

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
Musicologia e Beni Musicali**

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/07

TITOLO TESI

Il repertorio italiano del Ms Gr. Rés. Vm⁷ 676 della Biblioteca Nazionale di Parigi

Presentata da: Maria Luisi

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof. Cesarino Ruini

Prof.ssa Giuseppina La Face

Esame finale anno 2012

INDICE

Introduzione	p. 1
1. Il codice <i>Gr. Rés. Vm⁷ 676</i> : il manufatto e il suo contenuto	p. 3
1.1 Il manufatto	p. 3
1.2 Il contenuto	p. 5
2. Note sui testi poetici di Pn676	p. 22
3. Orientamenti formali del repertorio musicale di Pn676	p. 25
4. I testi poetici	p. 37
4.1.1 Criteri di trascrizione	p. 37
4.1.2 I testi	p. 40
5. Le musiche	p. 167
5.1.1 Criteri di trascrizione	p. 167
5.1.2 Le musiche	p. 174
5.1.3 Schede analitiche e Apparato critico	p. 418
6. Appendice. Esempi musicali	p. 532
7. Fonti	p. 537
8. Bibliografia	p. 542

INTRODUZIONE

Il presente studio costituisce il frutto di una prima, generale disamina del ms. *Gr. Rés Vm⁷ 676* della Biblioteca Nazionale di Parigi (d'ora in poi Pn676). La complessità dell'oggetto di indagine ha imposto una limitazione della ricerca al solo repertorio italiano tramandato dal testimone a penna. La scelta è stata operata tenendo conto che tale repertorio rappresenta comunque la parte più consistente del manoscritto, nonché probabilmente la più interessante, essendo il codice fonte primaria per lo studio della tradizione musicale italiana quattro-cinquecentesca.

Date tali premesse, si è ritenuto opportuno privilegiare il lavoro di trascrizione, sia delle musiche sia dei testi, allo scopo di restituire in edizione moderna il ricco contenuto poetico-musicale della silloge. Tale operazione si è rivelata particolarmente complessa, data la natura del materiale studiato, non privo di corrottele, imprecisioni, sviste e spesso difficilmente leggibile, sia sul piano testuale sia su quello della notazione musicale. Le trascrizioni dei testi e delle musiche sono state realizzate anche in base allo studio delle concordanze musicali e letterarie, di cui si è dato resoconto negli apparati critici. Poiché il materiale da esaminare si è rivelato particolarmente consistente e complesso, sono state assunte alcune premesse metodologiche che hanno consentito di delineare un preciso percorso di analisi, che naturalmente non esclude ulteriori possibili indirizzi di ricerca.

Il lavoro svolto, pur non avanzando pretese di esaustività, ha consentito di realizzare uno studio di base sul manoscritto. I dati rilevati hanno permesso di formulare già qualche prima ipotesi generale sul codice, sulla committenza e sull'ambiente per il quale potrebbe essere stato realizzato. Da queste ipotesi si intende ripartire per sviluppare la ricerca con ulteriori indagini e approfondimenti.

A conclusione del ciclo di Dottorato in Musicologia e Beni musicali (Bologna-Ravenna) ritengo doveroso ringraziare chi mi ha seguita durante tutto il percorso di studi. Innanzitutto la mia Relatrice, la Professoressa Giuseppina La Face, e il Relatore esterno, il Professor Antonio Rossi, che hanno guidato e supportato la stesura di questa tesi fornendo continue e preziose indicazioni metodologiche. Il mio ringraziamento va

inoltre ai Coordinatori del Collegio dei Docenti che si sono succeduti in questi anni: il Professor Angelo Pompilio, il Professor Marco Beghelli e il Professor Cesarino Ruini. A loro il mio ringraziamento per aver seguito con cura e dedizione tutti gli aspetti organizzativi della ricerca e della formazione dottorale. Infine desidero ringraziare tutti i singoli componenti del Collegio dei Docenti, che con i loro costanti suggerimenti hanno seguito puntualmente le fasi della ricerca e hanno contribuito a indirizzarne gli esiti.

1. IL CODICE *GR. RÉS. VM⁷ 676*: IL MANUFATTO E IL SUO CONTENUTO

1.1. Il manufatto

Il codice cartaceo *Gr. Rés Vm⁷ 676*, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, risulta redatto tra il 4 e il 26 ottobre 1502 ed è costituito da 116 cc. di 275 x 170 mm. Mutilo del primo quaderno, presenta una numerazione da c. 9 a c. 125 (in parte originale e in parte moderna, aggiunta a matita), con segnatura b⁸-p⁸. L'elegante rilegatura è in parte originale, rigida e in pelle marrone, recentemente restaurata. I piatti anteriore e posteriore, dotati di impressioni a secco con cornici e motivi geometrici, sono conservati su una nuova legatura in pelle e presentano quattro borchie agli angoli in ottone (più una centrale solo nel piatto anteriore): le due borchie interne del piatto anteriore sono a forma di quadripetalo, mentre tutte le altre sono su quarto di luna sbalzato, con angolo retto piegato e fissato su due lati del piatto. Il dorso è a tre nervi e l'antica legatura presenta segni che potrebbero riferirsi alla presenza di fibbie o di legacci.

Dallo studio effettuato da Susan Forscher Weiss risulta che le filigrane sono le stesse del cod. bolognese Q 18 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna; naturalmente, questo dato non attesta necessariamente un'appartenenza del manufatto alla medesima area geografica (Weiss, pp. 64 ss.; *La Face-Rossi, Rime*, p. 45n).

Lo specchio di scrittura di ciascuna carta è segnato precedentemente, con ampi margini nei quali si inseriscono i capilettara decorati e vengono annotate rubriche, indicazioni relative alle voci e altri significativi dati, che si avrà occasione di specificare in séguito. Ogni carta presenta il medesimo numero di pentagrammi (otto), realizzati col rostro e precisi (tranne nelle ultime pagine, dove subiscono allungamenti e adattamenti, nell'ottica di una trasmissione meno curata e dettagliata delle composizioni).

L'uso dell'inchiostro rosso e, a partire da un certo punto in poi, anche del blu per le preziose rubriche, per i capilettara decorati (con miniature e filettature in stile quattrocentesco) e per la sottolineatura di alcune lettere o parole rilevanti (in particolare le prime di ciascun verso o di ogni stanza) appare estremamente significativo, innanzitutto sul piano estetico, perché conferisce al codice una notevole eleganza. Ma sono le supposte motivazioni che tali scelte racchiudono a dare valore a questo impiego, ascrivibile a una seconda fase di redazione, sulla quale si avrà modo di fornire ulteriori dettagli.

La scrittura è tendenzialmente calligrafica, con iniziali maiuscole di tipo onciale, miniate secondo un gusto tipicamente quattrocentesco, cui aderisce lo stesso formato del codice. A redigere il manoscritto fu forse un'unica mano, che potrebbe aver inserito anche le ultime composizioni, trascritte secondo criteri meno eleganti ma con una grafia cui sembrano appartenere anche alcune indicazioni a margine delle carte precedenti, forse apposte (come si avrà modo di ribadire) in una seconda fase di compilazione.

Il codice si presenta in buone condizioni, favorite anche da un recente restauro, che però non ha salvaguardato completamente il manufatto, che infatti presenta diversi buchi nelle carte, abrase dall'inchiostro, che invece in altri casi è schiarito al punto da rendere difficilmente leggibili alcuni dati (fra cui, ad esempio, la stessa data 1502, ormai visibile solo a una consultazione diretta del codice).

La Biblioteca che oggi lo custodisce acquistò il manoscritto nel luglio 1935 dalla libreria antiquaria Rue di Parigi. Non si conoscono i dati relativi alla precedente proprietà del codice, probabilmente appartenuto sempre a collezione privata (Bridgman, *Manuscrit*).

Nel 1979 François Lesure ha pubblicato un'edizione in facsimile del codice (Lesure); nonostante l'indubbia utilità di tale edizione, essa comunque non offre un'idea completa del manufatto, sia perché è realizzata in bianco e nero, sia perché alcuni dati importanti (come parte della numerazione delle carte, alcune date e annotazioni a margine) sfuggono, non risultando leggibili attraverso tale tipo di riproduzione.

Questo testimone a penna tramanda 114 composizioni (più un *Amen* aggiunto nell'ultimo pentagramma delle cc. 93v-94 e autonomo rispetto al brano a séguito del quale è inserito). Il repertorio tramanda strambotti, barzellette, frottole, *chansons*, laude, brani strumentali e liturgici. Poche le indicazioni d'autore, probabilmente inserite – come si dirà più avanti – in un secondo momento.

Il presente studio, rivolto esclusivamente al repertorio su testo italiano tramandato dal codice (che rappresenta, comunque, la porzione più consistente del testimone), ha preso in considerazione anche i brani plurilingue e la singolare composizione latina *Rusticus ut asinum*, risultati significativi sia ai fini dell'analisi poetico-musicale, sia per formulare alcune ipotesi – cui si farà cenno più avanti – circa l'ambiente di provenienza del codice.

1.2 Il contenuto

Le sillogi musicali profane del Rinascimento italiano suggeriscono un discrimine tra la tradizione quattrocentesca incontaminata e la successiva cristallizzazione delle forme. Lo spartiacque cronologico è fissato sull'anno 1504, punto di avvio dell'operazione di sistemazione formale assunta da Petrucci in qualità di primo *editor* di musica, motivato da esigenze di semplificazione, nonché da urgenze d'impresa che reclamavano una classificazione chiara del repertorio che avrebbe testimoniato l'esistenza, in Italia, di una *koiné* poetico-musicale di ampio respiro. L'intento di semplificazione è evidente fin dal titolo delle sue raccolte, ridotto alla semplice indicazione «Frottole», con riferimento evidente a una serie di forme che dalla frottola derivavano, senza più esserlo – però – nella sostanza. Assunzione di significato per estensione, dunque, ma non esemplificativo di una forma (più tardi si verificherà lo stesso fenomeno, presso gli editori, a proposito del madrigale); infatti Petrucci fornirà, nell'arco di dieci anni, un vasto repertorio in realtà multiforme che conosciamo come frottolistico, ma che deve essere considerato tale solo in virtù dello stile musicale che rappresenta. Fu ben presto emulato da altri editori a partire dal 1510 (in primo luogo da Andrea Antico, poi da Pietro Sambonetto, da Giovanni Antonio De Caneto, da Valerio Dorico e altri editori variamente associati) cosicché la quantità e la varietà delle opere stampate riuscì ad essere ampiamente rappresentativa delle tendenze stilistiche del genere, che tuttavia continuò a trovare collocazione nella tradizione manoscritta, anche dopo l'invenzione della stampa. Tradizione che addirittura registra un sensibile aumento negli anni Venti a causa di una momentanea crisi dell'editoria che risorgerà ancor più florida qualche decennio più tardi, in epoca madrigalistica, con l'introduzione dei caratteri mobili che compongono in forma tratteggiata anche il pentagramma nel quale vengono a collocarsi le figure mensurali fornite anch'esse di piccoli segmenti di rigo.

Il nostro testimone, redatto tra il 4 e il 26 ottobre 1502, appartiene invece al periodo precedente e non sembra condizionato da esigenze redazionali di sistemazione, semplificazione, riduzione, adeguamento a modelli formali e quant'altro legato a motivazioni editoriali. Questo, però, non significa che in esso siano assenti prodotti di più moderna concezione; anzi, si è registrata più volte nel manufatto la presenza di forme codificate alla maniera riscontrata nelle stampe di Petrucci, ma ciò a testimonianza dell'attenzione posta dal codice verso qualunque forma, sia corrente, sia del passato, sia anche proiettata nel futuro. Ne deriva che Pn676 rappresenta una fonte preziosa per

individuare lo stato della musica italiana a monte dell'operazione effettuata tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento nei centri culturali influenzati dagli *studia humanitatis*, dalle università e dalla spiccata vocazione di alcune corti italiane agenti in un'area identificabile a nord-est dell'Italia.

In primo luogo si deve considerare che il testimone a penna presenta omogeneità di scrittura, benché si registri un intervento posteriore alla prima redazione, limitato alle ultime due carte. Un'unica mano, con intenti calligrafici, redige il codice fino alla c. 123 sulla quale, alla fine del brano *A la pesca*, annota «Finis. Laus Deo. 26 octubris 1502». Nel corso della redazione il copista appunta qua e là altre date che registrano la cronologia a cui è sottoposto il manufatto a partire dal 4 ottobre dello stesso anno (si susseguono le date 8, 10, 11, 13, 15, 16, 21 ottobre, prima della data finale). In seguito vengono aggiunti alla silloge altri cinque brani per i quali non viene data alcuna indicazione circa la datazione. Tale aggiunta non sembra necessariamente attribuibile ad altra mano: la scrittura è simile, ma la forma diviene via via più corsiva e meno calligrafica e il forte chiaroscuro che caratterizzava la scrittura delle pagine precedenti perde di consistenza; né tantomeno si rileva la presenza di capilettera miniatte e ornati (in rosso e blu) come nella prima scrittura. Si può credere che le aggiunte siano state inserite in un tempo ravvicinato, forse dalla stessa mano, ma realizzate con un mezzo scrittorio diverso, comunque non idoneo alla realizzazione di un *ductus* in chiaroscuro: la scrittura appare infatti più filiforme e tralascia i vezzi grafici precedentemente assunti, ma sostanzialmente resi possibili dalla capacità della penna. La circostanza è di grande interesse poiché a questa seconda fase redazionale sembrano risalire anche alcune piccole annotazioni e significative attribuzioni di paternità (benché sporadiche e sparse) registrate in tutto il manufatto. In questi casi sarebbero quindi posteriori e suggerite dalla conoscenza diretta piuttosto che da una copiatura a fronte di un archetipo che le contenesse. Solo due indicazioni sembrano apposte in fase di prima redazione e perciò probabilmente desunte da fonti dirette: quella riguardante Marco Cara e l'altra riferita ad Agricola. Quelle aggiunte in scrittura filiforme, in una seconda fase di redazione, attestano una acquisizione successiva dettata da accertamenti o suggerimenti: lo dimostrerebbe anche il modo "familiare" con cui vengono registrati alcuni nomi di compositori conosciuti nell'ambiente (già nella prima redazione «Marcheto» per Marco Cara e ora «Trombecim, Trombetino e Trombotino» per Bartolomeo Tromboncino) o di compositori noti («Isach», aggiunto a posteriori per più brani, e – già in prima redazione – «Agricola», quest'ultimo nome registrato in epigrafe del brano assegnato con ultima sillaba rappresentata dalla nota La segnata su rigo musicale e sottoposta alla chiave di Fa) o meno noti («Ia. Fo.» per

Iacomo Fogliano). Ma le attribuzioni risultano comunque poche e sporadiche e sembrano legate alla personale conoscenza di chi le appone, peraltro con scarsa generosità, come nel caso delle due indicazioni «G. L.» e «L. C.», che risultano di difficile interpretazione. Questi rilievi assumono particolare importanza per meglio definire altre indicazioni che, al contrario, sono molto ricorrenti nel codice e appartengono alla prima redazione. Tali indicazioni sono sempre rubricate e riportate calligraficamente in posizione apparentemente strategica. Il nome più ricorrente è quello di Ludovico Milliar (o Millias) che troviamo “invitato” dalle rubriche a voltare pagina, o semplicemente indicato in epigrafe o a margine della scrittura come soggetto di riferimento, ma con significato inusuale a cui sembra doveroso tentare di offrire qualche spiegazione. Una prima volta si trova rubricato alla fine della parte di Altitonans del brano n. 12, *Tente alora* (c. 20) con il riferimento «Vale bige mi:»: tenuto conto che «bige» è diminutivo di Ludovico, l’indicazione sta ad indicare un saluto beneaugurante seguito dall’abbreviazione «mi:» che potrebbe riferirsi al nome «Millias» o «Milliar» come in altri casi attestato per esteso; tuttavia, posto in espressione di saluto, potrebbe anche costituire un vocativo che renderebbe all’espressione il significato «Vale, Ludovico mio!». In un secondo caso l’indicazione che riguarda il personaggio è posta alla fine della parte di Tenor del brano n. 17, *Fortuna desperata* (c. 24v) nella forma di sottoscrizione «bigus millias», ancora con uso di nomignolo. E sempre con tale uso a c. 44, alla fine della parte di Altus del brano n. 36, *Et exultavit*, nella forma «verte bige folium», con evidente fine funzionale («volta il foglio, Bige»), trattandosi di un brano che termina alle carte successive. In un altro caso simile, al n. 55, *A la cazza* (c. 63v), l’indicazione offre il nome completo del nostro personaggio «Verte Lodovice Millias» alla fine della parte di Cantus, con un séguito pure rubricato che completa l’indicazione alla fine della parte di Baritonans (c.64): «folium pro residuo» («volta il foglio, Ludovico Millias, per eseguire la parte finale»). Riappare in epigrafe al brano n.78, *Anguilles* (c. 87v) nella forma «Milliar», sempre in rosso e a grandi lettere, sovrascritto però ad altra indicazione abrasa, pure rubricata, che sembra di poter ricostruire come indicazione di «Sopranus». Infine troviamo il suo nome in una serie di rubriche inserite nell’ultima composizione della prima redazione, n. 109, *A la pesca* (cc. 120v-123) come segue: «verte folium» sotto la parte di Cantus; «Clerice! volve» sotto il Tenor (c. 120v); «verte pro secunda parte» sotto l’Altus e «verte» sotto il Bassus (c. 121); segue a c. 121v ancora «verte» sotto il Cantus, continuando nella carta seguente sotto l’Altus con «folium», ritornando poi in margine a c. 121v con «Lodovice Milliare» e terminando a c. 122 con «pro tertia parte»; l’insieme dà l’espressione esortativa «Verte follium, Ludovice Milliare, pro tertia parte»). Si deve notare che il nome

«Millare», scritto in rosso, risulta abraso e che su di esso è stato ricomposto in forma crittografica, ricorrendo parzialmente alla figurazione musicale scritta su pentagramma in chiave di Fa³: appare così una Longa sulla posizione del Mi, la scritta «llia» sulla posizione del La e una Maxima sulla posizione del Re. Ancora si deve precisare che sulle prime due carte a fronte (cc. 120v-121), l'indicazione è ripetuta in ogni parte e interessa ciascun cantore “a libro” e che sotto la parte di Tenor si fa riferimento a un ecclesiastico con l'esortazione imperativa «Clerice! Volve»; forse non è un caso che nelle carte seguenti, sotto la stessa voce compaia il nome di Ludovico Milliar.

Oltre alle rubriche che riguardano Milliar, appare di grande interesse l'indicazione pure in rosso posta sopra il brano n. 93, *Qual simplice ucellino* (c. 103v), «Pro puero», nella scrittura calligrafica a grandi caratteri (quelli usati per l'indicazione delle voci) propria alla prima redazione e in linea con quella sopra esaminata. In questo caso è fuor di dubbio che l'annotazione rubricata faccia riferimento alla prassi esecutiva, indicando l'intervento di una voce bianca per l'esecuzione della parte di Soprano. Si tratta di una segnalazione insolita, ma sembra essere una caratteristica assunta dal codice. Ne sarebbe prova la “riscrittura” sopra segnalata del nome «Milliar» su una precedente indicazione «Sopranus», che attesterebbe l'esecuzione della parte affidata a Ludovico Milliar, cantore sopranista. Notiamo in proposito un'altra annotazione riscontrata sul brano liturgico n. 63, *Et exaltavit* (c. 72v) che in epigrafe riporta l'annotazione «A faulx bordon» e in margine alla parte di Cantus «qui habet aures audiendi, audiat» e ancora, in margine alla parte di Tenor (c. 73), «Arnulphus: Toni sexti» con riferimento all'esecutore tenorista e al modo ecclesiastico utilizzato. Sotto questo aspetto è di grande interesse l'altra indicazione «Hic cantus fratris Gerardi est», riportata in epigrafe sulla parte di Soprano per il brano n. 88, *L'altra nocte m'insomniava* (c. 97v): essa appare riscritta sopra una precedente rubrica abrasa che sembra potersi ricostruire in «Pre (?) o Fra (?) o Pro? Lodovicus Milliar»: evidentemente ancora una volta il sopranista più menzionato dal codice era stato indicato come interprete della parte di Cantus e poi sostituito. Tale indicazione conferma l'uso, seguito nella prima scrizione del codice, di indicare in rosso, ove ritenuto di qualche utilità, l'esecutore chiamato ad interpretare la parte a lui assegnata: il “puero cantore”, il tenorista Arnulphus e il sopranista Ludovicus Milliar, sostituito, nel caso del brano *L'altra nocte*, da Frater Gerardus. In questo caso, tuttavia, la specificazione apportata può far credere che Frater Gerardus sia anche il compositore del brano, il che renderebbe un interessante sapore autobiografico alla particolare composizione attribuibile a un gruppetto del tutto speciale di cui si dirà. A tale gruppetto appartiene anche il brano n. 109, *A la pesca* (cc. 120v-123) a cui si è fatto cenno a

proposito di Milliar, citato nelle annotazioni rubricate come «clericus» e invitato a girare le carte e perciò partecipante in qualità di esecutore. Questo brano riporta l'attribuzione a un «Iannes Plice» non altrimenti conosciuto (come del resto gli stessi Milliar, Arnulfus e Frater Gerardus) che si cimenta in una straordinaria composizione ad imitazione del n. 55, *A la cazza*, per la quale il testimone di Parigi indicherebbe come esecutore lo stesso Milliar. A tal proposito si deve qui ricordare che la sua partecipazione non è solo attestata dalle indicazioni rubricate sopra riferite, ma è anche provata dalla presenza, nel testo, di una esortazione che lo riguarda nella scena “concitata” della suddetta frottola-caccia registrata al n. 55: uno dei personaggi – che sostituisce quello ricorrente nelle altre redazioni concordanti – risponde al nome di «Bigon» o «Bigeto» con evidente allusione all'interprete Ludovico Milliar (ved. scheda relativa al brano). L'indicazione «Iannes Plice» riportata in epigrafe al brano *A la pesca* appare nella forma minuta e filiforme utilizzata in tutti gli altri casi di attribuzione a posteriori di paternità e perciò può essere ritenuta credibile; ma se essa indicasse nello stesso tempo anche l'esecutore, dovremmo pensare che non si tratti di un soprano, vista la presenza di Milliar nel ruolo di interprete, invitato a voltare le pagine durante l'esecuzione “a libro”.

