni di altre composizioni complete tratte da stampe di Petrucci e di Antico ancora inedite) in un periodo in cui esistevano solo le edizioni dei primi quattro libri petrucciani di frottole di Gaetano Cesari (libri I-III) e di Rudolph Schwarz (libri I e IV). Questo non toglie che l'opera risulti decisamente invecchiata (soprattutto nell'introduzione, che risente di diversi pregiudizi e impostazioni ormai inaccettabili) e spesso di difficile comprensione; vi sono diversi errori di trascrizione sia nella parte musicale sia nei testi poetici, raramente si dà conto degli interventi effettuati, la ricostruzione delle parti di Tenore e Basso nel liuto è in alcuni punti del tutto illogica dal punto di vista musicale perché, evidentemente, non confrontata con la «versione corale» a quattro voci (per riprendere la terminologia dello stesso Disertori),⁵ come anche inutile, tutto sommato, sembra la trasposizione al tono superiore di tutti i componimenti in cui è richiesto il liuto in Sol e in Re.⁶

Questo intervento si prefigge, nei limiti consentiti, di dare un primo quadro generale sulle due antologie, di analizzare la tipologia dei componimenti, tenendo anche conto delle date di pubblicazione, di mostrare qualche esempio significativo del modo di procedere del Bossinensis, e di provare a instaurare qualche parallelo con l'altro monumento di musica per canto e liuto costituito dal sopramenzionato manoscritto parigino, più noto come ms. Thibault. Il quadro relativo a questo tipo di repertorio sarebbe completo con le *Frottole de misser Bortolomio Tromboncino et de misser Marcheto Carra con tenori e bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto*, edito a Roma da Andrea Antico (ma per i tipi

² DINKO FABRIS, *Una frottola intavolata per canto e liuto in una inedita versione manoscritta del primo Cinquecento*, «Bollettino della Società Italiana del Liuto», 4, 1994, pp. 5-7; si veda anche il suo intervento contenuto in questo stesso volume.

³ Cfr. CATHERINE WEEKS CHAPMAN, *Printed Collections of Polyphonic Music owned by Ferdinand Columbus*, «Journal of the American Musicological Society», XXI, 1968, pp. 30-84: 51 e 64-65, n. 38-39.

⁴ BENVENUTO DISERTORI, *Le Frottole per canto e liuto in tabulate da Franciscus Bossinensis*, Milano, Ricordi, 1964 (Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana, n. s., 3).

⁵ Eppure, ancora oggi è possibile trovare alcune edizioni nelle quali vengono riportate in apparato varianti riscontrate nei libri del Bossinensis sulla base dell'edizione di Disertori, varianti che, in realtà, non esistono.

⁶ Di ben altro respiro è la trattazione di Brown sul medesimo argomento: HOWARD MAYER BROWN, *Bossinensis, Willaert and Verdelot: Pitch and the Conventions of Transcribing Music for Lute and Voice in Italy in the Early Sixteenth Century*, «Revue de Musicologie», LXXV, 1989, pp. 25-46

di Luca Antonio Giunta) quasi certamente nel 1520.⁷

Il punto di partenza della mia relazione riguarderà, perciò, la presentazione bibliografica delle due stampe, perché, per almeno una di esse, i problemi cominciano proprio da questo aspetto.

QUESTIONI BIBLIOGRAFICHE

Il primo libro dei *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto* di Francesco Bossinensis, stampato a Venezia il 27 marzo 1509, ci è pervenuto in ben quattro esemplari, una cosa piuttosto inconsueta per quanto riguarda le stampe di musica profana e strumentale edite da Ottaviano Petrucci (ma anche all'interno dell'intero repertorio frottolistico), attualmente conservati a Vienna, a Siviglia, a Parigi e a Chicago (vedi *ultra*). L'esistenza dell'edizione anastatica pubblicata nel 1977,⁸ e basata sull'esemplare parigino (seppur non detto in alcun luogo dell'edizione) ha permesso la più immediata fruizione 'diretta' del libro, ma nello stesso tempo ha avuto come conseguenza l'utilizzo e la conoscenza quasi esclusiva di quel solo esemplare, secondo un principio che, evidentemente, considera del tutto equivalenti tra loro i diversi esemplari appartenenti tutti alla medesima edizione. Come è ben noto, se da un lato «sono ormai abbondanti e ben affermati gli studi sulla prassi di stampa e l'attività di editori e tipografi»,⁹ è un dato di fatto che la bibliografia testuale costituisca negli studi musicologici un interesse abbastanza recente; e non è certamente un caso che tale settore si sia sviluppato in ambito anglosassone, patria d'origine della disciplina per i ben noti problemi posti dalla tradizione letteraria inglese.¹⁰ Questo fatto ha avuto una conseguenza fondamentale per la disciplina applicata alla musicologia, ovvero un rigore metodologico ed un'ampiezza di prospettiva per certi versi inimmaginabile per un campo di studi così giovane. Non per nulla, dai numerosi scritti di uno studioso infaticabile come Stanley Boorman appare evidente come il ricercatore si trovi a raccogliere una quantità di dati che vengono a riguardare *in primis* l'attività e il *modus operandi* di

⁷ Non è mia intenzione fare riferimento a tale libro un po' perché i due studi di Francesco Luisi mi esimono dal farlo, e un po' perché questa importantissima silloge non ha significativamente alcuna concordanza con i due libri del Bossinensis. Cfr. FRANCESCO LUISI, *Le frottole per canto e liuto di B. Tromboncino e M. Cara nella edizione adespota di Andrea Antico*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», X, 1976, pp. 211-258; FRANCESCO LUISI, *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «per cantar et sonar col lauto». Saggio critico e scelta di trascrizioni*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987.

⁸ Edita dall'editore Minkoff di Ginevra.

⁹ MARIA CARACI VELA, *Introduzione a La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, a cura di Maria Caraci Vela, Lucca, LIM, 1995 (Studi e Testi Musicali della Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, Nuova serie, 4), pp. 3-35: 19.

¹⁰ Cfr. PASQUALE STOPPELLI, *Introduzione a Filologia dei testi a stampa*, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 7-31. Il testo di riferimento è, naturalmente, CONOR FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1987 (Medioevo e Umanesimo, 66).

un editore, ma anche la critica testuale vera e propria, quindi l'aspetto filologico dell'opera, una vera e propria filologia dei testi a stampa, che ha delle metodologie peculiari; anche per il libro musicale vale il principio che:

all'epoca della stampa manuale la presenza di varianti fra le copie appartenenti a una stessa edizione costituisce la norma non l'eccezione. Ma se traessimo la conseguenza che ognuna di quelle copie va considerata come un testimone indipendente, non faremmo che ricondurre, e impropriamente, il fenomeno delle varianti di stampa all'interno della problematica delle trasmissioni manoscritte.¹¹

Tutto ciò, naturalmente, può e deve essere inquadrato nel più vasto affresco della storia della musica e della cultura. Il primo libro dei *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto* è a tal proposito assai istruttivo, e la comparazione tra i quattro esemplari superstiti costituisce un ottimo esempio di ciò. Una necessaria premessa di carattere metodologico: le considerazioni che seguono sono di carattere puramente orientativo per capire quale sia il punto della questione, dal momento che la collazione è stata condotta su esemplari fotografici, e non direttamente sugli originali, e investono soprattutto l'ambito della filologia dei testi a stampa, più che la bibliografia testuale vera e propria.¹²

Una brevissima descrizione bibliografica potrebbe essere la seguente:¹³

volume in 4° oblungo, sette quaderni (ognuno dei quali formato da due fogli) con indicazione di registro [A]-A4/G-G4, 56 carte numerate dalla 3 alla 49 in numeri romani, dalla 50 alla 55 in numeri arabi. Sul verso del frontespizio vi è la tavola del contenuto in ordine alfabetico e l'elenco dei ricercari «li quali servono ale frottole», alla c. (2) la *Regula per quelli che non sanno cantare*, e alla c. (2v) la dedica al protonotario apostolico e primicerio di San Marco Gerolamo Barbadico. Alla c. 55 vi sono le altre ottave («el resto de le parole») dei testi *A la fama si va per varie scale*, *Afflitti spirti miei* e *Zephyro spira*, e alla c. (56) il colophon e gli «errori fatti stampando».

Esemplari conservati: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek; Siviglia, Biblioteca Capitolare Colombina, dalla biblioteca di Ferdinando Colombo, con l'annotazione auto-

¹¹ STOPPELLI, *Introduzione* cit., p. 12. Si veda anche il seguito, soprattutto p. 13, sulle caratteristiche proprie delle varianti di stampa e sulla fondamentale differenza esistente con quelle della tradizione manoscritta anche a livello di lavoro filologico.

¹² Ritengo anche doveroso precisare che, se la mera osservazione dei fatti e la raccolta dei dati risale ad alcuni anni fa, grazie ad un seminario organizzato alla Facoltà di Musicologia a Cremona dal titolo *La filologia musicale. Metodi a confronti* (27-29 ottobre 1999), all'interno del quale presentai la relazione *Problemi di bibliografia testuale nelle stampe musicali dei primi anni dei Cinquecento*, lo scioglimento del nodo critico si deve soprattutto a Boorman, alla sua relazione, al materiale fornito durante il convegno in ausilio alla stessa, e le comunicazioni fatte in sede di discussione e a titolo personale.

¹³ KNUD JEPPESEN, *La Frottole. Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*, Aarhus Universitet, 1968 (Acta Jutlandica, XL/2), pp. 39-40. Più estesamente in CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze, Olschki, 1948, scheda n. 45. La descrizione di Sartori è evidentemente effettuata sulla base dell'esemplare di Parigi, anche se non detto esplicitamente, come si avrà modo di constatare più avanti.

grafa «Este libro costo en Roma. 70. Quatrines. Ano. 1512 por set°. vale un ducato de oro. 307. Quatrines. Este Registrado 3803»; Parigi, Bibliothèque Nationale, già nella Biblioteca del Conservatorio); Chicago, Newberry Library, esemplare acquistato dalla libreria antiquaria di Albi Rosenthal a Oxford e mutila delle prime nove carte.

La comparazione tra gli esemplari di Vienna e Siviglia non pone alcun problema; sembrano in buono stato di conservazione, e solo occasionalmente ci sono quelle normalissime differenze dovute al processo tecnico di stampa, come si può vedere alla carta 39v.

Es. 1a Esemplare di Siviglia



Es. 1b Esemplare di Vienna



Le sorprese si hanno quando si confronta uno dei due suddetti esemplari con quello di Parigi, in quanto una prima differenza si ha fin dal frontespizio: i caratteri adoperati sembrano identici, ma nell'esemplare di Parigi «contrabassi» è scritto per esteso, mentre è abbreviato negli esemplari di Siviglia e Vienna, e la lettera «p» di primo è minuscola anziché maiuscola.

Tenori e cõtrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar collauto Li bro primo.
Francisci Bossinensis
Opus.



Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar collauto Li bro primo.
Francisci Bossinensis
Opus.

*Aut. Lud. Righe Navarra don de el Reyno de Castiella y de Leon
1746*

Da quel momento in poi le differenze di carattere tipografico riguardanti l'impaginazione delle parti di testo dovute allo scioglimento o, al contrario, all'uso di abbreviature (la *Regula*, la lettera dedicatoria a Gerolamo Barbadico, il testo poetico posto in fondo alla pagina), i capilettera, le didascalie inerenti l'accordatura del liuto, sono pressoché totali:¹⁴

Esemplari di Siviglia/Vienna

Regola per quelli che non sanno cantare
Prima deve intendere che in la presente
intabolatura sonno sei ordine
de corde como in lo lauto...

[Inizio della lettera dedicatoria]

Grande & incredibile laude soleno
li mortali a quelli attribuire li quali
ogni loro studio & industria
in comune hanno conferito...

Esemplare di Parigi

Regola per quelli che non sanno cantare
Prima deve in tendere che in la psente
intabolatura sonno sei ordine
de corde como in lo lauto...

Grande & in credibile laude soleno
li mortali a quelli atribuire li quali
ogni loro studio & in dustria
in comune hanno conferito...

Ugualmente assai variabile è la grafia stessa presentata dai due testimoni per le medesime parole in quasi tutti i componimenti poetici: frutto/fructo, lachrymando/lacrimando, bianca/bianca, allhor/alhor, però/perhò etc. (il primo termine è quello relativo agli esemplari di Siviglia e Vienna, il secondo a quello di Parigi e Chicago; sono esempi presi assolutamente a caso che non paiono riconducibili a qualche coerenza di comportamento). Sono tutte differenze di natura quasi esclusivamente grafica che, però, presuppongono una diversa composizione tipografica.¹⁵ In un caso, poi, cambia anche l'impaginazione dei sistemi musicali; alla carta 40v l'oda di Marchetto Cara *Udite voi, finestre* inizia già sul primo sistema, subito dopo la conclusione della barzioletta *El converrà ch'io mora*, negli esemplari di Siviglia/Vienna, mentre in quelli di Parigi/Chicago è tutto concentrato sul solo secondo sistema.

¹⁴ Da ciò si desume facilmente che Sartori ha descritto la copia parigina, pur specificando l'annotazione manoscritta di Colón presente nella copia di Siviglia relativa all'anno di acquisto e al prezzo (SARTORI, *Bibliografia* cit., p. 150).

¹⁵ «In linea di massima, varianti nell'uso di abbreviazioni e nella divisione delle parole, e in certi casi anche nell'uso delle maiuscole all'inizio della parola, quando non sono accompagnate da cambiamenti testuali o nell'interpunzione, presuppongono una composizione tipografica diversa.» FAHY, *Saggi di bibliografia testuale* cit., p. 77 nota 24.

REPERTORIO TRÀDITO E COEVO NELLE INTAVOLATURE PER CANTO E LIUTO

Es. 3a

Questi amo ro o osi in ganni Ne son li be ro an co o ra Dite voi si
 Portat ho, taa nti af fanni
 La voce del fi pran el canto vodo

ne stre Quei che piglèdo i pario Per che de ricò tarlo mi par tē po Per che de ricò tarlo mi par tē po

Io tacqui già gran tempo E speliò amando gli anni E compensai mei danni Con un riso Dal di chel facto viso El miser cor trafisè Mai senza fiamma uisè L'ama stanca	Hor chel vigor mi manca E magior duol mi preme E mi manca la speme Anzi la vita La doglia mia infinita E le nascete offese Hor vo farle palese Anzi dho mora	La fiamma cresce ogn'ora Quando più l'alma e vaga De sanar la piaga Vndella a stampa Vnde di magior vampa Ogn'hor se accende el focho Tal chio non trouo locho Hormai che basti	Ne val perchio contrasti* O che io mi copra darime O chio cerca ritarme De la impresa E quel che più mi pesa Amor per più dispetto Non mi uol per sospetto Anzi mi facca
---	---	--	---

Es. 3b

Questi amo ro o osi in ganni ne son li be ro an co o ra
 Portato ho ta a nti af fanni
 Dite uol si ne stre quei che piglèdo i pario per che de ricò tarlo mi par tē po per che de ricò tarlo mi par tē po

Io tacqui già gran tempo E speliò amando gli anni E compensai mei danni Con un riso Dal di chel facto viso El miser cor trafisè Mai senza fiamma uisè L'ama stanca	Hor chel vigor mi manca E magior duol mi preme E mi manca la speme Anzi la vita La doglia mia infinita E le nascete offese Hor vo farle palese Anzi dho mora	La fiamma cresce ogn'ora Quando più l'alma e vaga De sanar la piaga Vndella a stampa Vnde di magior vampa Ogn'hor se accende el focho Tal chio non trouo locho Hormai che basti	Ne val perchio contrasti O chio mi copra darime O chio cerca ritarme De la impresa E quel che più mi pesa Amor per più dispetto Non mi uol per sospetto Anzi mi facca
---	---	--	--

Estendendo il controllo all'ultimo esemplare rimasto, si osserva che questo coincide completamente (con una sola eccezione che vedremo in seguito) con la copia di Parigi, anche qui salvo le normali differenze di carattere tecnico. Tutti i quattro esemplari, o, per meglio dire, le due copie di esemplari riportano però il medesimo colophon, con la

data 27 marzo 1509, anche se con una piccola variante grafica («contentis» scritto per esteso in Siviglia/Vienna, «contetis» con il segno di abbreviatura in Parigi/Chicago).

Da un punto di vista puramente teorico, potremmo essere davanti ad emissioni simultanee della medesima edizione;¹⁶ ma le differenze esistenti tra gli esemplari sono veramente molte, addirittura troppe, e il puntuale controllo operato sulla carta e sui caratteri utilizzati (come dettagliatamente illustrato da Boorman nella sua sempre più attesa monografia su Petrucci, e i cui risultati principali mi sono stati gentilmente anticipati),¹⁷ confermano un sospetto ormai sempre più forte: con gli esemplari di Parigi e Chicago siamo davanti ad un'edizione diversa dell'opera fatta a Fossombrone, forse intorno al 1515, forse successivamente. Oltre ai caratteri impiegati, controllabili anche dalle riproduzioni fotografiche, e al tipo di carta utilizzato, nonché all'eventuale presenza di fogli o carte sopresse e sostituite, verificabili solo ad un controllo diretto, vi è anche un altro elemento assai interessante, che ci mostra il modo di operare di Petrucci, almeno a Fossombrone: il foglio interno del quaderno D, corrispondente alle cc. 27-30, dell'esemplare di Parigi appartiene all'edizione originale del 1509 (cosa che non avviene nella copia di Chicago), il che significa che materiale avanzato per le ragioni più varie appartenente ad edizioni precedenti era tranquillamente riutilizzato nelle ristampe.

La ristampa del primo libro del Bossinensis è assai meno riuscita dell'edizione originale da molteplici punti di vista; senza voler fare un elenco dettagliato, ne indichiamo solo alcuni. La differenza più immediatamente percepibile a prima vista riguarda la disposizione dei diversi elementi sulla pagina, che il più delle volte è assai poco riuscita; le indicazioni ritmiche per il liuto vengono frequentemente a sovrapporsi alle parole poste sotto la parte del Canto, le sezioni poetiche poste in fondo alla pagina sono spesso poste senza particolare cura ad evitare che le linee dell'esagramma taglino a metà il verso, le didascalie per l'accordatura del liuto non sempre sono poste con la dovuta attenzione. Gli errori presenti nell'edizione del 1509 assai raramente sono corretti; alla c. 22r è stato ripristinato il ϕ nella parte del liuto, mentre sul verso della stessa carta l'errore di stampa «Deus ni adiutorium» è stato riportato alla

¹⁶ «Si possono avere anche *emissioni simultanee*. [...] Si può pubblicare la stessa edizione o la stessa impressione simultaneamente con note tipografiche diverse, oppure in più di un luogo; e si può pubblicare la stessa edizione o la stessa impressione simultaneamente in diversi formati, o su un supporto diverso»: FAHY, *Saggi di bibliografia testuale* cit., pp. 78-79.

¹⁷ Dello stesso si vedano anche i seguenti studi: STANLEY BOORMAN, *Petrucci at Fossombrone: the Motetti de la corona*, in *IMS: Report of the Eleventh Congress* (Copenhagen 1972), ed. by Henrik Glahn, Soren Sorensen and Peter Ryom, 2 voll., Kobenhavn, Wilhelm Hansen, 1974, I, pp. 295-301; STANLEY BOORMAN, *Petrucci's Type-setters and the Process of Stemmatic*, in *Quellenstudien zur Musik der Renaissance I. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, hrsg. von Ludwig Finscher, München, Kraus International Publications, 1981 (Wolfenbütteler Forschungen, 6), pp. 245-281; STANLEY BOORMAN, *The 'First' Edition of the Odhecaton A*, «Journal of the American Musicological Society», XXX, 1977, pp. 183-207; e soprattutto STANLEY BOORMAN, *Petrucci at Fossombrone: Some New Editions and Cancels*, in *Sources Materials and the Interpretation of Music. A Memorial Volume to Thurston Dart*, ed. by Ian Bent, London, Stainer & Bell, 1981, pp. 129-153.

sua giusta lezione. La c. 30, mancante del numero romano nella prima edizione, è correttamente stampata nella riedizione, ovviamente nel solo esemplare di Chicago, appartenendo detta carta al quaderno D. Più spesso, però, omissioni di vario tipo rimangono anche nella ristampa. Alla c. 25r per il sonetto *Chi vi darà più ragione* musicato da Filippo di Lurano manca in tutti gli esemplari la didascalia per l'accordatura del liuto, che è stata integrata a mano nella copia di Chicago («Al canto voto»). Nella barzelletta *Deh non più deh non più mo*, musicata da Marchetto Cara (c. 14v-15v), manca il segno di ritornello tra la seconda e la terza frase dell'unica sezione che serve sia per il ritornello sia per le stanze.¹⁸

La maggiore critica che si può rivolgere ad entrambi i libri del Bossinensis riguarda senza dubbio una certa approssimazione nella sottoposizione delle sillabe rispetto alle note (anche se talvolta ci danno comunque delle indicazioni preziose) ed un atteggiamento spesso disinvolto nei confronti della correttezza del testo poetico stesso (che tra l'altro mostra in alcuni punti una certa indipendenza da quanto si riscontra nelle edizioni frottolistiche petruciane da cui dovrebbero derivare).¹⁹ Due esempi a dimostrazione di ciò. Nella barzelletta *Deh sì, deh no, deh sì* (c. 28), su schema di ballata arcaica in settenari, manca un verso (il secondo) nella prima stanza, la quale riceve un'intonazione musicale diversa da quella della ripresa; le indicazioni di ritornello sono corrette, perché è prevista la ripetizione della prima frase per i primi due versi, ma la mancanza del secondo verso, oltre che creare un'illogicità di senso, rende incomprensibile la presenza del segno di ritornello stesso.²⁰ Alla c. 37r è presente la barzelletta *Ognun fugga fugga amore*, musicata da Antonio Caprioli, sul tradizionale schema che vede la medesima musica per la ripresa, notata sotto il Canto, e per le strofe, scritte al margine inferiore della pagina; nell'edizione del 1509, però troviamo le strofe di un'altra barzelletta, *Ogni amor vol esser vero*, pure musicata dal

¹⁸ Nell'edizione di Disertori mancano spesso segni di ritornelli nelle barzellette con intonazione unica per ripresa e stanze, ma, eccezion fatta per il sopra menzionato caso, sono tutte omissioni del revisore (per esempio *Chi in pregon crede tornarmi o Crudel come mai potesti*).

¹⁹ Per esempio, la barzelletta *Io non compro più speranza*, ha come secondo verso in PeI, cc. 9v-10r «che gli è cara mercantia», nel Bossinensis «che gli è falsa mercancia»; se la versione di PeI sembra più coerente, la variante del Bossinensis sarebbe comunque accettabile.

²⁰ Si noti anche che nella sottoposizione del testo nella prima sezione, che è quella riservata alla ripresa, dopo l'enunciazione dei due versi costituenti l'intera ripresa, entrambi sono iterati, il primo più volte come in PeI. Questa barzelletta costituisce un caso assai interessante anche da un altro punto di vista: l'incisione – intitolata “*Non è tempo d'aspettare*”: *frottole dal Primo Libro di Franciscus Bossinensis* (Alberto Rasi e l'Accademia Strumentale Italiana - Stradivarius Dulcimer STR 33516; registrazione del 1998) – è basata evidentemente sull'esemplare parigino, come dimostrerebbero anche le riproduzioni fotografiche nel libretto di accompagnamento, e il risultato della mera accettazione di quel testimone evidentemente scorretto è che la prima stanza viene eseguita con il secondo verso mancante, e con il primo ripetuto due volte, dal momento che vi è il segno di ritornello, a prescindere da ogni logica di senso poetico e di struttura formale musicale. Insomma, molto spesso ci troviamo davanti ad esecuzioni (e soprattutto ad incisioni) tanto attente alla ricostruzione minuziosa di prassi strumentali e vocali storicamente corrette e, per quanto possibile, attendibili, nell'articolazione, nell'ornamentazione, nell'equilibrio sonoro, quanto del tutto indifferenti al testo che stanno eseguendo. Questo è solo uno dei casi; purtroppo ve ne sono sempre di più.

Caprioli, ed anch'essa come la precedente contenuta nel quarto libro delle frottole (ma non presente nella versione per canto e liuto). La svista, immediatamente percepibile da qualsiasi lettore ed esecutore quando si trova l'indicazione di *refrain* «Ogni amor», non viene però corretta nella ristampa.

Oltre a non intervenire (o a non accorgersi) di evidenti errori dell'edizione originale, il responsabile della ristampa ne aggiunge di nuovi, che vanno dall'omissione di nomi di compositori o di numero di carta²¹ fino a quelli più specificamente musicali, sia nella parte del Canto, sia in quella del liuto. Per la parte del canto sono sbagliate, ad esempio, la prima nota della b. 8 del capitolo *A la fama si va per varie scale* (Fa invece di Mi), e la prima nota della b. 8 della celeberrima barzelletta *In te, Domine, speravi* (Re invece di Do legato al Do della battuta precedente). Per quanto riguarda il liuto, nella barzelletta *Oh, despietato tempo*, la cifra 0 che troviamo alla fine della nona battuta del primo sistema della c. 16 (corrispondente alla quarta battuta della sezione riservata alle stanza) è posta sulla terza corda anziché sulla seconda; nella sesta battuta del primo ricercare (corrispondente alla prima battuta del secondo sistema della c. 49v) è sbagliato l'ultimo segno ritmico, di minima invece che di croma, e la cifra 1 che troviamo all'inizio dell'ultima battuta dell'ultimo sistema della c. 50, appartenente al quinto ricercare.

Il secondo libro *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto* di Francesco Bossinensis, come è noto, fu la prima opera stampata a Fossombrone, ed è datata 10 maggio 1511. Di questo libro petrucciano ci è pervenuto un unico esemplare, ora conservato nella Biblioteca Braidense di Milano, a cui pervenne quasi miracolosamente in seguito alle vicissitudini narrate da Claudio Sartori nel 1948.²² Anche in questo caso facciamo seguire una succinta descrizione bibliografica:²³

volume in 4° oblungo, otto quaderni (ognuno dei quali formato da due fogli) con indicazione di registro [AA]-AA4/HH-HH4, 64 carte numerate dalla 3 alla 55 in numeri romani, dalla 56 alla 63 in numeri arabi; inversione di numerazione nel foglio interno del quaderno BB per le carte XIII (*recte* XI) e XI (*recte* XIII) e nel foglio esterno del quaderno CC per le carte XXIII (*recte* XVII) e XVII (*recte* XXIII). Sul verso del frontespizio vi è la tavola del contenuto in ordine alfabetico e l'elenco dei ricercari «li quali serveno ale frottole», alla c. (2) la *Regula per quelli che non sanno cantare*, e alla c. (2v) la dedica al protonotario apostolico e primicerio di San Marco Gerolamo

²¹ Ad esempio, alle c. 11 per il capitolo *A la fama si va per vane scale*, manca la sigla B. T., alla c. 33 l'indicazione M. C. per la barzelletta *Hor venduto ho la speranza*; mancano le indicazioni delle carte XXXIII (nella copia di Chicago aggiunto a mano) e XXXIX, entrambe appartenenti al quaderno E.

²² Cfr. CLAUDIO SARTORI, *A Little-Known Petrucci Publication: The second Book of Lute Tablatures by Francesco Bossinensis*, «The Musical Quarterly», XXXIV, 1948, pp. 234-245.

²³ JEPPESEN, *La Frottola* cit., p. 40. Descrizione più ampia in SARTORI, *Bibliografia* cit., n. 46, e nell'articolo precedentemente citato.

Barbadico; queste due sono del tutto identiche a quelle presenti nel primo libro, anche se, ovviamente, ricomposte, e quindi con qualche minima differenza nelle abbreviazioni e nella punteggiatura.²⁴ Alla c. (64) il colophon.

Essendo arrivato sino a noi una copia sola di quella edizione, non si pongono certo tutti i problemi di carattere bibliologico appena visti per il primo libro; o almeno, apparentemente, visto che Boorman ha individuato la presenza di una sostituzione di due carte (ovvero di un mezzo foglio) all'interno dell'esemplare milanese («cancel leaf»)²⁵ che potrebbe risalire anch'esso al 1515. Forse anche quel volume ha avuto una ristampa 'nascosta'? Sarebbe un'ipotesi possibile, per essere certi della quale, però, sarebbero necessari altri esemplari, per esempio quello, ora perduto, acquistato a Roma nel 1512 da Colón insieme al primo. Forse, più semplicemente, si trattava di una copia rimasta in un primo tempo invenduta, e successivamente, quando qualcuno la richiese, si operò la sostituzione delle carte difettose.

Rimane aperta ancora una questione: per quale motivo Petrucci ristampò il primo libro del Bossinensis senza cambiare l'indicazione nel colophon? Si tratta di un modo di procedere adottato più volte dall'editore a Fossombrone,²⁶ ma non regolarmente; in alcuni casi, per esempio in occasione della nuova edizione dei primi due libri di messe di Josquin nel 1515 (*Liber secundus*) e nel 1516 (*Liber primus*), completamente coincidenti quanto a contenuto alle edizioni veneziane del 1505 e del 1502, il colophon riporta la data effettiva di pubblicazione. Queste stesse stampe fossombronesi, a loro volta, ebbero però ulteriori riedizioni 'nascoste', come si può vedere nell'elenco delle pubblicazioni di Petrucci dato da Boorman in forma sintetica nella voce «Petrucci» della nuova edizione del *New Grove's*,²⁷ in forma più completa in questo stesso volume. È forse un problema di natura meramente commerciale, legato a copie dell'edizione originale vendute in eccedenza rispetto al numero reale di tiratura? O forse anche questa stampa è in qualche modo legata alla rivalità con Antico? L'editore istriano, ricordo, pubblica nel 1520 le versioni per canto e liuto di frottole di Tromboncino e Cara, a Venezia, tramite Lucantonio Giunta,²⁸ sul frontespizio di questa importante

²⁴ Il fatto venne già rilevato da SARTORI, *Bibliografia* cit., p. 153, che però confrontò tali testi con quelli della ristampa.

²⁵ «The cancel implies a resetting of type for a whole sheet or for a pair of leaves, normally after completion of the press-work, and therefore often on a different paper»: BOORMAN, *Petrucci at Fossombrone* cit., p. 142, che immediatamente di seguito precisa: «There is a number of such sheets in the Fossombrone volumes, some obvious, some only evident from detailed typographical or paper study».

²⁶ «However, a number of other editions of Fossombrone titles has survived, hidden under colphons carrying the original dates of publication»: BOORMAN, *Petrucci at Fossombrone* cit., p. 129.

²⁷ *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001², XIX, pp. 518-521.

²⁸ Per i problemi bibliografici di questa edizione cfr. LUISI, *Le frottole per canto e liuto* cit., pp. 211-258: 211-220.

raccolta compare, abbastanza singolarmente, oltre alla marca dell'editore (una cosa che si verifica anche per la ristampa veneziana del terzo libro di frottole, e presumibilmente anche per quelle del secondo e del quarto, pervenuteci mutile del frontespizio), anche l'esplicito riferimento al privilegio di stampa accordato da Leone X:²⁹

Sanctissimus dominus dominus noster Papa Leo .X. / vetat nequis alius hos cantus imprimat to= / to decennio sub excommunicationis pena.

Una cosa del genere mi sembra piuttosto strana. Innanzi tutto, a quale privilegio fa riferimento? Dovrebbe essere sempre quello del 3 ottobre 1513, in cui si concede effettivamente all'editore istriano un diritto di esclusività di stampa musicale in Roma e nello stato pontificio per un decennio a decorrere dalla prima stampa effettivamente pubblicata (le prime edizioni del secondo e del terzo libro di *Canzoni sonetti strambotti & frottole*),³⁰ visto che il privilegio del 27 gennaio 1516 riguarda solo i volumi in-folio con formato reale, e quello del 27 dicembre dello stesso anno, ad annullamento di quello concesso il 22 ottobre 1513 a Petrucci, riguarda solo le intavolature per organo.³¹ Quello che mi chiedo è: per quale motivo precisare sul frontespizio (ma senza allegare il testo completo, come capita in altre edizioni) il nome del Pontefice insieme alla minaccia di scomunica per chi si fosse azzardato a stampare «hos cantus toto decennio» in una edizione veneziana pubblicata nel 1520, visto che il Senato della Serenissima aveva rinnovato per altri cinque anni il privilegio ventennale concesso a Petrucci nel 1498 (che pertanto sarebbe scaduto nel 1523)? E non dimentichiamo che, in ogni caso, non vi sarebbero stati problemi di incompatibilità, dal momento che i due editori usano tecniche di stampa diverse (e i vari privilegi fanno quasi sempre riferimento, e con chiarezza, a questo fatto). Non potremmo dunque ipotizzare che anche la silloge per canto e liuto sia, in realtà, una ristampa veneziana di un'edizione precedente, purtroppo andata perduta, edita a Roma, contesto nel quale quella precisazione sul frontespizio assume un significato diverso e più appropriato? In questo caso, se l'ipotesi potesse avere un qualche fondamento, potremmo pensare che, nonostante il frontespizio delle *Frottole intabulate*

²⁹ Il frontespizio è riprodotto fotograficamente in LUISI, *Le frottole per canto e liuto* cit., tavola fuori testo tra le pp. 214 e 215, e in LUISI, *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara* cit., p. 9.