L'osservazione di tutti questi elementi offre l'opportunità per affrontare il quesito relativo alla committenza e alla destinazione del manufatto, che comunque rimane aperto per mancanza di indicazioni certe che forse avremmo potuto trovare nelle prime carte del codice, purtroppo perdute. Il manoscritto ha un aspetto curato e calligrafico, pone particolare attenzione alla decorazione dei capilettera ornati in rosso e blu secondo l'uso quattrocentesco che utilizza tipi maiuscoli dell'antica scrittura onciale, riporta rigorosamente in forma rubricata tutte le indicazioni a latere della notazione musicale e del suo corredo e della trascrizione dei testi poetici. Risultano perciò in scrittura corrente la figurazione musicale, i testi poetici, l'indicazione delle voci (Cantus, Tenor, Altus, Bassus ecc.), le attribuzioni d'autore, la cartulazione, i registri, le varie annotazioni con date riferite alla cronologia della copiatura. Sono invece poste in risalto con inchiostro rosso (e da un certo punto in poi anche blu) tutte le indicazioni supplementari che riguardano l'utilizzazione del repertorio in senso ampio. Anche molte scritte riguardanti la specificazione dei testi (ad es. «Pro laude Virginis Marie», «In festo Natalis Domini» ecc.) e vari capoversi appaiono ripassati in rosso sulla precedente scrittura nera. Da tutto ciò appare chiaro l'intento di offrire, attraverso le rubriche, una chiara indicazione d'uso del repertorio a modo dei libri liturgici. In questo caso, tuttavia, l'uso riguarda molto da vicino l'impiego delle voci e dei soggetti chiamati ad assolvere i loro compiti. Spicca fra tutte la figura di Ludovicus Milliar

che risulterebbe essere cantore sopranista, conduttore delle esecuzioni in cui è chiaramente partecipe e perfino parte in causa (è richiamato, come si è visto, tra i personaggi della scena “concitata” del brano *A la cazza*). Questo personaggio è verosimilmente «clericus», emerge come esecutore in brani liturgici e profani e il suo nome appare anche abraso (per essere sostituito o ricomposto) in due casi: una prima volta per assegnare la parte a Frate Gerardo, una seconda volta per essere riscritto in forma crittografica ricorrendo all’uso di notazione musicale. In un caso il suo nome sostituisce una precedente assegnazione generica della parte nella forma «Sopranus» (con valore di «pro Sopranus», in altri casi riscontrato nelle forme «pro Puer», «pro Altus», ecc.). Ne consegue un’enorme attenzione per il personaggio che altri hanno voluto indicare come copista del codice: considerazione che sembrerebbe a nostro avviso cadere in presenza di numerose citazioni che assumerebbero valore di “autocitazioni” incongruenti (del tipo «Vale, Bige!»). Sembrerebbe più accettabile, invece, l’attenzione del copista verso il personaggio visto come committente, ma sembra una ipotesi lontana che potrebbe essere suffragata solo da elementi certi. Più verosimile si potrebbe considerare Milliar come figura emblematica di cantore appartenente a un organismo che accoglie e sostiene finanziariamente, per lui e per altri compagni musici e cantori, l’idea di compilare una silloge ad uso interno, che riunisce un repertorio d’uso sia liturgico e spirituale (sono molteplici le indicazioni del codice in merito alla collocazione del repertorio nel calendario liturgico, per le festività mariane, per il tempo pasquale, per la natività ecc.), sia profano destinato alle ore di svago “intellettuale”. Tale organismo committente non potrebbe che essere di natura religiosa (un Ordine conventuale che vedremo richiamato a motivo di “sentenza” a esso favorevole in epigrafe al n. 98, *Sconsolata Philomena*) per due motivi: primo perché la silloge contiene anche repertorio sacro e spirituale, secondo perché mostra di essere rivolta a cantori che praticano la polifonia a cappella (addirittura con uso di voci “bianche”). Di certo, infatti, gran parte del repertorio è destinata a una esecuzione polifonica interamente vocale che si discosta dalla pratica ricorrente del genere frottolistico preferibilmente concepito per voce accompagnata. Lo attesta anche la presenza di un duplice sistema di annotazione riguardante le voci: accanto a quella che diverrà consueta nelle edizioni petruciane di Cantus, Altus, Tenor e Bassus (in presenza di qualunque chiave di lettura affidata alle parti relative), Pn676 ricorre con meticolosità all’indicazione specifica delle voci impiegate, precisando il ruolo e la qualità vocale in rapporto alla chiave di lettura. Tale uso non può che essere riferito alla pratica polifonica vocale che, se appare ovvia per i brani liturgici presenti nel codice, risulta eccezionale per il repertorio profano. Troviamo, perciò, indicazioni come «Discantus»,

«Concentus», «Sopranus», «Altitonans», «Contra», «Concordans», «Tonans», «Baritonans e Barisonans», «Contrabassus». A fronte di una evidente pratica esecutiva polivocale, emergerebbe dunque l'identità di un piccolo gruppo di cantori in tal senso attivi, esplicitamente richiamati nella distribuzione delle parti del brano n. 93 *Qual simplice ucellino* con le indicazioni «pro Puero», «pro Alto», «pro Tenore» e «pro Basso»; in base alle deduzioni ricavabili dalle indicazioni presenti nel codice, tale gruppo sembrerebbe formato da Ludovicus Milliar, Frater Gerardus, Ioannes Plice e Arnulphus (e da un «puero» per esecuzioni particolari). In aggiunta le indicazioni in nostro possesso offrono la possibilità di identificare nel gruppo almeno due compositori che si cimentano con brani particolari, di cui uno legato alla cultura della barzelletta (*L'altra nocte m'insomniava* di Frate Gerardo) e l'altro emulo della scrittura ben più elevata appartenente alla frottola-caccia (*A la pesca* di Iannes Plice). Se l'indicazione sovrascritta al n.78, *Anguilles*, nella forma «Milliar», indicasse non solo il cantore soprano ma anche (come comunemente è stato accettato) la paternità del brano, avremmo un'altra composizione particolarissima bilingue che guarda a soluzioni innovative circa l'impiego di *refrain* atipico nella cultura della barzelletta.

In questo studio non si ritiene plausibile l'idea che Milliar possa essere il copista del manufatto, tuttavia si discute la sua posizione nella convinzione di essere di fronte a una figura degna di considerazione. La sua presenza insistente nelle rubriche del codice, specialmente richiamato come cantore soprano e invitato a girare le carte in presenza di composizioni in più parti, reclama una sua particolare funzione di guida nelle esecuzioni. Possiamo credere che egli ne fosse a capo. La sua qualifica di musicista (e non di copista calligrafo) è peraltro sottolineata dalla riscrittura del suo nome in forma crittografica che equivale alla firma di un musicista (il copista la usa anche a proposito del noto compositore Alexander Agricola). Abbiamo supposto che egli facesse parte di un gruppo di cantori che la fonte richiama a proposito dell'affidamento delle parti. Tale gruppo, possiamo specificare, sembrerebbe formato da Milliar e Frater Gerardus soprano, da Arnulphus tenore, da Iannes Plice forse Contra; a questi si aggiungerebbe il «Puero», voce bianca, da utilizzare in particolari occasioni richieste dal repertorio. Di questi eventuali cantori non si trova traccia nelle documentazioni consultate (liste di cantori nelle corti di Ferrara e Mantova) e qualunque possibilità di accostamento si è rivelata forzata da casuale omonimia. Un Gerardo cantore del marchese Gonzaga nel 1499 (Bertolotti, p. 17), un altro Gerardo cantore degli Estensi a Ferrara negli anni 1488-1491 e 1499 (Lockwood, p. 227) non sembrano in relazione con il nostro Frate Gerardo; degli altri non si trova alcuna traccia. Forse si

dovrebbe spostare la ricerca in altri archivi, ma non è dato di capire qual sia il punto di partenza. Si è cercato perciò di indagare in maniera approfondita la natura del repertorio sul piano poetico-musicale, al fine di rilevare caratteri linguistici, formali e compositivi che potessero illuminare sulla sua collocazione d'ambiente.

Sotto questi aspetti assume particolare rilevanza la varietà del repertorio di Pn676 che comprende brani di musica profana in stile italiano e brani di musica liturgica aderenti allo stile della musica franco-fiamminga. Già questa commistione del repertorio sembra avere un preciso significato in ordine alla destinazione del manufatto e al suo utilizzo. In questo studio si prenderanno in considerazione solo i brani posti in relazione alla poesia per musica (con una necessaria estensione che assimila e accoglie anche brani particolari bilingue, o semiletterati o in latino ritmico o maccheronico che si adeguano allo stile comunemente definito "frottolistico") e si vedrà come essi siano, ben più di quelli liturgici, idonei per delineare una situazione di estrema varietà delle forme utilizzate, insieme ad atteggiamenti compositivi che traducono l'impegno interpretativo dei compositori.

Da una prima generica analisi dei brani profani, si rileva che nella fonte si riversa l'intera cultura poetico-letteraria della seconda metà del Quattrocento. Tale cultura è valutata nel suo insieme come nel particolare, distinguendo tra mozione emotiva e attenzione formale. Si deve considerare a priori l'interesse che il musicista sviluppa per la poesia prescelta per l'intonazione: in quanto ai contenuti precipui del testo, non sembra interessato al livello dell'elocuzione, ma piuttosto al significato espressivo del testo. Di esso percepisce il messaggio semantico e l'appartenenza a un genere (amoroso, dilettevole, doloroso, serio, moraleggiante, divertente, buffonesco e perfino concepito come "svago intellettuale") di cui ritrae musicalmente lo spirito, aderendo con appropriate scelte di scrittura e di linguaggio. Sempre sul piano dello stile, la qualità del testo è garantita dalle mode culturali e dalla presenza di modelli d'autore, ma ciò non sembra influire sulla qualità della musica. Diverso è invece l'atteggiamento che il musicista assume nei confronti della forma: qui l'attenzione è massima e le soluzioni sembrano impegnarlo oltre misura. Sulla diversità della forma il compositore impianta il suo schema musicale traendo una molteplicità di soluzioni che rappresentano la vera ricchezza del codice, di cui si è dato puntuale riscontro negli schemi ricavati dalla ricognizione analitica e inseriti nelle schede critiche di ciascun brano. Basti pensare che tutte le forme musicali monopartite assegnate agli strambotti sperimentano soluzioni ogni volta variate che dipendono dalla segmentazione degli endecasillabi sottoposti alla musica: essi possono essere musicati per intero, oppure divisi in quinario e settenario o viceversa, oppure possono essere frammentati in tre o quattro sezioni. Di

conseguenza le combinazioni sono estremamente variabili e lo strambotto assume di volta in volta un aspetto singolare, se non proprio innovativo. Rimanendo sull'analisi delle forme più consuete, il caso della barzelletta di versi ottonari in forma di ballata, cioè con ripresa e stanza, potrà avere come ritornello l'intera ripresa o un *refrain* costituito da una sezione di essa, potrà contare su stanze di quattro, di sei e di otto versi, giungendo anche all'assunzione di una stanza di commiato e potrà utilizzare uno schema bipartito unificato per la ripresa e la stanza, ovvero bipartito distintamente per l'una e l'altra, ovvero tripartito per rendere intonazione autonoma al *refrain* che potrà essere anche di un solo verso. Ma la barzelletta potrà anche non avere la ripresa, ad imitazione di altre forme più arcaiche. Tra queste sembra avere un posto privilegiato proprio la frottola, che Pn676 testimonia nelle sue forme più antiche e attuali, ma anche altre strutture desuete come il sirventese, il rotondello, la caccia, senza trascurare di accennare al sonetto e al madrigale e senza perdere di vista la possibilità di sottoporre tutte le forme possibili a soluzioni semiletterate (italiano-latino), bilinguistiche (francese-italiano) o plurilinguistiche (spagnolo, italiano, francese e tedesco), o a testi in latino ritmico o di idioma maccheronico, aumentando la *vis* del gioco "intellettuale" con la ricerca del singolare, con applicazione delle forme "a dialogo", con aderenza a forme "narrative" o "rappresentative" corroborate dall'impiego di una scrittura che non si adegua solo allo stile corrente frottolistico, ma assume soluzioni polivocali di marca contrappuntistica.

Di fronte a tanta varietà è sembrata indispensabile una ricerca intesa ad individuare il motore dell'azione culturale posta alla base della produzione. È noto che da parte dell'ultima generazione di storici della letteratura è stata condotta un'azione efficace di rivalutazione della poesia del Quattrocento intesa a colmare il vuoto creato da falsi preconcetti fondati sull'assolutismo della cultura umanistica. Un gruppo di studiosi (Contini, Segre, Corti) hanno bene individuato il valore di una poesia "minore" che percorre tutto il «secolo senza poesia», evidenziando specialmente la mozione intellettuale da cui prese le mosse, e solo marginalmente il rapporto che essa intrattenne con esperienze musicali. Di fatto nei loro studi non furono prese in considerazione le fonti musicali o i rimari laudistici che intrattennero rapporti stretti con le forme della musica profana, né tantomeno lo sviluppo straordinario della poesia per musica nella seconda metà del Quattrocento e segnatamente nell'ultimo quarto del secolo. Tale omissione registrata nel campo generale degli studi sulla poesia post-umanistica è pregiudizievole alla valorizzazione del fenomeno specialmente in rapporto alla ricezione della componente offerta dalla lunga e proficua fase di teorizzazione che accompagna il fenomeno. Quando il trattato di Antonio Da Tempo vide la luce a

Venezia nel 1509 e poté essere acquisito come base di una nuova estetica formale della poesia italiana portata a migliori esiti da Pietro Bembo e da Giangiorgio Trissino, la trattatistica metricologica sulla lirica volgare aveva alle spalle una frequentazione già lunga e matura che aveva avuto due divulgatori convinti in Ghidino da Sommacampagna e Francesco Baratella che sottoscrisse l'*explicit* del suo volgarizzamento dell'opera tempiana nel 1447 (Da Tempo). Su tale premessa si è ritenuto di dover condurre una attenta analisi mirata a valutare la ricchezza del repertorio di Pn676 alla luce della teorizzazione di Antonio Da Tempo, segnatamente rapportata a quelle forme che sembravano avere maggiore relazione con la poesia per musica. Fra queste detiene una posizione dominante la frottola, fatta discendere da Da Tempo dal motto confetto (genere che elabora e combina in struttura poetica sentenze di elevata elocuzione). Nel suo trattato il termine "frottola" risulta invece considerato come accezione impropria, assunta 'volgarmente' per indicare il motto confetto (cfr. Luisi, *Moti confecti*), mentre essa più propriamente sta ad indicare una poesia rusticale proveniente da ceti incapaci di proferire sentenze di valore poetico. Dal canto suo Baratella, nel suo volgarizzamento del trattato tempiano, coglie l'opportunità di stigmatizzare la frottola come forma strutturata e regolare offrendone tre tipi distinti che, in comune con l'esempio offerto dal grande metricologo, hanno una serie di tre rime bacciate (o due) di seguito e possono essere composte da stanze tetrastiche formate da un endecasillabo, due settenari e un quinario (Aaab, Bccd, ecc., prima specie), di tre settenari e un quinario (aaaab, bbbbc ecc., seconda specie) ovvero di tutti settenari in stanze ternarie precedute da stanza tetrastica (aaab, bbc, ecc., terza specie).

In definitiva la teorizzazione della frottola intorno alla metà del Quattrocento offre uno spettro molto ampio di possibilità formali e espressive che rappresentano una vera risorsa per le aspettative del musicista: così la frottola rusticale può utilizzare motti proverbiali popolari; in vista di intenti descrittivi collegati a scene popolari e concitate può assumere la forma della frottola-caccia; in rapporto a sentenze formulate con linguaggio colto può essere considerata una frottola tempiana diretta erede del motto confetto e formulata con regolarità delle rime e libertà del metro; quando invece assume regolarità delle rime e del metro diventa una forma baratelliana articolata in tre specie. Nel testimone di Parigi tutte le varietà di frottola sono testimoniate, tranne quella direttamente connessa al motto confetto, a causa della sua impostazione metrica irregolare e per la sua propensione esclusivamente letteraria che non le consente di essere facilmente utilizzata come poesia per musica, evidentemente per l'impossibilità di poter creare una struttura musicale strofica su una certa quantità di versi, applicabile poi a una versificazione simmetrica successiva. Essa appare però sostituita

dalla frottola-caccia, ugualmente tempiana ma non assimilabile a poesia di alta elocuzione: essa pure non è strofica ed è irregolare nel metro, ma ha una versificazione contenuta che può essere affrontata con una soluzione *durchkomponiert*: di tale forma Pn676 riporta ben due straordinari esempi. Riguardo alla frottola tempiana antica e rusticale ne troviamo una di straordinaria capacità espressiva paremiologica, bene interpretata da una sapiente scrittura contrappuntistica polivocale a tre voci, rappresentata dal frammento *El piove?*; ma la parte più consistente delle frottole è costituita da quelle baratelliane, evidentemente più consone alle esigenze musicali per la loro simmetria metrica. Ma ci si dovrebbe chiedere il perché di questo adeguamento operato da Baratella a proposito della frottola: si tratta di un intervento sospetto che non si verifica a proposito delle altre forme e si può credere che il giovane metricologo padovano fosse mosso dal desiderio di offrire materiale idoneo alle esigenze della poesia per musica. Questo aspetto, colto dai musicisti, porterà anche a modificazioni di quelle strutture con adattamenti che consentono l'uso del *refrain*, come era accaduto per le stanze di barzelletta prive di ripresa.

Pn676 contiene dunque un numero ragguardevole di frottole tempiane e baratelliane, assumendo una caratteristica che altre fonti presentano sporadicamente e che le stesse edizioni petruciane quasi ignorano o tutt'al più riproducono sotto altre definizioni formali di conio peculiarmente musicale (oda, canzonetta, capitolo). Se ad esse si aggiungono anche i casi davvero rari di intonazione su sezioni di sonetto o madrigale, o su testi di sirventese e rotondello, la posizione del testimone si delinea molto interessante per la sua collocazione culturale. Ciò che fino a questo momento ha attirato l'attenzione degli studiosi in merito al repertorio è stato rappresentato dalle barzellette di ottonari in forma consueta di ballata. Il numero consistente di queste composizioni, unitamente ad alcuni brani celebrativi che sembrano alludere soprattutto alla casa estense e a quella gonzaghesca, hanno favorito la collocazione del manufatto in area mantovana, sostenuta specialmente dalla presenza del brano n. 72, *Turco Turco et Isabela* - tramandato purtroppo con il solo incipit - e dagli altri due brani celebrativi n. 67, *O triumphale diamanto* e n. 70, *Aprresso il Sancto ucello* (Bridgman, *Manuscrit*; Bridgman, *La vie*, pp.182-195; Prizer, *Courtly*; Prizer, 1990). Naturalmente questa ipotesi resiste al tempo pur nella sua qualità ipotetica, e al momento sembra impossibile opporre una diversa soluzione provata. Tuttavia, pur accettando la validità degli indizi richiamati a sostegno della tesi, ci sembra doveroso proporre una diversa analisi del manufatto e del suo repertorio a sostegno di una possibilità che vedrebbe il codice proteso verso orientamenti alternativi alla cultura propriamente mantovana.

L'analisi condotta non intende disconoscere il rapporto che il manufatto ha con la cultura isabelliana rappresentata dalla barzelletta: ciò tuttavia non può essere un elemento sostanziale per l'attribuzione del codice all'area mantovana perché anche molti altri codici, di cui si è appurata l'origine fiorentina, milanese ecc. contengono massimamente barzellette. Appare invece un elemento decisivo la presenza di tre brani celebrativi dedicati alla famiglia Este (anche quello che sembra celebrare Isabella, naturalmente) e semmai si potrebbe essere più propensi nell'accettare Ferrara come luogo di redazione del manufatto. La tesi avanzata da Prizer che vedrebbe Mantova come luogo più probabile, invece di Ferrara, è sostenuta dall'osservazione che manca fra gli autori del repertorio il nome di Pre Michele Pesenti. L'osservazione ha un indubbio peso, ma la circostanza non può essere decisiva per vari motivi: in primo luogo perché le attribuzioni del codice sono molto scarse, in secondo luogo perché allo stesso modo si potrebbero registrare assenze che potrebbero favorire tesi contrarie. Ad esempio non si giustificerebbe la mancanza, fra gli autori franco-fiamminghi registrati dal codice, di Johannes Martini, compositore tenuto in grandissima considerazione da Isabella che ne fu allieva non solo a Ferrara, ma anche a Mantova (mentre troviamo abbondantemente indicato Isaac nelle aggiunte e Agricola fra le rare indicazioni della prima scrizione, e rileviamo dalle concordanze anche la presenza di Josquin, forse di Busnois e di Caron). La discussione del resto perde di efficacia se si considera l'affinità culturale instauratasi tra Ferrara e Mantova per il tramite di Isabella: un prodotto che appartenesse all'una o all'altra corte non darebbe esiti differenziati, a meno di poter stabilire che il manufatto fosse appartenuto propriamente a Isabella d'Este o, poniamo, a Lucrezia Borgia. Poiché ciò è da escludere, rimane solo la possibilità che sia un prodotto che riflette una cultura d'ambiente e perciò non fa differenza che si tratti di Ferrara o Mantova, potendosi assumere l'idea di un riferimento attendibile alla cultura mantovana-ferrarese.

Partendo da questi presupposti è sembrato di grande importanza l'interesse dimostrato dal testimone per soluzioni compositive ed esecutive non pertinenti alla tradizione consolidata della barzelletta mantovana che aveva potuto contare sull'apporto di Cara e Tromboncino, ma ancora prima sulla grande tradizione esecutiva ferrarese tramandata con i nomi di Petrobono e di Malacise. In Pn676 emergono tre elementi singolari non attestati dalle fonti frottolistiche recenziori:

1. Un repertorio di autentiche frottole e altre forme poetiche antiche variamente sperimentate per la loro varietà strutturale
2. La spiccata propensione di un certo numero di composizioni per una scrittura polifonica con destinazione vocale

3. La presenza di richiami riferibili alla prassi esecutiva, con precisa indicazione della varietà delle voci e con assegnazione delle parti a soggetti dichiarati (Milliar, il “puero”, Frate Gerardo, Arnolfo).

Ora, è un dato di fatto che la curiosità dimostrata dal codice per la forma della frottola antica e moderna coltivata in ambienti culturali diversi rappresenti una volontà di accostamento a esperienze di grande interesse e altrettanto valide come quella della barzelletta. Viene spontaneo individuare nella cultura patavina il centro di elaborazione della teorizzazione tempiana e della sua divulgazione, ma questo non può indurre ad assumere per il codice un diverso centro gravitazionale in assenza di prove certe o convincenti. Qui interessa solo poter sostenere che la fonte guarda anche intorno a sé. Questo elemento, pur lasciando ferma la possibile appartenenza del codice alla cultura ferrarese-mantovana, supporta l'assunzione di una certa autonomia del codice rispetto a quella cultura: e questo ci sembra di enorme importanza poiché porta il manufatto fuori dalla diretta influenza della corte, pur rappresentandone ampia testimonianza. Sotto tale aspetto il codice di Parigi assume un valore eccezionale attestato da brani come *Sergonta bergonta*, *Anguilles*, *anguillons*, *Rusticus ut asinum*, *A la caccia*, *A la pesca*, *El piove*, tutte con chiara impostazione polifonica polivocale, ma anche brani come *Fate bene a sto mischino*, *L'altra nocte m'insomniava* con *refrain* atipico o come *Io som maistro Barileto*, composto su stanze di barzelletta priva di ripresa o di *refrain* e ancora come le frottole baratelliane *Audite vui fenestre*, *Dhe fusse*, *El conven*, *Aimè* o le composizioni su forme arsonivistiche desuete *Aimè il core*, *Fortuna desperata*, *Dolce mio isguardo*, *Non expectò giamai*.

Visto sotto questo aspetto il codice si pone come una fonte compilata ad uso di un gruppo di cantori che appartengono alla cultura estense-mantovana, ma agiscono in proprio con forte curiosità verso qualunque sperimentazione attestata al di fuori dell'ambiente. Un'analisi dei contenuti del codice, e specialmente l'osservazione della parte di repertorio che sembra collocarsi in posizione di originalità per forma e per prassi esecutiva, favoriscono la collocazione del manufatto in ambiente religioso. A parte la presenza di un buon nucleo di composizioni liturgiche e spirituali a cui abbiamo fatto cenno, tale possibilità sembra essere suffragata più propriamente dalla presenza di composizioni di orientamento buffonesco, sagace, di significato equivoco e esorcizzante che furono speciale appannaggio degli ambienti conventuali ed ecclesiastici in genere. Conosciamo di questo periodo la fantasiosa produzione di Pre Michele Pesenti, molto interessata alla frottola, e più tardi conosceremo quella di Don Timotheo, di Don Peregrinus Cesena, di Fra Ruffino Bartolucci di Assisi e finalmente di Fra Giordano Pasetto che lo sostituì nella direzione della cappella

del duomo a Padova nel 1520. Molte delle composizioni lasciate da questi musicisti, puntualmente appartenenti a ordini religiosi o al clero secolare, affrontano in forma ironica argomenti legati all'eros, al desiderio represso, al mondo lascivo e peccaminoso della prostituzione e non tralasciano di offrire particolari attraverso allusioni e espressioni scurrili e triviali. Tale pratica ha precedenti nella liturgia medievale che Frédéric Billiet ha recentemente sintetizzato nel suo saggio *Musica per la "Festa dei folli"* (Billiet): la sua analisi fa riferimento a una pratica liturgica che era l'equivalente della festa profana del carnevale. Questo ha il suo teatro nella piazza, quella in chiesa ove è scandita dal calendario liturgico; gli attori sono gli ecclesiastici (per lo più chierici degli ordini minori) e i canonici gli spettatori; il tema centrale è la rappresentazione del mondo alla rovescia. In questa folle festa, mossa da un'idea rituale esorcizzante del male, l'oscenità ha un ruolo determinante e gli elementi assunti, parole volgari, gesti peccaminosi e sfumature allusive, concorrono a determinarne l'efficacia. Nello stesso *Atlante* F. Alberto Gallo, nelle sue *Conclusioni* (Gallo, *Eredità*), trae da una cronaca di Forlì, del 1442, una testimonianza assai significativa che qui riportiamo:

Essendo io in la messa, la quale si dicea cantando in l'altare grande hodi' uno de quilli fanti che cominciò a cantare una canzone così: - La cioppa sta in sul muro, la mi mostrò lo q... - Questo io hodi' con li miei orecchi, dicendosi la messa com t'ò dito gridando che ogn'on l'odì como mi [...] E statim un altro incominciò una altra. Io non la vo' iscrivere perché l'è troppo disonesta.

Ebbene, quel "fante" cantava la canzone della "mala zotta" che dopo più di mezzo secolo, in forma polifonica, sarà inserita e quasi nascosta in un *quodlibet* di Ludovico Fogliano, prete modenese, stampato da Petrucci nel *Frottole libro nono* (1509) e recentemente restituita come genere buffonesco (Luisi, *Musica vocale*, e Luisi, *Prodromi*). A questo genere, appunto, appartiene la produzione buffonesca e "licenziosa" degli sconosciuti musicisti presenti in Pn676 di cui, almeno in due casi, sembra certa la provenienza religiosa: quella di Frate Gerardo e quella di Ludovico Milliar, verosimilmente chierico.

Spesso la pratica di tali generi, difficilmente accettati nelle lezioni a stampa se non sotto forma "emendata" o in guisa di citazioni, rimane relegata a un uso "interno" e costituisce una sorta di gioco, di svago intellettuale che esce dai canoni consueti della composizione in stile frottolistico; i compositori che si prestano all'operazione frequentano la polifonia in sede liturgica, hanno buona capacità compositiva, guardano alla musica polivocale e alla scrittura contrappuntistica. In questo genere producono occasionalmente e a scopo dilettevole esteso ai propri compagni di coro. Il più prolifico e tenace sostenitore del genere

appare Pre Michele Pesenti, conosciutissimo in tutte le corti padane, ma di Don Timotheo possiamo reperire solo una composizione (*Uscirallo o resterallo*) scritta in risposta a una di Pesenti (*Che faralla, che diralla*) ambedue pubblicate da Petrucci nel *Frottole libro undecimo* (1514). Un discreto numero di frottole baratelliane sono attribuite nei primi libri di Petrucci a Don Peregrinus Cesena; qualche altra composizione di eccezionale valore conosciamo di Fra Ruffino, peraltro compositore prolifico di musica sacra, e di Fra Giordano Pasetto, anch'egli importante compositore sacro, ma la produzione di genere è molto più vasta e perviene in forma anonima specialmente attraverso fonti a penna. Pn676 ne testimonia un buon numero accomunati per argomentazione, struttura e stile compositivo: comune a tutti è la contrapposizione dei ritmi ternari e binari come stacco delle sezioni interne delle strutture poetiche; tutti alludono, più o meno palesemente, al desiderio represso in chiave ironica, tutti si prestano a una esecuzione interamente vocale e sembrano destinate a esecuzioni in buona compagnia, o alla ricreazione "riservata" in presenza dei "superiori" in tempo di carnasciale, ad imitazione di una antica liturgia soppressa. Si trova sperimentato di tutto: l'uso pluringuistico appropriato ai personaggi (il francese per la meretrice, lo spagnolo per il galante, il tedesco per il soldato sbruffone, il latino maccheronico per il frate gaudente), il contrappunto imitativo per le scene concitate delle cacce, il desiderio onirico di Frate Gerardo sfogato nel movimento cullatorio di una ninna nanna. Ma c'è anche la presenza di brani concepiti come svago intellettuale puramente musicale: tali sono le due elaborazioni strumentali sul tema del *Tentalora* in eccellente scrittura contrappuntistica e le variazioni in stile frottolistico sullo stesso tema (n. 49, *Deh fusse pur qui meco*) come memoria del *Ben venga maggio*; la composizione maccheronea n. 64, *Rusticus ut asinum*, la sperimentazione sulle forme arsnovistiche (ballata minima, sonetto settenario, madrigale, sirventese ternario, rotundello undenario) e soprattutto sulle quattro frottole baratelliane e sulla straordinaria frottola antica a carattere paremiologico, n. 28, *El piove? Mo lassa piovere!* che realizza un vivace gioco contrappuntistico distribuito a tre parti vocali.

L'impressione generale derivante dall'analisi di questa parte del repertorio conduce sicuramente a una destinazione "rappresentativa" nel senso più esteso del termine: rappresentazione come finzione dell'azione, legata alle argomentazioni narrative dei brani, alle situazioni paradossali e sovente buffonesche e caricaturali. Pn676 presenta a tal proposito degli "aeri", come li avrebbe chiamati in seguito Petrucci, destinati a costituire moduli di repertorio semplici e facilmente memorizzabili anche da parte di attori, da utilizzarsi per qualsivoglia struttura poetica dello stesso genere. È un aere da "rappresentazione" il n.111, *La non vòl più esser mia*, attestato sicuramente dal riscontro

della stessa musica sia con lo stesso testo, sia con il testo *Tua volsi essere sempre mai* che ne costituisce la risposta, in una più tarda stampa di Pietro Sambonetto (Siena, 1515). Anche il brano n. 103, *Se 'l m'è grave il tuo partire* ha carattere “rappresentativo” essendo una risposta diretta al brano *Se m'è grato el tuo tornare* (presente in altre fonti significativamente in unione al precedente). Sicuramente attestata è la destinazione come “aere” di commedia anche del brano n. 100, *L'amor donna ch'io te porto* che diede l'intonazione al travestimento *L'ardor donna, ch'io mi porto*, inserito come «Canzone in canto figurato» nel finale dell'*Egloga alla martorella* intitolata *Solfinello* di Pierantonio Legacci dello Stricca, stampata a Siena nel 1521. Ma la destinazione rappresentativa, insita nella forma di dialogo su cui sono fondate, è propria anche di brani come il n. 83, *Fati bene a sto meschino*, n. 7, *Sergonta, bergonta*, n.44, *Morte! Che voi?*, come appare rappresentativa la destinazione del lungo monologo della maschera del cuoco-scalco celebrata al n. 53, *Io son maistro Barileto*, o la narrazione in latino maccheronico che illustra il “testamento dell'asino” nel n. 64, *Rusticus ut asinum*, o gli “aeri” n. 20, *Non expectò giamai*, n.21, *Chi l'harà mai creduto*, e n.110, *Aimè, ch'adesso io provo*.

L'interesse per la varietà delle forme e quello per la scrittura polifonica sposta l'obiettivo di Pn676 su Padova. Padova rappresenta già nel Trecento, con Antonio Da Tempo, il centro dell'elaborazione metricologica sulla poesia volgare; nel Quattrocento la stessa Padova eredita tale tradizione con intenti di divulgazione sostenuti da Francesco Baratella che si rende fautore di un restauro specialmente ad uso della poesia per musica attraverso la frottola. Padova è nel contempo centro di elaborazione musicale su cui convergono musicisti legati alla cappella del duomo a cominciare da Crispin van Stappen, per continuare con Don Peregrinus Cesena, Fra Ruffino e Fra Giordano Pasetto. Anche alcuni dei personaggi richiamati dal testimone di Parigi sono dichiaratamente frati o chierici e forse appartengono alla stessa comunità anche gli altri. Sembra evidente la propensione dell'allegria compagnia a emulare le conquiste irradiate da Padova, senza disdegnare i tesori consegnati dalla cultura ferrarese-mantovana. Non è detto però che l'attività del gruppo a cui sembra dato in uso il codice si svolgesse in assoluta libertà e tolleranza: tutte le composizioni particolari sopra citate rimangono fuori dai repertori correnti e rappresentano una componente culturale “riservata”. Forse non furono assenti controllo e repressione. Un particolare brano presente nel codice, il n. 95, *Sconsolata Philomena*, è una curiosa barzioletta che riporta in epigrafe l'indicazione «Propter ordinem contra fratrem» e sembra avere diretto riferimento con il contenuto poetico che piange la sordità della Giustizia e della Ragione e l'abbandono della Pietà e dalla Compassione, concludendo che è inutile pregare o cantare le lodi. È sembrato

di poter ravvisare il richiamo a una situazione incresciosa che potrebbe essersi verificata e aver spinto il superiore dell'Ordine a prendere provvedimenti contro qualcuno per comportamento non degno del suo stato. Potrebbe trattarsi del caso di un cantore e, poiché la scritta sopra riferita è stata realizzata sopra una precedente indicazione rubricata abrasa, di cui rimane una «P», si può supporre che precedentemente il «pro/contra» potrebbe essere stato riferito a un personaggio in particolare che in un secondo momento si è voluto sottacere rendendo generale la sentenza. Merita sottolineare che il testo del brano risulta adattato alla circostanza, presentando evidente incongruenza di significato tra ripresa e stanza; peraltro è noto anche attraverso altra fonte (vedi scheda relativa), ove sfortunatamente è privo della stanza, a conferma dell'operazione di adattamento. Ci si chiede chi potesse essere il frate colpito dalla "sentenza": forse l'onirico Frate Gerardo? O forse l'onnipresente Clericus Milliar interprete e attore di scena?

2. NOTE SUI TESTI POETICI DI Pn676

I testi in lingua tramandati dal codice parigino offrono una gamma rappresentativa delle forme della poesia per musica utilizzate dal repertorio vocale quattro-cinquentesco. Se la maggior parte delle composizioni intona le più diffuse forme di strambotto e barzelletta, non mancano strutture poetiche ricercate, da un lato riconducibili a una versificazione ereditata dal passato, dall'altro rispondenti a esigenze di natura più sperimentale. Infatti, la varietà delle forme poetiche impiegate, e – soprattutto – della loro intonazione musicale, consente di ipotizzare che il committente di questo testimone a penna intendesse realizzare un'operazione di raccolta di materiale ritenuto interessante proprio perché diversificato. Non meraviglia, pertanto, trovare nel manoscritto – accanto a quelle più tradizionali – strutture poetiche particolari, molte delle quali rispondono a modelli più arcaici, teorizzati fin dal Trecento in area padovana nel noto trattato di Antonio da Tempo, riproposto e attualizzato attraverso il commento quattrocentesco di Antonio Baratella¹. Il presente studio ha fatto costante riferimento a tale trattato, avendo individuato in esso un possibile modello teorico che testimonierebbe di una circolazione ampia del repertorio poetico-musicale di Pn676. Di tale riferimento si dà puntuale riscontro negli apparati ai testi e alle musiche che corredano le trascrizioni.

Anche dal punto di vista dei contenuti poetici i testi di Pn676 offrono un'ampia gamma di temi, che spaziano dal sacro al profano, orientandosi verso una *koinè* letteraria che rispecchia i modelli della poesia per musica quattro-cinquecentesca. Accanto al frequente *topos* dello struggimento amoroso si collocano temi di natura spirituale, richiami storico-encomiastici, contenuti popolari e di riferimento al plausibile ambiente nel quale il manufatto è stato prodotto e sicuramente utilizzato.

I testi poetici tramandati dal codice parigino sono trascritti in forma curata, tendenzialmente calligrafica, e distribuiti in maniera piuttosto precisa negli spazi utili presenti tra le voci. Il copista pone sempre particolare attenzione nell'indicare la corretta versificazione attraverso vari accorgimenti. Innanzitutto spesso utilizza l'inchiostro rosso o blu per sottolineare la prima lettera di un nuovo verso o di una nuova stanza. Inoltre introduce con una certa regolarità delle piccole stanghette tra le parole per suggerire il

¹ Antonio Da Tempo, *Delle rime volgari. Trattato di Antonio Da Tempo*, giudice padovano. Composto nel 1332; dato in luce [...] per cura di Giusto Grion, con *Il compendio dell'arte ritmica di Francesco Baratella*, Bologna, 1869 (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1970).

passaggio a un verso successivo. Infine tende sempre a sfruttare opportunamente gli spazi raggruppando i versi a due a due (come ad esempio nel caso degli strambotti e dei distici del brano *Ne la digna stalla*) o in una sequenza rispondente all'effettiva lunghezza delle stanze (ciò accade per le barzellette, le ballate, le frottole). Inoltre il copista sfrutta il testo come uno degli elementi utili per consentire al lettore la corretta interpretazione della struttura musicale. Perciò la ripetizione di un verso, o più frequentemente di una porzione di esso (in genere abbreviata con la formula *ut supra*) contribuisce a chiarire ciò che altri elementi musicali (come le barre interne e i segni di ritornello) pure suggeriscono. Naturalmente questa generale attenzione per la trascrizione dei versi non esclude che insorgano dubbi nella lettura e che si debbano frequentemente fornire ipotesi interpretative sui significati della scrittura e sulla corruzione dei testi. Se sono piuttosto rare le omissioni di versi o parti di essi e solo occasionalmente si registrano correzioni o aggiunte, molto frequente è invece l'irregolarità metrica. Come accade in genere nella poesia per musica di questo repertorio, tale irregolarità spesso è dovuta alla natura stessa dei testi e pertanto trova giustificazione nell'intonazione musicale². Ciò accade anche in Pn676, dove però si registrano anche irregolarità irrisolvibili, oppure corrotte di varia natura, refusi e fraintendimenti per i quali appare necessario un intervento ai fini della restituzione di un testo metricamente corretto e semanticamente chiaro.

Una certa eterogeneità caratterizza anche gli aspetti linguistici del codice, redatto in un periodo antecedente la normalizzazione operata da Bembo. Pertanto, la patina genericamente padana viene arricchita da elementi lombardi e meridionali, da forme linguistiche di area più propriamente toscana e da qualche provenzalismo. Frequente è il ricorso ai latinismi e alle grafie latineggianti; in qualche caso si registra anche l'uso del latino mescolato al volgare per situazioni di bilinguismo o plurilinguismo, che rappresentano una delle caratteristiche peculiari di questo codice.

A supporto dei rilievi linguistici e allo scopo di delineare alcune possibili traiettorie di diffusione del materiale poetico, è stato effettuato un studio sulle fonti letterarie concordanti fino ad ora rintracciate. Tale studio per il momento ha preso in considerazione esclusivamente materiale manoscritto coevo, ritenuto più significativo – rispetto alle fonti a stampa – per lo studio di questo repertorio. In alcuni casi sono state assunte per il confronto anche le fonti musicali che presentavano lezioni particolarmente interessanti anche sotto il profilo testuale. Dalla collazione effettuata tra i diversi testimoni sono naturalmente emerse

² Cfr. La Face-Rossi, *Rime*, pp.78-82.

numerose varianti. In questa fase di studio sono state segnalate tutte, comprese quelle minime, poiché si ritiene che solo dopo aver realizzato rilievi capillari si possa successivamente ragionare sui dati emersi e decidere quali scelte operare sul piano dell'edizione critica del testo.

In generale la scrittura del codice presenta una certa omogeneità, denunciata dalla ricorrenza di fenomeni linguistici come gli scempiamenti tipicamente padani dell'affricata dentale sorda (*belleza*), gli ipercorrettismi (ad es. *focco* per 'fuoco'), le palatalizzazioni (*cognosco*, che può comunque essere considerata grafia latineggiante), e soprattutto dall'uso di costanti grafiche (come *x* per *vixi*, *exhorta*, ecc. o il nesso *-ct* per *facto*, *afflicto*, *puncto* ecc.), della *m* finale (nelle forme *som* per 'son(o)', *bem* per 'ben(e)', ecc.) e dell'*h* davanti a velare *o*, *u* (*anchor*, *ciaschun*, ecc.).

Per tutte le annotazioni linguistiche, metriche e lessicali si rimanda agli apparati e alle annotazioni ai testi poetici.

3. ORIENTAMENTI FORMALI DEL REPERTORIO MUSICALE DI Pn676

In rapporto al repertorio musicale di Pn676 è sembrata fin da subito fondamentale una indagine che definisse la qualità della fonte e la sua eventuale dipendenza o autonomia in rapporto ad altri testimoni coevi, ai fini della determinazione di autorevolezza e della valutazione delle scelte di repertorio. Sotto tali aspetti è risultato di grande interesse la grande varietà dell'antologia, che spazia tra una forte capacità testimoniale e un atteggiamento propositivo e innovativo che caratterizza la cultura musicale di fine Quattrocento. In modo particolare è sembrato di fondamentale interesse stabilire il grado di relazione che poteva collegare la fonte - datata 1502 - alla coeva impresa editoriale che aveva preso l'avvio a Venezia nel 1501 grazie all'intraprendenza illuminata di Ottaviano Petrucci. Nello specifico - tenendo conto del genere poetico-musicale più testimoniato nella miscellanea parigina, cioè del repertorio frottolistico - sembrava doveroso appurare l'indipendenza di Pn676 dalle raccolte a stampa di frottole che furono date in luce da Petrucci a partire dal 1504. Al di là di ovvie considerazioni di ordine cronologico, il problema non è così scontato come sembra, vista la circolazione intensa del repertorio a cavaliere tra Quattro e Cinquecento e visto anche l'assorbimento già a livello di tradizione manoscritta delle innovazioni della scrittura che segna il passaggio dalla composizione a tre voci a quella a quattro e il progressivo abbandono di forme vocalizzate per l'assunzione di uno stile propriamente frottolistico per voce accompagnata da strumenti, caratteristiche che a loro volta tengono conto della definizione formale sempre più cristallizzata delle varie forme poetico-musicali.

Petrucci, in tal senso, rappresenta la posizione più autorevole, testimoniata attraverso l'edizione di ben 11 libri di frottole (1504-1514), tutte a quattro voci (con rarissime eccezioni) e generalmente standardizzate nei vari modelli dipendenti dalle strutture poetiche. Sotto tale aspetto è sembrato perciò utile procedere a una verifica della autonomia di Pn676 nei confronti delle edizioni petrucciane che, per essere di qualche anno più recenti, si ponevano di per sé su una diversa posizione "revisionistica" che bene si addiceva all'intrapresa di un editore. Occorreva però appurare il ricorso a fonti diverse o simili, giacché nei due decenni che precedono il nuovo secolo non mancano testimonianze di una tendenza generale alla "riscrittura" del repertorio più antico, attestato dal passaggio delle stesse composizioni da una scrittura originale a 3 voci a una elaborazione a 4 voci che aggiunge al contesto originario la voce di Altus, spesso creando situazioni alquanto compromesse sul piano della corretta scrittura polifonica. L'analisi complessiva ha posto in rilievo l'assoluta indipendenza di Pn676, ma essa non discende soltanto dal fatto che nel testimone a penna vengono ancora esibiti (in opposizione alle nuove tendenze assorbite senza riserve dall'editoria) molti brani a 3 voci di più antica tradizione, alcuni dei quali ritrascritti da Petrucci a 4 voci. In realtà anche in Pn676 sono presenti riscritture a 4 parti di brani più antichi attestati da altre fonti nella

versione a 3 voci, ma in ogni caso la collazione delle fonti ha evidenziato la presenza di varianti che lasciavano cadere il rapporto diretto tra le fonti, anche in presenza di lezioni (del tutto eccezionali) che potevano far supporre una diretta filiazione di Petrucci e del manufatto parigino da una fonte simile.

Queste circostanze hanno evidenziato per Pn676 una peculiarità compilativa che prescinde dall'idea editoriale in senso stretto (non certo filologica in senso moderno, ma almeno con buoni intenti redazionali e correttivi) e che attiene di contro a esigenze testimoniali e conservative che abbracciano un'intera epoca, più tradizioni, più ambiti stilistici, più testimonianze, più consuetudini esecutive. Sotto questo aspetto il manufatto presenta tutto ciò che gli è possibile reperire dalla tradizione locale e limitrofa: musica sacra, musica spirituale a "modo proprio" o in "travestimenti", musica profana; e quest'ultima - la più attestata quantitativamente - estende la ricerca dei modelli nel passato e nella contemporaneità, assumendo perfino soluzioni d'avanguardia che appaiono ai nostri occhi in forma ibrida e difficilmente inquadrabili nella cristallizzazione del repertorio pervenuto attraverso le successive fonti a stampa, salvo a identificare aspetti performativi più fortemente legati a una componente intellettuale della scrittura e una destinazione spesso votata a fini "rappresentativi" o "narrativi". Volendo offrire una sintesi delle osservazioni riportate nelle schede analitiche che corredano l'Apparato critico, possiamo riportare di seguito una classificazione sintetica che attesta la diversa appartenenza cronologica del repertorio, suddiviso in "area antica", "area moderna" e "area d'avanguardia"

Area antica

(gli incipit contrassegnati da asterisco si riferiscono a brani con tendenza "rappresentativa" o "narrativa")

- 3. Rende l'arme al fiero Amore.** Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito unificato.
- 6. Aimè che il core mi dole.** Forma musicale: ballata minore a 4 v. su schema bipartito (con D.C.)
- 8. Colomba senza felle in corpo humano.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su sch. monopartito con coda.
- 9. Rezina del cor mio ora te lasso.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito.
- 13. Ocultamente me sentia puncto.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito.
- 16. Mille prove ho già facto per levarmi.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito.
- 18. Rendime il tempo mio che ho consumato.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito.
- 19. Alta regina a ti piangendo io vengo.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito.
- 20. Non expectò giamai cum tal disio.** Forma musicale: epistola in terza rima a 3 v. su schema monopartito

- 24. Contento in foco sto como fenice.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito
- *28. El piove?** Forma musicale: frottola antica a 3 v. monopartita (durchkomponiert)
- 37. Ne la digna stalla.** Forma musicale: laude in distici di endecasillabi a 2 v. su schema monopartito
- 45. Io mi voglio lamentare.** Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito unificato
- 47. Requiescant in pace.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito
- 50. Ave, Virgo, Mater Christi.** Forma musicale: sequenza ritmica/laude caudata (latino-italiano) a 2 v. bipartita con refrain
- 52. Finché vivo e poi la morte.** Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito, con «ut supra» (D.C.) per refrain (forma tradizionale ma protesa verso nuove soluzioni)
- *53. Io som Maistro Barileto.** Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito, senza refrain
- 54. Non se muta il mio volere.** Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito, con D.C. per ripresa/refrain
- 56. L'ucelo mi chiamo che perdo giornata.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito
- 74. Soffrire io som disposto ogni tormento** Forma musicale: strambotto (ottava siciliana) a 3 v. su schema monopartito
- 75. Io mi conduco a morte in dolce stento.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito
- 77. O di infelice, sempre a mi doglioso.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito
- 82. Il cigno canta al core soavemente.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito
- 94. Rimango solo per piangere come morto.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito
- *111. La non vòl più esser mia.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito in forma di “aere per barzelletta” (con refrain di un verso; è attestato l’uso della stessa musica per la “risposta” *Tua volsi essere sempre mai* in guisa di intermedio)

Area moderna

- 1. Io som l'ucelo [che sopra i rami d'oro].** Forma mus.: strambotto a 4 v. su schema monopartito con coda
- 4. Oimè il core, oimè la testa.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 10. In te, Domine, speravi.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 14. Dilecto albergo, o tu beato nido.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito con coda