³⁰ Sulle complesse questioni di carattere bibliografico specificamente relative ai libri di frottole di Antico rimandiamo ai diversi lavori di Francesco Luisi, e in particolare: FRANCESCO LUISI, *Il Secondo Libro di Frottole di A. Antico. Considerazioni critiche e bibliografiche*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII, 1974, pp. 491-525; FRANCESCO LUISI, *Il Secondo Libro di Frottole di Andrea Antico*, 2 voll., Roma, Pro Musica Studium, 1975-1976, vol. I, pp. 43-119; LUISI, *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara* cit., pp. 17-22. Sul terzo libro di frottole cfr. anche WILLIAM F. PRIZER, *Local repertories and the printed book: Antico's third book of frottole (1513)*, in *Music in Renaissance cities and courts. Studies in honor of Lewis Lockwood*, ed. by Jessie Ann Owens and Anthony M. Cummings, Warren (Mi), Harmonie Park, 1997, pp. 347-371: 348-350. Su Antico editore si veda il classico lavoro di CATHERINE WEEKS CHAPMAN, *Andrea Antico*, PhD diss., Harvard University, 1964.

³¹ I tre privilegi sono riprodotti fotograficamente in LUISI, *Il Secondo Libro di Frottole di Andrea Antico* cit., I, pp. 377-379.

da sonare organi. Libro primo con il suo doppio riferimento all'invidia di Petrucci da un lato (la scimmia), al superamento dell'uso del liuto a vantaggio dello strumento a tastiera dall'altro,³² la richiesta di edizioni del repertorio frottolistico 'arrangiate' per canto e liuto fosse ancora alta, tanto da spingere Antico a pubblicare una silloge nuova con sue caratteristiche particolari (tra l'altro, è la prima ed unica edizione di questo repertorio di carattere monografico e in cui i nomi dei due compositori appaiono ben evidenziati sul frontespizio), e Petrucci a ristampare almeno il primo (se non anche il secondo) libro curato dal Bossinensis nascondendo la data effettiva per evitare qualsiasi problema, che, comunque, nella fattispecie sarebbe stato solo teorico, dal momento che il volume di Antico e quelli di Petrucci non hanno nemmeno un brano in comune. Forse Petrucci ha voluto evitare che qualcuno equivocasse sulla natura di quella indicazione sul frontespizio delle frottole di Tromboncino e Cara, a ben vedere assai ambigua (e certo a bella posta, dal momento che senza essere falsa, non è nemmeno del tutto corrispondente alla verità), e pensasse che l'indicazione «*hos cantus*» potesse fare riferimento, per l'appunto, alla tipologia semiografica, ovvero all'intavolatura per canto e liuto. Visto che i due libri del Bossinensis erano stati editi prima di tale privilegio, poteva risultare assai comodo e opportuno continuare a servirsi di quelle date, anche soltanto per ribadire che il primo a pubblicare brani per canto e liuto era stato ancora una volta Ottaviano Petrucci da Fossombrone.

I DUE LIBRI DI INTAVOLATURE DEL BOSSINENSIS: UNO SGUARDO GENERALE AL CONTENUTO

1. *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro primo* (Venezia 1509)

Fin da principio il primo libro del Bossinensis si presenta come un'imponente antologia del repertorio frottolistico, con le sue settanta composizioni quasi interamente 'ricavate' dai primi nove libri petrucciani e i ventisei ricercari aggiunti in appendice che fungono da introduzione e/o da interludio:

24 da PeI³³

1 da PeII

1 da PeIII

7 da PeIV

³² Ricca è la letteratura su questo celebre frontespizio, tra cui segnaliamo solo il recentissimo contributo in FRANCESCO LUISI, *Dal frontespizio al contenuto. Esercizi di ermeneutica e bibliografia a proposito della ritrovata silloge del Sambonetto (Siena, 1515)*, «Studi Musicali», XXVIII, 1999, pp. 65-115: 77-82.

³³ Elenco abbreviazioni utilizzate circa le edizioni a stampa:

AnI *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto*, Roma, Andrea Antico, 9 ottobre 1510

AnII (*Canzoni sonetti strambotti & frottole libro secondo*, Roma, Andrea Antico, 1513). Di questa edizione non ci è pervenuto alcun esemplare, mentre ci sono note la probabile prima ristampa romana:

- 4 da PeVI
 14 da PeVII
 8 da PeVIII
 9 da PeIX

Il quinto libro è completamente assente, il secondo e il terzo sono rappresentati da

-
- (*Canzoni sonetti strambotti & frottole libro secondo*), Roma, Giacomo Mazochio e Giacomo Giunta, 1518, e la più tarda ristampa veneziana: *Frottole libro secondo*, [Venezia, Andrea Antico e L.A. Giunta, 1520]
- AnIII *Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio*, [Roma, Andrea Antico, 1513]. Ristampato nel 1518 con il titolo *Canzoni sonetti strambotti & frottole libro tertio*, Roma, Giacomo Mazochio e Giacomo Giunta, e nel 1520: *Frottole libro tertio*, Venezia, Andrea Antico e L.A. Giunta
- AnIV *Canzoni, sonetti, strambotti, et frottole. Libro quarto*, Roma, Andrea Antico e Nicolò de Giudici, 1517. Ristampato nel 1520: (*Frottole libro quarto*), Venezia, Andrea Antico e L.A. Giunta, 1520
- AnV *Frottole Libro Quinto*, Roma, Andrea Antico, 25 gennaio 1518 (non pervenuto alcun esemplare, ma segnalato nei cataloghi manoscritti della Biblioteca Colombina; cfr. CHAPMAN, *Printed Collections* cit., p. 67 n. 50)
- AnL *Frottole de misser Bortolomio Tromboncino et de misser Marcheto Carra con tenori e bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto*, [Roma, L.A. Giunta, s.d.]
- AnO *Frottole intabulate da sonare organi. Libro primo*, Roma, Andrea Antico, 13 gennaio 1517
- BosI *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro primo. Francisci Bossinensis opus*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 27 marzo 1509
- BosII *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro secondo. Francisci Bossinensis opus*, Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 10 maggio 1511
- Dal *Intabulatura de lauto libro quarto: Padoane diverse. Calate a la taliana. Tatar de corde con li soi recercar drietro. Frottole. Ioanambrosio*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 31 dicembre 1508
- PeA *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 15 maggio 1501. Ristampato il 14 gennaio 1503 e il 25 maggio 1504
- PeI *Frottole libro primo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 28 novembre 1504
- PeII *Frottole libro secondo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 8 gennaio 1504 (=1505). Ristampato il 29 gennaio 1507 (=1508)
- PeIII *Frottole libro tertio*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 6 febbraio 1504 (=1505). Ristampato il 26 novembre 1507
- PeIV *Strambotti, ode, frottole, sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1505. Ristampato il 31 luglio 1507
- PeV *Frottole libro quinto*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 23 dicembre 1505
- PeVI *Frottole libro sexto*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 5 febbraio 1505 (=1506)
- PeVII *Frottole libro septimo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 6 giugno 1507
- PeVIII *Frottole libro octavo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 21 maggio 1507
- PeIX *Frottole libro nono*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 22 gennaio 1508 (=1509)
- PeX *Frottole libro decimo*, Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 1512 (non pervenuto alcun esemplare, ma segnalato nei cataloghi manoscritti della Biblioteca Colombina; cfr. CHAPMAN, *Printed Collections* cit., p. 65 n. 40)
- PeXI *Frottole libro undecimo*, Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 20 ottobre 1514
- PeLaII *Laude libro secondo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 11 gennaio 1507 (=1508)
- SpII *Intabulatura de lauto libro primo* [Francesco Spinacino], Venezia, Ottaviano Petrucci, 1507
- SpIII *Intabulatura de lauto libro secondo* [Francesco Spinacino], Venezia, Ottaviano Petrucci, 1507

un solo componimento ciascuno, e il sesto da quattro. Soltanto due sono *unica*, e non hanno alcun tipo di concordanza nemmeno con testimoni manoscritti i quali, a loro volta, giocano un ruolo del tutto marginale: appena ventitre brani, ovvero un terzo, sono tramandati anche da testimoni a penna (in numero, comunque, piuttosto ridotto; per lo più Fc2441,³⁴ Lbl3051, Pn676; cfr. Tavola 1).³⁵ Il discorso si amplia un poco se si considera anche Pn27, ma non troppo; e comunque rimandiamo a dopo questo aspetto.

I criteri di scelta operati dal Bossinensis nell'ordinamento del suo primo volume sembrano essere chiaramente orientati verso il gusto poetico e musicale più spiccatamente tradizionale del repertorio frottolistico, come potrebbe dimostrare già la scelta di ricavare da PeI la maggior parte dei brani; la raccolta, nel complesso, sembra essere un omaggio (e, sostanzialmente, lo è) al repertorio mantovano-ferrarese, come dimostrano le presenze di Marchetto Cara con 19 composizioni (di cui due gli possono essere attribuite tramite PeI e PeIX), Bartolomeo Tromboncino con 28 composizioni (di cui una gli può essere attribuita tramite PeI), di Michele Pesenti, con 3 ma significative composizioni, e di Nicolò Patavino (1 composizione), dal 1502 al 1511 al servizio di Lucrezia Borgia alla corte estense; vi sono inoltre due altre composizioni qui attribuite a Tromboncino, altrove a Cara. Un omaggio all'ambiente milanese è visibile nella presenza di Josquin, al servizio del cardinale Ascanio Sforza dal 1484 al 1489 e per qualche

³⁴ Elenco abbreviazioni utilizzate circa i manoscritti citati:

- Bc18 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 18
 Bu17 Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, MS F.X.17-20 (4 fascicoli: C.A.T.B.)
 Bu22 Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, MS F.X.22-4 (3 fascicoli: C.A.B.)
 CnCap Chicago, Newberry Library, Special Collections, MS Lute Codex Vincenzo Capirola
 Fc2440 Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini», Basevi 2440
 Fc2441 Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini», Basevi 2441
 Fn27 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 27
 Fn164 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XIX.164-167 (4 fascicoli: C.A.T.B.)
 Fn230 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 230 (*olim* Magliabechi XIX.141)
 Fn337 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 337 (*olim* Palatino 1178; fascicolo del B.)
 Lbl3051 London, British Library, Reference Division, Department of Manuscripts, MS Egerton 3051
 Mp1335 Madrid, Palacio Real, Biblioteca, MS 1335 (*olim* 2-I-5) («Cancionero de Palacio»)
 Mt55 Milano, Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico Civico, MS 55 (*olim* I 107)
 MOe9.9 Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS α.F.9.9 (Ital. 1221; *olim* VIII.F.27)
 Pn27 Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vmd. ms 27 (ca. 1505; intavolatura italiana per liuto)
 Pn676 Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Fonds du Conservatoire, MS Rés. Vm⁷ 676
 Rp940 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske Musikbibliothek, MS A.R. 940-941 (5 fascicoli: C.A.T.B.Q.)
 SG463 Sankt Gall, Stiftsbibliothek, MS 463 («Tschudi Liederbuch»; 2 fascicoli: C.A.)
 Vc32 Venezia, Biblioteca del Conservatorio di Musica «Benedetto Marcello», Fondo Torrefranca, MS B 32 (fascicolo del T.)
 Vnm1795 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, MSS Italiani IV, 1795-98 (4 fascicoli: C.A.T.B.)

³⁵ La tavola è, ovviamente, ricavata da JEPPESEN, *La Frottola* cit., pp. 114-117, integrata dalle concordanze con testimoni non noti allo studioso.

tempo a partire dal 1499,³⁶ e presente con un solo ma assai famoso componimento, la barzelletta *In te, Domine, speravi*, scritta verosimilmente durante il secondo soggiorno a Milano.³⁷ Vi è infine un ridotto ma significativo gruppo di musicisti veneziani o dell'entroterra veneto, costituito da Francesco d'Ana, veneziano (4 composizioni, ma una di esse è attribuita altrove a Tromboncino), Zanin Bisian, trevigiano (1 composizione), Antonio Caprioli, bresciano (2 composizioni), e Filippo di Lurano, di probabile origina istriana, anche se citato come «clericus cremonensis»; ma su Filippo di Lurano torneremo più avanti.

Analizzando le scelte poetiche e le intonazioni musicali ad esse collegate questa prima impressione sembra pienamente confermata, visto che ben trenta sono frottole-barzellette, per lo più in ottonari, ma anche in settenari, di nessuna dei testi poetici delle quali conosciamo l'autore. Queste costituiscono, per così dire, il filo conduttore dell'intera raccolta, essendo state scelte all'interno di ciascun libro petruciano presente nella silloge: 16 da PeI, 1 da PeII, 1 da PeIII, 1 da PeIV, 1 da PeVI, 3 da PeVII, 4 da PeVIII, 3 da PeIX. Anche da questo dato meramente statistico non si può non osservare che sono proprio i primi libri, e ancora il primo in particolare, ad essere presi in considerazione. Buona parte delle frottole sono modellate su quello che sembra essere lo schema più antico e più semplice, ovvero forma chiusa, schema bipartito, *refrain* di uno o due versi con o senza iterazioni, che richiede, quindi la stessa intonazione musicale per la ripresa e le stanze,³⁸ ed uso sostanzialmente di tre/quattro frasi musicali. A questo primo gruppo appartengono ben venti frottole (ovvero la maggioranza), di cui cinque senza iterazione alcuna, quindici con iterazioni nel *refrain* e, all'occorrenza, anche coda (vedi Tavola 2a e 2b). Tra queste, formalmente piuttosto interessante è la barzelletta *Ho scoperto il tanto aperto*; se lo schema di riferimento è quello consueto, il fatto di avere come *refrain* gli ultimi due versi della ripresa anziché i primi due spinge Tromboncino a pensare un sistema di ripetizioni di frasi melodiche maggiore di quanto si abbia di solito:

TROMBONCINO, *Ho scoperto il tanto aperto* (n. 17)

schema musicale	A	B		C	:	D	:	E	F
schema metrico: ripresa	X	Y		Y		X		X	(X)
stanza	a	b							
	a	b		b		y			
						Y		X	(X)

³⁶ Il resoconto più recente sulle intricate vicende biografiche del compositore relative ai suoi primi anni e sull'esistenza a Milano di due musicisti diversi di nome Josquin, già intuita da Pirrotta nel 1963, si legge nel capitolo «Jossequin Lebloitte dit Desprez, son of Gossard» in PAUL A. MERKLEY – LORA L.M. MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout, Brepols, 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia. Collana di testi musicologici, 3), pp. 425-489.

³⁷ Cfr. WILLIAM F. PRIZER, *Music at the court of Sforza: The birth and death of a musical center*, «Musica Disciplina», XLIII, 1989, pp. 141-193: 166-172.

³⁸ Per quanto riguarda la teminologia delle forme musicali mi rifaccio a quanto esposto in LUISI, *Frottole*

Un successivo gruppo di frottole presenta invece uno schema più simile a quello della ballata, dal momento che ripresa e stanze hanno sezioni diverse e, soprattutto, prevedono sempre la ripetizione integrale dell'intera ripresa al posto del *refrain*, esplicitamente indicato con «ut supra» o «a capite». ³⁹ Talvolta vi sono una o più frasi musicali in comune; si va dal caso di *Hor venduto ho la speranza* di Cara, ⁴⁰ in cui il diverso materiale melodico riguarda solo la volta della stanza, non i piedi:

CARA, *Hor venduto ho la speranza* (n. 45)

schema musicale	A B C D E	A B A B F' G
schema metrico	X Y Y X X (iter.)	a b a b b x

alla più normale situazione in cui vi è il ritorno di una sola frase musicale della ripresa all'interno della stanza, come avviene nella barzelletta in settenari *El converrà ch'io mora* di Tromboncino

TROMBONCINO, *El converrà ch'io mora* (n. 56)

schema musicale	A B B C	D E E E B
schema metrico	X Y Y X	a a a x x (iter.)

Negli ultimi tre casi ripresa e stanze non hanno alcuna frase in comune; quest'ultima può avere al suo interno due ripetizioni per i piedi (n. 35), oppure solo una ripetizione in coincidenza della volta, eventualmente variata, dando così origine ad una soluzione quasi veramente *durchkomponiert* (nn. 18 e 60):

TROMBONCINO, *Benché 'l ciel me t'habbi tolto* (n. 60)

schema musicale	A B C D E	F G H I I' L
schema metrico	X Y Y X X (iter.)	a b a b b x

Potrebbe forse essere indicativo il fatto che questi tre ultimi casi di allargamento della struttura complessiva e di ricerca di maggiore varietà compositiva siano tutti provenienti dagli ultimi tre libri petruciani, come testimonianza di esigenze diverse sentite all'interno della tradizionale forma della frottola; ma anche in composizioni

di B. Tromboncino e M. Cara cit., p. 69: «per “forma chiusa” si intende qualunque schema musicale bipartito o tripartito che utilizzi, nelle diverse sezioni, anche parzialmente, lo stesso materiale tematico; di contro la “forma aperta” designa espressamente uno schema monopartito sul quale possono anche verificarsi ripetizioni tematiche».

³⁹ Tali indicazioni mancano nelle frottole *O mia cieca e dura sorte*, *O dispietato tempo* e *Deh si deh no*; la ripresa è però indicata chiaramente nel testo poetico; per *Deh si deh no*, inoltre, anche PeI specifica espressamente «ut supra».

⁴⁰ La barzelletta è seguita da *Io non compro più speranza* dello stesso Cara, tematicamente affine; entrambi sono ricavati da PeI, che però non mette i due brani di seguito. Come si avrà modo di osservare sia in BosI sia in BosII, si tratta però di un caso isolato.

appartenenti ai primi libri si trovano già esempi di questo genere, come in *Se non hai perseveranza* di Cara contenuto in PeI.⁴¹

La possibilità di una situazione intermedia tra lo schema più propriamente frottolistico e lo schema di ballata è testimoniata da *Più non t'amo aibò aibò* di Cara, presa da PeIX, in cui ripresa e stanze hanno intonazioni diverse, ma per entrambe è previsto il medesimo *refrain* di due versi:⁴²

CARA, *Più non t'amo aibò aibò* (n. 62)

schema musicale	A B C D A B'	E F:ll G D A B'
schema metrico	X Y Y X X Y	a b a b b x X Y

L'ultimo schema di composizione frottolistica è quella che rinuncia alla ripresa iniziale, comincia immediatamente dalle stanze, e utilizza come *refrain* la citazione di una melodia popolare; il solo esempio di questa particolare e importante tipologia di frottola è costituito da *Poiché volse la mia stella* di Tromboncino (n. 37), in cui si cita la melodia della Ramacina,⁴³ interessante formalmente per il suo utilizzo nella stanza di solo tre frasi musicali la cui successione, però, non tiene conto della struttura poetica dello schema di ballata:

TROMBONCINO, *Poiché volse la mia stella* (n. 37)

schema musicale	A B C A B C + cit. popolare (con it.)
schema metrico	a b a b b x Xy

Per ciò che riguarda i testi, tutti rigorosamente adespoti, si osserva la presenza, all'interno della più generale e generica materia amorosa, la presenza di alcuni temi tipici, come il fuoco e l'acqua, i sospiri e i tormenti, e assai raramente un tentativo di raggruppamento per nucleo tematico, come nel caso delle due frottole-barzellette di Cara, *Hor venduto ho la speranza* (n. 45) e *Io non compro più speranza* (n. 46), entrambe ricavate da PeI che, però, non mette i due brani di seguito. Interessante è

⁴¹ Cfr. FRANCESCO LUISI, *Considerazioni sul ruolo della struttura e sul peso della retorica nella musica profana italiana del Cinquecento*, in *Struttura e retorica nella musica profana del Cinquecento. Atti del Convegno. Trento, Centro S. Chiara 23 ottobre 1988*, a cura di Marco Gozzi, Roma, Torre d'Orfeo, 1990, pp. 13-47: 24.

⁴² Come ha messo in rilievo Francesco Facchin, la struttura bipartita di questa composizione «mostra tratti di originalità il principale dei quali è rappresentato da un embrione di sviluppo tematico costituito dall'uso di una sorta di 'periodo doppio'», principio riguardante sia la sezione per la ripresa sia quella per le stanze (*Frottole Libro nono. Ottaviano Petrucci Venezia 1508 (ma, 1509)*, edizione critica di Francesco Facchin, edizione dei testi poetici di Giovanni Zanovello, Padova, CLEUP, 1999 (Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae, III), p. 49).

⁴³ Sulla melodia della Ramacina cfr. KNUD JEPPESEN, *La Frottola III. Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola*, Aarhus Universitet, 1970 (Acta Jutlandica, XLII/1), pp. 15-17; CLAUDIO GALLICO, *Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento*, Lucca, LIM, 1996 (Strumenti della ricerca musicale, 1), pp. 57-58.

anche la presenza di *Deh sì, deh no, deh sì* (n. 38), qui ascritto a Tromboncino ma verosimilmente di Cara (vedi anche l'attribuzione in PeI), un testo di tono leggero e scherzoso in cui non è difficile ravvisare una derivazione parodistica del motto gonzaghesco «Forse che sì forse che no», e che trova un legame interno con *Deh, non più, deh non più mo'* (n. 18) dello stesso Cara.⁴⁴

Le diverse soluzioni scelte dal Bossinensis nell'ambito della frottola-barzioletta sono già di per sé prova della volontà di dare un quadro antologico quanto mai vario, pur nel prevalere della forma compositiva tipica delle due corti, quella mantovana e quella ferrarese, che più di altre caratterizza il repertorio frottolistico. In questa panoramica sui generi poetico-musicali tipici dell'ambito frottolistico non poteva mancare certo lo strambotto, sia nella più «arcaica forma strofica monocorde di uno schema monopartito»⁴⁵ comprendente un'unica intonazione di due frasi musicali su cui cantare tutti gli otto versi dell'ottava toscana (o anche più, in caso di catene di strambotti) e nessuna iterazione (nn.10 e 28 di Tromboncino, il primo dei quali qui attribuito a Francesco d'Ana, nn. 22 e 68 di Cara, n. 63 di Francesco d'Ana), sia in quella più 'moderna', bipartita, con una prima intonazione di due frasi musicali e soluzione strofica per i primi tre distici, ed una seconda intonazione per il distico finale senza iterazioni (nn. 29 di Tromboncino e 64 di Nicolò Patavino) o con iterazione dell'ultimo verso sulla stessa musica appena variata (n. 20, Tromboncino) o più spesso su nuova frase musicale (nn. 13, 15, 16, 33, tutti di Tromboncino). Una soluzione solo apparentemente diversa è quella prevista per *Afflitti spirti miei* di Tromboncino (n. 1), una catena di sette ottave, musicata comunque secondo lo schema bipartito; per le prime sei ottave non vi sono iterazioni, per la settima e ultima è prevista la ripetizione dell'ultimo distico sulla medesima musica appena ampliata in corrispondenza della cadenza finale. Anche per quanto riguarda questi strambotti, gli autori dei testi rimangono a tutt'oggi sconosciuti; soltanto per il n. 10 è stato ipotizzato il nome di Luigi Pulci.⁴⁶

Tra le altre forme poetiche che richiedono, per loro natura o per scelta compositiva, la soluzione strofica, seguono immediatamente a ruota le undici ode, per lo più anonime, ma interessanti perché forme aperte monopartite, in cui le uniche eventuali iterazioni di materiale musicale riguardano soltanto l'ultimo distico. La maggior parte delle odi si presentano nello schema metrico più consueto, composto da tre settenari ed un quaternario o quinario; questo può essere considerato come facente parte di un endecasillabo insieme al settenario precedente, il che comporta la presenza di tre frasi musicali (nn. 4, 9, 23, 61, 57 di Cara e 58 di Caprioli, questi ultimi due con iterazione

⁴⁴ Cfr. CLAUDIO GALLICO, «Forse che sì forse che no», *fra poesia e musica*, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1961; rist. con nuova postfazione dell'autore, Mantova, Edizioni Tre Lune, 1998, pp. 9-11, ma in generale tutto il contributo.

⁴⁵ LUISI, *Considerazioni sul ruolo* cit., p. 20.

⁴⁶ Lo strambotto si trova attribuito anche a Serafino Aquilano e a Vincenzo Calmeta; cfr. GIULIO CATTIN, *Nomi di rimatori per la polifonia profana italiana del secondo Quattrocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXV, 1990, pp. 209-311: 251.

dell'endecasillabo su nuova musica), oppure come verso separato, e quindi la necessità di quattro frasi musicali (nn. 6, 31 di Cara, e 47, dello stesso). Le altre due ode non presentano uno schema musicale diverso dai precedenti, ma hanno un diverso schema metrico, e sono state evidentemente inserite per dare conto delle varietà formali esistenti nell'ambito di questo genere poetico; *Se 'l morir mai dè gloria* di Tromboncino (n. 2) è composto da strofe tetrastiche di tre settenari ed un endecasillabo, struttura metrica che non infrequentemente si trova nelle 'canzonette' presenti in testi teatrali quattro-cinquecenteschi (musicalmente risolta con quattro frasi e coda), *Ahimé ch'io moro* di Pesenti (n. 59) da quattro quinari ed un endecasillabo (pertanto, cinque frasi musicali e una iterazione sulla medesima musica appena variata solo per l'ultimo verso dell'ultima strofa). Come accade di frequente, tutti i testi poetici sono adespoti.

Analoghe all'oda per soluzione musicale sono le due canzonette, entrambe a strofe tetrastiche, per lo quali si adopera la medesima forma aperta monopartita: quattro frasi musicali diverse senza iterazioni (n. 21 di Cara) o con iterazione del verso finale su musica diversa (n. 67 di Filippo di Lurano). Un problema particolare sembrerebbe invece costituito da *Chi me darà più pace* di Cara (n. 65); lo schema metrico è quello della ballata arcaica in settenari con ripresa di quattro versi (o forse di tre, visto che l'ultimo verso è una ripetizione del primo) e strofe tetrastiche (xyyx, aaax, bbbx etc.), ma musicalmente sembra essere considerato come un'oda o una canzonetta, dal momento che vi è un'unica intonazione musicale di quattro frasi musicali, che non permettono quindi l'aggiunta del *refrain*, e non vi è alcuna indicazione relativa alla ripresa né nella musica (tipo «ut supra» o «a capite», come nei casi sopra descritti) né nel testo poetico. Nemmeno PeI e Fc2441 permettono di risolvere la questione, ma, come ha dimostrato Luisi in maniera assai convincente, si tratta verosimilmente di un errore nel primo verso, da leggersi come «Chi me darà giamai», poiché il componimento si pone come «citazione in forma di variazione» di una canzone contenuta nel capitolo XXVII dell'*Amorosa opra* di Giovanni Muzzarelli.⁴⁷

Con le composizioni successive si cominciano a prendere in esame dei generi poetici più alti, anche se sempre nell'ambito del repertorio poetico-musicale più tradizionale e consueto, all'interno del quale continua ad essere preferita la soluzione strofica. Così avviene nei tre capitoli ternari (nn. 12 di Tromboncino, 70 di Cara, 32 ancora di Tromboncino); per tutti e tre la struttura impiegata è quella più semplice e schematica, monopartita, con tre frasi musicali da ripetere per tutte le terzine e solo in un caso con iterazione finale dell'ultima frase musicale appena variata per il verso di chiusura. Questo avviene per il n. 32, *Aqua aqua aiut' al foco*, testo assai interessante dal punto di vista poetico, come è ben noto, trattandosi di un capitolo in forma dialogica scritto da Niccolò da Correggio; si trova già in PeIX, ma il testo poetico completo si trova solo in BosI.⁴⁸

Anche i quattro sonetti non si segnalano, dal punto di vista musicale, per partico-

⁴⁷ FRANCESCO LUISI, *In margine al repertorio frottolistico: citazioni e variazioni*, «Musica e Storia», IV, 1996, pp. 155-187, pp. 170-171; ma si veda anche oltre per la mappa di relazioni che questa apparentemente semplice citazione viene a comportare.

⁴⁸ Cfr. CLAUDIO GALLICO, *Un «dialogo d'amore», di Niccolò da Correggio musicato da B. Tromboncino*,

lari aperture verso nuove soluzioni compositive: abbiamo lo schema più semplice e arcaico di *Se per chieder mercé* di Cara (n. 26), tratto da PeVIII, e di *Chi vi darà più luce* di Tromboncino (n. 36), testo di Cornelio Castaldi da Feltre, anch'esso da PeVIII, monopartiti, con la stessa musicale sia per le quartine sia per le terzine (quindi con ritornello interno) e iterazione finale, e lo schema bipartito per l'intonazione del medesimo testo di Castaldi da Feltre da parte di Francesco d'Ana (n. 34), con due sezioni diverse per le quartine e per le terzine, ma nessuna iterazione (schema ABBC DEF). Uno schema bipartito è anche alla base di *Acciò che'l tempo* di Tromboncino (n. 3), ma solo per il fatto che il sonetto è caudato; la prima sezione presenta la normale tripartizione adattabile per tutti i primi quattordici versi, mentre la seconda sezione serve esclusivamente per la *cauda*. Questo sonetto è tramandato anche da PeVII, volume edito nel 1507, ma denuncia le sue origini dalla pratica dell'adattamento di strutture solo apparentemente diverse, in quanto accomunate dal medesimo metro poetico; nel caso specifico, deriva (o è fonte diretta) dall'intonazione per l'ottava *Afflitti spirti miei* (e ottave successive). Entrambe le composizioni sono costruite utilizzando una combinazione delle medesime frasi musicali (e appena una è prerogativa del solo sonetto):⁴⁹

Es. 4

Frase A



Frase B



Frase C



Frase D



Frase E



Frase F



«Studien zur Musikwissenschaft», XXV, 1962, pp. 205-213; ora ristampato in CLAUDIO GALLICO, *Sopra li fondamenti della verità. Musica italiana fra XV e XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001 (Europa delle Corti, Centro Studi sulle società di antico regime, Biblioteca del Cinquecento, 97), pp. 29-38.

⁴⁹ Per quanto riguarda gli esempi musicali, sono stati seguiti i criteri di edizione adoperati nella recente col-

L'intonazione per le ottave nasce dalla combinazione delle frasi A e B per i primi tre distici a rima alternata, delle frasi C e D per il distico a rima baciata, a cui segue una sezione riservata all'ultimo distico dell'ottava conclusiva formata ancora dalle frasi C e D a cui si aggiunge la frase F per l'iterazione della parte finale dell'endecasillabo. Il sonetto vede la parte riservata a quartine e terzine composta dalle frasi A, E (iterata per le quartine) e B, quella riservata alla *cauda* formata dalla frase F adattata al settenario, e ancora dalle frasi C e D con la ripetizione della frase F per l'iterazione delle ultime parole dell'endecasillabo.

Abbiamo finora visto come il primo libro del Bossinensis si ponga come una vera e propria antologia di tutte le forme poetico-musicali caratterizzanti il repertorio tipicamente italiano della fine del Quattrocento-inizio del Cinquecento; e non poteva quindi mancare di essere rappresentata l'altra grande tradizione musicale, per noi in gran parte perduta, ma di cui i libri del Petrucci mantengono comunque una traccia, ovvero la tradizione dell'intonazione di testi in latino presi o dai grandi autori della classicità o da autori contemporanei; è la grande tradizione di Pietrobono del Chitarrino, di Aurelio Brandolini, di Baccio Ugolini, dei quali, purtroppo, non ci sono giunti se non gli echi di tutti coloro che scrissero elogiando la loro abilità, e che si può dire da sempre affida la sua realizzazione alla voce solistica accompagnata da un liuto o da altro/i strumento/i.⁵⁰ Abbiamo quindi un esempio di intonazione di testo classico, il celebre *Integer vitae* di Orazio musicato da Michele Pesenti (n. 50), e l'oda *Inhospitas per alpes*, testo assai interessante attribuito ad Antonio Tebaldeo e protagonista di un recente studio di Claudio Gallico,⁵¹ al quale testo diede rivestimento musicale ancora

lana dedicata alle sillogi petruciane pubblicata sotto la direzione editoriale di Francesco Luisi e che riassume così brevemente per quanto si troverà più avanti: 2/2 come traduzione di C, 2+2/2 come traduzione di $\dot{\epsilon}$ con mensura alla longa ma *tactus* alla semibreve, 3/2 come traduzione di O, 3+3/2 e relativa equivalenza come traduzione di una sesquialtera. Per maggiori dettagli rimando alle introduzioni dei volumi sinora pubblicati (*Frottole Libro undecimo. Ottaviano Petrucci Fossombrone 1514*, edizione critica di Francesco Luisi, edizione dei testi poetici di Giovanni Zanovello, Padova, CLEUP, 1997 (Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae, I); *Frottole Libro nono* cit.; *Frottole Libro octavo. Ottaviano Petrucci Venezia 1507*, edizione critica di Lucia Boscolo, Padova, CLEUP, 1999 (Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae, II).