- 15. O falso mondo, che l'huomo fai sì doglioso.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 17. Fortuna desperata.** Forma musicale: canzone a 4 v. monopartita
- 21. Chi l'harìa mai creduto.** Forma musicale: canzonetta a 4 v. con ritornello, su schema bipartito
- 22. El converrà ch'io mora.** Forma musicale: frottola a 4 v. su schema bipartito con D.C. per ripresa
- 26. Ben seria tempo ormai che fin ponesti.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 27. Risguarda il viso mio pallido et afficto.** Forma musicale: ottava siciliana a 4 v. su schema monopartito
- 30. A la fé, sì, a la fé bona.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 31. Dal cello non hebe mai altro che guerra.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 32. Andati, accesi mei sospiri, al loco.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 34. O Vergine del celo, imperatrice viva.** Forma musicale: laude-strambotto a 4 v. su schema monopartito
- *44. Morte!Che vòy?Te bramo. Eccomi apresso** For. mus. strambotto (dialogo) a 4 v. schema monopartito
- 46. Audite vui fenestre** Forma musicale: frottola baratelliana a 4 v. su schema bipartito
- 48. O vui, che seguitate il van Cupido** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- *49. Dhe, fusse pur qui meco** Forma musicale: frottola a 4 v. su schema bipartito. con D. C. per ripresa (variazione sul tema di *Ben venga maggio/Tentalora*)
- 51. La mi lasòlla, [lasòlla] mi.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con D. C. per refrain
- 58. Se non dormi, donna, ascolta.** Forma mus.: barzelletta a 4 v. su schema bipart., con refrain Dal § al Fine
- *60. Or che son di pregon fora.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con refrain (cit. *Turlurù*) fornito di ampia coda assente nell'edizione di Petrucci
- 61. Cognosco bem che la mia vita manca.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 65. Iti, sospiri, là dove Amore vi mena.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 66. Chi desidra esser felice.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito per ripresa e refrain, con iter. Dal §, poi refrain
- 67. O triumphale diamanto, nobile e lucento.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

- 70. Appresso il Sancto ucello n'è uno sì degno.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 71. Non è al mondo il magio stento.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con refrain Dal § al Fine
- 72. Turcho, Turcho et Isabela.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con refrain
- 73. Io sento Amore cum voce aspre e mortale.** Forma musicale: strambotto (ottava siciliana) a 4 v. su schema monopartito
- 76. Morte che fai? Ché non pigli questa spoglia.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 81. Dolce sguardo a chui volej tu dire.** Forma musicale: sirventese tempiano caudato (solo un ternario), a 4 v. su schema bipartito
- 85. Ahi, sventurato me, misero et lasso.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 86. Io te son servo pur como son stato.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 89. Merzé, merzé, per Dio, d'un core contrito.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 90. Non mi far morire a torto.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con D.C. per refrain
- *91. O sventurato pelegrino.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 92. Poca pace e molta guerra.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 93. Qual semplice ucellino tuto suspexo.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 95. Sconsolata Philomena.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 96. Tropo è grave il mio dolore** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito con D.C. per refrain
- 97. Viverò paziente e forte.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato (simmetrica)
- *100. L'amor donna ch'io te porto.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato (è attestato il contrafactum *L'ardor grande che i' me porto* ad uso di internedio nell'egloga *Solfinello* di Pierantonio dello Stricca Legacci)
- 101. Scopri lingua il ciecho.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 103. Se 'l m'è grave il to partire.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 104. Aimè, ch'io moro per ti, dona crudele.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

105. La nocte è curta a chi la gode in festa. Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

106. Salo pur che mi fai torto. Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato

108. Arda il celo e il mondo tuto. Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato

110. Aimè, ch'adesso io provo. Forma musicale: frottola baratelliana a 4 v. su schema monopartito

Area d'avanguardia

***7. Sergonta bergonta bergonton.** Forma musicale: barzelletta 4 v. su schema tripartito, con refrain atipico

11. Pacientia ognom me dice. Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito (metr.var.) unificato

12. Tiente a l'ora. Forma musicale: elaborazione strumentale (a ballo) a 4 v. su Tenor ostinato.

43. Orsù corere voglio a morte. Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito con D.C.

***55. A la cazza, a la cazza** Forma musicale: frottola-caccia a 4 v. su schema pentapartito (durchkomponiert)

***64. Rusticus ut asinum.** Forma musicale: versi latini ritmici a 4 v. su schema bipartito, con refrain Dal § al Fine (si argomenta sul "testamento dell'asino" preceduto da "lamento" narrativo)

***78. Anguilles, anguilles, anguillions.** Forma musicale: barzelletta bilingue (francese-italiano) a 4 v. su schema bipartito, con refrain atipico

79. Benché io serva a un core ingrato. Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema tripartito, con D. C. per refrain

***83. Fati bene a sto meschino.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con refrain di coda atipico

***88. L'altra nocte m'insomniava.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito (e doppiato), con refrain di coda atipico

98. Forte cosa è la Speranza. Forma musicale: barzelletta a 5 v. su schema bipartito con D. C. (A¹)

99. Tente a l'ora. Forma musicale: elaborazione strumentale bipartita a 4 v. su Tenor ostinato

102. Faccia ognon in fin che po'. Forma musicale: barzelletta grande a 4 v. su schema tripartito con refrain

***109. A la pesca, ogn'omo a la pesca.** Forma musicale: frottola-caccia a 4 v. su schema tripartito (o pentapartito, *durchkomponiert*; fa coppia con il n. 55, **A la cazza**)

All'interno del repertorio è possibile tuttavia individuare atteggiamenti musicali che definiscono l'appartenenza dei generi a periodi diversi. In modo particolare ciò si dimostra analizzando le forme più attestate e, in modo particolare, quella dello strambotto. Questo, benché non appaia mai nella forma bipartita che più tardi sarà attestata ampiamente nelle sillogi più recenti di Petrucci, mostra una varietà straordinaria di combinazioni che sono state attestate puntualmente negli schemi alfanumerici posti a corredo delle schede analitiche; tale varietà non è ottenuta dalla bipartizione della struttura, ma dalla articolazione interna alla struttura monopartita conosciuta non su due versi endecasillabi, ma sulla varietà ottenuta dalla frammentazione dei versi che produce continue sospensioni e cadenze intermedie in molteplici combinazioni. L'elemento di maggiore arcaicità è dato non solo dall'impostazione dei brani a 3 voci, ma anche da una certa omogeneità della scrittura a sostegno di possibili esecuzioni plurivocali; la scrittura a 4 voci, di contro, spesso con aggiunta della parte di A a una struttura precedentemente pensata a 3 voci, estende la ricerca all'attualità imponendo di sovente una esecuzione vocale-strumentale. Sembra utile offrire anche in questo caso una classificazione sintetica degli strambotti "antichi" e di quelli "moderni":

Strambotti antichi

8. Colomba senza felle in corpo humano. Forma musicale: strambotto a 3 v. su sch. monopartito con coda

9. Rezina del cor mio ora te lasso. Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

13. Ocultamente me sentia puncto. Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

18. Rendime il tempo mio che ho consumato. Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

19. Alta regina a ti piangendo io vengo. Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

24. Contento in foco sto como fenice. Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

56. L'ucelo mi chiamo che perdo giornata. Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

74. Soffrire io som disposto ogni tormento. Forma musicale: strambotto (ottava siciliana) a 3 v. su schema monopartito

75. Io mi conduco a morte in dolce stento. Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

77. O di infelice, sempre a mi doglioso. Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

82. Il cigno canta al core soavemente. Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

94. Rimango solo per piangere come morto. Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

Strambotti moderni

- 1. Io som l'ucelo [che sopra i rami d'oro].** Forma mus.: strambotto a 4 v. su schema monopartito con coda
- 14. Dilecto albergo, o tu beato nido.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito con coda.
- 15. O falso mondo, che l'huomo fai sì doglioso** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito.
- 26. Ben seria tempo ormai che fin ponesti.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 27. Risguarda il viso mio pallido et afflicto.** Forma musicale: strambotto (ottava siciliana) a 4 v. su schema monopartito
- 32. Andati, accesi mei sospiri, al loco.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 34. O Vergine del celo, imperatrice viva.** Forma musicale: laude-strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 44. Morte! Che vòy? Te bramo. Eccomi apresso** For. mus. strambotto (dialogo) a 4 v. schema monopartito
- 47. Requiescant in pace.** Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito
- 48. O vui, che seguitate il van Cupido.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 61. Cognitione bem che la mia vita manca.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 65. Iti, sospiri, là dove Amore vi mena.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 67. O triumphale diamanto, nobile e lucento.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 70. Apresso il Sancto ucello n'è uno sì degno.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 73. Io sento Amore cum voce aspre e mortale.** Forma musicale: strambotto (ottava siciliana) a 4 v. su schema monopartito
- 76. Morte che fai? Ché non pigli questa spoglia.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 85. Ahi, sventurato me, misero et lasso.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 86. Io te son servo pur como son stato.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 89. Merzé, merzé, per Dio, d'un core contrito.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito
- 93. Qual semplice ucellino tuto suspexo.** Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

104. Aimè, ch'io moro per ti, dona crudele. Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

105. La nocte è curta a chi la gode in festa. Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Tuttavia, sul piano dell'aderenza alla forma poetica, la sezione più affascinante del repertorio di Pn676 è rappresentata dalle barzellette e dalle varie altre strutture in forma di ballata, nonché dalle frottole vere e proprie. Questa sezione, particolarmente ampia e rappresentativa di peculiari ambienti (principalmente Mantova, Ferrara e Padova) presenta modelli del tutto scoparsi dal repertorio a stampa, come la barzelletta a 3 voci su schema bipartito unificato (stessa struttura musicale per stanze e refrain), o come la barzelletta di ottonari senza refrain. Accanto a queste è ben attestata la stessa barzelletta su schema unificato ma a 4 voci, mentre a parte si classificano le barzellette più moderne con schema bipartito e D.C. per il refrain (generalmente una sezione della ripresa). Di straordinario interesse è la presenza di un nutrito gruppo di composizioni che utilizzano testi di frottole, intese nell'accezione formale filologica che le distingue, cioè derivate, come sostenne autorevolmente Antonio Da Tempo, dal Motto confetto. La frottola è presente in una straordinaria varietà di forme, a partire da quella più antica a carattere paremiologico, per finire con le forme più attuali codificate verso la metà del Quattrocento da Francesco Baratella, volgarizzatore del trattato tempiano. Questa circostanza sposta l'interesse del codice verso l'area patavina cogliendone i frutti più succosi, assumendo esempi di straordinaria efficacia, allargando la varietà formale fino a introdurre elementi di movimentazione nella struttura frottolistica che già nel Trecento avevano prodotto la caccia, totalmente obliata per quasi tutto il Quattrocento, e ora rinvigorita dalla vocazione intellettuale del compilatore del codice. Diamo di seguito un'altra sintesi delle schede analitiche che offre il quadro generale delle forme antiche, di transizione e moderne anche "sperimentali" che attengono a questa sezione del repertorio:

Barzellette antiche

3. Rende l'arme al fiero Amore. Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito unificato

45. Io mi voglio lamentare. Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito unificato

52. Finché vivo e poi la morte. Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito, con «ut supra» (D.C.) per refrain (forma tradizionale a 3 v., benché protesa verso soluzioni moderne)

53. Io som Maistro Barileto. Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito, senza refrain

54. Non se muta il mio volere. Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito, con D.C. per ripresa/refrain (forma tradizionale a 3 v. tendente al moderno)

111. La non vòl più esser mia. Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito (con refrain di un verso; struttura semplice in guisa di "aere" di barzelletta a uso di intermedio)

Barzellette di transizione

- 4. Oimè il core, oimè la testa.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 10. In te, Domine, speravi.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 11. Pacientia ognom me dice.** Forma musicale: barzelletta a 4 v., schema bipartito (metricamente variato) unificato
- 30. A la fé, sì, a la fé bona.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 91. O sventurato pelegrino.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 92. Poca pace e molta guerra.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 95. Sconsolata Philomena.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 97. Viverò paziente e forte.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato (simmetrica)
- 100. L'amor donna ch'io te porto.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 101. Scopri lingua il ciecho.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 103. Se 'l m'è grave il to partire.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 106. Salo pur che mi fai torto.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato
- 108. Arda il celo e il mondo tuto** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato

Barzellette moderne con D.C. (schema di ballata)

- 43. Orsù corere voglio a morte.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito con D.C.
- 51. La mi lasolla, [lasolla] mi.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito per refrain e stanze
- 58. Se non dormi, donna, ascolta.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con refrain Dal § al Fine
- 60. Or che son di pregon fora.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con refrain (cit. *Turlurù*) fornito di ampia coda (eliminata nell'edizione di Petrucci)
- 66. Chi desidra esser felice.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito per ripresa e refrain, con iter. Dal § per l'intonazione delle stanze, poi refrain
- 71. Non è al mondo il magio stento.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con refrain Dal § al Fine
- 72. Turcho, Turcho et Isabela.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con refrain
- 79. Benché io serva a un core ingrato.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema tripartito, con D. C. per refrain
- 90. Non mi far morire a torto.** Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con D.C. per refrain

96. Tropo è grave il mio dolore. Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito con D. C. per refrain

98. Forte cosa è la Speranza. Forma musicale: barzelletta a 5 v. su schema bipartito con D. C. (A¹)

102. Faccia ognon in fin che po'. Forma musicale: barzelletta grande a 4 v. su schema tripartito con refrain

107. Volsi andare a passo a passo. Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, ma con refrain di coda differenziato

Barzellette “sperimentali” con refrain atipico (schema bipartito con stacco ritmico binario/ternario)

7. Sergonta bergonta bergonton. Forma musicale: barzelletta 4 v. su schema tripartito, refr atipico D. C..

64. Rusticus ut asinum. Forma musicale: versi latini ritmici a 4 v. su schema bipartito, con refrain Dal § al Fine

78. Anguilles, anguilles, anguillions. Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con refrain atipico

83. Fati bene a sto meschino. Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con refrain di coda atipico

88. L'altra nocte m'insomniava. Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito (e doppiato), con refrain di coda atipico

Ballate / canzoni con refr /balli strumentali

6. Aimè che il core mi dole. Forma musicale: ballata minore a 4 v. su schema bipartito (con D.C.)

21. Chi l'harìa mai creduto. Forma musicale: canzonetta a 4 v. con refrain, su schema bipartito

12. Tiente a l'ora. Forma musicale: elaborazione strumentale (a ballo) a 4 v. su Tenor ostinato.

99. Tente a l'ora. Forma musicale: elaborazione strumentale bipartita a 4 v. su Tenor ostinato

Frottole antiche

28. El piove? Mo lasa piovere. Forma musicale: frottola antica a 3 v. monopartita (durchkomponiert)

46. Audite vui fenestre. Forma musicale: frottola baratelliana a 4 v. su schema bipartito

81. Dolce isguardo a chui volej tu dire. Forma musicale: sirventese tempiano caudato (solo un ternario), a 4 v. su schema bipartito

110. Aimè, ch'adesso io provo. Forma musicale: frottola baratelliana a 4 v. su schema monopartito

Frottole-caccia

55. A la cazza, a la cazza. Forma musicale: frottola-caccia a 4 v. su schema pentapartito (durchkomponiert)

109. A la pesca, ogn'homo a la pesca. Forma musicale: frottola-caccia a 4 v. su schema tripartito (o pentapartito durchkomponiert)

Frottole con D.C.

22. El converrà ch'io mora. Forma musicale: frottola a 4 v. su schema bipartito con D.C. per ripresa

49. Dhe, fusse pur qui meco. Forma musicale: frottola a 4 v. su schema bipartito con D. C. per ripresa (variazione sul tema di *Ben venga maggio/Tentalora*)

Altre forme

50. Ave, Virgo, Mter Christi Forma musicale: sequenza ritmica/laude caudata (latino-italiano) a 2 v. bipartita con refrain

Per una più approfondita analisi del repertorio in rapporto agli aspetti formali poetico-musicali, alle fonti concordanti, alle varianti notevoli e ai caratteri stilistici, si vedano le osservazioni e gli schemi metrici dedicati a ciascun brano nel capitolo Schede analitiche e apparato critico.

4. I TESTI POETICI

4. 1 Criteri di trascrizione

Vengono seguiti criteri di massima fedeltà al testo originale.

Sono state sciolte le abbreviazioni.

È stato normalizzato l'uso di *u* e *v*.

È stato introdotto un moderato impiego della punteggiatura secondo l'uso moderno (ma solo ove necessario ai fini della comprensione del testo).

Sono stati mantenuti, ove presenti nell'originale, l'uso della *j* a fine parola (non necessariamente indicante il plurale: es. *occhij, dolorj, annj, coluj, lej*) e l'impiego della *y* (es. *oymè, abysso, voy*).

Le parole unite sono state separate e, ove necessario, sono stati inseriti gli opportuni segni di troncamento: ess. *inguardia* > *in guardia*, *lucelo* > *l'ucelo*, *cho* > *c'ho*, *ce* (= "ci è") > *c'è*, *che* (= "che è") > *ch'è*, *mexhorta* > *m'exhorta* (= mi esorta), la preposizione articolata *ali* > *ali* (evitando il raddoppiamento della consonante). Allo stesso modo si è fatto ricorso a una forma sintetica per le preposizioni articolate *nol, pel, sel* ecc. (ma *sel* > *se 'l* qualora il "se" sia dubitativo, così come permane la forma *el* = "il", distinta da *e 'l* = congiunzione+articolo). Viceversa, sono state unite le forme del tipo *per che* > *perché, pur che* > *purché, in torno* > *intorno, in vano* > *invano, or su* > *orsù* (ma permangono *poi che, fin che, in fin che* e *per fin che, in contra* e le forme *che* – unite – prevederebbero raddoppiamento della consonante, tipo *sì como, sì che, e pur, se ben*).

Sono state mantenute (ove ciò non impediva la comprensione del testo) le grafie originali: ad es. permangono le significative forme del tipo *som* per "son" (= sono), *bem* per "ben" (= bene), *celo* (che convive con la forma "cello") per "cielo", *naque* per "nacque", *hec* per il latino *haec*, *parangon* per "paragon", *gielo* per "gelo", *insegna* per "insegna", *strània* per "strana", *inpetra* per "impetra", *lievo* per "levo", nonché i nessi -ti, -ct- ecc. (ess. *pacientia, afflicto, puncto, aspecta*), ma l'interiezione *hai* è stata trascritta *ahi* (per distinguerla dalla forma verbale).

È stata mantenuta l'*h* etimologica o pseudo etimologica (ess. *homo, hogi, alhora, hormai, hàgia* per "aggia" = "abbia" ecc.) e non è stato normalizzato l'uso ipercorretto del gruppo *ch* davanti a consonante o vocale *a, o, u* per indicare la pronuncia della velare (es. *adoncha, biancha, sciocha, cecho, cercho, ancho* per "anche", *achora* per "accora", ecc.). Nelle forme

originali del tipo *chavere* è stata per il momento preferita la trascrizione *c'havere* (e non *ch'avere*) in virtù della forma altrove attestata del verbo (e sul modello della forma *cho* > *c'ho*: vedi oltre). La forma *chel*, invece, è stata trascritta *che 'l*.

Sono stati introdotti i segni diacritici, gli apostrofi e gli accenti secondo l'uso moderno. L'apostrofo è stato utilizzato per l'elisione e per tutte le forme di troncamento (*a'* per "ai", *po'* per "poi" e "poco"; *sera'* per "serai" = "sarai"; *mha'* per "mai"; *fu'* per "fui"; permane, invece, *doman* per "domani"). L'accento tonico è stato introdotto ove occorreva ed è stato impiegato anche al fine di chiarire dubbi di lettura: ad es. *piata* > *piatà*, *nì* (per "né"), *harìa* (per "avrebbe"), *serìa* (per "sarebbe"), *ma* > *m'à* (= "m'ha"; invece *cho* > *c'ho*), *pò* (= "può", distinto da *po'* = "poi" e "poco"), *vòl* / *vòle* (= "vuole"), *vò* (= "vuò" per "vuoi", distinto da *vo'* = "voglio"), *ché* (= "perché", "poiché", "affinché"). Tale accento è stato utilizzato anche per parole come *martìri* (per distinguere da *màrtiri*), *serìa* (= "sarebbe"), *sentìa* (= "sentiva"), *mòre* (nel significato di *muore*), *seràno* (nel significato di *saranno*, per evitare confusione con la forma scempia di *sèrrano*, dal v. *serrare*), ecc. Naturalmente espressioni come *á passo á passo* sono state normalizzate (*a passo a passo*).

È stato mantenuto l'uso delle doppie e delle scempie secondo la lezione originale.

Ipermetrie e ipometrie sono state corrette con segni di integrazione e di espunzione, ma solo ove fosse possibile la definizione di una *lectio facillior* (ad es. per le "e" oppure le "o" finali di parola, o l'emendamento sulla parola >*d<ove*, nel brano n. 14, v. 8, che consente la sinalefe con la vocale finale della parola precedente). Solo ove l'intonazione musicale le rendesse necessarie, ipermetrie e ipometrie sono state mantenute (ma puntualmente segnalate in nota). Allo stesso modo, ove non fosse possibile un emendamento semplice, l'irregolarità è stata mantenuta nel testo ma segnalata in nota, con eventuale proposta di correzione (si veda *Rezina del cor mio, ora te lasso*, v. 5). Poiché sono state sciolte tutte le abbreviazioni, sono state trascritte anche le "e" finali di parola, anche in quei casi ove poi si è reso necessario segnalarne l'espunzione per il ripristino della regolarità metrica. Allo stesso modo è stata mantenuta la grafia "et" quando riscontrata nel testo, con eventuale espunzione della "t" qualora sia sia rivelata necessaria la sinalefe (similmente ad altri casi di espunzione, come *i>k* in *Rende l'arme al fiero Amore*). Non sono stati introdotti i segni di dieresi, poiché ritenuti inappropriati al contesto cronologico. Naturalmente il corretto computo sillabico è stato segnalato in apparato.

È stato regolarizzato l'uso delle minuscole e delle maiuscole; queste ultime sono state mantenute per le personificazioni come Amore, Fortuna (in presenza di una prosopopea) e per Madre / Regina / Stella del mare (riferiti alla Vergine Maria), Paradiso, Regno (riferito al

“Regno dei cieli”), Summo Bem / Gran Factore / Signore (riferiti a Dio), Bambino (riferito a Gesù Bambino), ecc. Anche l’espressione “per Dio”, intesa come invocazione, è stata trascritta con la lettera maiuscola (vedi *Alta regina, a ti piangendo io vengo*).

I passi di difficile o ancora dubbia lettura sono stati racchiusi in parentesi quadre [], impiegate anche per le integrazioni testuali desunte da altra fonte, specificata in apparato.

Le integrazioni minime sono state riportate nelle parentesi uncinate < >; le espunzioni sono state indicate con i segni > <.

Ove necessario è stato introdotto il punto di domanda (?); raramente si è fatto ricorso al punto esclamativo (!).

Le parole di un supponibile discorso diretto o di una citazione sono state poste tra virgolette «».

È stata introdotta una numerazione dei versi di 5 in 5; nelle forme con ritornello sono stati inclusi nel computo solo i versi del primo *refrain*, come suggeriti dall’intonazione musicale (ed eventualmente integrati fra parentesi uncinate < >). I successivi versi di *refrain*, non computati, sono stati invece abbreviati secondo la fonte (con uso della formula *ut supra* se riscontrata almeno una volta nel brano originale, o con semplice “ecc.” in assenza di specifiche indicazioni nella fonte) e riportati comunque in forma uniformata (le eventuali varianti di rilievo vengono segnalate nelle note).

Ciascun testo poetico è corredato di una scheda analitica nella quale vengono registrati la forma metrica del testo, il nome dell’autore, le concordanze letterarie (in parentesi quelle non consultate), le eventuali fonti musicali prese in considerazione, la bibliografia. Seguono l’apparto critico, con la segnalazione delle varianti riscontrate nelle fonti collazionate, e alcune annotazioni linguistiche, retorico-stilistiche e lessicali.

4.2 I Testi

Io som l'ucelo [che sopra i rami d'oro]

c. 9

Io som l'ucelo [...]

[...]

[...]

[...]

Arbor crudel, non vidètu ch'io moro? 5

Ancor>a< non hai piatà del mio tormento?

[...]

Disposto sonto amarte, vivo e morto.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo poetico: adespoto.

Concordanze letterarie: (BoFm.10, c.40v); Bald228, c. 34v; FN VII.117, c. 37v; FNna701, c. 33v; Ricc2723, c. 103; Est809, c. 130; OI54, c. 121v e c. 125; Col7.2.31, c. 16v.

Fonti musicali collazionate: Fn27, c. 41; PeIV 1505, c. 2

Fonti e bibliografia: La Face-Rossi, *Diffusione*; Filocamo, p. 391; Filocamo, *Ciclo*; Boscolo, *Son passaro*.*Apparato critico*

1 l'ucelo] Bald228 l'ucello

5 crudel, non vidètu ch'io moro] Bald228 chrudele, tu vede pur ch'io moro (verso ipermetro). Come in Fn27, è assente la sfumatura interrogativa presente in Pn676 ai vv. 5-6

8 Disposto sonto amarte, vivo e morto] Bald228 Servirte son disposto iio vivo o morto

Per l'intonazione musicale si adotta il testo di PeIV:

Io son l'ocel che sopra i rami d'oro

de un arbor verde in boscho me lamento;

io son l'ocel che senza alcun ristoro

dormo la nocte a la tempesta e al vento.

Arbor crudel, tu vedi pur ch'io moro

5

e anchor non hai pietà del mio tormento.

Ma fammi pur, si sai, oltraggio e torto:

servirte son disposto, vivo e morto.

2 de un] Fn27 d'un verde] Fn27 verdo me] Fn27 mi

Note, osservazioni e commento

5 *vidètu*: 'vedi tu', forma padana.

6 *piatà*: grafia attesta più volte nel codice

2

Benedictus Dominus Deus

cc. 9v-10

3

Rende l'arme al fiero Amore

cc. 10v-11

Rende l'arme al fiero Amore
che m'è tolto ogni speranza,
la memoria sol m'avanza
de colei che m'è nel core.

Rende l'arme <al fiero Amore
che m'è tolto ogni speranza.> 5

Tempo fu che vise amando
in suavo foco ardente
e fu questo alhora quando
el mio bem fu qui presente. 10
Ma da po' che essendo absente
e de speranza i' son privo,
in penser>e< penando io vivo
e 'l cor>e< langue e l'alma more.

Rende l'arme *ut supra*.

Mha' più vo' che dona alcuna 15
habia il core mio stentato,
poi che l'aspra mia fortuna
dal mio bem m'è lontanato.
Se colei de cui son stato

darà fin al vechio focco, 20
ché star>e< lonzo a poco a poco
Amor>e< perde il suo valore.

Rende l'arme *ut supra*.

Quanto a me, più non mi curo
chiamarmi d'Amore servo
perché sempre mi fu duro, 25
disliale, aspro et protervo.
Non ho polso, vena o nervo
che non hàgia consumato:
questo è il bem c'ho guadagnato
per servire a tal signore. 30

Rende l'arme *ut supra*.

Qui sia fin a' mei sospiri,
a >l<i focosi mei pensieri,
a >l<i dolosi mei martiri,
a li amari mei languiri,
poi che più non fa mesteri, 35
ché lieta fu la mia vita
per colei che s'è partita
e>t< hami posto in tal dolore.

Rende l'arme al fiero Amore *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbccx.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: Parm201, cc. 192v-193v; FNna701, cc. 95v-96v; VatLat5170, cc. 50-50v.

Fonti musicali collazionate: Mtr55, cc. 38v-39.

Apparato critico

Parm201: Rubr.: "Barzeleta". In questa fonte le stanze 2 e 3 (vv. 15-31) sono invertite e anche i vv. 11-13 risultano diversamente disposti.

VatLat5170 riporta solo la ripresa, seguita da indicazione di *refrain*, e le prime due stanze. Mtr55 presenta la ripresa con indicazione di *refrain* relativa ai primi due versi, e i primi quattro versi della prima stanza. Giazotto considera il testo come una serie di distici, una sorta di strambotto irregolare, risultante anche da un'errata disposizione dei versi rispetto alle indicazioni fornite dalla fonte, disposizione che dà l'inusitato schema rimico ab-ba-cc(imperfetta)-dd. Jeppesen lo interpreta invece come un'ottava. Entrambi trascrivono tuttavia rispettando la forma bipartita originale dell'intonazione musicale e assegnano la ripresa alla prima sezione e il *refrain* alla seconda, ma non tengono conto della reale funzione del ritornello presente nella prima sezione da utilizzarsi per intonare gli otto versi della stanza (di cui solo quattro, e con varianti notevoli, sono presenti in Mtr55). Giazotto non conosce la fonte di Parigi, nota tuttavia a Jeppesen insieme alla fonte VatLat5170.

1 rende] nelle altre fonti rendo, anche nel *refrain* fiero] Mtr55 fier Amore] Mtr55 Amor

2 che] Parm201 chi ogne] nelle altre fonti ogni tolto] VatLat5170 tolta

3 m'avanza] Parm201 ne avanza; VatLat5170 m'avenza

4 m'è] Parm201 m'à core] Mtr55 la parola (cor, per ragioni di rima) è sostituita con un segno grafico raffigurante un cuore

5 l'arme] Parm201, solo nella ripetizione del *refrain* l'alma; FNna701 il primo *refrain* riporta i primi due vv. Amor] Mtr55 Amore (la vocale finale sembra cancellata, ripristinando correttamente la rima)

7 fu] Mtr55 fui che vise] Parm201 ch'io vixi; FNna701; VatLat5170 che vixi; Mtr55 ch'io vixi amando] Mtr55 al mundo

8 in suavo foco] Parm201 in suave e foco; VatLat5170 e foco >et foco<; FNna701 in suave focho; Mtr55 de summa beltà in focho; suavo] trisillabo

9 e fu questo alhora] Parm201 e fia(?) questo allora; VatLat5170 Questo fo, allora

10 el mio bem fu] Parm201 il mio bem fu; VatLat5170 lo mio ben fo; FNna701 e Mtr55 el mio ben fu

11 da po' che essendo absente] Parm201 da poi che la(?) absente, FNna701 da poi ch'essendo absente; VatLat5170 da poi so' facto absente

13-14 Parm201 in pensier penando viva / il cor langue e l'alma more / de speranza resto privo; VatLat5170 de speranza resto privo, / in pensier penando vivo / e 'l cor langue e l'alma mòre; FNna701 de speranza resto privo / in pensier penando vivo / e 'l cor langue e l'alma mòra

15 Parm201 (v. 24) Ma' più voglio che donna alcuna; VatLat5170 Non voglio più che donna alcuna; FNna701 Mai più voglio che dona alcuna

16 Parm201 (v. 25) habia il cor mio lacerato; VatLat5170 habia il core mio stentato; FNna701 habbi el cor mio stentato

17 aspra] VatLat5170 aspera

18 dal mio bem] VI 5170 da mio ben; FNna701 dal mio ben

19 Parm201 (v. 28) Sol lej dj kuj som stato; VatLat5170 Sol colei de mi so stato; FNna701 Sola lei de cui sun stato

20 Parm201 (v. 29) e FN701 darà fine al vechio foco; VatLat5170 darrà fine al vechio foco

21 Parm201 (v. 30) che sta longe a poco a poco; VatLat5170 che se struge a ppoco a ppoco

22 Parm201 (v. 31) Amor perde il so calore; VatLat5170 Amor perde el so calore; FNna701 Amor perde el suo callore

23 Quanto a me] Parm201 (v. 15) Oramaj

24 Parm201 (v. 16) di chiamarmj d'Amor servo; FNna701 de chiamarmi d'Amor servo

25 FNna701 poi che sempre a me fu duro

26 disliale] Parm201 (v. 18) disleale; FNna701 dislial

27 Parm201 (v. 19) Non ò vena, pulso o nervo

28 Parm201 (v. 20) e FNna701 ch'io non habia consumato

39 Parm201 (v. 21) questo quor (?) ch'ò guadagnato; FNna701 questo è quel ch'i' ò (?) guadagnato

30 servire] Parm201 (v. 22) servir

31 fin a' mei sospiri] Parm201 finj ai mej sospirj; FNna701 fine a' mei sospiri

32 Parm201 a li dolcj mej martyrj; FNna701 a li focosi mei pensieri

33 Parm201 a li amari mej piacerj; FNna701 a li dolci mei martiri

34 Parm201 a li asceti mej desirj; FNna701 a li amari mei piaceri

35 mesteri] Parm201 e FNna701 mestieri

36 Parm201 e FNna701 che sia lieta la mia vita

38 Parm201 io sómi posto in tal dolore; FNna701 e m'à posto in tal dolore.

Note, osservazioni e commento

15 *Mha'*: 'Mai'

Si segnala la perdita della regolarità metrica in Parm201, vv. 11-13, a causa di uno spostamento dei versi che implica l'irregolarità delle rime.

Di particolare interesse la scelta lessicale ricercata *lonzo* (fiacco, svigorito) al v. 21, mantenuta da FNna701 e abbandonata per una *lectio facilior* in Parm201 e VatLat5170 (in quest'ultima si segnala anche la presenza grafica del rafforzamento fonosintattico *a-ppoco a-ppoco*, presenza che attesta il legame della fonte con l'area toscano-romana). Di rilievo anche l'uso dell'ipercorrettismo *focco* (v. 20; cfr. anche nn. 8 e 13) e di forme probabilmente riconducibili all'area meridionale tracce meridionali (*hàgia* v. 29, che convive con *habia* al v. 16, e *languiri*, v. 36, esclusa dagli unici due testimoni che contengono anche l'ultima stanza della barzelletta: Parm201 *desirj*; FNna701 *piaceri*). Presente anche l'uso delle scempie, riconducibile invece all'area settentrionale (*vise* per *vissi*, *dona* per *donna*, *vechio*, *hami*: mi ha). Si sottolinea, infine, la presenza (più volte riscontrata nel codice come segno di precisione da parte del copista) di una stanghetta tra le parole *stato* / *darà* per segnalare la corretta separazione tra i versi (vv. 19-20).

4

Oimè il core, oimè la testa

cc. 11v-12

Oimè il core, oimè la testa,
chi non ama non m'intenda,
chi non fala non si emenda,
dopo il falo el pentir>e< resta.

Oimè il core, <oimè la testa,> 5
chi non <ama non m'intenda.>

Oimè Dio, ch'error>e< fece io
ad amare un cor>e< falace.
Oimè Dio, che 'l pentir>e< mio
non mi dà per questo pace. 10
Oimè, il foco aspro e vivace
mi consuma il tristo core.
Oimè Dio, che 'l facto errore
l'alma afflicta mi molesta.

<Oimè il core> *ut supra*.

Oimè, che ben m'acorgea 15
da un cor falso esser tradito;
oimè, ch'alor>a< nol sapea
al mio error>e< pigliar partito;
oimè, il mio ciecho appetito
m'ha condotto a questa sorte; 20
oimè, io crido il mio mal forte,
ognor cresce e più m'infesta.

Oimè il core *ut supra*.

Doi dolzi ochij, un parlar>e< dopio,
 una tropo gran beltade
 fam che di dolore scopio 25
 per la persa libertade.
 Se per questa l'alma pate
 ne fu causa il dolor>e< ciecho,
 sì che a>d< effecto tal mi recho
 che 'l morire mi for festa. 30

<Oimè il core> *ut supra.*

Patientia, o cor>e< mio stolto:
 gode el mal si tu el cerchasti,
 se alor>a< quando fosti accolto
 ad Amor>e< non reparasti.
 Ti conven che penna atasti 35
 del previsto tuo falire,
 ché non giova il tuo pentire,
 né cridar>e< cum voce moesta.

Oimè il core, oymè la testa,
 chi non ama non m'intenda.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbccx.
 Autore del testo: adespoto.
 Concordanze letterarie: Camp81, cc. 70v-71v.
 Fonti e bibliografia: Filocamo, pp. 191-192.

Apparato critico

1 core] Camp81 cor
 3 fala] Camp81 falla
 4 Camp81 da puo' el fallo el piensier resta
 7 ch'error>e<] lezione corretta in Camp81 (che eror)
 8 ad amare un cor>e<] lezione corretta in Camp81 (ad amar un cor)
 9 pentir>e] lezione corretta in Camp81
 13 errore] Camp81 erore
 14 afflicta] Camp81 aflicta
 17 ch'alor>a< nol] Camp81 alhor ch'io non
 19 il mio ciecho appetito] Camp81 ciecho mio appetito
 20 m'à condotto] Camp81 me ha cuncto
 21 oimè, io crido il] Camp81 oymè grido al (evitando la difficile sinalefe con parola tronca)
 22 cresce] Camp81 cresse
 23 Doi dolzi] Camp81 Duj dolci un parlar>e< dopio] Camp81 in un parlar doppio (creando ipermetria)
 24 tropo] Camp81 troppo
 25 dolore scopio] Camp81 di dolor io scoppio
 27 questa] Camp81 questo
 28 il dolor>e<] Camp81 el desir
 29 a>d< effecto] Camp81 a·ffacto
 30 mi for] Camp81 me serìa

31 Patientia, o cor>e<] Camp81 Paciencia, o cor
 32 el cerchasti] Camp81 el ceichassi (?)
 33 se alor>a<] lezione corretta in Camp81 (se alhor) fosti accolto] Camp81 fusti acolto
 34 Amor>e<] lezione corretta in Camp81
 35 conven che penna atasti] Camp81 convien che pena tasti
 36 previsto] Camp81 sprovisto
 38 cridar>e<] Camp81 gridar moesta] Camp81 mesta

Note, osservazioni e commento

La lettera iniziale del brano presenta una decorazione (un volto stilizzato all'interno della "O")

3 *fala*: *falla* (da *fallare*, nel significato di 'errare')

4 *falo*: *fallo* (sost., 'errore')

35 *penna*: 'pena' (meno probabile che si tratti di metonimia per indicare i versi del poeta; il termine, del resto, è attestato più volte nel codice col significato di 'pena': cfr. n. 13, v. 4).

35 *atasti*: 'tasti' (da *tastare*), con prostesi.

Ai caratteristici elementi riscontrabili nell'intero corpus tramandato dal codice (uso costante di scempie come *fala*, *falo*, *dopio*, *tropo*, *falire*, e grafie latineggianti come *cum* e *moesta*,) si aggiunge la presenza di un provenzalismo (v. 25 *dolzi*) e al v. 35 la forma arcaica *penna* per *pena* (cfr. Rohlfs, *Fonetica*, p. 312n).

Si segnalano, inoltre, le grafie *crido* (v. 21) e *cridar>e<* (v. 38), esiti padani antichi in cui la *c* sorda sostituisce la sonora *g* (cfr. Mengaldo, *La lingua del Boiardo*, p. 88 e Rohlfs, *Fonetica*, p. 245; ma sull'attestazione della voce *cridari* anche in area meridionale, si veda La Face *Strambotti*, p.47n).

Variante degna di nota si riscontra al v. 29: *a>d< effecto/a:ffacto*, con rafforzamento fonosintattico di ascendenza toscano-romana.

Anche in questo brano sono presenti piccole stanghette per segnalare la corretta separazione tra i versi.

5

Helas que pora advenir

cc. 12v-13

6

Aimè, il core mi dole

cc. 13v-14

Aimè, il core mi dole
 perché el non è como il vòle.

Già lo tartàro ponte
 ha aperto a la mia sorte

sol per tirarme a morte, 5
ché 'l viver mio non vòle.

Aimè, che 'l cor mi dole *ut supra*.

Forma poetica: ballata minima settenaria; ripresa con rime xx; stanza con rime abbx.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

1 Nelle voci di A, T e B: Aimè, che il core mi dole
2 Ipermetro funzionale alla musica.

Note, osservazioni e commento

La forma di ballata minima settenaria è attestata nel trattato di Da Tempo (p. 127)

Da notare l'uso, piuttosto consueto, della parola-rima (*vòle*).

7

Sergonta bergonta bergonton bao

cc. 14v-15

Sergonta bergonta bergonton bao,
la puta ve sa che vos cagao.

Como el mondo è ben conducto
de madamas in museres,
che n'è pieno il mondo tuto: 5
duchis, contes e marcheses,
<[cusias et]> es signores
ah, signora, [che vos spanao].

Sergonta bergonta bergonton bao,
la puta ve sa che vos cagao. 10

Trista me, isventurata,
de mi nobis signora filia,
io son fòra de mia posata
per lo infantos de Castilia, 14
e los contes de Centilia

de mia casa mi sachas.

Sergonta bergonte *ut supra*.

A signora, che me natais,
io, se di', chi jo che non chero
i' non sao che vos pensais
però a me non fa mester[o] 20 .
orando oblierio en gran diniero,
gnaf gnaf a maro onao.

Sergonta bergonta bengonton [bao]
la puta vesa che vos caga[o].

Mon amì, se vot plet,
bagliarem una sanson;
mon signor, un bem valet 25
non ne fa si base son.
Se me faitis un bandon,
nos farom la gnao gnao.

Sergonta *ut supra*.

Ioverlich [et] lanceman[e]
dentro le stuf l'amor mi[a]; 30
senza e bur e trinc vain[e],
sminer sminer tutvia
e mi frao ch'a son pasia,
trine, trine, a mi nao, nao.

⟨Sergonta *ut supra*.⟩

Dio vi gardi, [o] mon amì; 35
mantengas vos dios, signora;
amor, mio Dio, ti do el bondi,
lanceman [et] gotior
e la fin[e] d'ogne amor
sempre fu pagao pagao. 40

Sergonta *ut supra*.

Apparato critico

1 bergonta/ bergonte
6-7 nella fonte i due versi risultano invertiti
36 signora] orig. modificato per rima
37 bisillabo superfluo
38 manca bisillabo

Note, osservazioni e commento

Il testo, particolarmente interessante sotto il profilo linguistico, si presenta come una commistione di linguaggi (spagnolo, tedesco, italiano e francese) che richiama la forma della barzelletta plurilingue teorizzata da Antonio Da Tempo nel suo trattato. Descrive una sorta di dialogo tra una figura femminile e una maschile: la donna di facili costumi e il soldato avventuriero.

8

Colomba senza felle in corpo humano

cc. 15v-16

Colomba senza felle in corpo humano
soccori, per piatade, el misero servo.
Porge al mio aiuto la tua bianca mano,
leva quel focco che mi strugie e snervo.
In me senso non è che sia più sano.
Sì como al fin si trova el stanco cervo,
la fonte cercho de piatade invano.
Lasso, per sol penar>e< la vita servo.

5

Forma poetica: laude in forma di strambotto; ottava siciliana con rime ABABABAB.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

1 felle] nel T fielle, nel B fiele
2 Ipermetro musicalmente funzionale

Note, osservazioni e commento

1 L'incipit dello strambotto sembra alludere alla sfera spirituale (*Colomba senza felle in corpo humano*, potrebbe riferirsi allo Spirito Santo, cui il poeta chiede aiuto), ma non si esclude una sfumatura di significato profano (una richiesta di attenzione amorosa da parte del poeta).

felle: 'peccato', 'malvagità' (ma si notino anche le varianti lessicali nelle altre voci: *fielle* e *fiele*, che potrebbero assumere il significato di 'veleno').

2 e 7 *piatade*: 'pietà'

3 *Porge*: 'porgi', esortativo

4 *strugie*: 'strugge' *snervo*: 'snerva' (si tratta, evidentemente, di un adattamento per evitare la rima imperfetta). Si noti ancora la presenza dell'ipercorrettismo *focco* (cfr. *Rende l'arme al fiero Amore*, v. 20).

9

**Rezina del cor mio, ora te lasso
(Rezina del Paradiso, or m'è tristo)**

cc. 16v-17

c. 16v

Rezina del cor mio, ora te lasso
poi che Fortuna vòle e li altri dei;
piangendo me ne vado a passo a passo
per fin che caderan>o< li membri mej.
Quando per te caduti seràno al basso, 5
scio che per piatade dirai: «Oimeì,
l'è morto il me' signor>e< per la so fede:
meritarebe aiuto cum mercede».

c. 17

Rezina del Paradiso, or m'è tristo,
poi che >li< fati vollono e peccati mej,
che vada >si< dolente, o Madre de Cristo,
a morte >si< cruda: oimè, che non vorei.
Aiuta ché non perda il Regno (ch'è grande acquisto), 5
fontana di piatade, scuto e lanza che sei.
A ti, Maria, riccòre cum divotione,
col cor>e< contrito il peccatore in gienoch<i>one.

Forma poetica: strambotto, con relativo travestimento spirituale; ottave toscane con rime ABABABCC

Autore del testo: adespoto (per entrambi i componimenti)

Apparato critico

Rezina del cor mio, ora te lasso:

1 Si accoglie la lezione sottoposta alla parte di B (C e T: Rezina del core mio, ipermetro)

5 Verso ipermetro, emendabile solo con una inversione dei termini: Quando per te seràno caduti al basso (oppure: Quando seràno per te caduti al basso)

Rezina del Paradiso, or m'è tristo:

Rubr.: *Hoc carmina ad laudem Virginis Mariae* (a inchiostro rosso)

2 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

5 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

6 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

7 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

8 Verso ipermetro, difficilmente emendabile.

Note, osservazioni e commento

Rezina del cor mio, ora te lasso:

5 *seràno*: 'saranno'

7 *me'*: *meo* ('mio').

Rezina del Paradiso, or m'è tristo:

Il travestimento, che tenta la maggiore aderenza possibile al modello profano, presenta notevoli incongruenze metriche, difficilmente emendabili. Questo rende necessario un adattamento del testo nel caso in cui debba essere adottato per l'intonazione musicale.

4 *caderan*: 'cadranno', con epentesi.

6 *scuto e lanza*: 'scudo e lancia' (sineddoche per 'difesa'). Per la forma settentrionale *lanza* cfr. Rohlfs, *Fonetica*, pp. 387-388.

7 *riccòre*: 'ricorre'.

8 *in gienochione*: *in ginocchione*, 'in ginocchio'. Per la tipologia di questo suffisso tendenzialmente diminutivo, di natura popolare, cfr. Rohlfs, *Sintassi*, pp. 373-374. Per l'uso del dittongo *ie*, presente soprattutto in area toscana, cfr. Rohlfs, *Fonetica*, pp. 75-76 e 108-108.

10

In te, Domine, speravi

cc. 17v-18

In te, Domine, speravi
per trovar pianto in eterno,
ma in un tristo et obscuro inferno
fui et frustra laboravi.

In te, Domine, speravi 5
per trovar pianto in eterno.

Rotta al vento ogni speranza
del mio tristo sperar>e< tanto,
sospir>i<', lacrime sol avanza,
vego il cel>o< nutrirme in pianto. 10
Sempre affanni, abisso in ogni canto,
tribulando ad te clamavi.

In te, Domine, speravi *ut supra*.

Fin al celo i dolor>i< mei
son già noti e tu non credi;
sol te sola che vorrei 15
star nel stento e tu il vedi.
Ma dal dì ch'io ti chiedi
ad te oculos levavi.

In te, Domine, *ut supra*.

Se nel cel>lo< – como si dice –
del martir si sente palma, 20
presso d'esser<e> felice
per seguir te, ochij d'alma,
e per questa mia degna alma
semper lacrimas rigavi.

In te, Domine, *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta semileterata; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbx.
Autore del testo: adespoto.
Fonti musicali collazionate: Fn27, cc. 42v-43
Fonti e bibliografia: Filocamo, pp. 405-406.

Apparato critico

2 trovar] trovare. Si accoglie la lezione corretta fornita dal primo *refrain* e in Fn27
3 Ipermetro funzionale alla musica
7 Rotta al] Fn27 Roto è al
8 del mio tristo sperar>e< tanto] veggio il ciel voltarmi 'm pianto
9 Verso ipermetro (ma musicalmente adattabile) sol] Fn27 me
10 vego il cel>o< nutrirme in pianto] Fn27 del mio tristo sperar tanto
11 Ipermetro funzionale alla musica Sempre affanni, abisso in ogni canto] Fn27 Fui ferito,
se non quanto
17 chiedi] trisillabo

Note, osservazioni e commento

«Pacientia», ognom mi dice.