⁵⁰ Cfr. LEWIS LOCKWOOD, *Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 115-135; LEWIS LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* (tit. orig. *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford, Oxford University Press, 1984), Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 126-139; FRANCESCO LUISI, *Contributi minimi ma integranti. Note su Pietrobono, Niccolò Tedesco, Giacomo da Bologna e la prassi musicale a Ferrara nel Quattrocento, con altre notizie sui Bonfigli costruttori di strumenti*, in *Studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 1990, pp. 29-52. L'analisi più dettagliata di quanto di questo repertorio latino ci è pervenuto nelle stampe frottolistiche rimane ancora FRANCESCO LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino, ERI, 1977, pp. 319-438 («Atteggiamenti "umanistici" nel Rinascimento: le frottole con testi latini avanti il madrigale»), mentre al contesto culturale ferrarese (ma non solo) in chiave fortemente interdisciplinare è dedicato il bellissimo saggio di Gallo «Orpheus christianus» in F. ALBERTO GALLO, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 95-152.

⁵¹ CLAUDIO GALLICO, *Oda è canto. Livelli musicali di umanesimo*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIV, 1999, pp. 207-229; ristampato in GALLICO, *Sopra li fondamenti della verità* cit., pp. 405-428.

lo stesso Pesenti; non si può non osservare come attraverso questi soli due testi si sia fatto un omaggio diretto alla tradizione umanistica e ferrarese in particolare a cui appartengono, direttamente o meno, alcuni dei nomi finora menzionati.

La maggior parte delle composizioni suddette si inseriscono senz'altro nella parte più tradizionale e consolidata del repertorio frottolistico; non è certo agevole districarsi nei meandri delle forme costruttive, se considerati come possibili indicatori di una concezione più 'moderna' dei singoli generi poetico-musicali, in quanto l'ampliamento di schemi consolidati può trovarsi un po' in tutti i libri del Petrucci, come ho cercato di mostrare con l'esempio della frottola-barzelletta *Benché 'l ciel me t'habbi tolto* o con il sonetto *Acciò che'l tempo*. Da questo esempio si conferma poi un dato per altro ampiamente assodato: ovvero che tutti i libri frottolistici, anche quelli di più tarda pubblicazione, mescolano al loro interno vecchio e nuovo, e se si può dire che strutture schematiche appartengono senz'altro al repertorio stabilizzato, non è sempre detto il contrario. Gli ultimi quattro brani rimanenti, però, rappresentano senz'altro una autentica novità, la vera ventata di innovazione che il repertorio conobbe a partire dai primi anni del Cinquecento, ovvero la presenza sempre maggiore di Petrarca dal lato delle scelte poetiche, e la nascita della canzone come forma poetico-musicale. I due anni di riferimento per questa fase fondamentale sono il 1504 e il 1507. Al 1504 risale la famosa lettera di Isabella d'Este a Niccolò da Correggio in cui chiede al poeta di indicarle una canzone del Petrarca su cui «far fare il canto»⁵² e la risposta in cui viene indicata *Sí è debile il filo*, ottima perché contiene «versi che vanno crescendo e sminuendo».⁵³ Il 1507 è l'anno di pubblicazione di PeVII, il libro che dà veramente inizio all'impiego sempre crescente di testi petrarcheschi: tre testi in questo volume, due in PeIX, fino al culmine finale dei venti in PeXI.⁵⁴ E le tre canzoni presenti in PeVII (e successivamente riedite in AnI) sono tutte e tre anche in BosI, e, cosa certo non secondaria, tutte all'interno del primo quaderno (quindi entro le prime otto carte) e, si potrebbe quasi dire, in posizione strategica; in questo quaderno di apertura sono presenti per lo più composizioni ricavate da PeVII, e quasi tutte di Tromboncino, ma di genere, forma e origine profondamente diversa: accanto alla forma di nuova ideazione quale la canzone su testo petrarchesco, anzi, in apertura stessa di libro VI è la catena di strambotti *Afflitti spirti miei* a cui segue con l'interposizione soltanto di una sola oda il sonetto *Acciò che'l tempo* di cui sopra. Seguendo questo criterio, a partire dal secondo quaderno cominciano le forme più tradizionali (strambotti e frottole), ma prese per lo più da PeVII, PeVIII e PeIX, sempre con qualche interpolazione da PeIV (come nel primo quaderno), di cui, evidentemente, si riconosce il carattere particolare denunciato sin dal frontespizio, e solo dal n. 24 cominciano a comparire brani da PeII e da PeI,

⁵² ALESSANDRO LUZIO-RODOLFO RENIER, *Niccolò da Correggio*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXI, 1893, pp. 205-264: 237.

⁵³ *Ivi*, p. 243.

⁵⁴ Per la verità, già in PeIII, c. 28v-29r, era presente un'intonazione del sonetto *Ite, caldi sospiri, al freddo core* di Giovanni Broco; ma la didascalia «modo de dir sonetti» ci mette davanti ad uno schema prefissato per la forma del sonetto, e non ad una composizione espressamente pensata per il testo petrarchesco.

la cui presenza massiccia, però, diventa rilevante solo dalla c. 29v, ovvero a partire dalla metà circa del quarto quaderno.⁵⁵ Se quindi, nella mia esposizione, ho seguito il criterio di procedere per numero di composizioni presenti in BosI e loro tipologia, il percorso suggerito dal Bossinensis segue esattamente la direzione opposta. Le tre canzoni, *Sì è debile il filo* (n. 5), *S'i'l dissi mai* (n. 7) e *Che debo far* (n. 8), tutte musicate dal Tromboncino, hanno, come è naturale, forma aperta costruita sulla prima stanza, e con ripetizioni di vario genere aventi il fine prevalente di aderire alla struttura della fronte (due piedi di due o più versi), mentre la volta o sirma può ancora avere ripetizioni melodiche ravvicinate o più lontane:

TROMBONCINO, *Sì è debile il filo* (n. 5)

schema musicale	A B B C D A' A' C+C' E E D E F G H I
schema poetico	A b b C B a a C c d d E e D F F (it.)

(esempio di collegamento di fronte e sirma mediante giustapposizione di frasi melodiche)

TROMBONCINO, *S'i'l dissi mai* (n. 7)

schema musicale	A B B C A D+E F C'
schema poetico	A B B A A c c c A

(schema poetico apparentemente più semplice, ma ricordo che le stanze sono *capcaudatas* a due a due).

Per la terza canzone lo schema sembra essere più 'moderno', poiché è *durchkomponiert*, a parte la ripetizione melodica per i piedi:

TROMBONCINO, *Che debo far* (n. 8)

schema musicale	A B C A B C D E F G H I
schema poetico	A b C A b C c D d E E (it.)

Quest'ultima canzone si trova anche in due manoscritti più tardi, contenenti prevalentemente repertorio proto-madrigalistico, Fn164-7 n. 36 e Vc32 n. 17, e in entrambi è riportata con sottoposizione del testo in tutte le voci e conseguente sdoppiamento dei valori, prova evidente dell'assimilazione sua e di composizioni analo-

⁵⁵ Sull'importanza dell'organizzazione dei quaderni per quanto riguarda la scelta operata al loro interno su composizioni e/o autori, aspetto anch'esso chiaramente derivato (come tantissimi altri) dal manoscritto cfr. l'illuminante STANLEY H. BOORMAN, *Printed music books of the Italian Renaissance from the point of view of manuscript study*, «Revista de musicología», XVI/5, 1993 (*Culturales musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones*, 6 voll., atti del XV Convegno Internazionale della Società Internazionale di Musicologia, a cura di Ismael Fernández de la Cuesta González e Alfonso de Vicente Delgado), pp. 2587-2602.

ghe all'interno del repertorio polivocale più avanzato almeno sotto l'aspetto dell'esecuzione. È un argomento molto delicato e complesso, che non può essere liquidato in poche righe e che non può essere trattato in questa sede (ci ritorneremo più avanti, ma brevemente); ma si capisce come mai, davanti a strutture formali di questo genere e coeve interpretazioni esecutive, possa apparire (e in effetti lo è davvero) «anacronistico continuare a parlare di frottola», e si sia avanzata la proposta di «accogliere tale repertorio sotto la più convincente definizione di “Canzone italiana”, termine per altro filologico», visto che è attestato, e in maniera sempre più frequente, a partire dalle *Canzoni nove* di Antico del 1510.⁵⁶

Ancora Petrarca fornisce il testo per l'ultimo componimento della silloge, ma questa volta si tratta di una curiosità; si tratta della sestina doppia *Mia benigna fortuna* (n. 30), di autore anonimo, e ricavata da PeIX, con il testo limitato alle prime sei strofe; la peculiarità sta nel fatto che, salvo errore, dovrebbe essere l'unico caso, all'interno del repertorio frottolistico, di intonazione musicale di un testo così complesso e particolare quale è la canzone sestina (qui addirittura doppia). Musicalmente è risolta in maniera assai semplice e consueta: un'unica sezione suddivisa in sei episodi corrispondenti ai sei endecasillabi. Si assiste pertanto ad una assimilazione agli schemi frottolistici (per non dire più generalmente strofici) più consolidati, e la nuova forma poetica non ispira (o forse non consiglia, data la sua complessità) una qualche sperimentazione.

2. Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro secondo (Fossombrone 1511)

Prima stampa petruciana edita a Fossombrone dopo l'abbandono di Venezia, il secondo libro del Bossinensis presenta delle caratteristiche piuttosto diverse da quelle del volume precedente, le quali meritano attenzione da diverse angolazioni. Il primo dato è meramente quantitativo, dato dal numero delle composizioni di BosII sensibilmente ridotto rispetto a quelle di BosI (56 contro 70), e, a mio parere, non particolarmente significativo; lo sono, invece, i successivi, indicanti nel loro complesso la ricerca di una maggiore varietà complessiva ed un orientamento deciso verso il repertorio nuovo, o, comunque, verso le nuove esigenze compositive. Intanto, assai ampliato è il numero di compositori compresi nella silloge; e se in qualche modo il nucleo base costituito dal repertorio mantovano-ferrarese viene assicurato dalla presenza di Marchetto Cara (8 composizioni), di Bartolomeo Tromboncino (15 composizioni), di Michele Pesenti (6 composizioni) e di Alessandro Demofonte (1 composizione), bolognese al servizio del cardinale Ippolito d'Este a partire dal 1507,⁵⁷ l'apertura verso altri autori di cui poco o nulla

⁵⁶ LUISI, *Considerazioni sul ruolo* cit., p. 18.

⁵⁷ WILLIAM F. PRIZER, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVIII, 1985, pp. 1-33: 19-20.

sappiamo è piuttosto interessante. Oltre ai più celebri Antonio Caprioli (4 composizioni) e Filippo di Lurano (1 composizione) abbiamo Giovanni Battista Zesso o Gesso (3 composizioni), Antonio Stringari (1 composizione), Elias Dupre (1 composizione), Giovan Piero Mantovano (1 composizione), Ludovico Milanese (1 composizione), Pellegrino Cesena (1 composizione), Paolo Scotto (1 composizione) e Pietro da Lodi (1 composizione), mentre un primo importante squarcio verso ambienti meridionali (vedremo non essere l'unico) è dato dalla presenza di un brano con testo e musica di Benedetto Gareth, meglio noto come Il Cariteo, che fu quasi sempre attivo alla corte aragonese di Ferdinando I.

Anche BosII deriva in buona parte dalle sillogi vocali, come anche in questo caso possiamo mostrare nel seguente schema:

5 da PeI
 3 da PeIII
 1 da PeIV
 10 da PeV
 2 da PeVI
 6 da PeVII
 8 da PeVIII
 4 da PeIX
 1 da PeXI

Si assiste al recupero di PeV, ignorato in BosI, ma si evita di fare ricorso a PeII, peraltro assai poco sfruttato anche in BosI; viene drasticamente ridotto l'apporto dei primi libri, a vantaggio degli ultimi, e compare anche a mo' di anticipazione un brano che verrà poi pubblicato nella versione 'vocale' in PeXI. Un posto di rilievo assumono poi i sedici *unica*, soltanto tre dei quali hanno concordanze con altri testimoni a penna e a stampa; il che significa che per ben tredici componimenti BosII rappresenta l'unica attestazione a noi nota (cfr. Tavola 3).⁵⁸

Il carattere particolare di BosII può essere osservato e diventa evidente, ancor prima che mediante l'analisi delle soluzioni musicali, attraverso le forme poetiche e gli autori che compongono tale silloge; questo perché, come avremo modo di osservare (ma non è certo una peculiarità di BosII) un'importante novità di carattere poetico, che può essere rappresentata da un autore nuovo o dal recupero di una *auctoritas* classica o da una forma metrica nuova non sempre si accompagna alla ricerca di una soluzione formale-compositiva altrettanto inedita. Al contrario, era più facile, almeno in questa fase (inizio degli anni '10 del XVI secolo) utilizzare forme consolidate, confidando nell'impatto che il testo, da solo, era in grado di assicurare. Preferiamo quindi seguire un cammino leggermente diverso da quello percorso per BosI, dato il carattere differente della pubblicazione.

Un freddo schema dei generi poetico-musicali presenti in BosII e delle attribu-

⁵⁸ Vedi nota 35.

zioni poetiche finora possibili è già altamente indicativo di quello che troveremo:

28	barzellette	(3 di Pesenti)
8	ode	
6	strambotti	(1 di Cariteo, 1 apocrifo del Poliziano)
4	canzoni	(1 di Galeotto del Carretto, 1 di Cornazano, 1 di Bembo)
3	capitoli	(1 di Sannazaro)
2	sonetti	(1 di Petrarca)
1	ballata	(Petrarca)
1	madrigale	(Sannazaro)
1	testo dialogico di carattere rustico-idillico	
1	canzonetta	
1	testo in spagnolo	

Sembra evidente come, nella scelta delle composizioni per il suo secondo volume, il Bossinensis si sia mosso con quell'equilibrio e quell'accortezza che troviamo regolarmente nelle sillogi petruciane; buona parte della raccolta, almeno dal punto di vista quantitativo, tiene chiaramente presente l'aspetto più propriamente 'tradizionale' del repertorio frottolistico (barzellette e strambotti), ovvero «l'elemento gratificante che può derivare dalla sperimentata tradizione», motivo per cui troviamo anche una composizione di Pietro da Lodi, «forse il più autentico testimone di modi compositivi legati alla frottola primitiva». ⁵⁹ A fronte di ciò, non necessariamente in contrapposizione (anzi, al contrario), assistiamo all'adesione del compilatore alle nuove aperture in fatto di forme e atteggiamenti compositivi da un lato, e in fatto di autori e forme metriche di sicuro rilievo perché o di *auctoritas* indiscussa o di poeta di ambito cortigiano di fama già consolidata o in ascesa dall'altro, secondo quei percorsi che da PeVII sono sempre più evidenti; e non sembri prematura la data 1511, dal momento che, non dimentichiamolo, i primi libri frottolistici ci riportano un repertorio sostanzialmente tardo Quattrocentesco, che composizioni di tal genere continuano ad essere stampate fino a PeXI (nonché nelle sillogi di altri editori), e che esigenze di testi di diversa e più alta qualità poetica si avvertono proprio a partire dai primi anni del Cinquecento, come abbiamo ricordato prima.

L'autorità è, naturalmente, Petrarca, presente con il sonetto *O tempo o ciel volubil* (n. 56) musicato da Paolo Scoto (composizione che è posta, certo non casualmente, a chiusura di BosII), e la ballata *Occhi miei lassi* (n. 7) musicata dal Tromboncino (collocata all'inizio di BosII come ultimo brano del quaderno iniziale). Il sonetto *O tempo o ciel volubil* è tratto da PeIX, ma lo schema utilizzato è il più semplice, tradizionale e consueto, ovvero quello che prevede un'unica sezione di tre frasi musicali da adattare sia per le quartine, sia per le terzine; con questa composizione abbiamo il completamento di tutte le composizioni su testi petrarcheschi già editi nei libri petruciani nella versione per canto e liuto (eccezion fatta per il sonetto *Ite, caldi sospiri, al freddo core* per i motivi già esposti precedentemente). La ballata *Occhi miei lassi*, invece,

⁵⁹ *Frottole Libro undecimo* cit., *Introduzione*, p. 15.

costituisce un *unicum* petrucciano, ma la sua presenza in AnI è piuttosto sospetta, o per lo meno potrebbe essere un segnale indicativo a proposito della sua appartenenza a PeX. L'argomento è delicato, ne sono consapevole, ma elementi quanto meno singolari consentono di proporre delle ipotesi; ci ritorneremo. Assai 'moderno' è lo schema musicale, aderente alla struttura poetica, che è quello propriamente di ballata con ripresa «da capo»; la composizione è completamente *durckomponiert*, mancano ripetizioni melodiche tra la ripresa e la stanza, ma alla consueta corrispondenza tra verso poetico e frase musicale viene preferita una maggiore fluidità (evidente anche dall'uso assai parco di pause di separazione) e l'evidenziazione del legame sintattico esistente tra i singoli versi, sottolineato anche da piccole cesure interne.⁶⁰ Segnaliamo per inciso che in BosII vi è un errore di sottoposizione del testo; nella ripresa, invece di ripetere l'ultimo verso, è stato stampato immediatamente il primo verso della stanza, così la parte B comincia con il v. 2, e alla fine è stato iterato l'ultimo verso della stanza.

Nel segno di Petrarca, in misura ovviamente diversa secondo quelle che sono le caratteristiche del petrarchismo della seconda metà del Quattrocento-primi decenni del Cinquecento,⁶¹ sembrano porsi anche le altre scelte poetiche di BosII. Poeti di fama consolidata o addirittura postuma in ambiente settentrionale sono Antonio Cornazzano e Galeotto del Carretto. Antonio Cornazzano, piacentino, morì a Ferrara nel 1484, ma la stampa dei suoi *Sonetti e Canzone* avvenne nel 1502;⁶² all'interno della sua opera poetica, che può essere a ben diritto definita *Canzoniere*, sono presenti tutti i cinque metri presenti nei *Rerum vulgarum fragmenta*. Delle quattro canzoni, solo due riprendono schemi petrarcheschi, ed una di esse, la rima 14, è proprio *Non è pensier che'l mio secreto intenda* (n. 50), musicata da Michele Pesenti, e già pubblicata in PeVIII; la scelta non è sicuramente casuale, visto che tale canzone «presenta un'originale variazione dello schema di *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*» del Petrarca (RVF 29, canzone con *coblas unissonans*),⁶³ ed è inoltre caratterizzata dall'ultimo verso che si ripete sempre identico per tutte le stanze, eccezion

⁶⁰ Cfr. l'edizione moderna (secondo Vnm1795) in FRANCESCO LUISI, *Apografo miscellaneo marciano. Frottole Canzoni e Madrigali con alcuni alla pavana in villanesco. Edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl.IV, 1795-1798*, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 1979, pp. 51-53.

⁶¹ La bibliografia sull'argomento è quanto mai vasta, per cui ci limitiamo a rimandare alla voce «Petrarchismo» di Giuseppe Izzi in *Dizionario critico della letteratura italiana*, 4 voll., diretto da Vittore Branca, con la collaborazione di Armando Balduino, Manlio Pastore Stocchi, Marco Pecoraro, Torino, UTET, 1994^{2R}, III, pp. 432-440 e alla panoramica offerta in MARCO SANTAGATA, *Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana': appunti per una storia*, in MARCO SANTAGATA-STEFANO CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993, pp. 11-30.

⁶² Cfr. *Dizionario biografico degli italiani* [DBI], Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-, XXIX, pp. 123-132 (voce di Paola Farenga).

⁶³ ANDREA COMBONI, *Il Canzoniere di Antonio Cornazzano*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Edizioni Panini, Modena 1989, pp. 123-129: 126-127. Delle otto stanze componenti la canzone si trovano in PeVIII e in BosII solo la prima, la quinta, la settima e la sesta, quest'ultima con inversione del quarto e del quinto verso, il che crea l'evidente anomalia di carattere metrico rilevata da Lucia Boscolo (*Frottole Libro octavo cit.*, p. 94).

fatta per il congedo, chiuso dalla ripetizione del primo verso. Come variazione del medesimo schema petrarchesco si pone anche l'anonima canzone *Io non manchai di fede* (n. 21) musicata da Giovan Battista Zesso, *unicum* di BosII, più vicina al modello di Cornazzano per la mancanza, come in quest'ultimo, delle rime interne ai versi 4 e 6 previste dal Petrarca, ma privo di versi ripetuti tra le varie stanze:

Verdi panni	A	b	C (x3)	D	E (y5)	F	g
Non è pensier	A	b	C	D	E	F	F
Io non manchai di fede	A	b	C	D	E	F	G G

La bella intonazione di Pesenti per la canzone di Cornazzano è completamente *durchkomponiert*,⁶⁴ mentre quella di Zesso per l'anonima *Io non manchai di fede* prevede al suo interno alcune ripetizione di frasi musicali dovute non all'organizzazione rimica ma, evidente, in ossequio ad abitudini compositive:

PESENTI, *Non è pensier che'l mio secreto intenda* (n. 50)

schema musicale	A	B	C	D	E	F	+G
schema poetico	A	b	C	D	E	F	F

ZESSO, *Io non manchai di fede* (n. 21)

schema musicale	A	B	C	C	D	D	+E	E'
schema poetico	A	b	C	D	E	F	G	G

Di Galeotto del Carretto, figura ben nota ad Isabella Gonzaga, con la quale rimane in contatto dal 1496 fino alla morte,⁶⁵ viene intonata musicalmente la canzone *Dopoì longe fatiche et longi affanni* (n. 11), il cui schema metrico ABBAACcDD richiama lo schema ABBAACcDdEE di *Quando il soave mio fido conforto* (RVF 359). L'anonimo musicista impiega una soluzione quasi completamente *durchkomponiert* con iterazioni per l'ultimo verso; soltanto la seconda frase musicale viene ripetuta due volte mediante l'impiego del segno di ritornello, un espediente di carattere meramente grafico piuttosto inconsueto nella canzone.

La figura emergente è però quella di Pietro Bembo; la sua canzone in settenari (quindi più precisamente una canzonetta) *Non si vedrà mai stanca* (n. 28), musicata da Antonio Caprioli, e tratta da PeVII,⁶⁶ è ricavata dalla sua prima opera importante, ovvero gli *Asolani*, pubblicati a Venezia nel 1505. Anche in questo caso la scelta del testo poetico, l'unico del Bembo presente nei primi nove libri frottolistici, non può essere casuale; come ha rilevato Dionisotti, si tratta di una canzonetta «metricamente notevole (e la novità non sfuggì ai contemporanei), perché composta di stanze

⁶⁴ Si noti che nella versione a quattro parti di PeVIII l'importanza dell'ultimo verso è evidenziata dalla sottoposizione delle parole a tutte le voci (ed. in *Frottole Libro octavo* cit., pp. 245-247).

⁶⁵ Cfr. DBI, XXXVI, pp. 415-419 (voce di Roberto Ricciardi).

⁶⁶ Tra BosI e BosII abbiamo pertanto tutte le canzoni di quest'importante volume anche nella versione per canto e liuto, e con l'aggiunta di quella di Cornazzano, l'intero *corpus* di canzoni edite da Petrucci fino a quel momento (limitato poi a PeVII e PeVIII), a cui si somma l'*unicum* petruciano costituito da Galeotto del Carretto.

A un diverso ambiente culturale, ovvero alla Napoli degli Aragonesi, appartiene Benedetto Gareth detto il Cariteo, il quale viene considerato però non tanto nel suo essere un importante poeta all'interno del petrarchismo meridionale,⁶⁸ ma piuttosto nel suo appartenere alla grande tradizione del poeta-improvvisatore e quindi anche sufficientemente edotto in fatto di musica. Del Cariteo viene preso uno strambotto, già pubblicato in PeVIII, il ben noto *Amando e desiando*, con intonazione musicale del poeta stesso. Dove però BosII diventa veramente importante per la comprensione dei cambiamenti che cominciano ad avvenire nel repertorio italiano profano del primo Cinquecento, è nella presenza di Iacopo Sannazaro, presenza assolutamente nuova ed inedita almeno per quanto riguarda le sillogi petruciane; una sua canzone, *Valle riposte e sole*, era già apparsa l'anno prima, con intonazione musicale di un non meglio identificato Franciscus F., nelle *Canzoni nove* di Andrea Antico, un volume assai problematico sotto diversi aspetti. Del Sannazaro era già stata pubblicata l'*Arcadia*, ma nessuno dei componimenti poetici in essa contenuti sembra aver avuto rivestimento musicale; ci si rivolge piuttosto alla sua produzione lirica e alle caratteristiche particolari del suo petrarchismo: «dalla fonetica al lessico, dalla sintassi alla costruzione del sonetto, dalle scelte tematiche a quelle metriche, il testo delinea un sistema fortemente omogeneo, sorretto in ogni sua nervatura dal solido impianto dei *Fragmenta petrarcheschi*».⁶⁹ In BosII sono presenti due testi particolari e nuovi sotto diversi aspetti, entrambi *unica*. Con *Se per colpa di'l vostro fero sdegno* (n. 9), di compositore anonimo, entra nel repertorio frottolistico tràdito a mezzo stampa la forma metrica del madrigale, fino a quel momento assente anche in AnI; lo schema non petrarchesco AbBAcCDdEE viene risolto mediante una soluzione totalmente *durchkomponiert* senza ripetizioni né iterazioni, ma il procedere melodico essenzialmente sillabico sembra comunque debitore ai modelli più consueti e consolidati, e di respiro piuttosto corto, diversamente da quanto farà Tromboncino nella sua intonazione sul medesimo testo che troviamo, pure in *unicum*, in PeXI.

Il capitolo *Se mai per meraviglia alzando il viso* (n. 5), ispirato alla morte in croce di Gesù, introduce una tematica religiosa-spirituale, non considerata precedentemente per ovvi motivi; ma questo solo nei libri del Petrucci. Ancora nelle *Canzoni nove* Antico aveva inserito la versione musicale di Tromboncino di *Vergine bella, che di sol vestita* (RVF 366), un testo che, al di là delle sue caratteristiche intrinseche e della continua sovrapposizione tra le figure della Vergine e di Laura, aveva avuto una sua tradizione continuata in ambito devozionale;⁷⁰ e a questa sua funzione fa sicuramente riferimento Tromboncino aggiungendo alla fine un «Amen», tanto è vero che può rientrare a buon diritto nel repertorio laudistico più che in quello 'frottolistico' in senso stretto. Questo testo del Sannazaro era stato definito da Disertori, che non

⁶⁸ Per la quale rimandiamo a MARCO SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 296-341.

⁶⁹ *Ivi*, p. 301.

⁷⁰ Cfr., per esempio, FRANCESCO LUISI, *Laudario giustiniano*, 2 voll., Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 1983.

aveva identificato l'autore, «lauda processionale» nella sua edizione di BosI e BosII, e in altra sede un «esempio meravigliosamente anticipatore di musica semi-improvvisatoria ed empirica cioè determinata da la natura del liuto, in funzione di ritmare l'incenso in corteo e di declamare in istile già maturamente recitativo il testo di un *capitolo* devoto nelle stazioni di una lauda processionale all'aria aperta.»⁷¹ Le caratteristiche musicali del brano sono piuttosto particolari, e tali da giustificare, in qualche modo, le considerazioni di Disertori, anche se rimane difficile pensare ad un uso processionale di tale composizione che, comunque, non può essere escluso a priori, e comunque la qualità letteraria del testo avrebbe dovuto per lo meno mettere in guardia. La soluzione adottata può essere facilmente ricondotta allo schema di capitolo ternario, ovvero tre frasi musicali diverse per ciascuno degli endecasillabi della terzina e probabile iterazione dell'ultima per il verso di chiusura, che non riceve intonazione diversa; questo schema viene dilatato, però, dalla presenza di una sezione iniziale eseguita dal liuto solo, che funge anche da interludio tra prima e seconda frase in forma assai abbreviata, e da conclusione in forma ampliata:

Es. 6

I

II

III

⁷¹ FRANCISCUS BOSSINENSIS, *20 ricercari da sonar nel lauto* (dall'*unicum* di Brera, libro II Petrucci, Fossombrone, 1511). Trascritti in notazione moderna e interpretati per pianoforte da Benvenuto Disertori, Milano, Suvini Zerboni, 1954, prefazione.

La natura declamatoria della melodia, che aveva così colpito Disertori, è data dall'uso iniziale della medesima nota ribattuta a mo' di corda di recita di tono salmodico o di tono di lettura, dall'uso frequente di indugi su note cadenzali anche interne al verso, indicate da corone di valore, e, soprattutto, dal fatto che la voce, per lo più nel primo verso, poi in misura sempre minore nei due successivi, è lasciata quasi totalmente sola:

Es. 7

I

Se mai per ma - ra - ve - glia al - zan - do'l vi - - - so

II

al chia - ro ciel, pen - sa - te, o cie - ca gien - te,

III

a quel ve - ro Si - gnor dil pa - ra - di - so

Per il primo verso, il liuto si limita ad un accompagnamento semplice, di natura accordale, alla fine della frase, e alla sottolineatura della cesura interna individuata, per il secondo varia questa struttura, e per il terzo funge da vero accompagnamento. La destinazione devozionale di questo brano ha probabilmente suggerito all'anonimo compositore una soluzione derivata dalle consuetudini liturgiche, ma piuttosto inconsueta nel repertorio frottolistico, almeno fino a quel momento; qualcosa di in qualche modo paragonabile si può trovare in *S'io sedo a l'ombra, amor giù pone el*

strale di Marchetto Cara, pubblicato in PeV ma riedito anche in BosII (n. 48),⁷² almeno per i primi due versi:

Es. 8

S'io se - do a l'om - bra A - mor giú po - ne el stra - le

e l'ar - co e me - co se - den - do si po - sa

Può essere sufficiente per attribuire a Cara anche questo capitolo? Ne dubito, ma segnalo come non assurda la possibilità.

Le due rime del Sannazaro, e quest'ultima in modo particolare, sono assai interessanti anche dal punto di vista testuale; come è ben noto, l'edizione a stampa dei *Sonetti et canzoni* avvenne solo nel 1530 a Napoli, appena pochi mesi dopo la morte dell'Autore; ma essa rappresenta lo stadio più avanzato di un continuo processo di elaborazione e di riscrittura, le cui linee generali sono già state tracciate, ma che attende una più compiuta definizione che sarà (forse) possibile soltanto con una vera e propria edizione critica, a tutt'oggi mancante.⁷³ Così non ci stupiamo di leggere nelle edizioni musicali, che a questo punto sono i primi testimoni a stampa di singo-

⁷² La composizione è attribuita a Cara in BosII e in PeV, ma la tavola di quest'ultimo riporta la sigla BT.

⁷³ L'edizione di riferimento è ancora JACOPO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961 (Scrittori d'Italia, 220), da integrare con le opportune osservazioni di PIER VINCENZO MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXIX, 1962, pp. 219-245, CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXL, 1963, pp. 161-211 e CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione del 'Canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, «Studi di Filologia Italiana», LIII, 1997, pp. 111-126; recente è l'indagine di ROSANGELA FANARA, *Strutture macrotestuali nei Sonetti et canzoni di Jacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000 (Istituto nazionale di studi sul Rinascimento meridionale. Interventi, 2), in cui si preannuncia la preparazione di una edizione critica.

le rime del Sannazaro, delle varianti, che potrebbero essere semplicemente giustificate su quelle che sono le caratteristiche proprie dei testi musicali; ma nel caso almeno di queste rime le edizioni di Petrucci e Antico contengono proprio tracce concrete delle diverse fasi di riscrittura. Per il madrigale *Se per colpa di'l vostro fero sdegno*, rima 57 e quindi inserita all'interno del vero e proprio Canzoniere, le poche varianti, evidenziate in corsivo, non sono rilevanti:

BosII

Se, per colpa d' il vostro fero sdegno,
 il dolor che m'afflige,
 madonna, mi *conduce* a l'altra Stigge,
 non *haverò* duol del mio supplitio indegno
 né di l'eterno foco,
 ma di voi, che verrete in simel loco.
Ivi, sovente voi mirando fiso,
 per virtù d' il bel viso
 pena non fia là giù, *ch'el cor* mi tochi.
 Solo un tormento havrò: de chiuder gli occhi

Mauro

Se, per colpa del vostro fiero sdegno,
 il dolor che m'afflige,
 madonna, mi *trasporta* a l'atra Stige,
 non *avrò* duol del mio supplicio indegno
 né de l'eterno foco,
 ma di voi, che verrete a simil loco.
Perché, sovente *in* voi mirando fiso,
 per virtù del bel viso
 pena non fia là giù, *c'al cor* mi tocchi.
 Solo un tormento avrò: di chiuder gli occhi.

Al v. 3 «trasporta» invece che «conduce» potrebbe essere un ripensamento successivo, in quanto più corrispondente alla figura del traghettatore Caronte, mentre «altra» è, ovviamente, un errore, presente anche in PeXI che a quel punto riporta «aura» (come «haverò» del v. 4 che crea ipermetria); «ivi» del v. 7 si lega logicamente al «simel loco» del verso precedente, ma la lezione «perché» si trova anche in PeXI, che però al v. 1, legge «altiero» invece di «fero». ⁷⁴

Di tutt'altro tenore è la situazione del capitolo *Se mai per meraviglia alzando il viso*, terzultima rima dell'edizione del 1530, ma primo dei tre capitoli che chiudono la stampa tipograficamente separati dal resto, anche se tematicamente legati agli ultimi sonetti. Quanto si legge in BosII e nell'edizione del Mauro è piuttosto differente:

BosII

Se mai per maraveglia alzando 'l viso
 al chiaro ciel, pensate, o cieca gente,
 a quel vero Signor dil paradiso,

*Lamentazione sopra al corpo del Redentor
 del mondo a' mortali
 (didascalia originale presente nella princeps)*

Se mai per meraviglia alzando il viso
 al chiaro ciel, pensasti, o cieca gente,
 a quel vero Signor del paradiso,
 e se vedendo il sol da l'oriente
 venir di rai vestito, e poi la notte
 tutta di lumi accesa e tutta ardente;
 se i fiumi uscir da le profonde grotte
 et in sue leggi star ristretto il mare,

⁷⁴ Edizione del testo secondo PeXI a cura di Giovanni Zanovello in *Frottole Libro undecimo* cit., p. 56.

volgeti gli occhi in qua, che v'è presente
non quella forma, ahimè, non quel colore,
che contemplaron gli occhi di la mente.

Piangeti il grave universal dolore,
piangeti l'aspra morte e 'l crudo affanno,
se spirito di pietà vi punge il core.

Per liberarci da l'antico inganno,
pende, come vedeti, al duro legno,
e per salvarci dal perpetuo danno.

Dolce, caro, soave, altero pegno,
sé perder, la propria vita, offrir il sangue,
per cui sol di vederlo non fu degno!

Ecco che hor vi dimostra il volto exangue,
le chiome lacerate e 'l capo basso,
come rosa dimessa in terra langue.

Qual huom esser potria di pianger, lasso,
pensando a tal supplitio et a tal morte
se ben avesse il cor d'un duro sasso.

Già le ferrate e inexpugnabil porte
de l'inferral reame ha rotte e preso
per far il mondo più costante et forte

et aspetarci con le braccia stese!

né quelle udiste mai transgresse o rotte;
se ciò vi fu cagion di contemplare
quel che 'n questa terrena imagin nostra
nostro stato mortal volse esaltare,

volgete gli occhi in qua, c'or vi dimostra
non quella forma, oimè, non quel colore,
che fingean forse i sensi in mente vostra.

Piangete il grande esizial dolore,
piangete l'aspra morte e 'l crudo affanno,
se spirito di pietà vi punge il core.

Per liberarvi da l'antiquo inganno,
pende, come vedete, al duro legno,
e per salvarvi dal perpetuo danno.

Inudita pietà, mirabil pegno,
donar la propria vita, offrir il sangue,
per cui sol di vederlo non fu degno!

Vedete, egri mortali, il volto esangue,
le chiome lacerate e 'l capo basso,
qual rosa che, calcata, in terra langue.

Piangi, inferma natura; piangi, lasso
mondo; piangi, alto ciel; piangete, vènti;
piangi tu, cor, se non sei duro sasso.

Queste man che compuser gli elementi
e fermar l'ampia terra in su gli abissi,
volser per te soffrir tanti tormenti.

Per te volser in croce esser affissi
questi piè, che solean premer le stelle;
per te 'l tuo redentor dal ciel partissi.

Oh sacro sangue, oh preziose e belle
Piaghe, rimedio sol, fidate scorte
in tante turbulente, atre procelle;

arme, con che l'oscure, orrende porte
de l'inferral tiranno ruppe e sparse
quel che col suo morir vinse la morte;

quel vero sol, che 'n viva luce apparse
di giustizia e d'amor, per far più certe
le vie che di salute eran sì scarse,
et aspettarne con le braccia aperte!

In BosII abbiamo una sorta di elaborazione del capitolo di Sannazaro fatta in modo da avere un testo più breve e con la manipolazione necessaria ad avere una struttura rimica coerente con la forma poetica; ma è solo un'apparenza. Non esiste alcuna rielaborazione fatta da chissà chi; l'anonimo intonatore inserito in BosII si rifà, semplicemente, alla tradizione manoscritta del capitolo medesimo, attestata da alcuni codici, tra cui l'autorevole Firenze, Biblioteca Nazionale, Magl. VII, 720, cc. 109-110, che

presenta un testo alquanto diverso dalla *princeps*, ma assai più vicino a quello dell'anonima intonazione per canto e liuto del 1511, almeno secondo quanto si può leggere nell'apparato dell'edizione Mauro:

BosII

Firenze, Biblioteca Nazionale, Magl. VII,
720, cc. 109-110
(ricavata dall'apparato di Mauro)

Se mai per maraveglia alzando 'l viso
al chiaro ciel, pensate, o cieca gente,
a quel vero Signor dil paradiso,
volgeti gli occhi in qua, che v'è presente
non quella forma, ahimè, non quel colore,
che contemplaron gli occhi di la mente.

Piangeti il grave universal dolore,
piangeti l'aspra morte e 'l crudo affanno,
se spiro di pietà vi punge il core.

Per liberarci da l'antico inganno,
pende, come vedeti, al duro legno,
e per salvarci dal perpetuo danno.

Dolce, caro, soave, altero pegno,
sé perder, la propria vita, offrir il sangue,
per cui sol di vederlo non fu degno!

Ecco che hor vi dimostra il volto exangue,
le chiome lacerate e 'l capo basso,
come rosa dimessa in terra langue.

Qual huom esser potria di pianger, lasso,
pensando a tal supplitio et a tal morte
se ben havesse il cor d'un duro sasso.

Già le ferrate e inespugnabil porte
de l'infernal reame ha rotte e prese¹
per far il mondo più costante et forte
et aspetarci con le braccia stese!

Se mai per meraviglia alzando il viso
al chiaro ciel, pensasti, o cieca gente,
a quel vero Signor del paradiso,
volgete gli occhi in qua, cché n'è presente
non quella forma, oimè, non quel colore,
che contemplaron gli occhi de la mente

Piangete il grande universal dolore,
piangete l'aspra morte e 'l crudo affanno,
se spiro di pietà vi punge il core.

Per liberarne da l'antiquo inganno,
pende, come vedete, al duro legno,
e per salvarne dal perpetuo danno.

Dolce, suave, altiero e raro pegno
spregiar la propia vita, offrir il sangue,
per cui sol di vederlo non fu degno!

Ecco c'or vi dimostra il volto esangue,
le chiome lacerate e 'l capo basso,
come rosa già colta in terra langue.

Chi mai esser potrà di pianger lasso
Pensando a tant'amore et a tal morte,
si bene avess' il cor d'un duro sasso?

Già le ferrate inespugnabil porte
de l'infernal reame ha rotte e prese
per far il mondo più costante e forte
et aspettarlo con le braccia stese!

¹ prese] BosII *preso*, errato per evidenti ragioni metriche

Assai simile è la lezione offerta dal ms Ferraioli 827, cc. 46a-b della Biblioteca Apostolica Vaticana, fatto conoscere da Luigi Berra,⁷⁵ che dà pure una trascrizione del capitolo, apparentemente non molto accurata (manca anche un verso), ma che getta alcune ombre sulla correttezza di lettura operata dal Mauro (e già evidenziati per diversi luoghi dal Mengaldo e dal Dionisotti) per «n'è» al v. 4, «liberarne» al v. 10 e «salvarne» al v. 12, letti dal Berra come «v'è», «liberarve» e «salvarve», francamen-

⁷⁵ LUIGI BERRA, *Un codicetto di rime del Sannazaro anteriore alle edizioni del 1530, con varianti ed inediti*, in *Miscellanea Giovanni Galbiati*, Milano, Hoepli, 1951, II, pp. 341-350, ed. in appendice.

te più logici. BosII costituirebbe quindi un primo testimone a stampa del capitolo, e per di più, a quanto se ne sa ora, l'unico testimone a stampa della versione originaria, che mi sembra meriti attenzione da parte dei filologi italianisti, anche per il passaggio continuo di referenti dal voi al noi, come se fosse una sorta di omelia che, però, accomuna poeta (qui in veste di predicatore) e «cieca gente» davanti al mistero della crocifissione («pensate», «volgete gli occhi», «piangete», ma Gesù è morto per «liberarci», per «salvarci», per «aspetarci con le braccia stese», noi, e non il mondo!).

Rimane ancora da sapere il motivo per cui un testo di carattere devozionale è stato inserito in una silloge di musica profana. Non è naturalmente possibile dare una risposta, ma solo azzardare un'ipotesi, che ancora una volta mette a confronto Petrucci e Antico. Visto che nelle *Canzoni nove* Antico aveva per così dire 'inaugurato' la presenza di una composizione utilizzabile come lauda mariana (esclusivamente per consuetudine musicale, è ovvio) su testo di Petrarca, forse questo capitolo di Sannazaro per il Venerdì Santo potrebbe essere visto come una immediata risposta dell'editore fossombronense.

L'aspetto più propriamente frottolistico, ovvero l'aspetto sicuro e confortante, che dal punto di vista meramente quantitativo è ancora maggioritario, vede la presenza ancora di un ridotto numero di strambotti, di una significativa scelta di ode e, soprattutto, della barzelletta, mentre scelte tradizionali nel campo delle soluzioni formali si trovano anche per capitoli e sonetti. Così, una volta registrato l'alto numero di frottole-barzellette (27 o 28), si rilevano al loro interno tre diverse possibilità. La prima è quella che opera scelte varie dal punto di formale all'interno della frottola; ovvero, vengono offerte all'attenzione dell'esecutore diverse soluzioni relative alla più consueta barzelletta su schema di ballata in settenari a strofe tetrastiche (qui limitata ad un unico caso) e in ottonari con strofe di sei o di otto versi; abbiamo da un lato la medesima intonazione musicale per ripresa e le stanze, con un uso di poche frasi musicali (per lo più di tre o quattro frasi musicali) e *refrain* di uno o due versi con o senza iterazioni:

senza iterazioni:

Vale diva vale im pace (n. 52), Tromboncino: ABBC, refrain di 2 versi (da PeI);

Deh per Dio non mi far torto (n. 53), Tromboncino, ABCD, refrain di 2 versi (da PeI)

Se'l partir m'increbe e dolse (n. 26), adespoto, ABBCD (stanze di 8 versi), refrain di 2 versi (da PeV)

con iterazioni:

Non val aqua al mio gran foco (n. 24) Tromboncino), ABBC, refrain di 2 versi con 1 iterazione su musica diversa (da PeI);

Chi promete è debitore (n. 35), adespoto, stanze ABCDE con 1 iterazione su musica diversa, refrain di 2 versi con iterazione su musica diversa (da PeVIII);

Quella bella e bianca mano (n. 42), Caprioli, ABCD, refrain di 2 versi con 1 iterazione su musica diversa (da PeVIII);

A la fe' per la mia fe' (n. 47), Pellegrino Cesena, ABBC, refrain di 2 versi con 1 iterazione (da PeV)

Dolce amoroso foco (39), barzelletta in settenari, Filippo di Lurano, ABCD, refrain di 2 versi con 1 iterazione su musica diversa (da PeV) dall'altro lo schema più propriamente di ballata, quindi lo schema tripartito con ripresa da capo, limitato qui a tre casi:

E l'è nata aimé colei (n. 13), Pietro da Lodi (*unicum*)
Ite caldi o miei sospiri (n. 44), Tromboncino (da PeIX)
Ahimé lasso ahimé dolente (n. 51), Pesenti (da PeV)

In tutti i tre casi, non esiste alcun elemento melodico in comune tra la sezione destinata alla ripresa e quella destinata alle stanze; particolarmente avanzata è la soluzione adottata da Tromboncino, in cui l'iterazione di frasi melodiche è evitata anche per i piedi (la cui importanza strutturale è comunque mantenuta grazie alla stessa cadenza), ed è presente soltanto all'interno della volta:

TROMBONCINO, *Ite caldi o miei sospiri* (n. 44)

schema musicale	A B C D E	F G H I I L L M
schema metrico	X Y Y X X (iter.)	a b a b b c c x

Come già in BosI, è presentata la situazione intermedia tra le due soluzioni estreme, che vede intonazioni completamente diverse per ripresa e stanze insieme alla presenza del *refrain* in entrambe come unico elemento comune; ma mentre BosI si era limitato ad solo caso, in BosII sono presenti altri esempi, sette, dei quali, però, soltanto tre sono effettivamente rispondenti a questa idea base: *O bon, egli è bon, o bon* (n. 23), *Liber fui un tempo in foco* (n. 30) e *Fuggitiva mia speranza* (n. 37), in settenari, tutti di Cara. Anche *Poiché mia sincera fede* (n. 22) di Caprioli, può rientrare in questa categoria, con la differenza che il *refrain* (costituito dagli ultimi due versi della ripresa anziché dai primi due) è previsto soltanto per le stanze ripresa; esiste però la seria possibilità che sia in BosII sia in PeIV, da cui è tratto, vi sia un errore almeno nell'indicazione dei ritornelli e conseguente sottoposizione del testo nella sezione relativa alle stanze. Lo schema che troviamo nei due testimoni è il seguente:

schema musicale	A B C D	E F : F: C: D
schema metrico	X Y X Y	a b b X Y (it.)
		a b x Y

La situazione sembra piuttosto anomala per il fatto che sorge un'incongruenza tra versi e melodia corrispondenti tra la seconda parte della ripresa e il suo utilizzo come *refrain* in fine stanza. Molto probabilmente, è errato il secondo segno di ritornello, e la frase C riceve sia l'ultimo verso della strofa sia il primo del *refrain*, secondo un uso non infrequente soprattutto per le stanze di otto versi:

schema musicale	A B C D	E F : F :C: D
schema metrico	X Y Y X	a b b x Y
		a b X

Negli altri casi, abbiamo una suddivisione tra ripresa con *refrain* e stanza con *refrain* solo apparente, poiché utilizzano il medesimo materiale musicale con piccole variazioni melodiche, come nei casi di *Ite in pace suspir fieri* (n. 25) e *Chi non sa che non intende* (n. 33), entrambe di Tromboncino, mentre *Quei che sempre han da penare* (n. 36) di Cara non è altro che lo scioglimento per esteso del più frequente schema di intonazione unica:

CARA, *Quei che sempre han da penare* (n. 36)

schema musicale	A	B	C	D	A	B	E		A	B	A	B	C	D	A	B	E
schema metrico	X	Y	Y	X	X	Y	Y (it.)		a	b	a	b	b	x	X	Y	Y (it.)

La seconda tipologia è legata alla natura del testo musicato, non alla forma musicale. La barzelletta *Fate ben gente cortese* (n. 27), tratta da PeVIII e musicalmente risolta dal Tromboncino con una sola intonazione per ripresa e stanze, appartiene al genere dei canti carnascialeschi, ben attestati dai libri frottolistici, ma *unicum* nei libri per canto e liuto; è il canto dei pellegrini stranieri che si recano a Roma, e, come ha rilevato Prizer, appartiene ad una ben precisa tradizione settentrionale che si diversifica da quella fiorentina soprattutto per tre diversi aspetti:⁷⁶

- 1 sostanziale identità, dal punto di vista costruttivo, con il normale repertorio frottolistico (Cantus di carattere essenzialmente sillabico, voci interne attive con figurazioni in stile liutistico, bassi che hanno la funzione di supporto armonico);
- 2 impossibilità quasi totale di sottoporre il testo in tutte le parti, diversamente dai modelli fiorentini;
- 3 mancanza della sezione contrastante in tripla così tipica dei canti carnascialeschi fiorentini, in cui l'ultimo verso della volta spesso cambia da ritmo binario a ternario.

L'ultima tipologia presente tra le barzellette di BosII è quella più interessante dal punto di vista delle scelte poetiche, che, in qualche modo influenzano la struttura musicale. Almeno tre composizioni prevedono come *refrain* la citazione di un canto popolare:

- *Per fuggir d'amor le ponte* (n. 8), musicata da Cara, in cui si utilizza la celeberrima melodia della Tentolara;
- *Spenta m'hai del petto amore* (n. 29) di Michele Pesenti, tratta da PeVII, in cui si ha la melodia «Bel arboro ch'è nato ne la via»;
- *Soto un verde e alto cupresso* (n. 34) di Antonio Caprioli, da PeVIII, con la melodia «E d'un bel matin d'amore».

⁷⁶ WILLIAM F. PRIZER, Facciamo pure noi carnevale: *Non-Florentine Carnival Songs of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, in *Musica franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, ed. by Irene Alm, Alyson McLamore, and Colleen Reardon, Stuyvesant, Pendragon press, 1996 (Festschrift series, 18), pp. 173-211.

A mio parere, sospetta è un'altra barzelletta, che comincia immediatamente con la stanza invece che con la ripresa, tecnica adoperata normalmente proprio in questo tipo di composizione; si tratta di *Poiché'l ciel e la fortuna* (n. 14), in cui il *refrain* consiste del testo «Per un cor atormentato / Non è al mondo come el mio». Certo, bisogna ammettere che risulta per lo meno strana la perfetta identità metrica (ottonario anche per il supposto canto popolare); in ogni modo tale testo manca sia nello Jeppesen sia nel repertorio di Gallico.⁷⁷

Vi è ancora una barzelletta che presenta le medesime caratteristiche costruttive, *S'io son stato a ritornare* (n. 31), e anche qui «cantus et verba» di Pesenti, il cui *refrain*, strettamente legato anche dal punto di vista sintattico con la volta della stanza, recita i due ottonari «ch'io t'ho sempre in fantasia/ e così voglio morire»; secondo l'ipotesi di Luisi, questa barzelletta, per le sua perfetta configurazione narrativa, poteva forse «ritrovarsi in una unità d'azione distribuite non nella scena di una data commedia, ma negli intervalli fra un atto e l'altro della rappresentazione», in una sorta, quindi, di intermedio vero e proprio.⁷⁸ A tale categoria potrebbe forse appartenere anche la barzelletta *Deh chi me sa dir novella* (n. 12), «cantus et verba» sempre di Pesenti, in cui il riferimento alla «monicella» inserisce il testo in una tematica frottolistica ben precisabile.⁷⁹ Ecco che BosII offre uno squarcio sulla «funzionalità del repertorio frottolistico negli intermedi» e, in senso più generale, nel repertorio teatrale.⁸⁰

L'interesse verso il repertorio popolare, grazie al quale «con inevitabili travisamenti e in generiche delibazioni qualcosa della cultura popolare, così intrinsecamente legata alla musica e la canto, giungeva pure ad affacciarsi negli ambienti mondani delle raffinate corti rinascimentali»,⁸¹ non si ferma e questi casi appena visti, ma investe almeno altri due testi, nei quali, a loro volta, vi sono evidenti connessioni con l'ambito teatrale. Uno è il caso della rima in endecasillabi *Vidi hor cogliendo rose* (n. 18) musicata da Alessandro Demofonte e già stampata in PeVII. La tecnica adoperata ricorda lontanamente quello della ballata in endecasillabi, con due piedi di due versi e un quinto verso che rima con il primo verso di una sorta di *refrain* di due versi sempre differente per ciascuna delle cinque stanze; messi insieme i cinque distici abbiamo lo strambotto di dieci versi *Deh, levate la stringa dallo pecto*, citato nella

⁷⁷ JEPPESEN, *La Frottole* III cit. e GALLICO, *Rimeria* cit..

⁷⁸ LUISI, *Del cantar a libro...* cit., pp. 279 (da cui è tratta la citazione)-281. A questa composizione Andrea Antico diede una risposta con il brano *Questo tuo lento tornare*, stampa in PeVII, cc. 54v-55r.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 290-291.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 263-317; cfr. anche ID., *Musica in commedia nel primo Cinquecento*, in *Origini della Commedia nell'Europa del Cinquecento*, XVII Convegno del «Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale», Roma 30 settembre-3 ottobre 1993, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Ministero Turismo e Spettacolo, Ministero Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, Roma 1994, pp. 259-311 e il capitolo «Teatro classicheggiante, intermedi e musiche frottolistiche» in NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975², pp. 45-90.

⁸¹ CLAUDIO VELA, *Introduzione* alla sezione «Poesia per musica» della *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 2000^R (Einaudi Tascabili 752; I ed. Biblioteca della Pléiade, 1997), p. 405.

breve rappresentazione intitolata *Egloga rusticale* (1508) del bolognese Cesare Nappi e di origine quattrocentesca.⁸² L'altro è *Quando andaratu al monte* (n. 40) del non meglio identificato Gian Pietro Mantovano e qui tradito in *unicum*;⁸³ si tratta di un dialogo completo tra un pecoraio ed una pastorella, definito idillio rustico da Pirrotta, il quale ci ricorda che il ritornello del pecoraio *Quando quando andaré tu al monte*, presente in PeVII come *refrain* della barzelletta *Chi à martello Dio gli'l toglia* (c. 33v) di Eneas Duprè e come singola composizione (ritornello corale) musicata da Giovan Battista Zesso (c. 55v), è citato nell'*Ipocrito* dell'Aretino.⁸⁴ Tra l'altro, il *Bel pegoraro*, insieme alla *Tiente a lora* e alla *Ramacina* sono alcuni dei balli menzionati da Borro, uno dei protagonisti della suddetta egloga di Nappi.

Chiudiamo questa rassegna con una composizione problematica di Marchetto Cara e tramandata in *unicum* da BosII, *Si oportuerit me teco mori* (n. 6), appartenente alla tradizione dei testi frottolistici bilingui con inserzioni in latino. Il testo è composto da una citazione latina tratta dal Vangelo secondo Matteo (26, 35), con il volgarismo «teco» invece di «tecum», e tre strofe tetrastiche su schema rimico piuttosto frequente nella analoga canzonetta (abba cddc effe, quindi senza collegamento interno), ma in ottonari invece che in settenari:

«Si oportuerit me teco mori
non te negabo».

Queste foron le parole
del bon Pietro al suo Signore
quando disse: «Traditore
un di voi esser mi vole».

Ben potrà cantar il gallo,
ma non già che per paura
il mio cor muti in natura
o la lingua cada in fallo.

Le medesime dico, donna,

⁸² Sempre imprescindibile è «Musiche in commedia in funzione realistica» in PIRROTTA, *Li due Orfei* cit., pp. 106-107. Cfr. anche VELA, *Introduzione* cit., pp. 403-405 e pp. 438-439 (edizione del testo e commento). Sull'egloga cfr. LUDOVICO FRATI, *Un'egloga rusticale del 1508*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XX, 1892, pp. 186-205.

⁸³ Il medesimo testo si trova con altra intonazione musicale in Vc32, cc. 28r-v, limitatamente alla ripresa e alla prima strofa, a causa dello stato assai lacunoso del manoscritto, essendoci pervenuto solo uno dei quattro fascicoli-parte. Cfr. FRANCESCO LUISI, *Una sconosciuta fonte per la Canzone vocale e proto-madrigalistica redatta intorno al 1530 (Venezia, Biblioteca del Conservatorio, Torr. Ms. B.32)*, «Note d'Archivio per la Storia Musicale», n. s. IV, 1986, pp. 9-104: 31, 50, 69 e 78-79.

⁸⁴ PIRROTTA, *Li due Orfei* cit., pp. 103-113 («Musiche in commedia in funzione realistica»), con trascrizione delle tre composizioni. Il testo poetico completo si legge in GALLICO, *Rimeria musicale* cit., pp. 171-173.

a te vero sia il dir mio,
perché Pietro non son io,
ma di marmo una colonna.

Musicalmente vi sono due sezioni nettamente separate, una per la citazione latina, l'altra, verosimilmente, per le strofe. Manca un qualsiasi collegamento rimico tra le strofe e il motto latino, che sembrerebbe avere la funzione di ripresa, e non vi è, nella stampa, alcun richiamo; pur tuttavia è probabile, come ha già rilevato Prizer,⁸⁵ che la ripetizione musicale inglobi entrambe le sezioni, e quindi sia da eseguire per tre volte il gruppo motto+strofa. Piuttosto c'è da osservare come anche in questo caso BosII sia piuttosto scorretto nella sottoposizione del testo, dal momento che la prima sezione contiene sia il motto-ripresa sia i primi due versi della prima strofa, mentre la seconda sezione gli ultimi due versi con iterazioni varie di quello conclusivo, situazione pienamente accettata senza riserve da Disertori nella sua edizione. È invece evidente, anche per ragioni metriche e strutture melodiche ad esse collegate («non te negabo» è un quinario), che la prima sezione è dedicata solo e soltanto al motto, con tre iterazioni del quinario, e la seconda, composta da quattro frasi musicali differenti, serve per tutte le strofe.⁸⁶

Al secondo posto dal punto di vista quantitativo, seppur di molto staccata, si nota un indubbio interesse nei confronti dell'oda, forma poetica per musica per eccellenza, e delle diverse possibilità di organizzazione metrica che essa consente, una cosa già riscontrabile in alcuni libri petruciani, come PeVIII, tanto per prendere un esempio rilevante. Sette delle otto ode qui presenti utilizza lo schema più consueto, ovvero tre settenari seguiti da un quinario o un quinario la cui rima funge da legame con la strofa successiva. Questo schema può prevedere l'impiego di appena tre frasi musicali, come se l'oda fosse composta di due settenari ed un endecasillabo con rimalmezzo, per lo più senza iterazioni: *Io t'ho donato il core* (n. 4), da PeVII, musica di Giovan Battista Zesso, *Con pianto e con dolore* (n. 20), *unicum* adespoto,⁸⁷ *Son pur congiunto a tanto* (n. 54), adespoto da PeV, e *Se mai nei mei pochi anni* (n. 46), da PeVIII, musicata da Tromboncino e provvista di una coda finale che serve per l'iterazione dell'ultimo verso dell'ultima strofa. Oppure quattro frasi che separano il settenario dal quaternario/quinario, anche qui solitamente senza iterazioni: *Ahi ceco & crudo amore* (n. 32), *unicum* di Elias Duprè, *O selve o sparse gregge* (n. 55), musicata da Antonio Stringari e tratta da PeV, e *Dolermi sempre voglio* (n. 41) del Tromboncino (da PeIX), in cui pure vi è una coda finale per la ripetizione dell'ultimo verso dell'ultima strofa. Metricamente interessante è invece *Passato è 'l tempo* (n. 17), *unicum* musicato dal Tromboncino, oda composta probabilmente di strofe tetra-

⁸⁵ WILLIAM F. PRIZER, *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press, 1980, p. 84.

⁸⁶ *Ivi*, p. 128 dove era pervenuto alla stessa conclusione, anche se non mi è chiaro, a questo punto, lo schema posto alla fine della pagina, in cui viene presentata la situazione esistente in BosII, a meno che non sia un errore di impaginazione, come è verosimile.

⁸⁷ L'intonazione presente in BosII è completamente diversa da quella esistente in BosI, tratta da PeIV e presente anche in Pn27.

stiche con due quinari ed un settenario sulla medesima rima ed un quaternario su rima diversa che funge da collegamento con il primo quinario della strofa successiva, ma risolto musicalmente e formalizzato nella stampa come composto di due quinari ed un endecasillabo con rimalmezzo. È uno schema nuovo, che va a completare quelli presenti in BosI e, in generale, quanto possiamo trovare nelle sillogi vocali.⁸⁸

A metà strada tra la frottola-barzioletta e l'oda potrebbe essere un altro brano tramandato in *unicum* da BosII. *Starala ben cussì?* (n. 43) di Zesso presenta un testo composto da tre strofe tetrastiche di settenari in cui i due versi estremi che presentano la stessa parola-rima si ripetono sempre identici, e i due versi interni sono a rima baciata: *abbā accā addā*. Musicalmente è risolto con quattro frasi musicali per i quattro versi ed una iterazione dell'ultimo sulla medesima musica minimamente variata; potrebbe essere forse definita più genericamente canzonetta.

Per quanto sempre meno presente, comunque una forma tipica come lo strambotto non può certo mancare, anche se limitatamente a sei occorrenze, per le quali vengono presentate le due soluzioni formali maggiormente adoperate:

- unica sezione di due frasi musicali da adattare a tutti i quattro distici senza alcuna iterazione finale: *Il bon nochier sempre parla de' venti* (n. 3), *unicum* adespoto, testo appartenente alla ricca tradizione degli apocrifi del Poliziano;⁸⁹ *Amando e desiando i' vivo e sento* (n. 10), del Cariteo; *Ameni colli, aprici monticelli* (n. 49), musicato da Lodovico Milanese;
- una sezione di due frasi musicali e soluzione strofica per i primi tre distici, ed una seconda per il distico finale con iterazione dell'ultimo verso su musica nuova: *Com'è va'l mondo, fior, tu che beato* (n. 16), formato da tre ottave, *Così confuso è il stato onde io son drento* (n. 38), *Suspir io themo, ma più theme il core* (n. 45), tutti e tre musicati dal Tromboncino.⁹⁰

L'unico interesse verso una certa apertura della forma si ha nello strambotto del Cariteo, in cui il primo endecasillabo *a maiore* viene dilatato mediante tre diverse idee musicali che servono per il settenario, per il quinario e per la sua iterazione, e in qualche modo anche il secondo, che prevede la ripetizione delle ultime due parole:

⁸⁸ Possiamo quindi aggiungere questo agli schemi «irregolari» descritti in CLAUDIO VELA, *Un capitolo extravagante della metrica italiana: l'«oda» per musica*, in ID., *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora Edizioni, 1984, pp. 67-81: 72.

⁸⁹ Per tale tradizione si rimanda naturalmente a GIULIO CATTIN, *Le rime del Poliziano nelle fonti musicali*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, III: *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 379-396.

⁹⁰ Si osservi che lo strambotto *Suspir io themo, ma più theme il core* è preceduto dalla barzioletta dello stesso Tromboncino *Ite caldi o mei suspiri*; si tratta di un caso pressoché isolato in BosII di accoppiamento di brani per nucleo tematico.

CARITEO, *Amando e desiando i' vivo e sento* (n. 10)

schema musicale	A	B	C	D	E
schema metrico		A		B	
	a7	a5	(a5 it)	B	(it finale)

La soluzione proposta dal Cariteo sembra assai moderna; non dimentichiamo, però, che il repertorio strambottistico della fine del Quattrocento aveva già variamente sperimentato la possibilità di bipartire o addirittura di tripartite le due frasi musicali principali relative ai primi due endecasillabi, come è visibile, ad esempio, nel vasto panorama offerto da MOe9.9. o, più occasionalmente, all'interno delle sillogi petruciane.⁹¹ La modernità, semmai, può essere vista nel rapporto instaurato tra le singole voci del componimento.⁹²

Per quanto riguarda il primo verso, uno schema di questo genere va benissimo per il distico sottoposto alle note, un po' meno per i vv. 3 e 7: il v. 3 verrebbe cantato «Amor mi fa viver / sempre in tormento», verso piuttosto zoppicante, che richiederebbe forse l'aggiustamento in sede esecutiva di «Amor» in «Amore», ma è un errore di BosII a fronte della lezione corretta «Amor viver mi fa / sempre in tormento» presente in PeIX, il v. 7 verrebbe intonato «Gode, crudel, ch'io mi / lamento et ploro»; ma in cui in qualche modo ci si può aggiustare. Risulta invece problematico per il v. 5 («Quanto più piango, tanto / più contento») sia dal punto di vista strutturale (quaternario invece di quinario in seconda posizione) sia dal punto di vista logico, venendo a mancare la contrapposizione tanto-quanto. Questo però secondo la lezione tràdita in BosII e PeIX. Secondo la vecchia ma tuttora valida edizione del Percopo (e comunque l'unica esistente),⁹³ basata sulla stampa del 1509, la questione viene risolta senza grossi problemi, essendo la lezione sensibilmente diversa, e più facilmente adattabile («Quand'io più piango, allora / è più contento».)⁹⁴

Al repertorio 'frottolistico' consolidato appartengono i rimanenti due capitoli ternari (oltre a quello già visto su testo del Sannazaro), l'anonimo *Felice fu quel dì, felice il ponto, unicum* di BosII che funge da composizione di apertura,⁹⁵ e *Pregovi frondi, fiori, aque et herbe* (n. 15) del Tromboncino, già edito in PeVII, entrambi adespoti per il testo poetico. La soluzione scelta è quella tipica del genere, con tre frasi musicali con soluzione strofica per l'adattamento di tutte le terzine; in più, nella composizione di Tromboncino, vi è una sezione conclusiva per il verso di chiusura e la sua iterazione. Più interessante dal punto di vista formale è il sonetto di Cara *S'io sedo a l'ombra, amor giù pone el strale* (n. 48) già citato in precedenza, per la dilatazione della forma tradizionale di tre frasi musicali mediante la ripetizione variata della prima e dell'ultima nella collocazione della prima quartina; tra l'altro, come ha

⁹¹ GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *Gli strambotti del Codice estense α.F.9.9*, Firenze, Olschki, 1990, p. 151 e l'edizione dei brani qui segnalati; LUISI, *Considerazioni sul ruolo* cit., pp. 20-21.

⁹² Cfr. LUISI, *Del cantar a libro* cit., pp. 111-113.

⁹³ Sullo stato delle edizioni del Cariteo cfr. SANTAGATA, *La lirica aragonese* cit., pp. 307-308 nota 22.

⁹⁴ Cfr. l'apparato ai testi curati da Giovanni Zanovello in *Frottole Libro nono* cit., p. 90.