Sempre el sam a chi è dolente 15
bon conforto porger suole;
ma coluj che mal si sente,
non si pasce di parole,
ch'altra cosa poi ci vòle
che pacientia per soccorso, 20
perch'è tropo amaro morso
a mangiar>e< questa radice.

«Pacientia», ognom mi dice.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbccx.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: FNna701, cc. 100-100v.

Fonti e bibliografia: Filocamo, pp. 604-606.

Apparato critico

- 1 Pacientia] FNna701 Patientia ognom] FNna701 ognun mi] FNna701 me
2 Fato] FNna701 Fatto chi] che. Si accoglie la lezione attestata nel primo *refrain* (sempre
nella parte di C) e confermata da FNna701
3 Ipermetro funzionale alla musica; FNna701 ché patir un dispiacere
4 FNna701 non fa lietto un infelice
6 Il verso (parziale) viene espunto poiché il *refrain* risulta composto solamente dal primo v. della
ripresa
7 FNna701Io sto male e vivo in stento
8 FNna701 e in patientia ognun me exorta
9 FNna701 fin non vedo al mio tormento
10 ognom] FNna701 ognun
11 gi è] FNna701 gli è
12 chè] chel; si accoglie la lezione di FNna701; non si esclude, però, una lectio difficilior *chel* per
'quello'(che obbligherebbe a modificare la punteggiatura, inserendo i due punti dopo il pronome
dimostrativo e a considerare la presenza di un *enjambement* tra v. 11 e v. 12) se'l]
FNna701 se
13 sventurato] FNna701 sconcolato
14 di me serìa] FNna701 de lui diria
15 sam] FNna701 sano
16 porger] FNna701 porgier
18 pasce] FNna701 passe
19 poi ci] FNna701 l'homo
20 pacientia] FNna701 patientia
21 perch'è] FNna701 ché gli è
22 mangiar>e<] lezione corretta in FNna701

Note, osservazioni e commento

1 *ognom*: *ognon*, 'ognuno'.

2 *Fato sta*: 'Fatto sta'.

2 *pò*: 'può'.

3 *po'*: 'poi'.

10 Interessante sfumatura retorica che fa ricorso al parallelismo.

11 *gi è*: 'gli è', 'è'.

11-14 Il poeta giustifica la sua incapacità a sopportare il dolore considerandolo talmente acuto da considerare qualsiasi altra sofferenza inferiore. Rimane variamente interpretabile l'espressione *tal gi è che mi conforta*, che può significare semplicemente 'c'è una cosa che mi conforta', ma anche 'c'è un tale che mi conforta (dicendo)'

12 *chel*: quello. Interessante l'*enjambement* che si crea col verso precedente.

15 *sam*: 'sano'.

Di notevole interesse appare la forma *gi è* (v. 11), attestante un'antica grafia di area lombardo-veneta per il pronome (Rohlf, *Morfologia*, p. 157). L'eventuale grafia del pronome dimostrativo *chel* (v. 12) testimonierebbe un'influenza dialettale, riconducibile alle forme del lombardo rustico (Rohlf, *Morfologia*, p. 206). Consueti l'uso delle scempie (*fato*, vv. 2 e 6; *tropo*, v. 21).

La fonte FNna701 contiene altre due stanze:

Io non trovo kalendaro che Patientia per sanct'habia.	25
La se mangia col chuchiaro de la maladetta rabia. Chi non ha sul corpo schabia non sa como la se gratti.	
Le parole non son fatti, ma dir tutto or non me lice.	30

 Patientia.

Quando harò datto licentia al gran mal che mi tormenta, vorrò alhora haver patientia e la mente haver contenta.	35
Ma per dir che sempre stenta, et ognhor sia passato de Patientia senza aiuto, non la voyo per autrice.	

 Patientia.

32 *datto*: 'dato'

37 *passuto*: 'pasciuto'.

12

Tènte a l'ora, Ruzenenta

cc. 19v-20

[O, tènente a l'ora,
o, tènente a l'ora.]
Tènente a l'ora, Ruzenenta,
tu sera' la mal contenta.

Forma poetica: distico di filastrocca in ottonari, con integrazione di *refrain* 'a ballo' su doppio quinario (ricavato da altra fonte: cfr. apparato critico alle musiche), con rime xx; rime del distico: aa. In Pn676, cc. 109v-110, è presente un'altra elaborazione strumentale sul medesimo Tenor (cfr. n. 99).

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: Mn 4, c. 11v (solo *refrain*).

Fonti musicali collazionate: PeVIII, c. 44.

Fonti e bibliografia: Luisi, *Balli*, pp. 9-13.

Apparato critico

Cfr. la scheda in apparato alle musiche.

Note, osservazioni e commento

Il codice Mn 4 (c. 111v) tramanda una barzelletta, *Non voler che per ti mora*, con *refrain* costituito dal solo verso "O tiente a l'ora", unico elemento in comune con il testo di Pn676.

13

Ocultamente me sentia puncto

cc. 20v-21

Ocultamente me sentia puncto
da dui belli ochij che ferito m'hanno.
Inèla piaga s' m'accexe in un punto
focco aluminato di penna et d'affanno.
Sprovisto e disarmato, Amor m'ha giunto 5
cum dolze parlare e dilectoso inganno.
Hagio paura che nel far del cunto
quela victoria serà cum mio danno.

Forma poetica: strambotto; ottava siciliana con rime ABABABAB

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: V11255, c. 4 (numerazione moderna)

Apparato critico

- 1 sentia] trisillabo; V111255 sentiva
3 Ipermetro, comunque adattabile alla musica puncto] V111255 punto m'accexe] m'accexo (?); V111255 s'acese
4 Ipermetro, comunque adattabile alla musica focco] V111255 focho aluminato] V111255 alumato di penna et d'affanno] V111255 dolgia (?) e (?) d' (?) affanno
5 disarmato, Amor m'ha giunto] V111255 disarmato (?), Amore m'ha [...] (parola di difficile lettura)
6 Ipermetro, comunque adattabile alla musica parlare e dilectoso] V111255 forze e delectose
7 paura] trisillabo cunto] V111255 (ma v. 8) conto
8 Ipermetro, comunque adattabile alla musica quella victoria serà cum mio danno] V111255 (ma v. 7) sia fera la victoria cum el mio dam<p<o

Note, osservazioni e commento

Nella fonte letteraria concordante, in cui il testo appare sensibilmente corrotto, gli ultimi due versi sono invertiti e si registra una notevole irregolarità nelle rime.

1 *puncto* convive con la grafia *punto* (v. 3), con cui crea rima equivoca.

3 *Inèla*: 'nella', forma toscana antica o vernacolare, molto usata – ad esempio – in area senese (cfr. Rohlfs, *Sintassi*, p. 210); meno plausibile interpretare come *in ela*, per 'in ella', 'in quella'.

m'accexe: 'mi accese'; meno plausibile (anche se suggerito dalla grafia, non facilmente leggibile) la forma *m'accexo* ('mi ha acceso').

4 *focco*: 'fuoco', ipercorrettismo già registrato in altri testi di Pn676 (cfr. n. 3 e n. 8); *aluminato*: 'alluminato', nel significato di 'illuminato'; *penna*: 'pena' (cfr. n. 4, v. 35).

6 *dolze*: provenzalismo

L'ipermetria dei vv. 4, 6 e 8 è giustificabile dal punto di vista musicale: lo conferma il fatto che anche il v. 2 è stato sottoposto alla musica secondo una suddivisione in dodici sillabe.

14

Dilecto albergo, o tu beato nido

cc. 21v-22

Dilecto albergo, o tu beato nido,
in cui naque el principio del mio foco,
qui gitò la mia dea so primo nido.
Presaga del mio mal tu sei quel loco
fora del qual uscir>e< vivo mi sfido. 5
La causa nel mio pecto i' la collòco
e dubito morir>e< 'nanti esca fora,
ché spese >d<ove l'un nasce l'altro muora.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: adespoto.
Concordanze letterarie:
Fonti musicali collazionate: PeIV
Fonti e bibliografia: Schwartz, pp. 74-75.

Apparato critico

Note, osservazioni e commento

1-3 Uso della parola-rima *nido*.

6 Di rilievo l'uso della diastole (*collòco*) per garantire la correttezza della rima *foco : loco : collòco*.

7 *'nanti*: 'innanti' (*in ante*), forma dell'italiano antico, oggi appartenente esclusivamente ai dialetti meridionali (Rohlf, *Sintassi*, p. 227).

8 *spesse*: 'spesso' (avverbio) *muora*: 'muore', con adattamento alla rima (*fora : muora*).

15

O falso Mondo, che l'homo fai sì doglioso

cc. 22v-23

O falso Mondo, che l'homo fai sì doglioso,
al tuo modo volgi fortuna cum il vento.

Il tuo promettere bel non è già prosperoso:
oggi sei felice, doman guai, affanni e stento.

Mantiene un tempo l'homo sì morboso
et al fin suo si trova mal contento.

5

Adoncha abbrazza il Summo Bem e Gran Factore
servendo a l'alto Dio, dolze Signore.

Forma poetica: laude in forma di strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

1-4 Versi ipermetri, ma funzionali alla musica

7 Verso ipermetro, ma funzionale alla musica

Note, osservazioni e commento

Il testo poetico propone il *topos* della falsità mondana. Il poeta, dopo aver smascherato gli inganni operati nei confronti dell'umanità dal 'falso Mondo', invita l'uomo a intraprendere un nuovo percorso, sulla strada della spiritualità.

5 *Mantiene*: 'Mantieni'.

7 *Adoncha*: forma lombardo-veneta (Rohlf, *Sintassi*, 285). Anche il suffisso verbale *-azza* è attribuibile all'area settentrionale, pur essendo attestato anche nelle forme meridionali (ivi, pp. 465 e 365).

8 Si noti l'influsso provenzale – e piuttosto frequente nel codice – sulla grafia *dolze* (cfr. Rohlf, *Fonetica*, p. 378).

16

Mille prove ho già facto per levarmi

cc. 23v-24

Mille prove ho già facto per levarmi
da tanta servitù per tua durezza,
perché hai di diamanto nel pecto l'armj
dove ogne sagitta Amor si speza.
Quando io penso ad altra dona darmi,
alhor>a< parangon facio di to belezza,
e sopra ogn'altra se 'l cor>e< mio ti stima
io resto più ligato asai che prima.

5

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: FNna701, c.41, Bald228, c. 24v, OI54, c. 93v, PN 1020, c. 147v

Fonti musicali collazionate: Mo .F.9.9, cc. 97v-98

Fonti e bibliografia: Cappelli, p. 64 (p. 30); Spongano, *Metrica*, p. 237; La Face *Strambotti*, p. 218; Filocamo, p. 487.

Apparato critico

1 ho già facto per levarmi] FNna701 ho già fato per levarme; Bald228 aggio fatto per levarme; OI54 hagio facto sol per levarmj; Mo .F.9.9 aggio fatto per levarme

2 tua] Bald228 tuo

3 PN 1020 però che porti al cor diamantj et marmj; FNna701 (ma v. 5) Però ch'ài nel pecto denanti una arma; Bald228 perché ài nel petto diamantj e marmj; OI54 perché hai nel pecto diamanti e marmi; Mo .F.9.9 (ma v. 5) Però che hai nel petto diamante e marme

4 PN 1020 ove tuctj soj strali Amore speza; FNna701 (ma v. 6) unde più duri strali Amor si speza; Bald228 dove son stralj che tuttj Amor spezza; OI54 dove Amor tutti le soi strali spezza; Mo .F.9.9 (ma v. 6) ove soi duri stralli Amor si speza sagitta Amor] con dialefe

5 PN 1020 (ma v. 7) ma quando io penso ad altra donna darmj; FNna701 (ma v. 2) Ma quando penso ad altra dona darne; Bald228 Ma quando ad altra donna darne (ipometro); OI54 Ma quando io penso ad altra donna darmi; Mo .F.9.9 (ma v. 2) Ma quando penso ad altra donna darne

6 PN 1020 (ma v. 8) allor fo parengon di tua belleza; FNna701 alora fo parangon de tua belleza; Bald228 allor fo parachon a tuo belleza; OI54 tanto io piango la tua belleza; Mo .F.9.9 (ma v. 4) allora parangono tua belleza In Pn676 ipermetria compatibile con l'intonazione musicale

7 PN 1020 (ma v. 5) Spero col tempo di mia vita farmj; FNna701 Sì bella e sì polita e vaga parmi; Bald228 e sopra hongni altra lo mio chor ti stimma; OI54 et sopra ogn'altra lo mio cor te stima; Mo .F.9.9 sì bella e sì polita e vaga parme

8 PN 1020 (ma v. sugepto ad altro amor per più dolceza; FNna701 che ogn'altra cosa el tristo cor dispreza; Bald228 resta lichato assaj più ch'era primma; Ol54 e resto più ligato assai che prima; Mo .F.9.9 che ogni altra cosa il tristo cor dispreza.

Note, osservazioni e commento

1 *ho già*: Pn676 accoglie la lezione toscana, presente anche in Pn1020 e nel più tardo codice FNna 701, mentre le altre fonti tramandano la forma *aggio/ hagio*, che conferma la presenza – in tali testimoni – di evidenti tratti meridionali (si vedano anche le grafie *stimma* e *primma* in Bald228, vv. 7-8).

3 *nel pecto l'armi*: la lezione attesta in Pn676 evidentemente non coglie il significato metaforico racchiuso nella sottintesa similitudine, che ribadisce l'atteggiamento di durezza dell'amata attraverso l'immagine del cuore pieno di diamanti e di marmo (ossia di due elementi naturali la cui 'durezza' è comunemente nota). Lezione in parte simile in FNna701 (ma spostata al v. 5): *Però ch'ài nel pecto denanti una arma*.

5 *dona*: 'donna'.

6 *parangon*: 'paragone'. L'uso della forma *to* per 'tua' (presente solo in questa fonte) sembra attribuibile a una influenza settentrionale (nonostante tale forma sia attestata anche in area siciliana: cfr. Rohlfs, *Morfologia*, pp. 120-124).

Si registra il consueto uso di scempie, accanto alle quali si pongono le altrettanto consuete grafie latineggianti (*facto*, *pecto*) e l'interessante latinismo al v. 4 (*sagitta*).

Si noti l'uso dell'*enjambement* ai vv. 1-2.

Particolarmente interessante appare l'analisi delle varianti attestate dalle fonti, letterarie e musicali. Il testo, infatti, fatta eccezione per i primi due versi, presenta notevoli modifiche nei diversi testimoni (sia sul piano della versificazione che sul versante lessicale), modifiche che seguono però linee comuni che consentono di ipotizzare alcune parentele. Per un quadro più completo, si ritiene utile riportare integralmente le diverse versioni:

PN 1020

Mille prove ò già facto per levarmj
da tanta servitù per tua durezza,
però che porti al cor diamantj et marmj
ove tuctj soj stralj Amore speza.
Spero col tempo di mia vita farmj
sugepto ad altro amor per più dolceza;
ma quando io penso ad altra donna darmj,
allor fo parengon di tua belleza.

FNna701

Mille prove ò già facto per levarmj
da tanta servitù per tua durezza,
però che porti al cor diamantj et marmj
ove tuctj soj stralj Amore speza.
Spero col tempo di mia vita farmj
sugepto ad altro amor per più dolceza;
ma quando io penso ad altra donna darmj,
allor fo parengon di tua belleza.

Bald228

Mille prove aggio fatto per levarme
da tanta servitù per tuo durezza,
perché ài nel petto diamantj e marmj
dove son stralj che tuttj Amore spezza.

Ma quando ad altra donna darne
allor fo parachon a tuo bellezza
e sopra hongni altra lo mio chor ti stimma,
resta lichato assaj più ch'era primma.

O154

Mille prove hagio facto sol per levarmj
da tanta servitù per tua durezza,
perché hai nel pecto diamanti e marmi
dove Amor tutti le soi strali spezza.
Ma quando io penso ad altra donna darmi,
tanto io piango la tua bellezza
et sopra ogn'altra lo mio cor te stima
et resto più ligato assai che prima.

Mo .F.9.9

Mille prove aggio fatto per levarme
da tanta servitù per tua durezza.
Ma quando penso ad altra donna darne,
allora parangono tua bellezza.
Però che hai nel petto diamante e marme
ove soi duri stralli Amor si speza,
sì bella e sì polita e vaga parme,
che ogni altra cosa il tristo cor dispreza.

La situazione offre un quadro interessante, in base al quale si possono rilevare diverse linee di trasmissione del contenuto poetico; si tratta, però, di linee non nettamente definibili, poiché soggette piuttosto a fenomeni di contaminazione. Nonostante la significativa variante toscana *ho già*, contrapposta al meridionalismo *aggio* (v. 1), e la lezione *hai di diamanto nel pecto l'armj* attestata al v. 3, Pn676 presenta maggiori affinità con O154 e Bald228, rispetto ai quali rivela comunque differenze importanti (come l'introduzione del *se* al v. 7). Inoltre si segnala che O154 al v. 6 offre una lezione differente rispetto a Bald228 e a Pn676, ma anche rispetto a tutte le altre fonti: all'espressione *parangon facio* (con le varianti *fo parengon*, *fo parangon* e *fo parachon*) viene sostituita l'espressione *tanto io piango*.

La fonte musicale Mo .F.9.9 rivela, invece, maggiori affinità con FNna701, di cui ripropone la medesima disposizione di versi e la stessa variante per i versi conclusivi 7-8.

Si segnala che il cod. Mn A.IV.30, cc. 235v-236v, riporta una barzelletta, *Mal un muta per effecto*, in cui il primo v. dell'ultima stanza è *Mille prove ho già facto io*.

17

Fortuna desperata

cc. 24v-25

Fortuna desperata,
iniqua e maledecta,
che de tal dona electa
la fama tua hai denigrata!

O Morte dispiatata, 5
 inimica e crudele,
 che d'alto più che stelle
 tu l'hai cusì abassata!

Forma poetica: sonetto settenario polisillabo breve (solo quartine); rime abba-acca.
 Autore del testo: adespoto.
 Fonti e bibliografia: Filocamo, pp. 278-280

Apparato critico

4 Verso ipermetro funzionale alla musica.

Note, osservazioni e commento

La forma del sonetto settenario polisillabo breve è teorizzata in Da Tempo (p. 110). Nel codice musicale Fn27 è musicato il travestimento spirituale di questo brano profano: *Poi che t'ebi nel core* (cfr. Filocamo, p. 278).

3 *dona*: 'donna' (con ricorrente scempiamento).

6-7 Rima imperfetta –*ele* : - *elle*.

8 *cusì*: traccia meridionale.

18

Rendime il tempo mio che ho consumato

cc. 25v-26

Rendime il tempo mio che ho consumato
 solo a seguire ingrata et maledecta!
 El mio volere più volte ho biastimato,
 che contemplando il tuo soccorso aspecta
 vedendo il foco in gielo essere mutato, 5
 ché strània opinione pur mi dilecta
 e vòl poi il dolore farmi amaro:
 al vivere mio hormai non c'è riparo.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.
 Autore del testo: adespoto.

O Stella del mare, Madre del Salvatore,
al to fiolo Yhesù aricomanda il peccatore.

Forma poetica: strambotto + travestimento spirituale; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie:

Fonti musicali collazionate: Mo .F.9.9, cc. 61v-62.

Fonti e bibliografia: Bridgman, *Manuscrit* (da Pn676), pp. 260-262.

Apparato critico

Alta regina, a ti piangendo io vengo:

1 vengo] Mo .F.9.9 vegno

2 dolorj] Mo .F.9.9 dolenti

3 mi voler e bandire dil] Mo .F.9.9 voler bandirme del

4 Verso ipermetro, musicalmente funzionale pieno sia] Mo .F.9.9 sia pien

5 Porgime aiuto, ché vego] Mo .F.9.9 Porzime la merzé, ch'io veda

6 di la mia vita già finiti li] Mo .F.9.9 della mia vita, e già finiti gli

7 Soccorso ormai] Mo .F.9.9 Soccorri ormai

8 morte] Mo .F.9.9 morir to timore] Mo .F.9.9 tuo amore

Alta Maria, a ti cantando io vengo:

Rubr.: *Hec stantia pro Virgine Maria* (a inchiostro rosso)

4-8 Versi ipermetri, difficilmente emendabili

Note, osservazioni e commento

In entrambi i testi risulta evidente la patina padana, attestata dalle forme *a ti, to timore, to fiolo*.

Si noti che il travestimento ricalca piuttosto fedelmente la struttura dello strambotto profano, riproponendo le medesime rime e – in alcuni casi – sfruttando addirittura le stesse parole. Pertanto vengono riproposte anche le stesse imperfezioni nelle rime *–engo* : *–egno* : *–egno*. Naturalmente, tale imperfezione sarebbe facilmente risolvibile trasformando la parola *vengo* in *vegno*.

Alta regina, a ti piangendo io vengo:

Il testo presenta qualche sfumatura che potrebbe far pensare a un significato spirituale, accettabile solo qualora il v. 4 fosse interpretabile con il significato “benché (io) pieno sia di dolorosi ingannj”. Sembra però che in questi versi prevalga il sentimento profano dell’amore, ‘regno pieno di dolorosi inganni’ (che nell’adattamento spirituale diventano – questa volta sì – gli ‘inganni del peccatore’), a causa dei quali il poeta giunge a desiderare la morte, improponibile in una invocazione a carattere religioso.

5 *vego*: ‘vedo’; *segno*: ‘il punto d’arrivo’, ‘la misura colma’.

7 Ellissi del verbo (sottinteso ancora *porgime*).

8 *to*: ‘tuo’, con evidente grafia padana.

Alta Maria, a ti cantando io vengo:

3 *Piatà*: ‘pietà’; cfr. n. 1 (ma ricorrente in tutto il codice)

8 *to fiolo*: ‘tuo figliolo’, con evidente grafia padana; *aricomanda*: ‘raccomanda’.

Non expectò giamai cum tal disio

cc. 27v-28

Non expectò giamai cum tal disio
 servo la libertà, la nave il porto,
 cum quanto il to ritorno ho aspectato io
 sperando a tanto mal>e< trovar>e< conforto.
 Passato il tempo e non ti vedo ancora: 5
 dovresti pur tornare se non sei morto.
 Aimè, crudele, che ti sforzava alhora
 quando scriveste a me «Supporta, aspecta,
 aspecta ch'io verò senza dimora».
 Tu inganni una ch'è sciocha et simpliceta, 10
 una che tropo t'ama e tropo crede,
 una percossa da morta saetta.
 Non meritava già simel mercede,
 non sol di me, ma ancora di te mi dole.
 Qual infamia è magior>e< ch'a rompre fede? 15
 O quante volte, riguardando il sole,
 umilmente il pregai che 'l s'afretasse
 spronando i soi destrer>i<' più che 'l non suole,
 a ciò ch'el tempo presto trapasasse,
 e 'l tempo da te scripto, et tempo tanto, 20
 già disiato da mie voglie lasse.
 Ma pur disposto sei di havere il vanto
 de mia misera vita habile: adoncha
 io non ho più sospiri né più pianto.

Forma poetica: epistola in terza rima (sirventese ternario); rime ABA-BCB-CDC ecc.

Autore del testo: [Antonio Tebaldi, detto 'Il Tebaldeo']

Concordanze letterarie: VI5159, cc. 234-235; (Camp81; FN II.X.54, cc. 71-71; VI5170, cc. 50v-52).

Fonti musicali collazionate: Fn27, c. 17v.

Fonti e bibliografia: Basile 1983; Basile-Marchand; Filocamo, pp. 223-225.