⁹⁵ Il brano è attribuito a Cara da Disertori, seppur in maniera dubitativa, ma non è detto su quali basi.

rilevato Prizer (ma ancora prima da Einstein, come lo stesso Prizer opportunamente ricorda), vi è una differenza tra PeV e BosII nella sottoposizione del testo:

PeV

A A' B C+C'
A B B A

BosII

A A' B C+C'
A B B A (A it)

A completamento della varietà di testi e delle tradizioni diverse da quelle in lingua italiana presenti comunque all'interno delle corti, come in BosI era stato offerto un assaggio del repertorio latino classico e umanistico, così in BosII è ripubblicato l'unico testo in lingua spagnola apparso fino a quel momento in una silloge petruciana, *Venimus en romería* (n. 19) di autore anonimo e tratto da PeVI. Si tratta di un repertorio strettamente collegato, ovviamente, con la corte aragonese di Napoli, ma anche all'ambiente romano e alla corte ferrarese di Alfonso grazie alla presenza di Lucrezia Borgia a partire dal 1502 (cosa che spiegherebbe il perché l'unico autore italiano di testi in spagnolo sia Tromboncino),⁹⁶ ma ancor prima alla madre di Isabella a sua volta un'Aragona. Non si tratta in senso stretto di un *villancico*, ma di una composizione in forma dialogica tra una damigella ed un pastore che mescola alcune caratteristiche di questo genere poetico-musicale con la più classica frottola-barzelletta con il *refrain*; la sezione musicale che serve per la strofa tetrastica di introduzione su schema rimico abba presenta quattro diverse frasi musicali in tempo binario e si ripete alla fine sul medesimo testo alla maniera di una ballata, mentre la sezione destinata alle strofe, preceduta da un distico di introduzione al dialogo su musica identica, è in ritmo ternario ed è caratterizzata da un verso di *refrain* ripetuto sempre uguale.

Un'ultima osservazione di carattere semiografico riguardante entrambi i libri. Due composizioni di BosI, le barzellette *Non peccando altri che 'l core* (n. 11), qui attribuita a Tromboncino, più verosimilmente a Cara in PeVII, e *Pietà cara signora* (n. 66) di Cara, e due di BosII, l'appena visto testo spagnolo *Venimus en romería* (n. 19) e *Liber fui un tempo in foco* (n. 30), ancora una barzelletta di Cara, presentano un tipo di notazione nella parte vocale di tipo arcaico per la presenza prevalente di brevi e semibrevis con valore sillabico e la minima con valore ornamentale; la spartitura è fatta alla longa, e il segno di mensura adoperato è \mathbb{C} con valore di tactus alla breve, come è facilmente verificabile dall'intavolatura liutistica, che adopera i segni di ritmi ordinari e il C all'inizio del componimento. Potrebbe essere un indizio del-

⁹⁶ PRIZER, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia* cit., pp. 23-24.

l'origine tardo-quattrocentesca di questi due brani riportati, grazie al liuto, a loro reale significato, visto che questo tipo di notazione compare, seppur non molto frequentemente, in manoscritti come MOe9.9 o Bc18 o Pn676; potrebbe anche essere un segnale di una precisa volontà del compositore nel richiedere un andamento più grave mediante sì un tactus alla breve, ma non in stretto rapporto di dupla con il tactus alla semibreve ordinario, bensì un po' più lento; l'uso delle figure maggiori di breve e semibreve risulta quindi perfettamente logico e necessario per ottenere un'agogica altrimenti difficilmente indicabile dalla semiografia quattro-cinquecentesca. Se le cose stessero effettivamente così, e capita nel repertorio frottolistico, bisognerebbe anche sottolineare il fatto che il liuto, mettendo \mathbb{C} e \mathbb{C} in relazione proporzionale, tradisce in realtà questo stato di cose. È però difficile dire che cosa abbia spinto gli autori ad una semiografia di tal genere. Solitamente è il testo che suggerisce un tale comportamento, ma i quattro componimenti suddetti non sembrano contenere argomenti tali da richiedere un siffatto trattamento, se non in senso molto generale, e solo per i due contenuti in BosI, come il riferimento alla morte o al peccato. Osservando la struttura generale, si nota che *Pietà cara signora*, edito in PeI, e *Venimus en romería* presentano una scrittura di stampo assolutamente accordale e omoritmico (soprattutto nella composizione in lingua spagnola), che fa immediatamente pensare, in effetti, ad una composizione molto semplice e arcaica nella relazione diretta che si instaura tra le voci. Per le altre due composizioni, il rapporto tra le singole parti sembra di carattere più 'moderno', soprattutto nella polarità Canto-Basso e nella scrittura movimentata, di stampo strumentale, del Tenore.⁹⁷ Purtroppo manca un qualsiasi riscontro con manoscritti datati o databili con un buon margine di sicurezza dei primi anni del secolo che possa aiutarci a dipanare la questione che qui, pertanto, mi limito a segnalare.

Come abbiamo avuto più volte modo di osservare, la dipendenza dai due libri del Bossinensis dalle sillogi petruciane per così dire 'vocali' è pressoché totale; proprio per questo motivo penso sia possibile ipotizzare, con tutte le ovvie cautele del caso, ma in maniera non troppo azzardata, che il buon numero di unica presenti in BosI e, soprattutto, in BosII possano avere la medesima origine, ovvero far capo direttamente al perduto PeX. Non è il caso di ricordare che il volume, da quanto è possibile ricavare dai cataloghi dalla Biblioteca Colombina, era stato edito nel 1512, e quindi successivamente ad entrambi; senza dover ricorrere all'ipotesi (a mio parere assai plausibile) che il volume fosse stato preparato tutto o in parte già

⁹⁷ *Liber fui un tempo in foco* è stata edita da Cesari lasciando il \mathbb{C} , ma dimezzando i valori, (*Le Frottole nell'Edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I (Libri 1-3)*, a cura di Gaetano Cesari e Raffaello Monterosso, con uno studio di Benvenuto Disertori, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1954 («Instituta et Monumenta», I, 1), pp. 122-123), con ovvia deduzione che il tactus alla breve avesse un reale significato di dupla. In effetti, la semiografia così riportata sembra assai più vicina alla normale pratica scrittoria; ma, forse per questo, merita ulteriori indagini.

a Venezia, basterebbe notare che un brano di PeXI, edito nel 1514, già compare in BosII. Ma vediamo di procedere per ordine in un tentativo di possibile ricostruzione parziale di PeX.

Secondo i cataloghi di Hernando Colón il volume conteneva 75 composizioni, ed iniziava con il testo latino-italiano *Exaudi preces meas o mater gloriosa del tuo*. Altre informazioni provengono dal Bottrigari, dal Gaspari e dallo Schmid, secondo quanto riportato da Jeppesen,⁹⁸ da cui si ricavano i nomi di alcuni compositori che vi erano contenuti:

Filippo Mantovano Organ.
Io. Hesdimitis
Io. Scrivano
Francesco F.
S.B. de Ferro
Dionis dit Papin da Mantova
Pietro da Lodi

Se consideriamo gli *unica* di BosI e BosII abbiamo già un primo nucleo di diciotto titoli, per alcuni dei quali possiamo essere pressoché del tutto sicuri. Uno è *E l'è nata aimé colei* di Pietro da Lodi, autore citato nell'elenco appena menzionato. Abbiamo poi la ballata *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro* di Tromboncino e la frottola-barzioletta con citazione popolare *Per fuggir d'amor le punte* di Cara; per questi due casi osserviamo che concordano con i primi due libri dell'Antico, un fatto senza dubbio anomalo e inspiegabile, vista la rivalità tra i due editori, se non si pensa all'intermediazione di PeX. La ballata *Occhi miei lassi* è presente, oltre che in AnI, anche in Vnm1795, e questo fatto potrebbe aprire due strade diverse relative ai due testimoni. Nel controverso e problematico AnI abbiamo una serie di composizioni tradite quasi esclusivamente in *unicum* (e comunque con eventuali concordanze solo con testimoni a penna) che sono ascritti nella stampa a compositori presenti nell'elenco dello Jeppesen:

Io. Hesdimois (che dovrebbe corrispondere a Io. Hesdimitis), *Tucto il mondo è fantasia*, barzioletta (anche in Fn27);
Io. Scrivano, *L'huom terren caduco et frale*, barzioletta di Benedetto da Cingoli;
Io. Scrivano, *Vola il tempo e fa mancare*, barzioletta;
Francesco F., *Valle riposte e sole*, canzone di Sannazaro;
S. B. de Ferro, *Fiamma dolce e soave*, canzone,

senza contare altri brani per lo meno sospetti, come cinque delle otto composizioni di Tromboncino presenti solo e soltanto in AnI (le altre tre compaiono anche in AnO)

⁹⁸ JEPPESEN, *La Frottola* cit., p. 32.

e altre composizioni anonime che si trovano nella medesima situazione; ma non è probabilmente il caso di spingerci troppo in là. Bisogna però considerare che un brano di Tromboncino, il sonetto di Veronica Gambarà⁹⁹ *Quando fia mai quel dì felice tanto*, era già apparso in PeLaII, 15v-16r, con il testo spirituale *Eterno mio Signor, poiché per me* e sempre attribuito allo stesso Autore, e potremmo ritenerlo con minore incertezza come appartenente a PeX.

Per quanto riguarda Vnm1795, oltre alla ballata petrarchesca musicata da Tromboncino abbiamo anche la canzone di Galeotto del Carretto *Dopo longhe fatiche e longi affanni*, unico testimone oltre a BosII a tramandare la composizione. Nel manoscritto marciano compaiono in attestazione unica altre intonazioni musicali piuttosto interessanti, perché su testi o del Sannazaro o del Bembo, secondo delle linee evidenti proprio a partire da PeVII da un lato e AnI/BosII dall'altro. Per quanto riguarda Sannazaro, Vnm1795 riporta la canzone *Quando vostri begli occhi un caro velo* e la ballata *Perché piangi, alma, se dal pianto mai*, attribuita anche a Cittadini e a Tarquinia Molza, ma accettata dal Mauro tra le Rime disperse (n. 21). Per ciò che concerne Bembo, notiamo che due canzoni dagli Asolani, la già menzionata *Non si vedrà giamai stanca né satia* intonata da Caprioli e *Voi mi ponesti in foco*, musicata da Eustachius De M. Regali Gallus, sono state pubblicate in due libri petruciani, ovvero PeVII/BosII e PeXI; in Vnm1795 vi sono altre canzoni tratte dalla medesima opera, *Quand'io pens'al martyre* e *Amor, la tua virtute*, adespote entrambe ma entrambe in attestazione unica. I rapporti del manoscritto marciano sono sia con le stampe petruciane sia con le sillogi di Antico; ma è singolare osservare che la presenza del Bembo all'interno delle edizioni dello spregiudicato incisore istriano è, a quanto pare, nulla, mentre quella del Sannazaro sembra limitarsi a quell'unica occorrenza in AnI,¹⁰⁰ motivo per cui saremmo tentati di far derivare questi componimenti ancora da PeX. Il quadro risultante minimo, nel quale non ho inserito, nonostante la fortissima tentazione, nessun altro brano tra gli *unica* di AnI (nemmeno le tre intonazioni su testi del Petrarca *Di pensier in pensier, di monte in monte*, adespoto e concordante solo con Fn27, *Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci* e *Vergine bella, che di sol vestita*, entrambi di Tromboncino ed entrambi concordanti soltanto con AnO), è quello che ho riassunto nella Tavola 4. Se il percorso logico è corretto, saltano immediatamente all'occhio alcuni importanti risultati considerando le forme poetico-musicali:

Ballate: 2 (Petrarca, Sannazaro)
 Barzellette: 5 (1 Benedetto da Cingoli)
 Canzoni: 7 (2 Bembo, 2 Sannazaro, 1 Galeotto del Carretto)

⁹⁹ Cfr. VERONICA GAMBARA, *Le rime*, a cura di Alan Bullock, Firenze-Perth, Olschki-The University of Western Australia, 1995 (Italian Medieval and Renaissance Studies, 6), rima n. 17.

¹⁰⁰ In AnIV 30v-31 compare il capitolo *Dura passion che per amor soporto*, che si trova attribuito variamente a Navagero e a Sannazaro (cfr. LUISI, *Apografo miscellaneo marciano* cit., pp. C-CI; CATTIN, *Nomi di rimatori* cit., p. 253); non entrò comunque a far parte del 'Canzoniere' di quest'ultimo, e non è stato accolto da Mauro nemmeno tra le rime disperse.

Canzonette:	2
Capitoli:	3 (1 Sannazaro)
Idillio rustico:	1
Madrigale:	1 (Sannazaro)
Ode:	3
Sonetti:	2 (Castaldi da Feltre, Veronica Gambara)
Strambotti:	2 (1 apocrifo del Poliziano)
Forma non identificata:	1

Da queste poche composizioni, si può dedurre che, forse, il carattere particolare di PeXI nel suo essere in parte conclusione di un ciclo ma soprattutto «avvio di una nuova fase stilistica che troverà il suo completamente nel 1520 con la pubblicazione della *Musica di Messere Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarca*» aveva già in qualche modo trovato una sua prima formulazione proprio in PeX, che possiamo solo intuire grazie a BosII; e questo rende da un lato ancor più grave la perdita di PeX, dall'altro più prezioso l'apporto di BosII.

INTAVOLATURA COME RIDUZIONE DI UN ORIGINALE VOCALE?

Entrambi i libri si aprono con la «Regola per quelli che non sanno cantare», la stessa presente nei libri petruciani per liuto apparsi precedentemente, ma soltanto nel testo italiano e non nella traduzione latina.¹⁰¹ Apparentemente sembra dedicata a dilettanti o comunque a coloro che non sanno leggere la notazione mensurale, ma in realtà non è altro che la spiegazione dettagliata di che cosa è un'intavolatura, dell'impiego dei numeri in rapporto alle corde e ai tasti, del significato dei segni ritmici, e sulla maniera di indicare su quali note dare la «botta in su». La regola per quelli che non sanno cantare si rivolge solo e soltanto ai liutisti, presupponendo quindi una modalità esecutiva che vede lo strumentista non coincidere con il cantore il quale deve comunque essere in grado di decifrare la notazione mensurale impiegata per la sua parte. Quanto al fatto che sia realmente il dilettante il destinatario di tali raccolte è lecito avere dei dubbi, dal momento che per lo meno i ricercari posti in appendice (per limitarsi solo ai libri del Bossinensis) presuppongono un esecutore scaltrito e di mani solide. Certo è il sistema di intavolatura italiana stesso che permette almeno la lettura di un brano senza conoscere la musica.

Come è stato osservato più volte (e sarebbe sostanzialmente inutile ripeterlo), il criterio di arrangiare per voce e liuto un repertorio in gran parte già edito a quattro o anche a cinque voci è stato risolto assai semplicemente e indicato subito nel frontespizio di entrambe le raccolte: si lascia inalterata anche dal punto di vista semiogra-

¹⁰¹ Sull'argomento cfr. DINKO FABRIS, *Lute Tablature Instructions in Italy: A Survey of the Regole from 1507 to 1759*, in *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, ed. by Victor Anand Coelho, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 (Cambridge studies in performance practice, 6), pp. 16-46: 16-25.

fico la parte superiore (che viene però spartita alla breve, tranne quei pochi casi già discussi) e si mettono sullo strumento il Tenore e il Basso, omettendo l'Alto. Per tale motivo si è parlato e si parla tuttora spesso e volentieri di riduzione di originali vocali a quattro voci; Disertori, ovvero colui che ha pubblicato i due libri con ampio studio introduttivo, e si può quindi presumere che avesse affrontato dall'interno i problemi delle due opere, si esprime esattamente in questi termini, pur rilevando che è possibile trovare «qualche modesto arbitrio da parte del riduttore: non è raro il caso che poche note iniziali dell'*altus* sieno accolte nella riduzione, e che inoltre il liutista tenti ovviare alla fugacità di voce tenuta (fugacità tipica della corda pizzicata) adornandola con gruppetti o passaggi discretamente applicati». ¹⁰² L'importanza delle raccolte per canto e liuto potrebbe quindi essere assai ridotta, e ricondotta semplicemente all'attestazione di una prassi esecutiva, anche se assai diffusa, o alla loro funzionalità sempre in rapporto con le sillogi 'vocali' o, in ultimo, ad alcune caratteristiche esecutive del liuto rinascimentale: «Perciò il confronto fra le frottole corali a quattro e le riduzioni per canto e liuto del Bossinensis riesce istruttivo non solo perché ci aiuta ad un controllo reciproco delle due versioni, la corale e l'intabulata, ed a correggere punti dubbiosi, ma più e specialmente perché ci informa circa la tecnica cinquecentesca della *diminuzione*, adottata qui, benché parsimoniosamente, dal liuto». ¹⁰³ L'unico caso ritenuto veramente degno di interesse nel confronto 'originale vocale' - 'riduzione canto-liuto' è costituito dallo strambotto del Cariteo *Amando e desiando* (II, 10), per l'adattamento di stampo più peculiarmente liutistico a cui sono sottoposte le parti di Tenore e Basso e per il cambiamento della natura degli accordi iniziali, minori nella versione vocale, maggiori in quella liutistica, secondo Disertori una vera e propria contraddizione tonale. ¹⁰⁴

In quest'ultimo caso, comunque lo si voglia considerare, siamo davanti davvero ad un esempio veramente notevole e singolare, che avrebbe forse potuto suggerire la possibilità che le due raccolte del Bossinensis non siano così 'omogenee' al loro interno come si potrebbe credere. Ancora oggi, però, molto spesso le due raccolte del Bossinensis e le intavolature per canto e liuto in generale sono considerate alla stregua di riduzioni di originali vocali (cosa in realtà da discutere ampiamente) o comunque a quattro parti, come ovvia concessione alla destinazione di tipo amatoriale di tali sillogi resa possibile dal carattere particolare della voce dell'Alto; e qui mi sembra che vi sia una contraddizione interna.

Nessuno, a mia conoscenza, ha mai messo seriamente in dubbio che l'Alto rivesta

¹⁰² DISERTORI, *Le Frottole per canto* cit.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Cfr. BENVENUTO DISERTORI, *Contradiction tonale dans la transcription d'un "strambotto" célèbre («Amando e Desiando» de Benedetto Cariteo transcrit par Franciscus Bossinensis)*, in *Le luth et sa musique*, Paris, Éditions du CNRS, 1958, pp. 37-42, in cui sono comparate le due diverse versioni; cfr. anche DISERTORI, *Le Frottole per canto e liuto* cit., p. 58, in cui si afferma anche che lo strambotto del Cariteo «è con tutta probabilità il pezzo più antico fra tutti nei due libri del Bosniaco» senza portare una qualsiasi motivazione al riguardo.

un carattere assolutamente accessorio nella composizione frottistica, anche perché è un dato per così dire oggettivo e facilmente dimostrabile sotto diversi punti di vista; eppure, quando questa parte ausiliaria è presente si parla di ‘originale’, quando si omette si parla di ‘riduzione’. Verrebbe quasi da pensare esattamente il contrario; già Pirrotta aveva scritto nel 1969 che «la quarta parte, il *contratenor altus*, era una aggiunta non essenziale omessa nella forma di esecuzione più fedele al costume della tradizione musicale non scritta (canto accompagnato dal tenore e *contratenor bassus* suonati da un solo strumento a corda)» con esplicito riferimento in nota alle raccolte del Bossinensis.¹⁰⁵ Nella sua monografia su Cara William Prizer, ribadendo il ruolo accessorio dell’Alto, afferma che «although the great majority of Cara’s works appear in at least one source with four parts, there can be no doubt that the Altus is an added voice anche that the original form of the works was a three-voice one», dopo aver sottolineato che «the nature of the individual voices of the frottola is inextricably linked with its origin as a lute song».¹⁰⁶ Ancora più esplicito è stato Brown:

It might be argued on the basis of musical style and archival and literary documentation that frottole were more often performed as solo songs with the accompaniment of lute than as pieces for small unaccompanied vocal ensembles, and that therefore the polyphonic versions published by Petrucci are closer to being “arrangements” than the versions for lute and voice.¹⁰⁷

La medesima cosa è stata rilevata in più riprese da Francesco Luisi, e più recentemente nell’analisi delle frottole *Oymé il cuor, ohimè la testa* e *Sempre l’è qual esser soïe* tramandate da Petrucci a quattro parti, da Fc2441 a tre, un testimone verosimilmente più tardo le cui versioni, però, sono «autentiche in quanto discendenti da un archetipo attendibile certamente più antico»;¹⁰⁸ non solo. Per essere ancora più chiaro si pone l’interrogativo che, sostanzialmente, è stata la ragione del presente contributo:

è lecito continuare ad affermare che tutto il repertorio frottistico per canto e liuto rappresenti il trasferimento del repertorio a quattro parti in intavolatura con esclusione dell’*altus* quando si può accertare che proprio la versione a tre parti è quella originale?¹⁰⁹

Luisi, poi, sembra cadere in contraddizione con sé stesso quando afferma, a proposito di AnL, che le frottole ivi intavolate per canto e liuto alla maniera del Bossinensis rappresentano senza dubbio alcuno «una selezione (suggerita da esigenze divulgative e da ragioni di prassi corrente anche non professionale) operata su un repertorio precedentemente concepito a 4 parti».¹¹⁰ La contraddizione è però solo

¹⁰⁵ PIRROTTA, *Li due Orfei* cit., p. 26.

¹⁰⁶ PRIZER, *Courtly Pastimes* cit., pp. 136-137.

¹⁰⁷ MAYER BROWN, *Bossinensis, Willaert and Verdelot* cit., pp. 25-46: 28.

¹⁰⁸ LUISI, *Questioni di ecdotica* cit., p. 392.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 393.

¹¹⁰ LUISI, *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara* cit., p. 17.

apparente, perché il repertorio profano italiano dei primi due-tre decenni del Cinquecento non è certamente qualcosa di statico e monolitico né dal punto di vista compositivo né esecutivo né tanto meno cronologico; e l'affermazione, in realtà, è da mettere in rapporto con la varietà di atteggiamenti riscontrabile nel corpus frottolistico anche quando sembriamo essere davanti ad una mera questione di carattere pratico-esecutivo.

Il punto di partenza per la mia indagine è basato necessariamente sull'analisi della voce dell'Alto così come compare nella tradizione delle sillogi petruciane dal punto di vista sia orizzontale sia verticale. Una linea melodica che manca di consequenzialità, che presenta frequentemente salti talvolta anche di settima o di nona, che viene assai spesso interrotta da pause, e che sembra giustificare la sua esistenza in termini di mero riempitivo sonoro è fortemente sospetta; in questo caso, siamo davanti ad una parte aggiunta successivamente, il più delle volte occasionalmente da figura diversa dal compositore o, forse, dall'editore stesso (direttamente o indirettamente). Le testimonianze al riguardo sono diverse e ben note, ovvero la lettera di Bernardino d'Urbino a Isabella d'Este Gonzaga nel 1494 in cui si cita uno strambotto 'impiastrato' con un contralto composto ex novo da un cantore,¹¹¹ o la assai più tarda testimonianza (ma non per questo meno significativa; al contrario!) di Tromboncino del 1535 a Giovanni del Lago in cui a proposito della sua composizione *Se la mia morte brami* dice di averla fatta «se non da cantar nel lauto, cioè senza contralto; perché chi cantar la volesse il contralto, da lei seria offeso».¹¹²

In più, andrebbe valutato l'aspetto verticale, ovvero come si inserisce in un contesto armonico e/o contrappuntistico per lo più già delineato; a tal riguardo preziose sono le indicazioni suggerite da Luisi sull'importanza di valutare lo spazio sonoro esistente tra Canto e Tenore per avere una prima indicazione di massima, ovviamente da verificare direttamente.¹¹³ Composizioni che hanno combinazioni di chiavi come Do2-Do4-Do4-Fa4 o Do1-Do3-Do3-Fa3 spesso presentano una linea di Alto che viene a collocarsi in uno spazio sonoro inesistente ed ha le caratteristiche sopra descritte. Possono poi benissimo esserci composizioni tendenzialmente concepite a tre voci, nelle quali, vuoi per evidente intervento diretto del compositore o di persona particolarmente abile, la voce di Alto non suona 'impiastrata' o fastidiosa ma ben integrata nel tessuto compositivo, tanto da far sorgere il dubbio di una composizione concepita fin dall'inizio a quattro parti. Se poi vi è (o sembra esserci) realmente uno spazio suggerito dalla combinazioni di chiavi Do1-Do3-Do4-Fa4, allora l'Alto sembrerebbe essere quasi necessario a fini compositivi.

Vi è però un procedimento abbastanza sicuro per capire la natura dell'Alto e valutare la sua incidenza reale nella struttura compositiva, che consiste nell'analisi

¹¹¹ PRIZER, *Courtly Pastimes* cit., p. 228. Cfr. anche LUISI, *Questioni di ecdotica* cit., pp. 391-392.

¹¹² La lettera è stata più volte riprodotta; alla bibliografia citata in *ivi*, p. 392 si può aggiungere A. *Correspondence of Renaissance Musicians*, ed. by Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky and Clement A. Miller, Oxford, Clarendon Press, 1991, n. 89, p. 869.

¹¹³ LUISI, *Questioni di ecdotica* cit., pp. 392-395.

delle cadenze finali o interne che siano, luoghi portanti di una composizione musicale, e in modo particolare la *clausola perfecta* originata dalla scrittura a due voci *clausula cantizans-clausula tenorizans*, alle quali si somma, nella scrittura a tre parti, la *clausula basizans* o il salto di ottava con incrocio Tenore-Basso, una delle tipologie della cosiddetta ‘cadenza borgognona’, in cui si lascia al Tenore il tradizionale ruolo di voce più grave dell’edificio sonoro. Sarà utile tenere presente quest’ultimo aspetto nella valutazione complessiva. Partendo da tali presupposti, sarà abbastanza agevole osservare come quanto troviamo nei libri per canto e liuto del Bossinensis rientra perfettamente in questo quadro; al loro interno, infatti, al di là di quanto sia programmaticamente stampato sul frontespizio e delle osservazioni, se mi è consentito, un po’ troppo generiche e superficiali di Disertori, le mere soluzioni tecniche di intavolatura non sono sempre così lineari, e, soprattutto, sono riscontrabili almeno tre modi di porsi di queste intavolature davanti alle versioni a quattro parti, senz’altro precedenti dal punto di vista editoriale: l’effettiva riduzione di un originale concepito per un numero di parti superiori o più propriamente vocale, l’adattamento/arrangiamento, queste due ultime possibilità da intendere in senso piuttosto elastico, ma anche la trascrizione pura e semplice. Non è certo possibile in questa sede dar conto compiutamente di tutto quanto; mi limiterò pertanto ad alcuni pochi esempi che mi sembrano particolarmente significativi.

Una prima tipologia è quella del caso già ben noto e discusso di *Oimé il cor oimé la testa* (I, 43), evidente testimonianza della più arcaica concezione compositiva italiana; in questo caso il brano è risolto compiutamente nel rapporto Canto-Tenore, e l’aggiunta del Contratenor Bassus serve per dare un sostegno ‘armonico’ (comunque ritenuto necessario) al tutto, mentre l’aggiunta del Contratenor Altus è del tutto inutile, per non dire dannosa.¹¹⁴ In questi casi le combinazioni di chiavi che vedono l’Alto agire nello stesso registro del tenore (che sono, per altro, la maggioranza, almeno nei brani scelti nelle sillogi per canto e liuto) sono già sospette e indicative del modo di procedere. Un buon esempio può essere visto nello strambotto di Tromboncino *Deus in adiutorium meum* intende (I, 29); la combinazione delle chiavi Do2-Do3 (Tenor)-Do4 (Altus)-Do4 non deve trarre in inganno, poiché non è realmente relativa all’ambito dell’Alto, ma solo a sottolineare il suo ruolo piuttosto incerto in quanto ora basato sul Tenore, ora sul Basso:

¹¹⁴ Si tratta della teoria del *Gerüstsatz* di Dahlhaus, che a mio parere, però, funziona fino ad un certo punto nella pratica polifonica italiana del primo Cinquecento, perché se dal punto di vista puramente teorico il rapporto Canto-Tenore è del tutto autosufficiente, dal punto di vista sonoro è evidente come non sia possibile, in realtà, fare a meno del Basso, come dimostra proprio l’inizio di *Oimé il cor oimé la testa*, preso a modello di questo modo di comporre dallo stesso Dahlhaus. CARL DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* Kassel, Bärenreiter, 1988², pp. 249-257. E le pertinenti puntualizzazioni in LUISI, *Questioni di ecdotica* cit., pp. 390-391, in cui il fenomeno è ricondotto alla pratica del *cantus planus binatim* da un lato, dalla prassi ferrarese di Pietrobono dell’altra, senza dimenticare le ancor oggi preziose indicazioni (del 1948!) in NINO PIRROTTA, *Dulcedo e subtilitas nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 130-141: 137 (già edito in «Revue Belge de Musicologie», II, 1948, pp. 125-132).

REPERTORIO TRÀDITO E COEVO NELLE INTAVOLATURE PER CANTO E LIUTO

5

Canto

Tenore

Alto

Basso

De - us in ad - iu - to - rium me - um in - ten - de cli - or -
che! lu - me di co - ste - i - tan - to se ex - ten - de che
e tan - ta in sua bel - ta fi - du - ti - a pren - de che

1 2 10

mai du - rar non pos - so a sal - ta im - pre - sa Pe - rò se tar - di il tuo soc -
tol - to ha dal mio cor o - gni di - fe - sa
non sti - ma del ciel for - za ne of - fe -

15

cor - so, A - mo - re, el re - gno per - de - rai, s'io per - do il co - re s'io per - do il co - re.

Eliminarlo non è soltanto una scelta legittima che non crea problemi: sembra proprio una necessità, visto anche la discutibile soluzione delle bb. 15-16 perfettamente logica a tre parti, assai meno a quattro. Segnaliamo alcune altre composizioni che hanno caratteristiche simili con specificazione anche delle chiavi e del libro di provenienza (che può essere qualsiasi, compreso l'undicesimo):

- O dolce e lieto albergo* (I, 4), oda adespota Do1Do2Do2Fa4 (PeIV)
- Poiché volse la mia stella* (I, 37), barzelletta di Tromboncino: Do1Do2Do2Do4 (PeIII)
- Odite voi finestre* (I, 57), oda di Cara: Do1Do3Do3Fa3 (PeI)
- O cara libertade* (I, 61), oda adespota: Do1**Do3**Do2Fa3 (PeVI)
- Se ben il fin de la mia vita sento* (I, 68), strambotto di Cara: Do1Do3Do3Fa4 (PeVI)

Per dolor me bagno il viso (II, 2), barzelletta di Cara: Do1**Do3**Do2Fa3 (PeXI)
O bon, egli è bon, o bon (II, 23), barzelletta di Cara: Do1Do3Do3Fa3 (PeV)
Chi non sa chi non intende (II, 33), barzelletta di Tromboncino: Do1**Do3**Do2Do4 (PeVI)
Quei che sempre han da penare (II, 36), barzelletta di Cara Do1Do3Do3Fa4 (PeIII)
A la fe' per la mia fe' (II, 47), barzelletta di Pellegrino Cesena: Do1Do2Do2Fa3 (PeV)
Vale diva vale im pace (II, 52), barzelletta di Tromboncino: Do1Do3Do4Fa4 (PeI)

(il grassetto indica l'Alto più grave del Tenore).

I due modelli di riferimento sono quelli che vedono voce acuta-due voci mediogravi-voce grave oppure due voci acute (Canto-Tenore)-voce di riempitivo-voce di sostegno.

Da un altro punto di vista, si possono individuare altri due schemi generali di costruzione formale: il primo, derivante quasi indifferentemente dalla polarità Canto-Tenore come da quella Canto-Basso, vede l'uso di una tessitura sostanzialmente accordale e omoritmica, in cui l'artificiosità e l'inutilità dell'Alto è evidente soprattutto nel caso di limitato spazio sonoro tra Canto e Tenore (chiavi di Do2 e di Do4). L'altro deriva invece esclusivamente dalla polarità Canto-Basso (corrispondente a linea melodica di carattere sillabico – linea di sostegno armonico) con un Tenore dall'andamento ritmico decisamente più mosso e di carattere decisamente strumentale, di chiara derivazione liutistica. In questo caso l'Alto si muove di solito nelle medesimo registro e, quando è scritto dal compositore stesso, ha una logica compiuta, si compiace talvolta di mettersi in competizione mediante brevi incisi di carattere imitativo con il Tenore stesso; talvolta la composizione può essere anche risolta, mediante qualche opportuno accorgimento, nell'esecuzione puramente vocale, anche se la natura delle parti denuncia comunque una concezione mista. Queste composizioni sono apparentemente le più problematiche per la nostra indagine, perché sembrano riflettere una idea di impianto originario a quattro anziché a tre; se poi, come si verifica assai spesso, Alto e Tenore si muovono nel medesimo ambito, con frequenti incroci e brevi incisi imitativi, allora la soppressione dell'Alto sembrerebbe essere dettata da una ragione di ordine pratico dovuta alle caratteristiche dello strumento e ad una delle finalità delle due sillogi, ovvero la destinazione a 'dilettanti'. In questo dovremmo parlare effettivamente di riduzione; ma le cose non mi sembrano essere esattamente in questi termini.

L'impianto generale potrebbe risultare effettivamente a quattro parti, ma anche in questo caso il ruolo dell'Alto non diventa mai strutturale. Al contrario, tale voce, per quanto possa essere scritta bene (o assai bene, cosa che si verifica con un discreta frequenza; compositori come Filippo di Lurano o Michele Pesenti, ad esempio, meriterebbero una maggiore attenzione), o sia sentita importante in un'andamento di carattere essenzialmente o totalmente omoritmico (come, ad esempio, nella canzonetta di Cara *Chi l'harebbe mai creduto*, I, 21) è concepita fin dall'inizio come elemento aggiunto che può essere tolto senza danno per la tenuta della composizione. E sono proprio le cadenze che ci aiutano ad osservare un tale aspetto.

La cadenza nella sua doppia accezione orizzontale e verticale è ovviamente un luogo fondamentale del discorso musicale, e lo è ancor di più in un genere compositivo come quello frottolistico in cui la netta articolazione delle linee melodiche e delle

sezioni è conseguenza inevitabile di una prassi esecutiva e compositiva basata sull'adattamento di testi diversi ma dallo stesso schema metrico su moduli melodici standard e sulla ricostruzione e ricomposizione di una forma completa partendo proprio da un numero limitato di questi stessi moduli. Se quindi si fa in modo da distribuire le due *clausulae* base *cantizans* e *tenorizans* tra Canto e Tenore evitando accuramente l'Alto, e di affidare al Basso o la *clausula basizans* o il salto d'ottava con incrocio sul Tenore o occasionalmente la *clausula tenorizans* significa calcolare fin da subito la possibilità che l'Alto possa essere tolto o, per dirla forse più correttamente, di aggiungere quella parte solo dopo aver delineato una struttura realmente concepita a tre parti. Potremmo prendere un esempio particolarmente indicativo, lo strambotto di Ludovico Milanese *Ameni colli, aprici monticelli* (II, 49), che è musicato addirittura a cinque voci; ma è facile vedere come la composizione nasca dall'organizzazione delle tre parti principali di Canto sillabico, Basso di sostegno armonico e Tenore strumentale ritmicamente mosso, e come tutte le cadenze siano risolte tramite queste tre voci. Le altre due voci fungono da mero riempitivo sonoro necessario nella versione a cinque per la distanza esistente tra il Tenore, che si muove in un ambito medio-acuto (chiave di Do₂) e il Basso (chiave di Fa₄), con l'Alto (Do₃) che sembra appoggiarsi per lo più al Canto (con cui talvolta si incrocia) e la quinta voce (*concordans*, Do₅) a volte al Tenor, più spesso al Basso; il problema della distanza sonora viene risolto nel Bossinensis mediante una semplice trasposizione all'ottava superiore di quelle note del Basso che avrebbe creato effettivamente un vuoto. Quanto troviamo nel Bossinensis, quindi, potrebbe essere considerata l'idea base, la struttura portante qui trådita nella sua veste più essenziale.

Un altro caso interessante può essere visto nella barzioletta di Caprioli *Ognun fugga fugga amore* (I, 52); il motivo iniziale si presenta fugato in tutte le quattro parti della versione contenuta in PeIV come traduzione musicale semplice ma efficace del testo; secondo Disertori, l'omissione dell'Alto «nelle prime battute in cànone ha per effetto un notevole indebolimento dell'impalcatura contrappuntistica».¹¹⁵ La struttura non viene minimamente intaccata, ed è risolta nelle tre voci base, tanto è vero che là ove poteva esserci un qualche ruolo più determinante da parte dell'Alto non avviene: mi riferisco alla cadenza che conclude la prima frase musicale, in cui il Tenor ha la *cantizans* e il Basso la *basizans* (il Canto chiude sulla terza dell'accordo con un movimento non cadenzale), ma l'Alto non sopperisce alla mancanza della *tenorizans*, fermanosi invece sulla quinta (es. 10).

Disertori, è vero, pone l'accento sull'impalcatura contrappuntistica; ma omettendo l'Alto, efficace solo per le prime note, poi più 'normale' nel suo procedere per salti, abbiamo una successione di entrate tutte a distanza di una *semibrevis*, mentre l'entrata dell'Alto dopo la prima *minima* ha come effetto un ritardo dell'entrata del Canto (es. 11). La cosa non è certo sconvolgente, ma mi sembra ancora una volta peculiare di una costruzione pensata a tre parti anche in presenza di un disegno imitativo a cui viene successivamente aggiunto l'Alto. Con ciò non voglio dire che la composizione, nella

¹¹⁵ DISERTORI, *Le Frottole per canto e liuto* cit., p. 55.

RODOBALDO TIBALDI

Es. 10

Canto

O - gnum fu - ga, fu - ga A - mo - re,

Alto

Tenore

Basso

fu - ga o - gnum sua ar - den - - - te lam - pa

versione a quattro parti non regga; al contrario, vorrei rimandare alla trascrizione che ne dato recentemente Luisi della versione di AnI (del tutto identica a quella di PeIV) con sottoposizione del testo in tutte le quattro voci (tra l'altro, senza bisogno di frazionare alcun valore nell'aggiunta del testo).¹¹⁶ Si tratta di ricordare, semplicemente, la già menzionata testimonianza di Tromboncino: la composizione è pensata struttu-

Es. 11

Canto

O - gnum fu - ga, fu - ga A - mo - re,

Tenore

Basso

¹¹⁶ LUISI, *Dal frontespizio al contenuto* cit., pp. 100-101. Una situazione simile si può osservare in altri casi, come nell'anonimo canto carnascialesco *Pan de miglio caldo caldo*, tràdito in PeVI (edizione moderna in LUISI, *Del cantar a libro* cit., p. 211), in cui vi è un intento imitativo, almeno inizialmente, ma l'eventuale soppressione dell'Alto per la sua esecuzione sul liuto non crea affatto problemi.

Musical score for the phrase "fu - ga o - gnun sua ar - den - - - - te lam - pa". The score is written for voice and lute. The voice part is on a single staff with lyrics. The lute part consists of two staves (treble and bass clefs). The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

ralmente a tre parti per l'esecuzione a canto e liuto, ma una parte di Alto aggiunta con criterio e logica permette agevolmente l'esecuzione a quattro parti (vocali o miste).

Può anche capitare, seppure non frequentemente, che le diverse modalità di esecuzione possano trovare una qualche differenziazione proprio nel testo. Si osservi il seguente passo tratto dalla canzone petrarchesca musicata dal Tromboncino *Che debo far, che me consegli Amore* (I, 8) nella versione a quattro e nella versione a canto e liuto:

Es. 12

PeVII/AnI

Musical score for the phrase "mi con - se - gli, A - mo - - - - re? Tem - po é ben di mo(rire)". The score is written for voice and lute. The voice part is on a single staff with lyrics. The lute part consists of two staves (treble and bass clefs). The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

Bol

Musical score for the phrase "mi con - se - gli, A - mo - - - - re? Tem - po é ben di mo(rire)". The score is written for voice and lute. The voice part is on a single staff with lyrics. The lute part consists of two staves (treble and bass clefs). The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

Il Mib del Tenore suonato dal liuto dopo la cadenza sul Do costituisce un'espressiva nota di colore senza alcun valore funzionale, tanto è vero che è immediatamente negato dal Canto; ma quel Mib è possibile solo nella versione a tre parti, non in quella a quattro. In questa l'eventuale assunzione del bemolle comporterebbe la sua estensione al Mi dell'Alto e, soprattutto, del Canto, il che creerebbe uno scompenso di carattere melodico nonché modale; e che il Mi rimanga qui naturale trova conferma anche nella rielaborazione tastieristica di AnO, che pure non lesina quanto ad uso di alterazioni. Si può parlare di una versione autentica accanto ad una rielaborata? A mio parere no: è solo un segno di quello che due prassi esecutive possono significare sul pensiero compositivo e, di conseguenza, sul testo stesso.

L'atteggiamento normale del Bossinensis è quello di omettere la parte dell'Alto; ma in alcuni pochi casi questa viene mantenuta, mostrandoci come sia possibile arrangiare sul liuto Alto e Tenore. Può capitare che, occasionalmente (come aveva già rilevato Disertori), compaia l'Alto, come nella prima battuta della barzelletta anonima *Chi promete è debitore* (II, 35), ma semplicemente perché il Tenore attacca dopo due *breves*, e, per non lasciare nello strumento la sola linea grave, si recupera per un momento quella parte:

Es. 13

Si noti anche che il Tenore, che inizia con il medesimo inciso del Canto e del Basso come a suggerire un'imitazione canonica a distanza di una brevis (anche se limitata alle prime tre note), viene falsato ritmicamente nella versione liutistica, in maniera da rendere ancor più percepibile questa situazione.

Occasionali recuperi della voce dell'Alto, per la verità non frequenti, si possono avere, sempre all'inizio, per avere anche la quinta, oltre alla fondamentale raddoppiata all'ottava o alla presenza della terza, che viene aggiunta direttamente o mediante una soluzione spezzata di carattere più tipicamente strumentale, come avviene in *Soto un verde e alto cupresso* (II, 34) di Antonio Caprioli.

Es. 14

Example 14 is a musical score for four parts: Alto, Tenore, Basso, and Liuto. The time signature is 2/2. The Alto part begins with a rest followed by a melodic line. The Tenore part follows with a similar melodic line. The Basso part provides a steady bass line. The Liuto part consists of two staves, with the upper staff playing a melodic line and the lower staff providing a bass line.

Nello strambotto di Tromboncino *Io cerco pur la insuportabil doglia* (I, 20) la presenza dell'Alto, invece, si ha nella sezione dedicata al distico finale, per lo più in corrispondenza all'ultimo verso; nella sua iterazione sulla stessa musica assistiamo addirittura, per un momento, all'omissione del Tenore a vantaggio dell'Alto, a cui è affidato una tipica figurazione di accompagnamento:

Es. 15

Example 15 is a musical score for four parts: Alto, Tenore, Basso, and Liuto. The time signature is 3/2. The Alto part begins with a rest followed by a melodic line. The Tenore part follows with a similar melodic line. The Basso part provides a steady bass line. The Liuto part consists of two staves, with the upper staff playing a melodic line and the lower staff providing a bass line.

RODOBALDO TIBALDI

The image displays a musical score for Rodobaldo Tibaldi, consisting of four systems of staves. Each system contains two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. A circled '6' is visible in the second system, likely indicating a measure number. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Un caso piuttosto indicativo è costituito dalla frottola-barzioletta di *Cara O mia cieca e dura sorte* (I, 25). Nelle prime sei battute della sezione destinata alla ripresa, in cui il Tenore è sopra l'Alto, sono presenti tutte e tre le voci, dopodiché, nel seguito, in cui l'Alto tende a diventare la voce più acuta (eccetto nella figurazione a semiminime discendenti), questa parte viene semplicemente omessa:

REPERTORIO TRÀDITO E COEVO NELLE INTAVOLATURE PER CANTO E LIUTO

Es. 16

The musical score for Example 16 is presented in five systems. The first system includes staves for Alto, Tenore, Basso, and Liuto. The second system consists of three staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of three staves. The fifth system consists of two staves. The music is written in 2/2 time and features a mix of vocal lines and lute accompaniment with various rhythmic patterns and melodic lines.

RODOBALDO TIBALDI

Nella sezione dedicata alle stanze si torna alla situazione normale con Tenore e Basso intavolati; nel brano a quattro Alto e Tenore continuano a incrociarsi, ma quest'ultimo rimane per lo più al grave. Sembra quasi che la mancanza di 'linearità' della voce dell'Alto sia un altro dei motivi della sua esclusione.

Non mancano neppure esempi di arrangiamento liutistico. Il più semplice e adoperato, anche se senza quella continuità che ci aspetteremmo, è quello di diminuire note lunghe del Tenore e/o del Basso; esempi di questo tipo sono dati dalla coda della barzelletta di Tromboncino *Ostinato vo seguire* (I, 27).

Es. 17

Example 17 shows a musical score with four staves. The top staff is the vocal line for Alto, with lyrics 'la ma - gna - ni - ma mia im - pre - sa.' The second staff is the vocal line for Tenore. The third and fourth staves are the lute accompaniment, with the Tenore line having some notes marked with a double bar line and a repeat sign at the end.

Assai meno frequenti, ma molto più interessanti sono quei casi di arrangiamento vero e proprio in cui, oltre alla coesistenza di Alto e Tenore, vi è un tentativo di sintetizzare le caratteristiche principali dell'una e dell'altra in un unico disegno melodico (reale o apparente, ovvero creato delle caratteristiche foniche del liuto). Un ottimo esempio è costituito dalla frottola-barzelletta di Tromboncino *S'io gel dico che dirà* (I, 39); in questo caso, oltre ad avere occasionalmente delle ornamentazioni su note singole, abbiamo sia la concomitanza di Alto e Tenore sia una sintesi in grado di coinvolgere anche il Basso:

Es. 18

Example 18 shows a musical score with four staves. The top three staves are the vocal lines for Alto, Tenore, and Basso. The bottom staff is the lute accompaniment. The time signature is 2+2/2. The Alto and Tenore lines are closely intertwined, while the Basso line provides a lower harmonic support. The lute accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

REPERTORIO TRÀDITO E COEVO NELLE INTAVOLATURE PER CANTO E LIUTO

The image displays a musical score for voice and lute, organized into six systems. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a lute line (treble clef), and a bass line (bass clef). The music is written in a historical style, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and repeat signs. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic and harmonic development of the piece.

RODOBALDO TIBALDI

The image displays a musical score for Rodobaldo Tibaldi, consisting of two systems of three staves each. The first system features a treble and bass staff on top, and a bass staff below. The second system features a treble and bass staff on top, and a bass staff below. The music is in a minor key and features complex polyphonic textures.

Nell'esempio abbiamo volutamente evitato, in alcuni casi, di dare una ricostruzione dell'intreccio polifonico reale, e abbiamo privilegiato l'effetto risultante all'esecuzione, utile ai nostri fini immediati, che ci mostra davvero come possa essere possibile arrangiare due parti di accompagnamento che si muovono nel medesimo registro in modo da lasciare comunque sempre la voce più importante arricchita di elementi di diversa natura presi dall'altra.

Indicativa è anche la situazione offerta dallo strambotto *Voi che passate qui, firmate il passo* (I, 10) di Francesco d'Ana:

REPERTORIO TRÀDITO E COEVO NELLE INTAVOLATURE PER CANTO E LIUTO

Es. 19

The musical score for Example 19 is organized into four systems. The first system features four staves: Alto, Tenore, Basso, and Liuto. The Alto, Tenore, and Basso parts are vocal lines, while the Liuto part is a lute accompaniment. The second system consists of three staves: Soprano, Tenore, and Basso. The third and fourth systems each consist of two staves: Soprano and Basso. The music is written in a 2+2/2 time signature and a key signature of one flat. The lute part in the first system shows a complex rhythmic pattern, and the second system includes a 3/2 time signature change. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Se nella musica riservata al primo verso l'elaborazione è di tipo ornamentale e riguarda soltanto il Tenore (a parte l'inizio, in cui la declamazione accordale del primo emistichio chiusa da una corona non viene toccata), la seconda frase in ritmo ternario richiede un opportuno adattamento, poiché capita che l'Alto si trovi ad essere l'unica voce attiva; il risultato è una linea unica sintesi di Alto, utilizzata quando è sola, e Tenore, recuperato non appena entra.¹¹⁷

Come valutare questi pochi ma significativi casi a fronte della situazione più 'normale' che vede l'assunzione solo di Tenore e Basso sostanzialmente inalterati? Personalmente ritengo che siano da considerare dei veri e propri modelli da utilizzare, *cum grano salis*, tutte le volte che la situazione lo richiede: per non lasciare vuoto lo strumento, per dare varietà all'accompagnamento, per recuperare, almeno in parte, una voce non essenziale alla struttura ma scritta assai bene e, occasionalmente, più interessante del Tenore stesso, per sintetizzare opportunamente una struttura pensata a quattro parti (anche se, lo ripeto, con Alto non strutturale).

L'Alto viene invece utilizzato nella sua interezza, senza omissioni ed elaborazioni, insieme alle altre due voci un'unica volta, ovvero nell'intonazione di Pesenti dell'oraziano *Integer vitae scelerisque purus* (I, 50); in questo caso siamo davanti ad una vera e propria trascrizione sullo strumento. Ci sfugge la ragione di tale comportamento; non può essere dovuta al fatto che la composizione è omoritmica, poiché non è l'unico caso in entrambi i libri del Bossinensis, e nemmeno al fatto che il testo è in latino, dal momento che, nel medesimo libro, alla carta precedente, si trova l'oda *Inhospitas per alpes*, tra l'altro ugualmente omoritmica. L'unica differenza, anche se fondamentale, riguarda l'autore del testo, un sommo poeta della latinità in un caso, un autore contemporaneo o comunque moderno nell'altro (sia o meno il Tebaldeo); e magari proprio questa differenza di pratica nell'intavolatura serve proprio per disporre gerarchicamente tutto il contenuto del primo e, conseguentemente, del secondo libro.

Vi sono, infine, alcuni casi per i quali ciò che è trådito dalle antologie del Bossinensis può o deve essere considerato a tutti gli effetti riduzione, che va esaminato secondo due diversi parametri: riduzione di una composizione pensata effettivamente perché venisse eseguita da quattro voci o riduzione di una composizione strutturalmente pensata a quattro parti (vocali o strumentali che siano). Il primo aspetto riguarda essenzialmente la prassi, ed è relativo ad alcune composizioni, curiosamente tutte di Michele Pesenti, che presentano caratteristiche simili:

- *Aimé ch'io moro*, oda (I, 59). L'impianto generale di quest'oda metricamente interessante è prevalentemente accordale, e l'Alto, per quanto non strutturale nelle cadenze, si integra benissimo nel tessuto sonoro, anche grazie allo spazio esistente tra il Canto (Do2) e il Tenore (Do4). Per l'endecasillabo di chiusura della strofa fina-

¹¹⁷ Voglio evitare qualsiasi anacronismo e ipotesi fantasiose; è però curioso notare l'applicazione di un principio che sarà proprio della prassi del basso seguente.

le sono previste altre due iterazioni sulla medesima musica (di cui la prima appena variata); ma per questa sezione conclusiva il testo è sottoposto a tutte le voci.

- *Deh chi me sa dir novella*, barzelletta (II, 12): Alto non strutturale, ma il *refrain* che compare dopo le stanze prevede il testo in tutte le voci. La situazione sembra quasi paradossale, poiché il *refrain*, (come del resto tutta la ripresa), presenta una scrittura nelle voci interne e nel Tenore in particolare da far immediatamente pensare ad un'originaria idea di canto e liuto, mentre la musica relativa alle stanze è omoritmica e permette agevolmente l'adattamento del testo a tutte le parti.
- *S'io son stato a ritornare*, barzelletta senza ripresa (II, 31): Alto non strutturale, che si muove nello stesso ambito del Tenore (chiave di Do4 per entrambi), ma non pone mai problemi alle altre parti. Come nel brano precedente, il *refrain* è scritto con le parole collocate sotto tutte le quattro voci. Ricordo che questa e la precedente composizione potrebbero essere utilizzate negli intermedi o, comunque, in un contesto teatrale.
- *Non è pensier che'l mio secreto intenda*, canzone (II, 50): Alto non strutturale ma comunque perfettamente integrato nella composizione, assimilato al Tenore quanto ad ambito (Do4). La canzone del Cornazzano termina tutte le stanze (eccetto il congedo) con il medesimo verso «Dica chi vole, io vo' servire Amore!», caratteristica che viene evidenziata musicalmente mediante la distribuzione del testo in tutte le parti.

In questi casi si potrebbe pensare ad una originaria concezione a quattro parti che vede l'interazione tra un cantore, un liutista e altri cantori che si aggiungono alla fine o si alternano con le stanze o sottolineano elementi importanti del testo; o anche la possibilità di eseguire le tre parti inferiori a strumentisti che, al momento opportuno, diventano anche cantanti.¹¹⁸ Saremmo insomma davanti ad una delle diverse possibilità esecutive suggerite, in questo caso, dai libri petrucciani, assai varia e d'indubbio effetto, nei confronti della quale la tradizionale esecuzione a canto e liuto sembra, in effetti, una semplificazione.

Un discorso un po' diverso riguarda la barzelletta *Soto un verde e alto cupresso* (II, 34) di Caprioli. Il *refrain* di questo testo assai particolare consiste nella citazione di un canto popolare sottoposto a tutte le voci in PeVIII, e l'Alto non è voce strutturale, analogamente a quanto abbiamo visto nei brani di Pesenti, ma con una differenza fondamentale: la composizione è di stampo villottistico, e la melodia «E d'un bel matin d'amore» viene affidata al Tenore, non al Canto, «dimodoché nella trascrizione liutistica la melodia del soprano non rappresenta altro che una sovrastruttura polifonica e non il motivo originale; senza contare poi che la presenza delle pause nel canto d'inizio del ritornello esclude nell'esecuzione l'incipit *E d'u' bel matin*».¹¹⁹

¹¹⁸ Soluzioni di questo genere si trovano talvolta nelle barzellette che contengono citazioni di canti popolari, anche se non nei testi contenuti in BosI e in BosII.

¹¹⁹ LUISI, *Del cantar a libro* cit., pp. 253-257 (alle pp. 255-256 edizione con sottoposizione del testo a tutte le voci).

La composizione appena vista rappresenta un caso indicativo ma ambivalente, nel senso che le tre parti Canto-Tenore-Basso potrebbero tranquillamente costituire l'impalcatura della composizione musicale, e sostanzialmente lo sono; l'intavolatura costituisce una riduzione solo per il fatto che la melodia popolare, essendo al Tenore, viene preservata ma messa per così dire in secondo piano. Tutt'altra situazione si osserva nell'ultimo esempio che intendo mostrare, ovvero il celeberrimo *In te Domine speravi* (I, 54) di Josquin, barzelletta presente in pressoché tutti i più importanti manoscritti italiani del repertorio frottolistico e in diversi testimoni periferici di area germanica, spesso adattata con testo interamente latino, fino all'edizione di Rhau del 1538.¹²⁰ La composizione è testimoniata rigorosamente sempre a quattro parti, eccezion fatta, oltre al Bossinensis, per SG463, che ci tramanda probabilmente una versione a tre parti con Alto omissa (la cautela è d'obbligo, essendoci pervenuto incompleto); tale manoscritto, secondo Rifkin, risulterebbe scarsamente attendibile, perché «rather than representing an original version of this piece, this version stands stemmatically so far down the line that it is very clear that it is an imperfect transmission of what was long before transmitted as a four-voice composition».¹²¹ Secondo lo studioso americano la tradizione del testo stesso testimonierebbe il fatto che la composizione originaria è a quattro voci; sono perfettamente d'accordo su questo fatto, ma per delle ragioni di carattere musicale. Claudio Gallico, che ha dedicato uno studio alle composizioni italiane di Josquin, ha sottolineato gli elementi tipicamente frottolistici del brano: struttura essenzialmente accordale, vivacizzata dagli andamenti di crome (valori dimezzati) delle voci inferiori, il che non impedisce l'uso dell'imitazione (seppur non strutturale) che va al di là del mero aspetto ornamentale, sostanziale semplicità della voce superiore, l'unica fornita del testo, stile strumentale nelle altre parti.¹²²

Sulle composizioni italiane di Josquin è tornato recentemente Richard Sherr che, senza entrare nel ginepraio tuttora piuttosto intricato degli anni milanesi di Josquin, dice testualmente a proposito di *In te Domine speravi*:

Without Petrucci's ascription it would never have occurred to anyone to doubt that *In te, Domine* was composed by one of the many native frottolists. But who is to say that a person who had complete control over all the compositional

¹²⁰ Cfr. ELENA FERRARI BARASSI, *Alcune frottole 'petrucciane' fra Italia, Spagna e Germania*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXI, 1997, pp. 47-70, che però, pur elencando i diversi testimoni della frottola, non affronta la tradizione del testo («non è nostra intenzione procedere a un'edizione critica dei pezzi in questione, e nemmeno redigere uno stema relativamente alla loro tradizione», p. 48) e limita la sua indagine all'adattamento di un testo puramente latino in manoscritti appartenenti all'area germanica.

¹²¹ Dalla discussione seguita a LUISI, *Questioni di ecdotica* cit., p. 396.

¹²² CLAUDIO GALLICO, *Josquin's Compositions on Italian Texts and the Frottola*, in *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juillard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, ed. edited by Edward E. Lowinsky in collaboration with Bonnie J. Blackburn, London Oxford University Press, 1976, p. 451; ora anche in GALLICO, *Sopra li fondamenti della verità* cit., pp. 232-233. Sulla possibile datazione della frottola cfr. anche PRIZER, *Music at the Court of Sforza* cit., pp. 170-171.

resources of his day and could adopt any style he chose, could not have known how to write a frottola?¹²³

È senza dubbio vero che la composizione di una frottola richiede meno impegno di una messa; pur tuttavia ogni genere ha le sue regole e le sue abitudini, legate anche a prassi tipicamente locali, e il venir meno in maniera macroscopica o quasi nasco- sta è un segnale abbastanza preciso.

La differenza di scrittura adoperata tra il Canto e le altre voci è piuttosto eviden- te, anche se il testo può essere sottoposto piuttosto agevolmente in tutte le parti, e la sua esecuzione vocale possibile e, forse, preferibile. Da questo punto di vista non vi è nulla da eccepire; diverse composizioni di Filippo di Lurano o di Michele Pesenti, ad esempio, sembrano proprio pensate per un'esecuzione vocale (tanto che alcune di esse sono tramandate con il testo completo sotto tutte le parti). La forma è quella più ovvia per una frottola: un'unica intonazione per ripresa e stanze, uso di tre frasi musicali, *refrain* di un verso con iterazione parziale a mo' di coda. L'Alto sembra corrispondere perfettamente a quello che è di solito: pausa di interruzione discorso alla seconda misura, e addirittura un seguito di due quinte parallele con il Tenore che sarebbero evitabilissime facendo cantare da quest'ultimo le ultime due note come due minime anziché come minima puntata-semiminima. La prima frase chiude con la coppia *clausula cantizans-clausula tenorizans* a Canto e Tenore, mentre il Basso si incrocia con quest'ultima saltando di ottava e l'Alto aggiunge la terza.

Es. 20

Canto

In te, Do - - - mi - ne, spe - ra - vi,

Alto

Tenore

Basso

Tutto perfetto; forse troppo. La funzione dell'Alto sembra però un po' diversa all'inizio della seconda frase, in cui sembra giocare un ruolo non secondario nell'i- mitazione che coinvolge tutte le voci, e lo è completamente nella cadenza di b. 6 (riproposta identica alla b. 9; sono cadenze assai importanti perché, nell'esecuzione

¹²³ RICHARD SHERR, *Three Settings of Italian Texts and Two Secular Motets*, in *The Josquin Companion*, ed. by Richard Sherr, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 423-430: 426-427.

delle stanze, segnano la fine dei piedi e il verso di collegamento della volta); qui la *clausula tenorizans* è nel Basso, mentre il suo indispensabile complemento *cantizans* si trova proprio nell'Alto.

Es. 21

vi, per tro - var pie - tà in ae - ter - no;

L'Alto ha quindi un significato strutturale, a mio parere chiaro segno di un modo di pensare la costruzione polifonica diverso da quello di un compositore italiano (sia o meno veramente Josquin), al di là di quanto potrebbero indicare le apparenze, un modo che non riguarda semplicemente l'uso di quattro anziché tre voci, ma il loro impiego; si noti anche il perfetto scambio di ruoli nelle conclusioni cadenzali Canto-Tenore e Alto-Basso disposte a chiasmo nel loro susseguirsi prima del *refrain*, la cui chiusa prima della coda prevede la variante di avere una clausola a tre voci anziché a due (Canto *clausula cantizans* – Tenore *clausula tenorizans* –Basso *clausula basizans*).

Con l'omissione dell'Alto il Bossinensis impoverisce la cadenza, privata della sua più ovvio e naturale movimento melodico conclusivo:

Es. 22

per tro - var pie - tà in ae - ter - no;

e si dimostra davvero, in quest'unico caso, autentica riduzione di un originale senz'altro a quattro voci. In misura ancora maggiore della frottola di Caprioli l'esecuzione a canto e liuto rappresenta una soluzione di ripiego, vera e propria concessione ad una prassi esecutiva; ma, d'altro canto, siamo davanti ad una delle due

composizioni di Josquin appartenenti al repertorio italiano, senza dubbio la più famosa e nota, e quella apparentemente di stampo autenticamente frottolistico,¹²⁴ e come poteva mancare *In te Domine speravi* in una silloge di così ampio respiro, così attenta a proporre brani di consolidata fama accanto alle novità, e rivolta ad un utenza così eterogenea come il primo libro di Francesco Bossinensis?

IL MANOSCRITTO THIBAUT: UN CONFRONTO

Nel tentativo di provare ad instaurare dei rapporti con altri repertori analoghi il punto di riferimento obbligato è senz'altro costituito dal manoscritto Pn27, più noto come ms Thibault; si tratta di un testimone assai importante di prassi esecutiva e compositiva, che aspetta ancora oggi uno studio più attento e complessivo, nonostante sia stato pubblicato in edizione fotografica.¹²⁵ Ci limiteremo, in questa sede, ad alcuni rilievi di carattere generale, funzionali soprattutto al nucleo del nostro argomento, richiamando brevemente quelle che sono le caratteristiche del testimone, per altro già ben note. Il manoscritto, acquistato nel 1956 dalla contessa Geneviève Thibault de Chambure a Firenze presso la libreria antiquaria di Olschki, nel 1979 entrò a far parte della Bibliothèque Nationale di Parigi. È pervenuto mutilo di tredici carte (le prime undici e le cc. 34-35), ed è diviso in due parti; la prima (cc. 12r-26r) contiene brani strumentali (ricercari e brani di danza) e trascrizioni per solo liuto di composizioni vocali appartenenti per lo più al repertorio frottolistico, ma anche del popolare rondeau *Je ne fay plus* (*Ge ne fai plus*, cc. 16v-17r), attribuito a Busnoys, ma anche a Mureau e a Compère,¹²⁶ e de *La morra* (*Mora*, cc. 14v-15r) e del *Benedictus* della messa *Quant j'ay au cuer* (21r-22r) di Isaac.¹²⁷ La seconda parte (cc. 36r-55v) è preceduta dalla didascalia «Tenori da sonar & cantar sopra il lauto», e, tolti tre brani strumentali alle cc. 51v e 53r-v e la trascrizione per liuto solo del celeberrimo *Fortuna desperata* (52r-53r), vi sono intavolati 86 accompagnamenti per

¹²⁴ Certamente *El grillo è bon cantore*, presente in *unicum* in PeIII, non poteva essere utilizzata, per l'impianto chiaramente vocale e per i giochi di proposta e risposta presenti in questo particolare componimento.

¹²⁵ *Tablature de luth italienne. Cent dix pièces pour luth seul et accompagnement pour luth d'oeuvres vocales. Fac-similé du ms. de la Bibliothèque nationale, Paris, Rés. Vmd. ms. 27, ca. 1505*, introduction de François Lesure, Genève, Minkoff, 1981. Si tratta di una riproduzione assai problematica, i cui limiti sono stati più volte messi in evidenza da pressoché tutti gli studiosi che si sono occupati del manoscritto, e su cui non è il caso di ritornare ancora.

¹²⁶ Elenco dei testimoni in LEEMAN L. PERKINS, *Conflicting Attributions and Anonymous Chamsons in the 'Busnoys' Sources of the Fifteenth Century*, in *Anthoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, ed. by Paula Higgins, Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 317-358: 353; cfr. anche ALLAN W. ATLAS, *Busnoys and Japart: Teacher and Student?*, in *Anthoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, ed. by Paula Higgins, Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 447-464: 457-458.

¹²⁷ Cfr. VLADIMIR IVANOFF, *Isaac-Bearbeitungen in einer venezianischen Lautentabulatur um 1500*, in *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I. Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck, Helbling, 1997 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 16), pp. 189-202.

tre composizioni di autori borgognoni o franco-fiamminghi (le già citate *Je ne fay plus*, cc. 54r-v e *Benedictus*, 55r-v, insieme alla *chanson* di Hayne van Ghizeghem *Amors amors*, 53v-54r), per la lauda di Bartolomeo Tromboncino *Ave Maria*, presente in due versioni (c. 52r e c. 55v), ma soprattutto per 76 frottole, di cui 5 presenti in due versioni; ed è questa la parte che più strettamente ci interessa.¹²⁸ La notazione è italiana, con numerazione dalla cifra 0, ma mancano quasi completamente le indicazioni ritmiche, date ovviamente per scontate. Questo dato fondamentale, insieme alla mancanza della linea vocale nella seconda parte hanno fatto ipotizzare fin da subito una sua compilazione da uno strumentista professionista, che annota sulla carta della musica facente parte del suo repertorio di esecutore e di accompagnatore in maniera stenografica.¹²⁹ La sua provenienza è probabilmente veneta, se non addirittura veneziana, come dimostrerebbe la patina linguistica degli incipit testuali (ma ricordiamo che, non essendovi le parti da cantare, non sono nemmeno riportati i testi per intero, eccezion fatta per la prima versione dell'*Ave Maria* di Tromboncino alla c. 52r; manca quindi una controprova più decisiva al riguardo); non esiste, invece, unanimità di vedute sulla sua datazione. Il tipo di filigrana della carta, a quanto pare piuttosto raro, è documentato nel repertorio del Briquet a Venezia nel 1501 (n. 743) e a Roma nel 1504 (n. 748), e questo pare essere l'unico dato certo, per quanto non decisivo. Secondo la Thibault dovrebbe risalire ai primi anni del Cinquecento, e comunque entro il 1510,¹³⁰ opinione sostanzialmente condivisa da Jones,¹³¹ Rubsamen¹³² e Lesure,¹³³ per Wolfgang Boetticher risalirebbe ad un periodo successivo, ovvero al 1515 circa,¹³⁴ datazione con cui concorda Dinko Fabris, che ha trovato interessanti analogie di carattere grafico con il manoscritto Capirola, tradizionalmente datato al 1517.¹³⁵ Vladimir Ivanoff pensa che sia possibile collocarlo, almeno nella sua fase iniziale, agli ultimi anni del quindicesimo secolo, e propone il decennio 1495-1505, un po' sulla base dei rapporti esistenti con l'intavolatura di Pesaro, e un po' per la presenza di un brano come *Je ne fay plus* assai in voga intorno al 1470,¹³⁶ questa datazione è però problematica a causa della presenza dello zero

¹²⁸ Alle cc. 26v-33v è stata scritta successivamente una *Canzona* di Giovanni Gabrieli per strumento a tastiera di cui si è occupato Richard Charteris.