Apparato critico

1 expectò] V15159 aspectò
2 la] V15159 né
4 Lezione corretta in V15159
22 Ma pur disposto sei] V15159 Tu sei disposto pur

Note, osservazioni e commento

Sirventese ternario: cfr. la forma teorizzata da Antonio Da Tempo, pp. 147-149.
Aggiunta di seconda mano sul testo, lasciato vuoto in fase di prima copiatura.
Stanghetta di separazione tra i vv. 1 e 2.
5 *Passato il*: 'passato è il' (con ellissi).

21

Chi l'harìa mai creduto

cc. 28v-29

Chi l'harìa mai creduto
che chi m' à tanto amato
m' havesse habandonato.
Chi l'harìa mai creduto.

Chi l'harebe mai pensato 5
che lej fusse disciolta
e in alt<r>i lazzi avolta.
Chi l'harebe <mai pensato>.

Chi l'harebe imaginato 10
che lej fusse in oblio
colui ch'era il so dio.
Chi l'harebe <imaginato>.

O sorte mia crudele,
colei c'ho tanto amata 15
mia fede ha disprezata.
O sorte mia <crudele>.

Io che li fu' bon servo
havuto ho tal mercede,
ch'io som di pianto herede. 20
Io che li fu' <bon servo>.

Aimè, ch'io li fia spechio
a ciascun amatore
ch'afreni il so furore.
Aimè, ch'io <li fia spechio>.

Poi ch'è chiara mia fede 25
morendo io mi contento,
è dolze ogne mio stento.
Poi ch'è chiara <mia fede>.

Questo fia il mio pitaphio 30
scolpito in tomba obscura:
«Niun mai s'asicura».
Questo fia il mio pitaphio.

Forma poetica: canzonetta, con *refrain*; quartine di settenari; ogni stanza è aperta e chiusa dallo stesso verso (nello schema seguente indicato con apice); schema delle rime abba¹-bccb¹-bddb¹-effe¹-ghhg¹-illi¹-mnnm¹-oppo¹.

Autore del testo: adespoto.

Fonti e bibliografia: Facchin-Zanovello, p. 71.

Apparato critico

5 Verso ipermetro, ma funzionale alla musica (anche il v. 1 viene intonato con suddivisione del testo in otto sillabe).

9 Verso ipermetro, funzionale alla musica come il v. 5.

Note, osservazioni e commento

Si noti che la presenza ripetuta della rima in *-ato* è puramente causale, non essendo l'incatenamento tra una strofa e l'altra elemento ricorrente in tutto il testo.

1 *haria*: 'avrebbe' (attestato nei vv. successivi).

7 *lazzi*: 'lacci' (grafia padana).

10 *che lej fusse in oblio*: col significato 'che lei avesse posto in oblio'.

11 *so*: 'suo' (grafia padana).

19 *som*: consueta grafia per 'son', nel significato di '(io) sono'.

27 *dolze*: provenzalismo.

29 e 32 *pitaphio*: 'epitaffio'.

30 Si registra l'ennesima grafia latineggiante: *obscura*.

Anche per questo brano vengono utilizzate precise stanghette di separazione tra alcuni versi.

El converrà ch'io mora

cc. 29v-30

El converrà ch'io mora
 senza pur far diffexa.
 El converrà ch'io mora.

Fugito ho già molt'anni
 questi amorosi inganni; 5
 patito ho tanti affanni,
 né son libero ancora.

El converrà *ut supra*.

Io sento ognor mancarmi
 e il cor>e< tuto abruarmi,
 e se io cercho >d' <aiutarmi 10
 Amor più mi martòra.

El converrà ch'io *ut supra*.

S'io mi lievo dal core
 questo indurato amore
 ritorna asai maggiore
 e più m'afflige e>t< achora. 15

El converrà ch'io *ut supra*.

A mio falace involglio
 donde me mi disoglio,
 che se sligar>e< mi voglio
 più mi rilego ognora.

El converrà *ut supra*.

Vegio ch'io corro a morte 20
 ma mia perversa sorte
 mi scopre più forte
 a consentir>e< ch'io mora.

El converrà *ut supra*.

Ah, che tropo duro fatto,
 ah, mio core obstinato, 25
 ah, Amore dispiatato,
 ch'a torto vòl ch'io mora.

El converrà ch'io *ut supra*.

Forma poetica: frottola strofica baratelliana con stanze tetrastiche di settenari; ripresa con rime xyx; stanze con rime aaax-bbbx-cccx ecc.

Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

22 Verso ipometro. Si suggeriscono due possibili emendamenti: mi scopre <ancor> più forte/mi scopre <ognor> più forte (Vedi PeI)

24 Verso ipometro, difficilmente emendabile. che] chi

Note, osservazioni e commento

14 *lievo*: 'levo', con dittongazione.

19 *involgio*: 'inviglio'.

20 *Vegio*: 'vedo'. Con diverso significato nel brano n. 58 ('veglio').

Ancora una volta sono presenti le stanghette di separazione tra i versi.

23

Si dederò somnum

cc. 30v-31

24

**Contento in foco sto como foenice
(Ave, di celli imperatrice sancta)**

cc. 31v-32

Contento in foco sto como foenice
e como cigno canto nel morire,
perhò ch'io spero >di< doventar>e< foelice
quando sufferto harò penna et martire.

Amor, tu vedrai perché non lice
esser crudele al mio liale servire; 5

+

e conosciuta la mia pura fede,
spero c'harai de mi un dì qualche mercede. +

Ave, di celli imperatrice sancta,
Maria exaltata nel divim cospecto,
gratia feconda senza alcun difecto,
piena di carità tu sei tuta quanta. +

Dominus de la to carne sancta - 5
tecum de Spirito Sancto si fu concepto.
Benedicta tu e il lacte che del pecto
tu li porgesti, o gloriosa pianta.

In mulieribus più ch'altra honorata + 10
et benedictus il to nome perfecto
Yhesus pro nobis il to fiolo electo,

prega, Madre Maria, advocata
pro nobis peccatori e gente ingrata
nunc et in hora mortis. Amen -

Forma poetica: strambotto, ottava toscana con rime ABABABCC + travestimento spirituale, sonetto con rime ABBA-ABBA-CDD-CCE (con verso irrelato di chiusura).

Autore del testo: *Contento in foco sto*: [Angelo Poliziano]; *Ave, di celli imperatrice sancta*: [Leonardo Giustinian] (attrib. in Giustinian, *Laude* 1475).

Concordanze letterarie: *Contento in foco sto*: Bald228; O154; Ricc.2723; VatLat5170; VatLat5159

Ave, di celli imperatrice sancta: Giustinian, *Laude* 1475; Serafino, *Opere*, Venezia, Bonelli, 1503.

Fonti musicali collazionate: Mtr55, cc. 56v-57, Fn27, cc. 21v.

Fonti e bibliografia: *Contento in foco sto*: ediz. moderna in Poliziano, *Rime*, n. LII (p. 75). *Ave, di celli imperatrice sancta*: Giustinian, *Laude* 1475. Una rielaborazione di quest'ultimo testo (*Ave, di cieli imperatrice e sancta*), sempre con acrostico dell'*Ave Maria* nella parte iniziale, è attrib. a Serafino in *Opere del facundissimo Serafino Aquilano [...]*, Venezia, Bonelli, 1503. Rossi, *Sonetti*, p. 504; Luisi, *Laudario*, pp. 150-151.

Apparato critico

Note, osservazioni e commento

Contento in foco sto como foenice:
v. 8 mi: grafia padana
celli per 'cieli'

foenice, foelice come moesta in Oimè il core, oimè la testa

Ave, di celli imperatrice sancta:

Rubr.: *Pro laude Virginis Mariae*

Si riporta, per completezza, la lezione offerta da Daniela Delcorno Branca nella raccolta di rime poliziane (Poliziano, *Rime*, LII, p. 75):

Contento in foco sto come Fenice,
e come Cigno canto nel morire,
però ch'ì spero diventar felice
quando sofferto arò pena e martire.
Amor, tu vederai quanto non lice 5
esser crudele al mio leal servire,
ché, conosciuta la mia pura fede,
spero che avrai di me qualche merzede.

25

O gloriosa Rezina mundi

cc. 32v-33

26

Ben serìa tempo ormai che fin ponesti

cc.33v-34

Ben serìa tempo ormai che fin ponesti,
crudele, a questa tanta tua luce<za>;
ben serìa tempo ormai che tu metesti
in tanto amaro un poco di dolceza;
bem serìa tempo ormai che m'occidestj 5
se questo mio servire te sì ingraveza.
Io non domando più vita che morte,
purché presto habia fin questa mia sorte.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

1 Ben] Benché nel C; Bem nel T e nel B
2 luce<za>] la sillaba finale manca del tutto nella fonte; si interviene in virtù delle rime corrispondenti ai vv. 4 e 6 (*docelza* : *ingraveza*)
6 Verso ipermetro, ma musicalmente funzionale

Note, osservazioni e commento

1 *ponesti*: ‘ponessi’.
3 *metesti*: ‘mettessi’
5 *occidestj*: ‘uccidessi’
6 *te sì ingraveza*: ‘ti aggrava così (tanto)’, ‘ti pesa così (tanto)’

27

Risguarda il viso mio pallido et afflicto

cc. 34v-35

Risguarda il viso mio pallido et afflicto,
risguarda li ochij mei per il pianger>e< lassì,
risguarda che da ti mai mi son partito
e non ti volgi a’ mei pregi humillj et bassi.
Quel ch’è dentro di fora hagio scripto 5
e tu per non vidermi li ochij abassi.
Né io più dirò perché tanto ho servito:
piatà vinuto serà a li duri sassi.

Forma poetica: strambotto; ottava siciliana con rime ABABABAB.
Autore del testo: [Serafino Aquilano].
Concordanze letterarie: VatLat13704, c. 94v (numeraz. moderna 84v).
Fonti e bibliografia: Aquilano, *Strambotti*, n. 325.

Apparato critico

1-4 e 7-8 Versi ipermetri, ma funzionali alla musica
5 hagio] bisillabo

Note, osservazioni e commento

4 *priegi*: ‘prieghi’ (cfr. la versione di VatLat13704 riportata di seguito).
8 *piatà*: anche in altri testi *vinuto*: ‘venuto’/‘venuta’ (perché il termine si riferisce a *piatà*).

La fonte letteraria concordante esaminata presenta varianti significative, sia sul piano semantico che nella disposizione dei versi. Pertanto si riporta lo strambotto integralmente:

Risguarda il viso mio palido e aflito,
risguarda gli ochi per il piangier lassi.
Tale ch' i' ò dentro porto fora scritto,
ma tu per non vedermi gli ochi abasi.
Io non so più che dir: tanto t' ò dito 5
che havrei con priegi mei volti li sasi.
Deh, non più guera ormai. Tu me fa' torto:
se vivo non mi vò, tu m' avrai morto.

Per completezza si riporta anche la lezione definitiva offerta da Antonio Rossi nella raccolta di strambotti dell' Aquilano (Aquilano, *Strambotti*, n. 325):

Risguarda el viso mio palido e afflicto,
risguarda gli occhi per el pianger lassi!
Quel che dentro mi fia, di fori è scritto,
et tu, per non vedermi, gli occhi abassi.
«Et» io non so più dir ché tanto ho dicto, 5
che haria coi preghi già «ri» volto i saxi.
Deh, non più guerra! Hormai tu mi fai torto.
Se vivo non mi vò, vogliami morto.

28

El piove?

cc. 35v-36

El piove?
Mo lasa piovere,
impara pur ti!
Impara pur
et lasa piovere. 5

Forma poetica: frottola tempiana antica (solo cinque versi).
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

Note, osservazioni e commento

2 *mo*: espressione dialettale (forse di area emiliana).

Il testo rivela una natura chiaramente paremiologica: i versi, infatti, rappresentano un frammento di testo di origine popolare (di area padana, forse specificamente emiliana), che conserva tutto il sapore della saggezza filosofica contadina: «Piove? Lascia che piova! Non te la prendere, impara anche tu ad apprezzare i benefici che ne possono derivare...». Risponde, dunque, alla definizione tempiana di modello derivato dal motto confetto con sfumature popolari che ne determinano la reale appartenenza al genere della vera e propria frottola antica.

29

Servitur

cc. 36v-37

30

A la fé, sì, a la fé bona

cc. 37v-38

A la fé, sì, a la fé bona,
ch'io te som fidel sugieto,
che l'è il vero senza difecto
quela fé che in te mi sprona.

Forma poetica: barzelletta (solo ripresa; manca la stanza); ottonari con rima xyyx.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

3 Verso ipermetro per ragioni musicali

Note, osservazioni e commento

2 som: 'sono'. *sugieto*: 'soggetto'.

31

Dal cello non hebe mai altro che guerra

Dal cello non hebe mai altro che guerra,
 et ancho se sforza ognor il so furore,
 nova passion mi coce et più mi serra
 le porte in contra il traditore Amore.
 Mirare dovea cum li ochij prompti in terra, 5
 ch'in penna non serebe il tristo core.
 Per fede io son ligato, ma chi prova
 servire ingrata, già nullo pegio trova.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: [Serafino Aquilano].

Concordanze letterarie: Can99, c. 78v; Ve IX.135, c. 74v; Parm20; Ricc2723

Fonti e bibliografia: Aquilano, *Strambotti*, n. 310; Spongano (più fonti)

Apparato critico

- 1 Verso ipermetro per ragioni musicali cello] Ve IX.135 cielo; hebe] Ve IX.135 ebbi
- 2 Verso ipermetro per ragioni musicali ancho se sforza ognor il so] Ve IX.135 anche
 ognor si sforza il suo
- 3 Ve IX.135 La nuova passione mi stringe e serra
- 5 Verso ipermetro, ma funzionale alla musica
- 8 Verso ipermetro, ma funzionale alla musica

Note, osservazioni e commento

1 *cello*: 'cielo' (cfr. brani nn. 10 e 34).

3 *nova*: si segnala, su tale parola, la presenza di un'abbreviazione superflua nella fonte.

5 *prompti*: 'pronti', latinismo (come il precedente *cum*, che nel testimone rappresenta una grafia consueta).

6 *penna*: 'pena' (forma più volte riscontrata nel codice); *serebe*: 'sarebbe'.

8 *nullo*: 'nessuno'; *pegio*: 'peggio' («colui che prova a servire un'ingrata non può provare niente di peggiore», ossia non può provare un dolore, un'insoddisfazione maggiore).

Si noti l'*enjambement* ai vv. 3-4 e l'omoteleuto *traditore – Amore*.

Per completezza si riporta integralmente la versione offerta da Antonio Rossi in Aquilano, *Strambotti* (n. 310):

Dal ciel non hebbi mai altro che guerra;
 anchor si sforza ogni hora el suo furore.
 Nova passion mi coce, et più mi serra
 la sorte in contro el traditor d' Amore.
 Mirar dovea con gli occhi prompti in terra, 5

che in pietra non saria el tristo core;
per fede son legato. Oh va! Chi prova
servir ingrata, nullo peggio trova.

32

Andati, accesi mei sospiri, al loco

cc. 39v-40

Andati, accesi mei sospiri, al loco
dove concesso non è de andare,
e diti a quela a cui soccorso invoco
c'habi piatà del mio tanto stentare.
L'ardore che mi strugie è di tal foco 5
che mai per tempo alcun non pò mancare;
lo nodo che mi liga è di tal sorte
che soglier non se pò se non per morte.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: [Jacopo Corsi?].

Concordanze letterarie: Col7.2.31, c. 58v; Mn A.IV.30 (attrib. Jacopo Corsi), c. 60v; Est809, c. 126v.

Apparato critico

- 1 sospiri] Mn A.IV.30 sospir'
- 2 de andare] dialefe Mn A.IV.30 ove concesso a me non è l'andare
- 3 diti a quela] Mn A.IV.30 dite a quella
- 4 Mn A.IV.30 ch'abbia pietà dil mio longo stentare
- 5 L'ardore che mi strugie] Mn A.IV.30 ché l'ardor che m'incende
- 7 Mn A.IV.30 el nodo che mi strugge è cossì forte
- 8 Verso ipermetro; si emena in base alla lezione di Mn A.IV.30, ma dal punto di vista musicale l'ipermetria è plausibile che sogliere non se pò] Mn A.IV.30 che sciogliere non si pò

Note, osservazioni e commento

5 *strugie*: 'strugge'

8 *sogliere*: 'sciogliere'

Possibili tracce meridionali nelle forme *andati* (v. 1) e *diti* (v. 3).

Si sottolinea la presenza (più volte riscontrabile nel codice come segno di precisione da parte del copista) di una stanghetta tra le parole *loco* e *dove* per indicare la divisione tra i due versi (vv.1-2).

33

Mora, dona gentile

cc. 40v-41

34

O Vergine del celo imperatrice

cc. 41v-42

O Vergine del celo imperatrice,
viva speranza de ogne to sugieto,
Verzene Madre d'ogni ben radice,
via dil cello piena di dilecto,
laudato sia il presepio to felice
che in tanta humanità ti fece electa.
Prega per noy lo Eterno Signore
ché ci diffenda d'ogno mortale dolore.

5

Forma poetica: laude in forma di strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

1 Vergine del celo] Verzene dil celo nell'A, Verzine dil celo nel T, Verzene Madre nel T
2 Verso ipermetro, funzionale alla musica

Note, osservazioni e commento

Rime imperfette ai vv. 1-4-6: -eto : -ecta: -ecta.

2 *sugieto*: 'soggetto'.

Consuete grafie latineggianti ai vv. 4 e 6: *dilecto, electa*.

35

De tous biens

cc. 42v-43

36

Et exultavit

cc. 43v-45

37

Ne la digna stalla sta lo dolze Bambino

cc. 45v-46

Ne la digna stalla sta lo dolze Bambino,
cantan li angiellj intorno al picolino.

Fan festa e cridan li anzolli dilecti
tuti reverenti, timidi et sugieti
al belo Bambino, Principe di electi 5
che nudo iace sul pongento spino.

E quel iace nudo, deh, senza copertura,
ogn'omo canta gloria in altura.
E tuti stupiscon che in tanta basura
sia declinato el Verbo in bambino. 10

El Verbo Divino ch'è Sumo Sapiente
in questo giorno par non sia niente.
Questo è il Verbo, in carne [ha mandato]
de Spirito Sancto il volere Divino.

O bontà Divina, o Padre che pensasti 15
quando il fiolo Yhesù incarnasti?
Questo cecho mondo tu ricomparasti

crucifixendo quel corpo sì fino;

e lo fino corpo dil sangue de Maria
è dato in guardia a sancta compagnia, 20
al vechio Joseph cum la Vergene pia,
cun grande ardore miran il fiolino.

A la dolze Madre Verzene Maria
coremo tuti col core e mente pia,
ch' aiuta e difenda l' anima mia. 25
Deh, per amore del so dolze putino

adoremo tuti il Verbo incarnato,
Jhesù Bambino ch' a nui è hogi nato.

Forma poetica: laude in forma di “rotondello undenario”; endecasillabi con rime XX-AAAX-BBBX-CC[?]X-DDDX-EEEX-FFFX-GG.

Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

Rubr.: *In festo Natalis Domini* (a inchiostro rosso)

1, 4, 5, 7, 9, 11, 14, 15, 17, 19, 21, 23, 24 e 26 Versi ipermetri, funzionali alla musica
13 [ha mandato] il verso non risulta in rima; l'irregolarità metrica lascia ipotizzare qualche mancanza in sede finale di verso, che però non è possibile ricostruire

Note, osservazioni e commento

La forma del ‘rotondello undenario’ è teorizzata in *Da Tempo* (p. 138).

5 *belo*: ‘bello’ (consueta forma scempia).

8 *altura*: ‘nell’alto dei cieli’. Il termine crea parallelismo con *bassura* al v. successivo.

9 *basura*: ‘bassezza’, nel significato di ‘situazione di estrema umiltà’.

22 *cun*: ‘con’ (grafia inusuale nel codice).

24 *coremo*: ‘corriamo’, esortativo.

Linguisticamente si nota la consueta patina padana, che fa uso di scempie e forme come e qualche sfumatura di tipo provenzale (*dolze*, v. 1) che conferma lo stile semplice e arcaico del testo poetico. Il brano, infatti, presenta forma e lessico evidentemente popolareggianti: a tal proposito si notino termini come *angiellj/anzolli* (‘angioletti’, vv. 2-3), *picolino* (v. 2), *fiolino* (v. 22), *putino* (v. 26), le accumulazioni *reverenti*, *timidi et sugieti* (v. 4), l’uso del ‘tu’ e dell’interrogativa (vv. 15-16) come diretta invocazione a Dio. In generale i versi richiamano il quadro popolare del presepe, con le immagini del Bambino Gesù nella stalla, vegliato dalla Vergine Maria e S. Giuseppe. Continuo, però, è anche il riferimento alla futura crocifissione: del Bambino Gesù si dice che già *nudo iace sul pongento spino*, in vista del fatto che Dio poté redimere il *cecho mondo crucifixendo quel corpo sì fino* (ossia eccettando che gli uomini lo crocifigessero). Non mancano, però, espressioni più auliche, come quel *declinato* (v. 10) per intendere il mistero dell’incarnazione (ribadito dell’*incarnasti* al v. 16), o lo stesso *ricomparasti*, che allude al bontà Divina che, tramite Cristo, riporta l’uomo alla sua natura originaria, che lo vuole creato a immagine e somiglianza di Dio.

38

Alleluia

cc. 46v-47

39

A cui male bella

cc. 47v-48

40

Benedicamus domino

cc. 48v-49

41

Iacuide

cc. 49v-50

42

Gratis accepistis

cc. 50v-51

43

Orsù, corere voglio a morte

Orsù, corere voglio a morte
e satiare la mia fortuna,
né pigliare vo' scuxa alcuna
per impire questa mia sorte.

Orsù, *ut supra.* 5

Se mia sorte è ancor a mio stato,
cusì vòl Amor ch'io mora
e così sia ancora destinato
trare l'alma misera fora.
Questo è quello che più m'achora: 10
che consenti a la mia morte.

Orsù, *ut supra.*

Palesar e più chiar o non voglio:
basta asai a chi m'intende.
Ma bem moro di cordoglio
che 'l dol mio lej nol comprhende, 15
né il core manchante difende.
Patientia vòl mia sorte.

Orsù, *ut supra.*

La mia morte fia notoria,
né le gente saran mute;
sarà facto al mondo historia 20
fra li monti e silve tucte.
Lasaran le lingue asciute
a parlar e de la mia morte.

Orsù, *ut supra.*

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbx.

Autore del testo: adespoto.

Fonti musicali collazionate: PeVI, cc. 37v-38, // Mtr55, cc. 39v-40

Fonti e bibliografia: Giazotto (da Mtr55), pp. 68-70; Jeppesen (da Mtr55), pp. 266-269;
Lovato (da PeVI), pp. 218-220.

Apparato critico

1-4 Versi ipermetri funzionali alla musica

8-10 Versi ipermetri funzionali alla musica

16 L'ipermetria potrebbe essere funzionale alla musica
17 Patientia] quadrisillabo
17-18 Il penultimo *refrain* in raltà presenta la variante *Orsù, corere vo' a la morte*, ma per uniformità si riporta la formula consueta *ut supra*.

Note, osservazioni e commento

19 *le gente*: uso del singolare per il plurale

44

Morte! Che vòy? Te bramo. Eccomi apresso

cc. 52v-53

Morte!
 Che vòy?
 Te bramo.
 Eccomi apresso.
Prendimi.
 A che?
 Ché manchi il mio dolo<re>.
Non posso.
 Oimè, non pòy?
 Non per adesso.
Perché?
 Perhò ch'in te non regna il core.
Che n'hai tu facto?
 Non sai, stulto, o' l'ài messo? 5
Ah, ah.
 Che c'è?
 Sì, so: n'è causa Amore.
Ma che farò?
 Fatil>e< restituire,
ché chi vita non ha, non pò morire.

Forma poetica: strambotto in forma di dialogo; ottava toscana con rime ABABABCC

Autore del testo: [Serafino Aquilano].