¹²⁹ GENEVIÈVE THIBAUT, *Un manuscrit italien pour luth des premières années du XVI^e siècle*, in *Le luth et sa musique*, Paris, Éditions du CNRS, 1958, pp. 43-76: 45.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 47-48.

¹³¹ LEWIS JONES, *The Thibault Lute Manuscript: an Introduction, part II*, «Lute. The journal of the Lute Society», XXIII/1, 1983, pp. 21-26.

¹³² WALTER RUBSAMEN, *The earliest French Lute Tablature*, «Journal of the American Musicological Society», XXI, 1968, pp. 286-299: 297-298.

¹³³ Nell'introduzione al facsimile precedentemente citato.

¹³⁴ Cfr. *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Beschreibender Katalog von Wolfgang Boetticher*, München, Henle, 1978, pp. 228-229. Non vi è però alcuna motivazione su tale proposta di datazione.

¹³⁵ Cfr. il suo contributo in questo stesso volume.

¹³⁶ VLADIMIR IVANOFF, *Das Pesaro-Manuskript: ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lautentabulatur*, Tutzing, Schneider, 1988 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 45), pp. 152-174.

nell'intavolatura, numero che non poteva essere accettato prima della diffusione delle opere di Luca Pacioli, come ha opportunamente ricordato in diverse sedi Dinko Fabris, ed è anche il caso di ricordare che tutti i componimenti di autori non italiani contenuti nel manoscritto sono comunque presenti all'interno dell'*Odhecaton* petruciano.

Nel suo saggio su Fc2441 Prizer sembrerebbe mettere almeno un punto fermo. L'ultimo brano della silloge vocale, *Fame donna el mio dovere* (cc. 70v-72), è un'intonazione a quattro parti di una barzelletta dialogica scritta dal notaio bellunese Bartolomeo Cavassico tramandata, a quanto pare unico testimone letterario, da un codice autografo di poesie che Cavassico iniziò a compilare nel settembre del 1508 scrivendovi progressivamente fino al 1530 i suoi componimenti poetici, molti dei quali sono datati. In questo autografo *Fame donna el mio dovere* si trova alle cc. 144r-v, senza data, ma collocata in un gruppo di poesie risalenti al 1510: poche carte prima vi è un lamento sulla resa di Belluno, caduta nelle mani di Massimiliano I il 3 luglio 1510, poche carte dopo vi è un sonetto datato 15 settembre 1510. Da questi elementi, insieme all'ipotesi che la protagonista femminile del dialogo possa essere Margherita Persicini, diventata forse moglie del notaio poeta nel luglio 1511, Prizer deduce che la barzelletta suddetta, per quanto non datata, deve essere stata scritta tra il luglio e il settembre di quell'anno. Siccome questo brano compare anche verso la fine di Pn27, sembra evidente che tale manoscritto non può essere stato terminato prima del 1510, e che per vicinanza geografica potrebbe essere stato in qualche modo il tramite per la sua diffusione forse fino a Milano, dove, ricordo, il manoscritto venne redatto; le rime di Cavassico, a quanto pare, non solo non furono mai stampate, ma conobbero una diffusione assai circoscritta, che quasi mai andò oltre l'ambito cittadino, precisa Vittorio Cian nel suo lavoro sul notaio-poeta.¹³⁷ In più, come già la Thibault aveva osservato, l'incipit *Apri le orecchie un pocho*, che compare per due brani alle cc. 49v e 51r, potrebbe corrispondere al capitolo *Apri un pocho le orecchie, o scognosente* dello stesso Cavassico.¹³⁸ Premesso che una datazione 1512 o 1513 per Fc2441, più tarda rispetto a quanto solitamente accettato (inizio del XVI secolo),¹³⁹ sembra convincente,¹⁴⁰ sul fatto che la barzelletta *Fame donna el mio dovere* possa essere considerato «key» per datare il manoscritto esiste, a mio parere, un problema. È vero che questa si trova collocata tra testi databili o datati con certezza al 1510, e che l'ordine di inserimento delle rime è sostanzialmente cronologico, ma è anche vero che una ventina di carte dopo si trovano, a breve distanza tra di loro, la barzelletta *Ogni amor vol esser vero* e l'oda *O dolce diva mia*, che sono presenti

¹³⁷ *Le rime di Bart. Cavassico notaio bellunese della prima metà del sec. XVI con note e con illustrazioni linguistiche e lessico*, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1893-1894 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX, 246-247); ed. anast. Bologna, Forni-Commissione per i testi di lingua, 1969, vol. I, p. XLI.

¹³⁸ THIBAUT, *Un manuscrit italien* cit., p. 56. Cfr. *Le rime di Bart. Cavassico* cit., II, p. 300.

¹³⁹ KNUD JEPPESEN, *La Frottole II. Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*, Aarhus Universitet, 1969 (Acta Jutlandica, XLI/1), p. 50.

¹⁴⁰ Cfr. anche LUISI, *Questioni di ecdotica* cit., p. 392.

rispettivamente nel quarto e nel secondo libro di frottole di Petrucci (musicate da Antonio Caprioli e da Pellegrino Cesena). Evidentemente, il libro di poesia di Cavassico contiene, insieme ai nuovi componimenti, alcune rime scritte precedentemente; e se fosse anche il caso di *Fame, donna, el mio dovere*, si potrebbe ridiscutere la possibilità che Pn27 possa essere effettivamente anteriore al 1510.

La gran parte delle ipotesi di datazione relative a questa data partono dal contenuto del codice stesso e dalle concordanze esistenti con le stampe di Petrucci e con alcuni manoscritti. Delle 76 composizioni, venticinque sono *unica*, sette si trovano soltanto in testimoni a penna, e quarantaquattro nei libri di Petrucci (con ben ventidue concordanze esclusive, ed una sola condivisa esclusivamente con le *Canzoni nove* di Andrea Antico del 1510) secondo quanto si può osservare nella Tavola 5¹⁴¹ e nel seguente schema riassuntivo (il segno / indica le presenza di più versioni o trascrizioni per liuto solo, l'asterico le concordanze esclusive con Petrucci e Antico):

PeI	= 16	(nn. 20, 21*, 22, 30*, 31*, 33, 42, 50/66*, 60, 63, 68, 69, 72/73, 75, 99*, 108)
PeII	= 3	(nn. 65*, 78/18, 98)
PeIII	= 4	(nn. 55*, 56, 80, 84/85*)
PeIV	= 5	(nn. 76*, 77/81*, 83*, 90*, 92*)
PeV	= 6	(nn. 28*, 41/8, 47, 57, 58*, 62)
PeVI	= 7	(nn. 48/4*, 26*, 52, 67*, 71*, 93, 96*)
PeVII	= 4	(nn. 49*, 70*, 87*, 91)
PeIX	= 1	(n. 32)

Alcuni manoscritti, inoltre, sembrerebbero essere particolarmente significativi o per l'importanza del codice stesso o, più semplicemente, per il numero di concordanze esistente (stesse abbreviazioni di prima; il doppio asterisco indica l'*unicum*):

Fc2441	= 15	(nn. 33, 41/8, 52, 54*, 56, 60, 63, 68, 69, 72/73, 75, 80, 91, 93, 107**)
Lbl3051	= 8	(nn. 36*, 46**, 54*, 62, 69, 78/18, 86/1**, 98)
Pn676	= 8	(nn. 22, 35*, 42, 47, 56, 68, 80, 91)
Fn337	= 6	(nn. 42, 47, 56, 57, 98, 108)
Fn27	= 6	(nn. 20, 35*, 47, 56, 60, 68)
Fn230	= 4	(nn. 32, 42, 98, 108)
Bc18	= 3	(nn. 20, 33, 75)
Mi55	= 2	(nn. 36*, 53**)
Mp1335	= 2	(nn. 62, 91)

Le datazioni reali o presunte dei suddetti manoscritti non ci danno indicazioni sicure; il maggior numero di concordanze, tra cui una esclusiva (la già citata *Famme, donna, el mio dovere*), si ha con Fc2441, del 1512-1513; ma rilevanti sono anche quelle con

¹⁴¹ Il «catalogo commentato» («kommertierter Katalog») presente in IVANOFF, *Das Pesaro-Manuskript* cit., pp. 303-314, è chiaramente ricavata dalla tavola di Thibault, imprecisioni comprese.

Pn676, manoscritto datato 1502 e redatto probabilmente a Mantova,¹⁴² e quelle con Lbl3051 (due concordanze esclusive), di provenienza e datazione a tutt'oggi incerta. Secondo Jeppesen e Staehelin è di origine fiorentina,¹⁴³ ed è stato redatto all'inizio del Cinquecento, mentre Rifkin ha suggerito una provenienza settentrionale, e più recentemente Prizer ha proposto Roma come luogo di compilazione, avvenuta intorno al 1501. Jeppesen riteneva che Fn27 fosse di origine fiorentina, mentre Atlas ipotizza come luogo di compilazione una località dell'Italia settentrionale, probabilmente Ferrara; Prizer accetta il presupposto di partenza, ma suggerisce Mantova. Dovrebbe essere, comunque, dell'inizio del Cinquecento. Fn337 era stato redatto a parti separate, ma ci è giunta la sola parte del Bassus; è di origine fiorentina, da quanto suggeriscono repertorio e filigrane, ed è collocabile nei primi vent'anni del Cinquecento.¹⁴⁴ Fn 230, ms di origine fiorentina redatto da un'unica mano, contiene un repertorio per lo più risalente agli anni intorno al 1490, ma secondo Bonnie Blackburn non può essere anteriore al 1513 per la presenza di due composizioni citate dal Vasari.¹⁴⁵ Bc18 è un manoscritto bolognese databile con una certa sicurezza agli anni 1502-1506.¹⁴⁶ Con Mi55 le concordanze sono solo due, ma piuttosto significative (una è esclusiva, ed è uno strambotto attribuito, come vedremo, a Baccio Ugolini); il ms è di origine settentrionale, forse milanese,¹⁴⁷ forse veneto.¹⁴⁸ Periferico è invece Mp1335, manufatto spagnolo collocabile negli anni 1505-1520, copiato per la corte di Ferdinando il Cattolico (1452-1516).

Dalle suddette concordanze con le stampe o con i manoscritti ricaviamo anche i nomi dei compositori (in Pn27 non vi sono attribuzioni) che non sono, tutto sommato molti; diamo di seguito l'elenco con il numero e la tipologia poetico-musicale delle loro composizioni:

Bartolomeo Tromboncino	= 13 (12 barzellette, 1 capitolo)
Marchetto Cara	= 5 (5 barzellette di cui 1 in settenari)

¹⁴² NANIE BRIDGMAN, *Un manuscrit italien du début du XVI^e siècle à la Bibliothèque Nationale (Département de la musique, Rés. Vm⁷ 676)*, «Annales Musicologiques», I, 1953, pp. 177-267 e IV, 1956, pp. 259-260; WILLIAM F. PRIZER, *Paris, Bibliothèque Nationale, Rés Vm⁷ 676 and music at Mantua*, in *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 1987: Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, 3 voll., a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi e F. Alberto Gallo, Torino, EdT, 1990, vol. II, pp. 235-239; ma sulla provenienza mantovana si vedano anche le osservazioni di carattere metodologico in GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI e ANTONIO ROSSI, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999 (Studi e testi per la storia della musica, 13), pp. 42 e 59.

¹⁴³ L'ipotesi è accettata in LA FACE BIANCONI-ROSSI, *Le rime di Serafino Aquilano* cit., p. 56; il codice è quello che contiene più intonazioni musicali in assoluto di testi serafiniani autentici (ma anche apocrifi).

¹⁴⁴ JEPPESEN, *La Frottola II* cit., pp. 43-45.

¹⁴⁵ BONNIE J. BLACKBURN, *Two "Carnival Songs" Unmasked: a Commentary on MS Florence Magl. XIX. 121*, «Musica disciplina», XXV, 1981, pp. 121-178: 149 nota 81.

¹⁴⁶ SUSAN FORSCHER WEISS, *Bologna Q 18: Some Reflections on Content and Context*, «Journal of the American Musicological Society», XLI, 1988, pp. 63-101; cfr. anche la sua introduzione all'edizione anastatica *Bologna Q 18 Early 16th c. Civico Museo Bibliografico Musicale (olim 143)*, Peer, Alamire, 1998, pp. 5-12.

¹⁴⁷ JEPPESEN, *La Frottola II* cit., pp. 73-74; non è detto esplicitamente, ma sono osservate delle somiglianze con Fc2441.

¹⁴⁸ GIULIO CATTIN, *Il Quattrocento*, in *Letteratura Italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 265-318: 293.

Filippo di Lurano	= 5 (4 barzellette di cui 1 in settenari, 1 strambotto)
Francesco d'Ana	= 5 (5 barzellette)
Antonio Caprioli	= 1 (1 oda)
Zanin Bisan	= 1 (barzelletta in settenari)
Giacomo Fogliano	= 1 (barzelletta)
Pellegrino Cesena	= 1 (barzelletta)

È interessante notare che, se Tromboncino è il più rappresentato in assoluto, lo stesso non sembra valere per Cara, che compare con lo stesso numero di composizioni di musicisti come Francesco d'Ana, veneziano, organista in San Marco e morto intorno al 1502-1503, e Filippo di Lurano, istriano, che sappiamo essere stato residente a Roma intorno agli anni 1507-1512, ma che forse lo era già dalla fine del XV secolo, secondo l'ipotesi di Prizer.¹⁴⁹ Sul bresciano Antonio Caprioli non si hanno notizie, di Giovannino (Zanin) Bisan si sa solo che fu cantore e vicemaestro di cappella nel duomo di Treviso, sua città natale, dal 1505, e che morì nel 1554, e di Pellegrino Cesena, sacerdote veronese, che fu maestro di cappella nel duomo di Padova dal 1494 al 1497. Assai più conosciuto è il modenese Giacomo Fogliano, che fu organista nel duomo della sua città natale dal 1479 fino alla morte (1548), eccezione fatta per il periodo 1497-1504, sul quale non sappiamo nulla; ma a tale periodo risale la barzelletta *Lo amor donna che io ti porto*, presente in Pn27 alla c. 50r, e tramandata con attribuzione a Fogliano in Pn676. Dal 1512 al 1514 fu poi in contatto con la corte ferrarese, poiché, dietro richiesta del cardinale Ippolito, insegnò a Giulio Segni a suonare gli strumenti a tastiera.¹⁵⁰ Un'assenza importante, però, stupisce, ed è quella di Michele Pesenti, veronese, la cui presenza al servizio del cardinale Ippolito d'Este è documentata in maniera regolare a partire dal 1506, e le cui composizioni sono contenute sin dal primo libro petruciano (sempre ammesso che non si nasconda qualche sua composizione negli *unica* del ms liutistico o nelle varie composizioni anonime). Potrebbe meravigliare anche un poco, ma non troppo (per i motivi sopra esposti), l'assenza di *In te Domine speravi*.

Passando ad osservare quali sono le forme metriche dei testi poetici musicati, vediamo che il risultato è il seguente:

per ciò che riguarda i 52 testi per le quali è possibile reperire delle concordanze abbiamo 43 barzellette (di cui 4 in settenari), 6 ode, 2 strambotti ed 1 capitolo;

¹⁴⁹ Cfr. WILLIAM PRIZER, voce «Lurano, Filippo di» in *The New Grove's Dictionary* cit., XV, pp. 324-325; PRIZER, *Local repertories* cit., p. 351. L'ipotesi è basata sia sulla composizione *Quercus iuncta columnus est* scritta per il matrimonio di Marcantonio Colonna con Lucrezia Gara della Rovere (nipote di Giulio II) avvenuto il 2 gennaio 1508 e sulla barzelletta *Donna contra la mia voglia*, la preferita da Cesare Borgia, come attesta una didascalia il ms magliabechiano VII.735 della Biblioteca Nazionale di Firenze. L'intonazione musicale di tale barzelletta si trova, oltre che in PeIV, c. 49r, anche in Fn230, cc. 21v-22r, e in Lbl3051, cc. 54v-55r. Prizer ricorda anche come Filippo di Lurano sia il compositore maggiormente rappresentato in quest'ultimo manoscritto, che, ricordo, ipotizza essere romano.

¹⁵⁰ H. COLIN SLIM, voce «Fogliano, Giacomo» in *The New Grove's Dictionary* cit., IX, pp. 56-57.

per le 24 composizioni in *unicum* sembreremmo avere (con tutte le cautele del caso) 18 barzellette, 1 oda (con strofe di quinari e, probabilmente, endecasillabo), 3 testi che potrebbero essere ode o barzellette in settenari o anche canzonette, 2 testi in endecasillabi, di cui uno potrebbe essere un capitolo (forse quello del Cavassico) o, eventualmente, un sonetto, essendovi tre frasi musicali, l'altro, quasi certamente, uno strambotto, vista la presenza di due sole frasi musicali.

Assai poche sono le attribuzioni possibili; a parte la già citata barzelletta *Fami, dona, el mio dovere* di Cavassico, e forse il capitolo *Apri le orecchie un pocho* del medesimo, abbiamo soltanto la barzelletta *Lassa donna i dolci sguardi* di Galeotto del Carretto. Alla ricca tradizione degli apocrifi del Poliziano appartiene la barzelletta *Che sera de la mia vita*, mentre l'attribuzione a Serafino Aquilano della barzelletta in settenari *Non me negar signora* compare a partire dalla giuntina del 1516, uno dei testimoni più infidi per la tradizione delle rime del poeta.¹⁵¹ Assai difficili da controllare sono le attribuzioni per lo strambotto *La morte tu me dai*, ascritto da Giazotto a Baccio Ugolini sulla base di un saggio di Francesco Torraca citato in maniera piuttosto sommaria,¹⁵² e per la barzelletta *Ben e dura la mia sorte* ascritta al rimatore bolognese Antonio Zoboli sulla base del codice Ambrosiano B 56 Sup.,¹⁵³ un manoscritto che, però, come ha rilevato Cattin, contiene scritture greche.¹⁵⁴ Il repertorio poetico-musicale presente nel manoscritto appare evidentemente essere nella sua gran parte tardo quattrocentesco-primocinquecentesco; le forme poetiche sono quelle tipiche della poesia per musica per così dire di immediato 'consumo' (motivo per cui mancano completamente testi in latino), ma alcune scelte lasciano un po' stupiti. Meraviglia la probabile totale assenza del sonetto, e il numero fortemente ridotto di strambotti e di capitoli. Vi sarebbe ancora una mancanza da rilevare; ma su questo punto tornerò più avanti.

Sarebbe assolutamente necessario uno studio sistematico dell'intero manoscritto, e, quindi, sarebbe indispensabile un'edizione completa; ma si tratta di un'impresa assai ardua, tanto è vero che ancora a nulla sono approdate le annunciate edizioni di Jones e di Ivanoff. Il manoscritto è piuttosto difficile, per le sue ben note anomalie (o presunte tali) derivanti, in realtà, da una prassi di carattere improvvisativo, e dal suo essere una vera e propria annotazione di carattere stenografico da completare mediante la parte vocale, eseguita dall'esecutore stesso o da un altro, e da ricomporre per dare origine alla reale struttura formale del brano; mancano completamente i segni di ritornello, per esempio, e le code finali, vi sono, insomma, solo le informazioni minime. Anche per il suo appartenere alla sfera di una prassi strumentale autentica e professionistica non ci stupiamo che non vi sia una corrispondenza totale con le lezioni tràdite nei libri del Petrucci, e nemmeno da quanto si legge nei testimoni a penna, ma la

¹⁵¹ Colgo l'occasione per ringraziare ancora Antonio Rossi, cui devo questa preziosa indicazione.

¹⁵² REMO GIAZOTTO, *Musurgia Nova*, Milano, Ricordi, 1959, p. 36

¹⁵³ *Ivi*, pp. 11 e 111.

¹⁵⁴ CATTIN, *Nomi di rimatori* cit., p. 249 nota 98.

RODOBALDO TIBALDI

somiglianza per lo meno delle idee di base è tale da dimostrare per lo meno una comune derivazione, anche nel caso di versioni diverse della stessa composizione. Istruttivo, al riguardo, può essere il confronto tra i due accompagnamenti previsti per la barzelletta di Tromboncino *Vale diva, vale in pace* e quello che si trova nel secondo libro del Bossinensis, specchio fedele di Tenore e Basso della versione vocale:

Es. 23

The musical score is presented in two systems. The first system features a vocal line with the lyrics "Va - le, di - va mia, vâ in pa ce, che pro - pi -" and two piano accompaniment parts labeled "Pn27, 42" and "Pn27, 45v". The second system features a vocal line with the lyrics "tio il ciel te si a; tu te par - te hor più che pri - a, la me - mo -" and three piano accompaniment parts labeled "BoII". The score is written in 2/2 time and includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

REPERTORIO TRÀDITO E COEVO NELLE INTAVOLATURE PER CANTO E LIUTO

The image displays a musical score for voice and lute. The top system consists of a vocal line in a treble clef with lyrics: "ria nel cor: ia - ce. Va - le, di - va mia, vai in pa - ce, che pro - pi -". Below this are three systems of lute tablature, each with a treble and bass staff. The tablature uses letters (C, D, E, F, G, A, B) to indicate fret positions. Vertical dashed lines connect the lyrics to the corresponding notes in the lute parts. The second system of tablature includes the lyrics "tio il ciel ti: si" and "a." followed by a long melisma. The score concludes with a double bar line.

È interessante osservare le differenze di natura ritmica, chiaramente pensate per lo strumento liuto, ed anche l'uso delle alterazioni come importante mezzo di varietà, dalla semplice clausola diatonica in cadenza al momentaneo cambio di proprietà per

ragioni di pura varietà sonora. Il confronto con l'intavolatura del Bossinensis è anche istruttiva, in quanto ci fa mostra meglio di qualsiasi altra spiegazione la differenza di destinazione esistente tra le due opere, la profonda differenza tra la prassi viva e la codificazione imposta dalla stampa.

In almeno un caso, poi, la versione presente nel ms liutistico ci sembra più corretta, dal punto di vista formale, di quanto si trova nei libri del Petrucci, o per lo meno più logica ed esplicita; è questo il caso della anonima barzelletta *Del partir è gionto l'hora*, presente anche in PeV, una barzelletta che prevede la medesima intonazione per la ripresa e per le stanze. Nella versione a quattro parti abbiamo, come di consueto, due frasi musicali per i primi due versi della ripresa; dopo il segno di ritornello, una frase per il terzo verso assai simile alla precedente, con qualche differenza davvero minima di carattere melodico e ritmico, ed una conclusione piuttosto ampia per l'ultimo verso della ripresa con probabile iterazione totale o parziale (ma senza alcuna indicazione al proposito nella stampa petrucciana) costituita da due diverse frasi musicali giustapposte, dopodiché vi è una sbarra di sezione ed una parte conclusiva, senza testo, che ha tutta l'aria di essere una coda derivante, dal punto di vista musicale, dalla parte conclusiva della frase musicale D; lo schema derivante sarebbe quindi il seguente:

A B:| B' C+ D |D'

x y y x (it.x) coda

In Pn27 le prime due frasi musicali sono sostanzialmente coincidenti sia nel Basso sia nel Tenore; la terza frase dell'accompagnamento liutistico corrisponde alla frase C, e la successiva mostra una discreta somiglianza con la frase D. Fino a questo punto si può rilevare una identità di struttura, ipotizzando a buon diritto la tacita ripetizione della frase musicale B (in questo caso identica anziché variata) per il terzo verso della ripresa. Anche in Pn27 vi è la coda conclusiva, assai simile a quella presente in PeV, con un piccolo ampliamento finale, ma questa è preceduta dalla ripetizione delle frasi A e B, ovvero dal *refrain*, assolutamente necessario per barzellette di questa struttura formale, ma omissso in PeV, forse a causa del fatto che l'intera composizione è tutta stampata in una sola pagina anziché nelle due consuete.

Sarebbe comunque necessario, lo si ribadisce, un'edizione completa ed uno studio comparato delle diverse lezioni; queste, da un controllo fatto a campione (e quindi suscettibile di miglioramenti o, addirittura di smentite), risultano effettivamente legate alle composizioni vocali da comuni modelli, e quando la versione tramandata in Pn27 si discosta notevolmente, penso che sia possibile ipotizzare delle intonazioni completamente diverse; è il caso, ad esempio, della barzelletta *A la fé, si a la fé bona*. Tale composizione è presente in PeIII, ma quanto compare nel ms liutistico è piuttosto diverso, e, come ha rilevato Prizer, «includes a virtually new Tenor and Bassus to accompany the mensural Cantus found in Petrucci's third book of frottole and elsewhere.» Su questa affermazione mi sento, però, di dissentire. Se confrontiamo quan-

to troviamo già nella prima sezione della barzelletta (che prevede un'unica intonazione per la ripresa e per le stanze), vediamo che ipotizzando un'accordatura in La le parti del Basso e del Tenore sembrano, inizialmente, essere in qualche modo legati alla versione del Petrucci; ma la parte del Canto termina con una *clausula cantizans* sul Sol, cosa che avviene anche alla fine della composizione, mentre l'accompagnamento del liuto si troverebbe a cadenzare su Re con identico movimento melodico.

Es. 24

The musical score for Example 24 consists of several systems. The first system shows a lute accompaniment with a treble and bass staff. The second system introduces the vocal parts: Canto, Tenore, Alto, and Basso. The Canto part includes the lyrics: "A la fe', si a la fe' bo - na ch'io te son fi - del su - get - to". The third system continues the lute accompaniment. The fourth system shows the vocal parts with the lyrics: "e che l'è sen - za dif - fet - to quel de - sio che in te me spro - na". The fifth system continues the lute accompaniment.

Potremmo, naturalmente, ipotizzare a questo punto un'accordatura in Re, ma i problemi, in questo caso, si manifesterebbe fin dal principio, anche perché il Tenore si trova ad avere più volte una *clausula cantizans* che verrebbe a coincidere con un'identica cadenza da parte del Canto. Salvo, quindi, una qualche somiglianza iniziale,

le due versioni delle parti di Tenore e Basso sono assai diverse, ma l'accompagnamento tramandato da Pn27 non mi sembra possa andare bene per il Canto riportato da PeIII. Esiste una diversa intonazione del medesimo testo in Pn676, la cui parte del Canto ugualmente non si riesce a sovrapporre all'accompagnamento del ms liutistico.

Rimane infine una cosa da rilevare sul repertorio conservato in Pn27, a mio parere piuttosto interessante, lasciata ancora in sospeso: manca completamente quella forma poetica che, a partire dalla famosa lettera di Nicolò da Correggio del 1504, costituisce la vera novità nel repertorio frottolistico, ovvero la canzone. Questo dato importante potrebbe anche avere una qualche incidenza sulla datazione del manoscritto, riportandolo ai primi anni del Cinquecento, in quanto potrebbe sembrare assai strana la sua assenza; bisogna però ammettere che non siamo davanti ad un dato determinante, dal momento che anche un testimone considerato più tardo come il più volte citato Fc2441 non comprende nemmeno una canzone, ma quasi solo barzellette (58), ode (5) e strambotti (4), ai quali si aggiunge un unico sonetto, per di più formalmente assai semplice (una sola intonazione per le quartine e le terzine). Se il ms fosse effettivamente un testimone appartenente al secondo decennio del Cinquecento, questo potrebbe anche voler significare due cose, entrambe comunque importanti. La prima, la più evidente ed ovvia, è la continuità reale di quel tipo di repertorio nella viva prassi musicale (il ms è a fini d'uso, non di conservazione). La seconda deriva proprio dalla mancanza della canzone e, direi anche a questo punto, del sonetto, o in generale di tutte quelle forme poetiche che, o per loro natura o per le scelte compositive sempre più palesi dopo il 1510, tendono ad abbandonare la forma chiusa a favore di strutture sempre più articolate e aperte fino alla forma *durchkomponiert* propriamente detta.¹⁵⁵ La forma della canzone sfugge alla possibilità di ricostruire automaticamente la struttura musicale all'atto dell'esecuzione secondo meccanismi consolidati e stereotipi, anche nei casi di più stretta aderenza alla successione rimica da parte del compositore e relativa ripetizione di frasi musicali, proprio per la sua varietà; non è possibile creare un «aer de canzoni» adatto ad ogni circostanza. La sua mancanza all'interno di Pn27 potrebbe essere spiegata in termini puramente cronologici, accettando l'idea che il testimone possa essere anteriore a PeVII; altrimenti, potrebbe essere anche un riconoscimento implicito del più alto livello di genere a cui la canzone appartiene, tale da richiedere una completa scrittura, e non una semplice annotazione stenografica da ricomporre all'atto dell'esecuzione. Si potrebbe anche pensare che la canzone diventa sempre di più una composizione autenticamente polivocale; questo può essere vero, e lo è senz'altro, ma è, a mio parere, una questione di prassi esecutiva che poco ha a che vedere con il pensiero compositivo. Il fatto che, ad esempio, la canzone *Che debb'io far, che mi consigli, Amore?* sia tramandata in parti separate, ognuna delle quali presenta il testo completo e, all'occorrenza, lo sdoppiamento dei valori in unità minori per il suo adat-

¹⁵⁵ Cfr. LUISI, *Considerazioni sul ruolo cit.*, pp. 18-31.

tamento, come avviene in Fn164 e in Vc32, è evidente e importante testimonianza di una prassi vocalistica, ma l'impianto compositivo originario è, ancora, quello per canto e liuto. Non è certo un caso che AnL, l'ultima antologia per tale organico, annoveri tra le sue 37 composizioni ben 7 canzoni (1 di Bandello, 1 di Barignano ed 1 di Petrarca) di cui una *durchkomponiert*, 3 madrigali (1 di Michelangelo) e 3 ballate (1 di Castiglione), prova ulteriore da un lato di un certo modo di concepire la struttura musicale che ha le sue premesse nell'impianto a tre parti canto-liuto e del quale costituisce per così dire un 'perfezionamento', dall'altro della continuità di una prassi musicale voce-strumento che solo in apparenza cederà il passo alle nuove istanze polivocali (esecutive e compositive) cinquecentesche; ma questa è tutt'altra storia.

TAVOLA I

(le indicazioni in corsivo indicano le rielaborazioni lituistiche)

N.	INCIPIIT	CARTE	AUTORE MUSICA	FORMA POETICA	CONCORDANZE		
					EDIZIONI DI O. PETRUCCI	EDIZIONI DI A. ANTICO	MANOSCRITTI
1	Afflitti spirti miei siati contenti	3r	Tromboncino	strambotto	PeVII 2v-3r		
2	Se'l morir mai dé gloria	3v	Tromboncino	oda	PeVII 3v		
3	Accò che'l tempo e i cieli empi & adversi	4r-4v	Tromboncino	sonetto caduto	PeVII 4r		
4	O dolce e lieto albergo	4v		oda	PeIV 45v		
5	Sì è debile il filo a cui s' attene	5r-6r	Tromboncino	canzone	PeVII 4v-5v	AnI 32v-33 AnO 14v-15	Vc32 46r-47r
6	Con pianto e con dolore	6r		oda	PeIV 42r		Pn27 50r
7	S' i' diSSI mai ch' io venga in odio a quella	6v-7r	Tromboncino	canzone	PeVII 31v-32	AnI 7v-8	
8	Che debo far, che me consegli Amore	7v-8v	Tromboncino	canzone	PeVII 13v-14	AnI 31v-32 AnO 12-13v	FnI64-7 n. 36 Vc32 26v-28r
9	Ahimé, perché m' hai privo	8v		oda	PeVII 47r		
10	Voi che passate qui, firmate il passo	9r	Francesco d' Ana	strambotto	PeVII 19r (BT)		LbI3051 20v-21 CnCap 19r-20r
11	Non peccando altri che 'l core	9v-10r	Tromboncino	barzelletta	PeVII 26v-27 (MC)		
12	Cade ogni mio pensier, cade ogni mia speme	10v	Tromboncino	capitolo	PeVII 46v		
13	A la fama si va per varie scale	11r	Tromboncino	strambotto	PeIX 9r		Pn27 46r
14	Chi in pregion crede tornarmi	11v-12r	Tromboncino	barzelletta	PeVIII 3v-4r		
15	Spargean per l' aria le annodate chione	12v-13r	Tromboncino	strambotto	PeVIII 5v-6r		
16	Zephyro spira e il bel tempo rimena	13r-13v	Tromboncino	strambotto	PeVIII 6v		
17	Ho scoperto il tanto aperto	14r-14v	Tromboncino	barzelletta	PeVIII 16v-17r		
18	Deh, non più, deh non più mo'	14v-15v	Cara	barzelletta	PeVII 44v-45r		
19	O dispietato tempo	15v-16r	Zanin Bisian	barzelletta in settenari	PeVII 50v-51r		Pn27 49r-49v: Hai dispietato tempo
20	Io cerco pur la insuportabil doglia	16v-17r	Tromboncino	strambotto	PeVIII 52v-53r	AnI 26v-27	
21	Chi l' harebbe mai creduto	17r	[Cara]	canzonetta	PeIX 17r: Chi l' haria mai creduto (MC)		Fc2441 47v-48r

REPERTORIO TRÀDITO E COEVO NELLE INTAVOLATURE PER CANTO E LIUTO

N.	INCIPIT	CARTE	AUTORE MUSICA	FORMA POETICA	CONCORDANZE		MANOSCRITTI
					EDIZIONI DI O. PETRUCCI	EDIZIONI DI A. ANTICO	
22	Arma del mio valor, già fedel scorta	17v-18r	Cara	strambotto	PeIX 16v		
23	Lagrime e voi sospiri	18r		oda	PeIV 42v		
24	Nasce l'aspro mio tormento	18v-19r	Francesco d'Ana	barzelletta	PeII 9v-10r		Fñ230 77v-78r Fñ337 31v (40v) Lb13051 39v-40r Pñ27 51r-51v
25	O mia cieca e dura sorte	19r-20r	[Cara]	barzelletta	PeI 5v-6r (MC)		Fñ230 27v-28r Fc2441 36v-37 Capirola
26	Se per chieder mercede gratia s'impetra	20r-20v	Cara	sonetto	PeVIII 10v-11r		
27	Ostimato vo seguire	20v-21v	Tromboncino	barzelletta	PeIX 12v-13r		Fñ230 13v (22v) In eterno voglio amarti Cara
28	Tu dormi, io veglio a la tempesta e vento	22r	Tromboncino	strambotto	PeVI 9r		Lb13051 9v-10r
29	Deus in adiutorium meum intende	22v	Tromboncino	strambotto	PeV 9v		
30	Mia begnigna fortuna e' l viver lieto	23r-23v		sestina	PeIX 37v-38r		
31	Come che'l bianco cigno	23v	Cara	oda	PeI 13r: Si come che'l biancho cigno		Fc2441 16v-17r
32	Aqua aqua aiut' al foco i' ardo	24r	Tromboncino	capitolo	PeIX 40v		
33	Serà forse ripreso il pensier mio	24v	Tromboncino	strambotto	PeIX 30v(32v)		
34	Chi vi darà più luce, ochii miei lassi	25r	Francesco d'Ana	sonetto			
35	Son pi tua che non son mia	25v-26r	Cara	barzelletta	PeVIII 33v-34r		
36	Chi vi darà più luce, ochi miei lassi	26v	Tromboncino	sonetto	PeVIII 54r		
37	Poiché volse la mia stella	27r-27v	Tromboncino	barzell. + cit.	PeIII 18v-19r <i>Dal 53v-54r</i>		
38	Deh sì, deh no, deh sì	28r	<i>Tromboncino</i>	barzelletta in settenari	PeI 14v-15r (MC)		Bc18 14v-15r Fñ27 32v Pñ27 25v-26r
39	S'io gel dico che dirà	28v-29v	Tromboncino	barzelletta	PeVIII 2v-3r		Fñ337 75v (86v)
40	Crudel come mai potesti	29v-30r	[Tromboncino]	barzelletta	PeI 22v-23r (BF)		

N.	INCIPIT	CARTE	AUTORE MUSICA	FORMA POETICA	CONCORDANZE		
					EDIZIONI DI O. PETRUCCI	EDIZIONI DI A. ANTICO	MANOSCRITTI
41	Scopri, lingua, el cieco ardore	30v-31r	Tromboncino	barzelletta	PeI 16v-17r		Pn676 111v-112r Pn27 36r
42	Se de fede vengo a meno	31r-31v	Cara	barzelletta	PeI 8v-9r		Pn27 36r
43	Oimé il cor oimé la testa	32r	Cara	barzelletta	PeI 2v-3r		Fn27 12v-13r Fc2441 7v-8 (a 3) Pn676 11v-12r Pn27 46r: Oimé lo capo oimé la testa
44	Non è tempo d'aspettare	32v-33r	Cara	barzelletta	PeI 3v-4r		Fc2441 20v-21r (trasportato)
45	Hor venduto ho la speranza	33r-33v	Cara	barzelletta	PeI 6v-7r		
46	Io non compro più speranza	34r-34v	Cara	barzelletta	PeI 9v-10r		
47	La fortuna vol così	34v	Cara	oda	PeI 15v		
48	Inhospitas per alpes	35r	Pesenti	ode latina	PeI 43v (Micha.)		
49	Se m'è grato il tuo tornare	35v-36r	Filippo di Lurano	barzelletta	PeI 53v-54r		Fn230 24v-25r Non ti grava el mio partire Fn337 17v (26v) Pn27 54v-55r
50	Integer vitae scelerisque purus	36r	Pesenti	ode saffica\	PeI 44r		Fn27 40v Io son de gabbia
51	Bench' amor me faci torto	36v-37r	Tromboncino	barzelletta	PeI 26v-27r		Pn27 38r-v
52	Ognun fugga fugga amore	37r-37v	Capriolo	barzelletta	PeIV 36v-37r	AnI 11v-12r	
53	Poiché' l'ciel contrario adverso	38r-38v	Tromboncino	barzelletta	PeI 21v-22r <i>Dal</i> 52r-53v		Bc18 9v Fc2441 13v-14r Pn27 38v-39r
54	In te Domine speravi	38v-39r	Josquin	barzelletta	PeI 49v-50r A questa sola edizione si deve aggiungere la tarda stampa di		Bu22 n. 47 Bu17 n. 68 Bc18 12v-13r Fn27 42v-43r Fn337 73v (84v)

REPERTORIO TRÀDITO E COEVO NELLE INTAVOLATURE PER CANTO E LIUTO

N.	INCIPIT	CARTE	AUTORE MUSICA	FORMA POETICA	CONCORDANZE		
					EDIZIONI DI O. PETRUCCI	EDIZIONI DI A. ANTICO	MANOSCRITTI
					Georg Rhau, <i>Symphoniatæ iucundæ</i> , Wittenberg, 1538		Fc2441 56v-57r SG463 n. 25r Lb13051 56v-57r Mp1335 56r Pn676 17v-18r Rp940 n. 42
55	A la guerra a la guerra	39v	Tromboncino	barzelletta in settenari	PeI 31v-32r		Fc244123v-24r
56	El converrà ch'io mora	40r-40v	Tromboncino	barzelletta in settenari	PeI 25v-26r		Fc2441 29v-30r Pn676 29v-30r
57	Odite voi finestre	40v	Cara	oda	PeI 12v		Pn676 54v-55r
58	Poiché per fede manca	41r	Capriolo	oda	PeI 55v		Pn27 51v
59	Aimé ch'io moro	41v-42r	Pesenti	oda	PeI 41v-42r (Micha.)		
60	Benché'l ciel me t'habbi tolto	42v-44r	Tromboncino	barzelletta	PeIX 7v-8r		
61	O cara libertiade	44r		oda	PeVI 49r		
62	Più non t'amo aibò aibò	44v-45v	Cara	barzelletta	PeIX 18v-19r		
63	Se l'affannato cor in foco giace	45v	Francesco d'Ana	strambotto	PeIV 22v		
64	Ti par gran maraveglia, a me par poco	46r	Nicolò Patavino	strambotto	PeIV 17v		
65	Chi me darà più pace	46v	Cara	barzelletta in settenari	PeI 13v		Fc2441 69v-70r
66	Pietà, cara signora	47r	Cara	barzelletta in settenari	PeI 14r		Fc2441 31v-32r Pn27 46v Pn27 47r
67	Non son quel ch'io solea	47v	Filippo di Lurano	canzonetta	PeVI 2r		
68	Se ben il fin de la mia vita sento	48r	Cara	strambotto	PeVI 42v		Fn230 1r Fc2440 pp. 10-11 Lb13051 19v-20r: Guardando alli occhi toi
69	Non si pò quel che si vole	48v	Filippo di Lurano	barzelletta	PeVI 47v-48r		
70	De che parlerà più la lingua mia	49r	Cara	capitolo			

TAVOLA IIa

a. FORMA CHIUSA, SCHEMA BIPARTITO, REFRAIN DI 1 O 2 VERSI (SCHEMA DI FROTTOLA)		REFRAIN	
INCIPIIT	AUTORE MUSICA	SCHEMA RIPRESA E STANZE	REFRAIN
a. senza iterazioni			
Crudel come mai potesti (n. 40)	Trombocino	ABBC	2 versi AD
In te Domine speravi (n. 54)	Josquin	ABBC	1 verso
Non si pò quel che si vole (n. 69)	Filippo di Lurano	ABBC	2 versi
Ognun fugga fugga amore (n. 52)	Capriolo	ABBC	2 versi
A la guerra a la guerra (n. 55)	Trombocino	ABCD	2 versi
b. con iterazioni			
Oimé il cor oimé la testa (n. 43)	Cara	ABBC	2 versi con 1 iterazione su musica diversa
Poiché'l ciel contrario adverso (n. 53)	Trombocino	ABBC	2 versi con 1 iterazione su musica diversa
Scopri, lingua, el cicco ardore (n. 41)	Trombocino	ABBC	2 versi con iterazioni e coda
Se de fede vengo a meno (n. 42)	Cara	ABBC	2 versi con 1 iterazione su musica diversa
Non è tempo d'aspetare (n. 44)	Cara	ABBC	2 versi con iterazione su musica diversa
S'io gel dico che dirà (n. 39)	Trombocino	ABBC	2 versi su musica diversa con iterazioni e coda (la barzulletta presenta <i>coblas unissonans</i>)
Ostinato vo seguire (n. 27)	Trombocino	ABB'C	2 versi con iterazioni e coda
Non peccando altri che 'l core (n. 11)	Trombocino	ABCD	2 versi con iterazioni
Nasce l'aspro mio tormento (n. 24)	Francesco d'Ana	ABCD	2 versi con iterazioni e coda
Bench' amor me faci torto (n. 51)	Trombocino	ABCD	2 versi con 1 iterazione su musica diversa
Io non compro più speranza (n. 46)	Cara	ABCD	2 versi con 1 iterazione su musica diversa
Pietà, cara signora (n. 66)	Cara	ABCD	2 versi con 1 iterazione su musica diversa
Se m'è grato il tuo tornare (n. 49)	Filippo di Lurano	ABCD	2 versi con 1 iterazione su musica diversa
Ho scoperto il tanto aperto (n. 17)	Trombocino	ABCD	2 versi con 1 iterazione su musica diversa
Chi in pregion crede tomarmi (n. 14)	Trombocino	ABCD	2 versi con iterazioni su musica diversa e coda

TAVOLA IIb

b. FORMA CHIUSA, SCHEMA TRIPARTITO (SCHEMA DI BALLATA)

INCIPIIT	AUTORE MUSICA	SCHEMA RIPRESA	SCHEMA STANZE	RIPRESA
O dispietato tempo (n. 19)	Zanin Bisian	ABCB	DDEB	indicata solo nel testo poetico
Deh, non più, deh non più mo' (n. 18)	Cara	ABBC	DEFGGH	manca (a capite in PeVII)
O mia cieca e dura sorte (n. 25)	Cara	ABCD	EFFCCG	indicata solo nel testo poetico
Hor venduto ho la speranza (n. 45)	Cara	ABCD, 1 iterazione su musica E	ABABFG	ut supra
Benché' l'ciel me t'habbi tolto (n. 60)	Tromboncino	ABCD, 1 iterazione su musica E	FGHII'L	manca (ut supra in PeIX)
Son pi<ù> tua che non son mia (n. 35)	Cara	ABBC	DEDEEF, 1 iterazione dell'ultimo verso	manca (ut supra in PeVIII)
El converrà ch'io mora (n. 56)	Tromboncino	ABBC	DEEE, 1 iterazione dell'ultimo verso su musica B	ut supra
Deh sì, deh no, deh sì (n. 38)	Cara	AB, 2 iterazioni su musica nuova CD relative al primo verso secondo PeI, con ripetizione di entrambi i versi secondo BosI	EC'CF	indicata solo nel testo poetico (ut supra in PeI)
Più non t'amo aibò aibò (n. 62)	Cara	ABCD + <i>refrain</i> di 2 versi (AB')	EFFFGD + <i>refrain</i> di 2 versi (AB')	sostituita dal <i>refrain</i>

TAVOLA III

N.	INCIPI	CARTE	AUTORE MUSICA	FORMA POETICA	CONCORDANZE		MANOSCRITTI
					EDIZIONI DI O. PETRUCCI	EDIZIONI DI A. ANTICO	
1	Felice fu quel dì, felice il ponto	3r		capitolo			
2	Per dolor me bagno il viso	3v-4v	Tromboncino	barzelle	PeXI 24v-25r (MC)	AnII 4v-6r (MC) AnO 27r-28v (MC))	
3	Il buon nochie sempre parla de venti	4v		strambotto			
4	Io t'ho donato il core	5r	G. Battista Zesso	oda	PeVII 2r		
5	Se mai per maraveglia alzando 'l viso	5v-6r		capitolo			
6	Si oportuerit me teo mori	6v-7r	Cara	canzonetta			
7	Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro	7v-8v	Tromboncino	ballata		AnI 41v-42r AnO 16r-18r	Vnm1795 n. 22
8	Per fuggir d'amor le punte	9r-9v	Cara	barzell. + cit		AnII 8v-10r	
9	Se per colpa di'l vostro fero sdegno	10r-11r		madrigale			
10	Amando e desiando i' vivo e sento	11v-12r	Cariteo	strambotto	PeIX 55v		Vnm n. 11
11	Dopo longhe fatiche & longi affanni	12v-13r		canzone			
12	Deh chi me sa dir novella	13v-14v	Pesenti (C.&V.)	barzelle	PeVIII 45v-47r		
13	E l'è nata aimé colei	15r-15v	Pietro da Lodi	barzelle			
14	Poiché'1 ciel e la fortuna	16r-16v	Pesenti (C.&V.)	barzelle	PeI 35v-36r		
15	Pregovi frondi fiori aque & herbe	17r	Tromboncino	capitolo	PeVII 11r	AnI 23r	
16	Com'è va'l mondo, fior, tu che beato	17v-18r	Tromboncino	strambotto	PeVII 11v-12r	AnI 27v-28r	
17	Passato è'l tempo	18r	Tromboncino	oda			
18	Vidi hor cogliendo rose hor gigli hor fiori	18v-19r	A. Demofonte	strofe + cit.	PeVII 49v-50r		
19	Venimus e<n> romeria	19v-20r		villancio	PeVI 45v-46r		
20	Con pianto e con dolore	20r		oda			
21	Io non manchai di fede, e sono in bando	20v-21r	G. Battista Zesso	canzone			
22	Poiché mia sincera fede	21v-22v	Capriolo	barzelle	PeIV 4v-5r		

N.	INCIPIIT	CARTE	AUTORE MUSICA	FORMA POETICA	CONCORDANZE		
					EDIZIONI DI O. PETRUCCI	EDIZIONI DI A. ANTICO	MANOSCRITTI
23	O bon, egli è bon, o bon	23r-23v	Cara	barzellella	PeV 4v-5r		
24	Non val aqua al mio gran foco	24r-24v	Tromboncino	barzellella	PeI 17v-18r		Fc2441 8v-9r Lb13051 22v-23r Pn27 46r
25	Ite in pace suspir fieri	25r-26r	Tromboncino	barzellella	PeV 13v-15r		Fn27 4v-6r
26	Se'l partir m'increbe e dolse	26v-27r		barzellella	PeV 25v		
27	Fate ben gente cortese	27r-27v	Tromboncino	barzellella carnascial	PeVIII 39v-40r		
28	Non si vedrà mai stanca né satia	28r-28v	Capriolo	canzone	PeVII 8v-9r		
29	Spenta m'hai del petto amore	29r-30r	Pesenti	barzell. + cit	PeVII 20v-21r		
30	Liber fui un tempo in foco	30v-31v	Cara	barzellella	PeIII 39v-41r		
31	S'io son stato a ritornare	31v-32r	Pesenti (C.&V.)	barzellella	PeI 36v-37r		
32	Ahi ceco & crudo amore	32v	Elias Dupré	oda			
33	Chi non sa chi non intende	33r-34v	Tromboncino	barzellella	PeVI 19v-21r		
34	Soto un verde e alto cupresso	35r-36r	Capriolo	barzell. + cit	PeVIII 13v-14r		
35	Chi promete è debitoro	36r-36v		barzellella	PeVIII 12v-13r		
36	Quei che sempre han da penare	37r-38r	Cara	barzellella	PeIII 35v-37r		
37	Fuggitiva mia speranza	38v-39v	Cara	barzellella	PeIII 37v-39r		
38	Così confuso è il stato onde io son drento	39v-40r	Tromboncino	strambotto			
39	Dolce amoroso foco	40v	[Filippo di Lurano]	barzellella in settenari	PeV 32v (F.L.)		Lb13051 52v-53r Mp1335 Pn27 44v-45r
40	Quando andaratu al monte, bel pegoraro	41r-42v	J. Pietro Mantovano	idillio rustico			
41	Dolermi sempre voglio	42v-43r	Tromboncino	oda	PeIX 3r		
42	Quella bella e biancha mano	43v-44r	Capriolo	barzellella	PeVIII 14v-15r		
43	Starala ben cussi	44r	G. Battista Zesso	canzonetta			
44	Ite caldi o mei sospiri	44v-45v	Tromboncino	barzellella	PeIX 11v-12r		
45	Suspir io theme, ma più theme il core	46r-47r	Tromboncino	strambotto	PeV 54v-55r		
46	Se mai nei mei pochi anni	47r-47v	[Tromboncino]	oda	PeVIII 27r (BT)		

N.	INCIPIT	CARTE	AUTORE MUSICA	FORMA POETICA	CONCORDANZE		
					EDIZIONI DI O. PETRUCCI	EDIZIONI DI A. ANTICO	MANOSCRITTI
47	A la fe' per la mia fe'	47v-48r	Pellegrino Cesena	barzioletta	PeV 5v-6r		
48	S'io sedo a l'ombra, amor giù pone el strale	48v	<i>Cara</i>	sonetto	PeV 53r (Cara ma BT nella tavola)		
49	Ameni colli, aprici monticelli	49r-49v	Ludovico Milanese	strambotto	PeVIII 29v-30r		
50	Non è pensier che l' mio secreto intenda	49v-50v	Pesenti	canzone	PeVIII 54v-55r		
51	Ahimé lasso ahimé dolente	51r-52r	Pesenti	barzioletta	PeV 2v-3r		
52	Vale diva vale im pace	52v-53r	Tromboncino	barzioletta	PeI 20v-21r		Pn27 42r Pn27 45v
53	Deh per Dio non mi far torto	53r-53v	Tromboncino	barzioletta	PeI 23v-24r		Bc18 2v-3r Fc2441 26v-27r Pn27 47v
54	Son pur congiunto a tanto	54r		oda	PeV 52v		
55	O selve o sparse gregge	54v	Antonio Patavino	oda	PeV 49r		
56	O tempo, o ciel volubili, che fuggendo	55r	Paolo Scotto	sonetto	PeIX 8v		

TAVOLA IV

IPOTESI SUL CONTENUTO DI PEX SULLA BASE DI BOSI/II, ANI/II E VNM1795

	BosI	BosII	AnI	AnII	Vnm1795	Altri testimoni	Osservazioni
Exaudi preces meas o mater gloriosa del tuo							Indicato come primo brano nei cataloghi della Colombina
Chi vi darà più luce, occhi miei lassi (Francesco d' Ana)	25r						
De che parlerà più la lingua mia (Cara)	49r						
Felice fu quel di, felice il ponto		3r					
Il buon nochie sempre parla de venti		4v					
Se mai per maraveglia alzando 'l viso		5v-6r					
Si oportuenti me teco mori (Cara)		6v-7r					
Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro (Trombocino)		7v-8v	41v-42		n. 22	AnO 16-18	
Per fuggir d'amor le punte (Cara)		9r-9v		8v-10			
Se per colpa di'l vostro fero sdegno		10r-11r					
Dopo longhe fatiche & longi affanni		12v-13r			n. 11		
E l'è nata aimé colei (Pietro da Lodi)		15r-15v					Autore citato dal Bottrigari
Passato è 'l tempo (Trombocino)		18r					
Con pianto e con dolore		20r					
Io non manchai di fede, e sono in bando (Giovan Battista Zesso)		20v-21r					
Ahi ceco & crudo amore (Elias Dupré)		32v					
Così confuso è il stato onde io son drento (Trombocino)		39v-40r					

	Bos I	Bos II	An I	An II	Vmm1795	Altri testimoni	Osservazioni
Quando andaratu al monte, bel pegoraro (Joan Pietro Mantovano)		41r-42v					
Starala ben cussi (Giovan Battista Zesso)		44r					
Tucto il mondo è fantasia (Io. Hesdimois)			2v-3r			Fn27 207v-208r	Autore citato dal Bottrigari
Vola il tempo e fa manhare (Io. Scrivano)			3v-4r				Autore citato dal Bottrigari
L'huom terren caduco et frale (Io. Scrivano)			8v-9r				Autore citato dal Bottrigari
Quando fia mai quel di felice tanto (Trombocino)			23v-24r				
Valle riposte e sole (Francesco F.)			30v-31r				Autore citato dal Bottrigari
Fiamma dolce e soave (S. B. de Ferro)			36v-37r				Autore citato dal Bottrigari
Quando vostri begli occhi un caro velo					n. 35		
Perché piangi, alma, se dal pianto mai					n. 77		
Quand'io pens'al martyre					n. 38		
Amor, la tua virtute					n. 49		

TAVOLA V

TAVOLA GENERALE DEL CONTENUTO DI PN27*

N.	INCIPIT E AUTORE MUSICA	CARTE	CONCORDANZE	
			STAMPE	MANOSCRITTI
	[fine di brano per liuto solo]	12r		
1	Non mi negar signora	12r		Lbl3051 51v-52
2	<i>Recerchar</i>	12r-13r		
3	<i>Pavana regia</i>	13r-v		
	<i>Saltarelo</i>	13v-14r		
4	Gia fui lieto hor gionto e il mexe	14r	PeVI 50v-51r	
5	La Mora (Isaac)	14v-15r	PeA SpiI 26r, n. 13	
6	<i>Bassadanza</i>	15r-16v		PES, p. 35
7	Ge ne fai plus [Busnoys/Mureau]	16v-17r	PeA SpiI 21r, n. 11 (per 2 liuti)	
8	Non pilgiar tanto ardimento [Trombocino]	17r-v	PeV 11v-13r	Fc2441 17v-19r
9	<i>Recerchar</i>	17v-18v		PES, p. 71
10	<i>Recerchar</i>	18v-19r		
11	<i>Recerchar</i>	19r-v		
12	<i>Spagna</i>	19v-20v		
13	<i>Recerchar di benedictus</i>	20v-21r		
14	Benedictus [Isaac]	21r-22r	PeA SpiI 4r, n. 2	
15	<i>Andar</i>	22r-v		
16	Se mi ami come dici	22v		
17	<i>Recerchar</i>	22v-24r		
18	Ochij dolci hoveprehendesti [Francesco d'Ana]	24v	PeII 13v-15r	Lbl3051 46v-48r
19	<i>Pavana</i>	25r-v		
20	De si de no de si del tuo bisogno di [Cara]	25v-26r	PeI 14v-15r BosI 28r	Bc18 14v-15r Fn27 32v
	[Canzona di Giovanni Gabrieli]	[26v-33v]		
21	Se di fede io vengo a meno [Cara]	36r	PeI 8v-9r BosI 31r-31v	
22	Scopri lingua il ciecho ardore [Trombocino]	36r	PeI 16v-17r BosI 30v-31r	Pn676 111v-112r
23	Creda pur chi creder volle	36v		
24	O che pena o che dolore	36v		
25	Io non vedo ne mi sento	36v-37r		
26	Passero la vita mia	37r	PeVI 39v-40r	
27	Doi pensier sempre combate	37r-v		
28	Del partir e gionto lhora	37v	PeV 27r	
29	Non ti spiacqua diva mia	37v-38r		
30	Partiale & cruda morte [Trombocino]	38r	PeI 28v-29r: Ah partiale	
31	Benche amor mi faza torto [Trombocino]	38r-v	PeI 26v-27r BosI 36v-37r	
32	Non pensar che maj ti lassa [Cesena]	38v	PeIX 32v-33r	Fn230 26v (35v)

RODOBALDO TIBALDI

N.	INCIPIE E AUTORE MUSICA	CARTE	CONCORDANZE	
			STAMPE	MANOSCRITTI
33	Poi che il ciel contrario & adverso [Tromboncino]	38v-39r	BosI 38r-38v <i>Dal 52r-53v</i>	PeI 21v-22r Bc18 9v Fc2441 13v-14r
34	Zoveneti andiamo al prato	39r		
35	Patientia ogniun mi dice	39r	<i>Dal 54r-55v</i>	Fn27 80v-81r Pn676 18v-19r
36	La morte tu me dai	39r		Mi55 15v-16r Lbl3051 15v-16r
37	Piu non posso hormai soffrire	39v		
38	Perche dona me hai lassato	39v		
39	Non piu tardar de contentarme	39v		
40	Se le picol il dun che te ho donato	39v		
41	Non pilgiar tanto ardimento [Tromboncino]	40r	PeV 11v-13r	Fc2441 17v-19r
42	Sel mi e grave il tuo partire [Tromboncino]	40r	PeI 19v-20r	Fn230 25v-26r (Filippo di Lurano) Fn337 16v (25v) Pn676 114v-115r
43	Amoreto mio bello	40v		
44	Si ben dixi donna mia	40v		
45	Non e stil gia di natura che lo amor hodie si trova	40v-41r		
46	Che sera de la mia vita	41r		Lbl3051 30v-31r Lbl3051 31v-32r
47	Pocha pace & molta guerra [Tromboncino]	41r-v		PeV 31v-32r Fn27 112v-113r Fn337 15v (24v) Pn676 102v-103r
48	Gia fui lieto hor giunto e il mexe	41v	PeVI 50v-51r	
49	Io <i>sum</i> lieto nel aspecto	41v-42r	PeVII 42v-42v	
50	Vale diva vale in pace [Tromboncino]	42r	PeI 20v-21r BosII 52v-53r	
51	Non me posso partir che me hai tropo ligato	42r		
52	Lassa dona i dolci sguardi [Tromboncino]	42v	PeVI 22v-23r	Fc2441 24v-25r
53	Ben e dura la mia sorte	42v		Mi55, 67v-68r
54	Tempo e hormai de ricovrarte	42v-43r		Lbl3051, 23v-24r Fc2441 11v-12r
55	Naque al mondo per amarte [Tromboncino]	43r	PeIII 5v-6r	
56	Crida el ciello e il mondo tuto	43r-v	PeIII 46v-47r: Arda el ciel e'l mondo tutto	Fn27 27v-28r Fn337 23v (32v) Fc2441 9v-10r Pn676 119v-120r Tutti Arda el ciel e'l mondo tutto e valori raddoppiati
57	Ama dona spietata li toi novi & dolci amanti [Francesco d'Ana]	43v	PeV 41v-42r: Ama pur donna spietata	Fn337 19v (28v): Ama pur donna spietata

REPERTORIO TRÀDITO E COEVO NELLE INTAVOLATURE PER CANTO E LIUTO

N.	INCIPIT E AUTORE MUSICA	CARTE	CONCORDANZE	
			STAMPE	MANOSCRITTI
58	Se non me ami a che stentarme [Francesco d'Ana]	43v-44r	PeV 28v-29r	
59	Sel ti piace darmi aiuto	44r		
60	Deffecerunt donna hormai [Cara]	44r-v	PeI4v-5r	Fn27 23v-24r Fc2441 22v-23r
61	Quanto piu io crido aiuto tanto piu sum tormentato	44v		
62	Dolce amoroso focho [Filippo di Lurano]	44v-45r	PeV 32v BosII 40v	Lbl3051 52v-53r Mp1335 53r
63	Tu te lamenti a torto	45r	PeI 47r	Fc2441 41v-42r
64	Di te penso notte & giorno	45r		
65	Poiche a tal condotto me hai	45v	PeII 35v-36	
66	Vale diva vale in pace [Tromboncino]	45v	PeI 20v-21r BosII 52v-53r	
67	Poiche e zonto il tempo e il loco [Filippo di Lurano]	46r	PeVI 16v	
68	Oime lo capo oime la testa [Cara]	46r	PeI 2v-3r BosI 32r Tutti Ohimé el cor ohimé la testa	Fn27 12v-13r Fc2441 7v-8r (a 3) Pn676 11v-12r Tutti Ohimé el cor ohimé la testa
69	Non val aqua al mio gran focho [Tromboncino]	46r	PeI 17v-18r BosII 24r-24v	Fc2441 8v-9r Lbl3051 22v-23r
70	Cade ogni mio pensier cade ogni speme [Tromboncino]	46r	PeVII 46v BosI 10v	
71	Se le carte me sum contra [Francesco d'Ana]	46v	PeVI 27v-28r	
72	Pieta cara signora [Cara]	46v	PeI 14r BosI 47r	Fc2441 31v-32r
73	Pieta cara signora [Cara]	47r	PeI 14r BosI 47r	Fc2441 31v-32r
74	A la fe si a la fe bona	47r		
75	De per dio non mi far torto [Tromboncino]	47v	PeI 23v-24r BosII 53r-53v	Bc18 2v-3r Fc2441 26v-27r
76	Vana speranza mia che mai non venne vano socorsso mio quanto sei tardo [Filippo di Lurano]	47v	PeIV 9r	
77	La dolce diva mia che del mio mal si ride	47v	PeIV 46v	
78	Ochij dolci ove prendesti [Francesco d'Ana]	48r	PeII 13v-15r	Lbl3051 46v-48r
79	Desperato vo morire	48r		
80	Vivero paziente & forte [Filippo di Lurano]	48v	PeIII 8v	Fc2441 58v-59r Pn676 107v-108r
81	La dolce diva mia che del mio mal si ride	48v	PeIV 46v	
82	Io moro & vedo chiaro	48v		
83	Ascoltame madona	48v	PeIV 41r: Scoltatime madonna	
84	Perso ho in tuto hormai la vita che me sento il cor manchare [Cara]	49r	PeIII 31v-33r	

RODOBALDO TIBALDI

N.	INCIPIE E AUTORE MUSICA	CARTE	CONCORDANZE	
			STAMPE	MANOSCRITTI
85	Idemque duj medesimi numeri	49r		
86	Non me negar signora	49r		Lbl3051 51v-52r
87	Hai dispietato tempo contrario a ogni ben mio [Zanin Bisan]	49r-v	PeVII 50v-51r BosI 15v-16r O dispietato tempo	
88	Apri le orecchie un pocho	49v		
89	La mia donna mi ha lassato	49v		
90	O mia spietata sorte che de ogni ben mi priva	50r	PeIV 43r AnI 22v	
91	Lo amor donna che io ti porto voluntier voria scoprire [Giacomo Fogliano]	50r	PeVII 18v	Fc2441 38v-39r Mp1335 59r Pn676 110v-111r
92	Cum pianto e cum dolore	50r	PeIV 42r BosI 6r	
93	Donna de altri piu che mia [Scritto cha e poi corretto]	50r-v	PeVI 29v-30r	Fc2441 33v-34r
94	O fortunata caza	50v		
95	Desperato me ne moro	50v		
96	A dio siate io me ne vo cum mia dolgia occulta in pecto	50v-51r	PeVI 40v	
97	Apri le orecchie un pocho	51r		
98	Nasse lo aspro mio tormento donna mia sol per mirarti [Francesco d'Ana]	51r-v BosI 18v-19r	PeII 9v-10r Fn337 31v (40v) Lbl3051 39v-40r	Fn230 77v-78r
99	Poiche per fede mancha la mia vita ad hora ad hora [Caprioli]	51v	PeI 55v PeBosI 41r	
100	Botte	51v		
101	Botte	51v		
102	Ave maria (testo completo) [Tromboncino]	52r	PeLaII	
103	Fortuna desperata	52r-53r	Pn676 SpiII 38v n. 29 (per 2 liuti)	
104	Calata	53r-v		
105	Tenor e contra de mors amors [Ghizeghem]	53v-54r	PeA	
106	Ge ne fay plus tenor e contra [Busnoys/Mureau]	54r-v	PeA	
107	Fame donna el mio dovere tenor e contra	54v		Fc2441 70v-72r
108	Sel me grato il tuo tornare tenor e contra [Filippo di Lurano]	54v-55r	PeI 53v-54: Filippo di Lurano PeBosI 35v-36: Filippo di Lurano	Fn230 24v-25r Non ti grava el mio partire Fn337 17v (26v)
109	Tenor e contra de Benedictus [Isaac]	55r-v		
110	Tenor e contra de ave maria [Tromboncino]	55v	PeLaII: Tromboncino	

*Per le composizioni non appartenenti al repertorio frottolistico sono state segnalate soltanto le concordanze con stampe petrucciane