Concordanze letterarie: Bald228, c. 32; BoConvSA 10, c. 41v; camp81, c. 81v; Can99, c. 91v e 120v; Capp193, c. 95v; Col7.2.31, c. 9; Est809, c. 130v; Ol54, c. 90; Parm201, c. 73v; PN 1020, c. 138v; Ricc2723, c. 91v; UI729, c. 50 (attrib. all'Aquilano: *Seraphini*); V15159, c. 107 (senza titolo: *Seraphinus Aquilanus*); V15170, c. 7 (senza titolo: *Seraphin*).

Fonti musicali collazionate: Mo .F.9.9.

Fonti e bibliografia: Spongano (più fonti); Aquilano, *Strambotti*, n. ; La Face-Rossi, *Rime*, pp. 135-136 e p. 236.

Apparato critico

Per l'analisi dettagliata di tutte le varianti si rimanda a La Face-Rossi, *Rime*, pp. 135-136.

2 dolo<re>] sillaba finale omessa nella fonte

5 Verso ipermetro, ma musicalmente funzionale

7 L'ipermetria può anche risultare funzionale alla musica.

Note, osservazioni e commento

Per completezza si riporta la versione dello strambotto data da La Face-Rossi, *Rime*, p. 135:

“Morte!” – “Che vòì?” – “Te bramo!” – “Eccomi appresso!”

“Prendemi!” – “A che?” – “Che manche el mio dolore!”

“Non posso!” – “Ohimè, non puoi?” – “Non per adesso!”

“Perché?” – “Però che in te non trovo el core!”

“Che è facto?” – “Or non sai, stolto, ove l’hai messo?” 5

“Ah ah!” – “Che c’è?” – “Sì, so: ne è causa Amore!

Ma che farrò?” – “Fattel restituire,
ché chi vita non ha non può morire!”.

45. Io mi voglio lamentare

cc. 53v-54

Io mi voglio lamentare
del to core ingrato e rio.
Lasò me per altro amare:

patientia, or sia cum Dio.

El mio amor>e< fu dolze e pio, 5
fu cum fede et cum amore.
Or non stimo el patir>e< mio,
la mia pena e 'l mio dolore.
Io fu' già to servitore,
sempre mai ti volsi amare. 10

Io mi voglio <lamentare
del to core ingrato e rio.>

Or ch'è perso ogne vigore
de mia forza e de mio ardire,
cum gran fé s'è fu l'amore 15
che portai cum gran martire.
Ingrata sei, mi fai languire,
che non posso suportare.

Io mi voglio lamentare *ut supra*.

Te domando, in mercede,
o falsa e traditora: 20
«La mia tanta e pura fede
è cagion ch'io stia di fora?»
E tu vedi ad hora ad hora
la mia vita consumare.

Io mi <voglio lamentare> *ut supra*.

Tanta penna s'è m'acuora 25
quando io penso non amarmi,
et a ti piace ch'io mora;
meglio ti seria confortarmi
e il to core donarmi
che 'l to amante abruhare. 30

Io mi voglio <lamentare> *ut supra*.

Lasa ormai la dureza,
o generosa mia dea;
cognose la toa gentileza,
conforta l'alma mia rea,
>e< non ti far>e< cagna zudea: 35
voler>e< ch'un cor>e< per ti debia crepare.

Io mi voglio lamentare *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyxy; stanza con rime ababbx.

Autore del testo: adespoto.

Fonti musicali collazionate: PeIII, c. 28 («Io. Bro.», a 4 v., 6 stanze/oda), // Fn27, c. 42 (a 4 v., 1 stanza/oda), MaP2,1-5, c. 284v

Fonti e bibliografia: Anglés, p. 185 (da MaP2,1-5; Ces-Mon-Dis, p. 114 (da PeIII), Filocamo, p. 404 (da Fn27)

Apparato critico

17 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

18-19 Il *refrain* compreso tra questi versi presenta la variante *voio* per *voglio*

28 *meglio ti seria confortarmi*: ipermetro, emendabile solo penalizzando la semantica (*meglio >ti< seria confortarmi*)

33 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

36 Nonostante gli emendamenti il verso rimane ipermetro, realizzando un inusuale endecasillabo di chiusura.

Note, osservazioni e commento

17 *suportare*: ‘sopportare’.

25 La “T” con cui inizia il v. è ripassata in rosso. Si tratta di un intervento *a posteriori* del copista che probabilmente, avendo in un primo momento trascritto i vv. 25 e 26 eccessivamente vicini ai precedenti, dimenticando anche di segnalare il *refrain* (aggiunto sinteticamente a margine della carta), intendeva con questa sottolineatura ovviare alla facile confusione metrica che poteva derivarne. *penna*: ‘pena’ (con l’uso consueto della doppia).

26-27 *quando io penso non amarmi / et a ti piace ch’io mora*: ‘quando penso che tu non mi ami / e che a te piace che io muoia’.

33 *cognose*: probabilmente nel significato di ‘conosci’, ‘riconosci’ (*cognòse*, esortativo); ma non si esclude il significato ‘si conosce’, nel senso ‘è nota’ (*cògnose*).

36 *volere ch’un core per ti debia crepare*: naturalmente è sottinteso il ‘non’, presente al v. precedente.

Il testo presenta una marcata patina padana, testimoniata dal consueto utilizzo di parole scempie e di termini come *cognose*, *toa*, *zudea*.

Audite, vui fenestre,
 quel che piangendo parlo,
 perché di ricontarlo
 mi par tempo.

Io taqui già gran tempo 5
 e spexo amando li anni,
 e compensai ›l‹i mei danni
 cum un rixo.

Dal dì che 'l sacro vixo 10
 el miser›o‹ cuor›e‹ tranfisse.
 Mai senza fiamma visse
 l'alma stanca;

hor che 'l vigor›e‹ mi manca
 e maggior dol mi preme 15
 e mi manca la speme,
 anci la vita,

la mia doglia infinita
 e le nascoxe offexe
 i' vo' farle palexe,
 anci ch'io parlo. 20

La fiamma cresce ognora
 quanto più l'alma è vaga
 di risanar›e‹ la piaga,
 onde li avampa

perché de maggior vampa, 25
 ognor s'accende il focco,
 tal ch'io non trovo loco
 hormai che basti. +

Né val perché contrasti,
 o che me copra d'arme, 30
 o che cercha ritrarme
 da l'impresa.

E poi che più mi pexa,
 Amor, per più dispecto,
 non mi vòl per sugieto, 35
 anci mi scacia.

E così mi distratia
 né mai puncto l'increbe
 a quella che potrebe
 darmi pace. 40

Ma lei sol vede e tace

e di me non li cale,
e non cura il mio mal«e»,
anci l'ha a charo.

Potete veder«e» chiaro, 45
senza ch'altro vi dica,
como la sia nemica
de pietade

e cum qual crudeltade
Amor da me mi fura 50
e per più mia sagura
a lei mi porgie.

E perché mal se scorgie,
cusì ch'altrui l'intenda
e che piatà li prenda, 55
di mei guai

io non ho dicto asai,
unde de giorno in giorno
io pur farò ritorno
a vui, fenestre. 60

Forma poetica: frottola baratelliana; stanze di tre settenari chiusi da un verso di quattro o cinque sillabe; sequenza di rime bacciate (abbc-cdde-effg- ecc.) interrotta solo ai vv. 19-20.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: FNna701, cc. 125v-126v.

Fonti musicali collazionate: PeI, c. 12v (con attribuzione «M. C.»), PeBossI, c. 40v.

Apparato critico

Si tratta di una frottola baratelliana particolare, perché impegna una metrica di seconda specie e rime di prima specie (cfr. *Da Tempo*, pp. 209-223). Tale forma era utilizzata anche nel Trecento (cfr.

Fazio degli Uberti).

8 rixo] viso

9 vixo] riso. Evidente errore di copiatura: sono stati invertiti i termini ai vv. 8-9. Lezione corretta in FNna701

10 miser«o» cuor«e»] lezione corretta in FNna701

13 vigor«e»] lezione corretta in FNna701

23 risanar«e»] lezione corretta in FNna701

24 avampa] acampa. Si accoglie la lezione di FNna701

31 cercha] FNna701 cerchi

Note, osservazioni e commento

6 *spexo*: 'speso' (da 'spendere').

51 *sagura*: 'sciagura'.

Il testo si presenta piuttosto corrotto, per sviste, errori di copiatura, scorrette interpretazioni terminologiche e – soprattutto – per una certa imprecisione nella distribuzione del testo, decisamente meno chiara rispetto ai testi poetici posti sotto le voci degli altri brani.

Dal v. 37 le stanze di FNna701 seguono una lezione differente:

Audite, vui d'intorno,
mura, fenestre e porte;
audite la mia morte,
per pietade.

E vui, vicine strade, 5
donne, fanciulle e vechie,
prestatime l'orechie
ché sia inteso;

ché vi vò far paleso
un mio concepto sdegno 10
e far como fa el cigno
nel morire.

Diròve el gran martìre
e le infinite penne
che per amar sustenne 15
l'alma stanca.

La lingua a dir mi manca
e la passion mi preme
che la falace spene
m'à inganato. 20

Io ho gran tempo amato,
et amo forte ancora,
una che gode ognora
del mio male.

47

«Requiescant in pace et in pace posi»

cc. 55v-56

«Requiescant in pace et in pace posi»
– dica ciascuno che si pò dire amante –
«chustui ch'è morto ne' lazi amorosi
e patito ha dolori et penne tante».

Sopra di me piangete tristi et dolorosi, 5
faccia ciascun che si pò dire amante
e dica: «Tu che morto in terra jace,
vincto dal crudo amor»e<, riposa in pace».

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: [Panfilo Sasso]

Concordanze letterarie: Can99, c. 93v; Ricc2723, c. 52r; FNna701, c. 34v; PdS 116, c. 139v.

Fonti e bibliografia: Sasso 1501; Spongano 126; Ferrari, *Sasso*, p.54; La Face, *Strambotti* p. 184.

Apparato critico

1 et] omesso nelle altre fonti posi] in tutte le altre fonti: possi

2 Verso ipermetro, funzionale alla musica che si pò dire amante] FNna701 che mi passa davanti; Can99 che mi possa davanti; Ricc2723 che si possa dire amanti; PdS 116 chi che passi davanti

3 ne' lazi] Can99 e Ricc2723 lacci; PdS 116 in laci

4 tante] Can99 e Ricc2723 tanti

5 verso ipermetro, ma può essere funzionale alla musica Sopra di me piangete] FNna701, Can99 e PdS 116 Sopra me pianti; Ricc2723 Sopra me piangete

6 faccia] Can99 e Ricc2723 facci; PdS 116 facian

7 dica] Can99 e PdS 116 dicam morto] PdS 116 morte jace] Ricc2723 iacie

8 amor>e<] lezione corretta nelle altre fonti riposa] PdS 116 ripossa in pace] Can99 e PdS 116 im pace; Ricc2723 im pacie (in rima perfetta con il v. precedente).

Note, osservazioni e commento

Il brano presenta un numero elevato di concordanze letterarie. L'analisi delle varianti consente di registrare una maggiore affinità tra Pn676 e Ricc2723, con il quale il codice parigino condivide alcune lezioni non riscontrate nelle altre fonti.

48

O vui che seguitate il van Cupido

cc. 56v-57

O vui che seguitate il van Cupido
cum so pharetra et suo vago stendardo,
ritrative dal gioco ch'io v'afido
ché l'extremo pentirse è lento et tardo.
Prima che pecto vostro faccia nido,
prendete exemplo da me, che nel foco ardo.
E se mia sorte a vui parà tanta amara,
foelice è ben ch'a spexe d'altri impara.

5

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: [Serafino Aquilano? Vincenzo Calmeta?]

Concordanze letterarie: Bald228, c. 35v; Can99, c. 116; Parm201, c. 76v; UI729, c. 38v (attr. a Vincenzo Calmeta: *Vincentii*); FN II.X.54, c. 54v (attr. a Vincenzo Calmeta: *Vincentii*); OI54, c. 98; Mn 4, c. 71; VI5159, [c. 9: è lo strambotto con cui elegantemente si apre il codice, attrib. a Serafino Aquilano].

Fonti e bibliografia: Aquilano, *Strambotti*, n.15; Spongano.

Apparato critico

2 so pharetra] VI5159 soi pheretre

3 ritrative] VI5159 e Mn 4 ritrativi, OI54 retrateve, Bald228 ritrateve;, FN II.X.54 ritraetevi; UI729 retratevi; Can99 retratene; Parm201 remàneti gioco] VI5159 e Bald228 giogo, UI729 giogho, OI54 giocho, Mn 4 e FN II.X.54 gioco, Can99 giocho, Parm201 foco ch'io v'afido] Parm201 perché ve afido

4 ché l'extremo pentirse] Parm201 ogni soccorso poi sia l'extremo] Mn 4 ogni estremo, Can99 lo stremo pentirse] VI5159 pensiero, OI54 pentire, FN II.X.54, UI729 e Can99 pentirsi

5 Prima che pecto vostro] VI5159 e OI54 Prima ch'al vostro pecto; Mn 4 Prima che al pecto lui vi; FN II.X.54 Prima che 'l pecto vostro; UI729 e Parm201 Prima ch'al pecto vostro; Can99 ch'al pecto nostro

6 Verso ipermetro, ma musicalmente adattabile Lezione differente in Parm201: riguarda a me ch'in meglio al foco ardo prendete] VI5159 plate (senza ipermetria); Mn 4 pigliati (senza ipermetria); Can99 prende (senza ipermetria) da me] OI54 a mi, Bald228, FN II.X.54 e UI729 a me (in tutte le fonti senza ipermetria)

7 Verso ipermetro, ma funzionale alla musica mi sorte] VI5159 e OI54 mia vita; Bald228 mai sète a vui] Bald228 ad vos; Parm201 a te parà] VI5159, OI54, Bald228, Mn 4, UI729, Can99 e Parm201 par (senza ipermetria); FN II.X.54 pare (v. ipermetro) tanta] nelle altre fonti: tanto

8 è ben ch'a spexe d'altri] Mn 4 è ben ch'altrui spexe; FN II.X.54 è ben chi ad altrui spese; Parm201 è ben ch'a l'altruj spese; UI729 e Can99 è ben chi a spese d'altri; VI5159 è quel co a spese d'altro

Note, osservazioni e commento

2 *so* convive nello stesso v. con *suo*.

3 *ritrative*: forma sincopata per 'ritraetevi', 'sottraetevi'. *gioco*: 'giogo'

7 *parà*: 'parrà', 'semblerà'. *tanta*: si noti l'uso dello stesso genere del sostantivo a cui si riferisce (*sorte*).

8 *foelice*: 'felice' (con dittongamento, frequente nella grafia del codice).

Per completezza si riporta la versione offerta da Antonio Rossi nell'edizione degli strambotti di Serafino Aquilano (Aquilano, *Strambotti*, n. 15):

O voi che seguitate il van Cupido
con la pharetra et suo vago stendardo,
retràtevi dal gioco, ché ve affido
che ogni soccorso poi fia lento e tardo.

Prima che in vostri pecti faccia nido,
pigliate exemplo da me che nel foco ardo.
E se mia sorte vi par tanto amara,
felice è ben chi a spese d'altri impara.

5

49

Deh, fusse pur qui meco

cc. 57v-58

Deh, fusse pur qui meco
colei c'ha 'l mio cor>e< seco.
Deh, fusse pur qui meco.

El <mio> corpo qui morto,
ch'è senza alcun conforto,
harebe il >mio< cor>e< che porto,
se fusse un giorno seco.

5

Deh, fusse <pur qui meco
colei c'ha 'l mio cor>e< seco.
Deh, fusse pur qui meco.>

10

Le doglie tante ardente
che pati<i> a stare [absente]
non foren sì cocente,
se fusse un' hora seco.

Deh, *ut supra*.

Li mei sospir>i< focosi,
che porto in pecto ascosi,
non furon sì noiosi,
se mi trovasse seco.

15

Deh, fusse *ut supra*.

Credo che lej direbe
che del mie mal gl' increbe
e che gran dolore hebbe
se stato non som seco.

20

Deh, fusse *ut supra*.

Cum tal ragionamenti
viv>e< ressemo contenti,

mutando in gaudio e stenti 25
che pati<i> a non star>e< seco.

Deh, fusse *ut supra*.

I' vederia quel viso
che m'`a vivendo occiso
e me da mi diviso
per non trovarmi secho. 30

Deh, fusse pur *ut supra*.

I' vederei quei lumi
che fan de mi consummi,
e li ochij mei dui fiumi
per non poter>e< star>e< secho.

Deh, fusse pur *ut supra*.

La man li tocaria 35
et lieto li diria:
«Tu sei la diva mia
che sempre ha il mio cor>e< secho.»

Deh, fusse pur *ut supra*.

Da poi li direi
tuti li affanni mei 40
che già pati<i> per lei
per non esser>e< io cum secho.

Deh, fusse pur *ut supra*.

Gentil nido felice
dove è la mia fenice,
dime che fa e che dice, 45
mentre che io non som seco.

Deh, fusse *ut supra*.

Credo che conta i giorni
e biasima i so' giorni
e aspecta ch'io ritorni
a far>e< mia vita secho. 50

Deh, fusse *ut supra*.

Va', canzoneta, ormai
da quella che amo asai
e insoma li dirai
che bramo d'esser>e< secho.

Deh, fusse pur qui meco *ut supra*.

Forma poetica: frottola su schema baratelliano di terza specie; ripresa con rime xxx; stanze tetrastiche di settenari con rime aaax-bbbx-ecc.

Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

4 <mio>] per ragioni musicali l'ipometria del v. richiese di un'ipotesi di emendamento (suggerita dalla necessaria espunzione dello stesso aggettivo al v. 6)

10 absente] parola di incerta lettura

46 som] parola aggiunta successivamente sul rigo di scrittura

Note, osservazioni e commento

La versificazione di questa frottola si basa sullo schema baratelliano di terza specie per la struttura (cfr. Da Tempo, p. 218-223), con il quarto verso di richiamo per la ripresa (anziché per la consonanza con la copula seguente).

15 *furon*: enallage per 'sarebbero'.

24 *viv>e<ressemo*: 'vivremmo' (necessaria la sincope per evitare l'ipermetria).

25 *e*: 'i', nel significato di 'gli'.

32 *che fan de mi consummi*: 'che mi procurano consumo'. È comunque ipotizzabile un refuso sulla parola *de*, forse per un *che*; in tal caso *consummi* assumerebbe la più plausibile funzione di verbo: ('che fanno che (io) mi consumi'. *consummi*: rima imperfetta (*lumi* : *consummi* : *fiumi*).

50

Ave, Virgo, Mater Christi

cc. 58v-59

Ave, Virgo, Mater Christi,

quae Gabrieli credidisti.

«Echo l'ancilla», dixisti.

De Spirito Sancto incarnasti;

Ihesu, to figliolo, parturisti

5

et post partum Virgo inviolata permansisti.

Ave, Virgo, Mater Christi,

quae sola digna tu fuisti,

portare Christum meruisti.

Ave, Virgo, Mater Christi,

10

che nudo, povero custodisti
il dolze Ihesu lactasti,
in lo seno il nutrivisti.
Tra il bo et l'asino riscaldasti,
dal fiero Herode lo scampasti. 15

Ave, Virgo, Mater <Christi>.

Ave, Virgo, Mater Christi,
che Ihesu fra li doctori vidisti
disputare ipsum cognovisti,
prexo, ligato intellexisti. 20

Flagelato e morto il piangesti,
in croce ab eo vocata fuisti.
Corpus sacrus sepelire fecisti,
resuscitatum vita Ihoanne audisti.

Ave, Virgo, Mater Christi, 25
che nel celo assumpta fusti,
a lato a Dio ti ponesti,
dal regio Trino recevesti,
la corona imperiale suscepisti,
o Regina celi opletasti. 30

Ave, Virgo, Mater Christi.

Ave, Virgo, Mater Christi,
ora pro nobis filium,
quod vincamus diabolum,
ne pereamus in iuditium
sed post obitum nostrum 35
mereamus gaudere celeste regnum.

Forma poetica: sequenza ritmica/laude latino-italiana con *refrain*; stanze di ottonari monorima di tipo consonantico (tranne l'ultima stanza).

Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

La maggior parte dei versi presenta ipermetria (solo il v. 35 è ipometro), in genere risolvibile sul piano musicale. Pertanto non si interviene con emendamenti, dato anche il carattere popolare del testo.

Note, osservazioni e commento

14 *bo*: 'bue'

Il brano presenta caratteristiche simili al n. 37 (*Ne la digna stalla sta lo dolze Bambino*), con cui condivide immagini poetiche affini (che qui si amplificano con la descrizione delle varie fasi della vita di Cristo e della Vergine Maria). Anche lo stile dei versi (che in questo caso fanno ricorso a un

uso semplificato del latino) richiama il tono popolareggiante già riscontrato nel testo dedicato alla nascita di Gesù: in entrambe le composizioni risultano significative le descrizioni di alcuni 'quadri' rappresentativi, veri e propri 'luoghi deputati' presi a prestito dall'immaginario religioso popolare. Come nel brano n. 37 non manca qualche espressione più aulica (come l'*intellexisti* al v. 20).

51

La mi lasòlla, [lasòlla] mi

cc. 59v-60

La mi lasòlla, [lasòlla] mi,
già vòl lei, non voglio mo.
Mi sul mio e lej sul so,
mi sù, lei no, mi no, lej sù.

Quando il ferro era afocato, 5
martelare doveasi allora;
mo che l'è in so primo stato,
chi 'l percotte invan lavora.
[Se hor la notte sto di-ffora,
lei starà la notte e 'l d'ì. 10

La mi lasòlla, lasòlla mi,
già vòl lei, non voglio mo.]

Corsi io, già lej fu qual scoglio;
vòl or lej, mi qual colonna:
se già volse, or più non voglio. 15
Non li strazzo più la gona.
Mi mio homo, lej sua dona;
più non passo per de lì.

La mi lasòlla, [lasòlla] mi, *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanze di sei versi con rime ababcdcdx.

Autore del testo: adespoto.

Fonti musicali collazionate: PeIX, cc. 52v-53

Fonti e bibliografia: Facchin-Zanovello

Apparato critico

L'*incipit* del brano rappresenta un soggetto cavato, costituito dalle note dell'intonazione musicale. L'ipometria che ne risulta rende necessaria un'integrazione del testo, operata in base al confronto col testimone PeIX (che presta il testo a diversa intonazione musicale), da cui pure si ricavano i versi mancanti (indispensabili anche ai fini musicali).

1 La mi lasòlla, [lasòlla] mi] La mi la sol la mi

9-12 Integrazione operata sulla base di PeIX

Note, osservazioni e commento

Il brano è costruito sull'immagine del contrasto sentimentale che genera emozioni altalenanti nei due amanti. Prima è stata lei a lasciare l'amato; poi si è ritratto lui quando la donna è ritornata sui suoi passi: *La mi lasòlla, [lasòlla] mi*: 'Lei mi lasciò, la lasciai io' (per ragioni ritmico-musicali si preferisce la lezione *lasòlla* piuttosto che *làsolla*, anche se quest'ultima sarebbe forse più idonea sul piano semantico). Tale condizione è suggellata dall'epifonema conclusivo costruito sul parallelismo *Mi mio homo, lej sua dona* (v. 17), che dichiara la definitiva separazione tra il poeta e la sua amata (da questo momento ciascuno vivrà per se stesso). Degna di nota è l'immagine metaforica (che allude al noto proverbio) del ferro infuocato che va battuto quando è caldo e che nel momento in cui torna al suo stato naturale procura fatica inutile a chi lo percuote (vv. 5-8).

13-14: Interessanti le metafore *scoglio* e *colonna*, allusive alla durezza degli amanti nei rispettivi confronti.

17 *dona*: 'donna' (con il consueto uso della scempia).

O154

Io son quella tortorella
che ho perduta la compagna;
viverò come fa quella
che da dolor sé non cagna.
Aqua chiara mai la bagna
ch'el piacer la mala sorte.

Se 'l partir.

Era nudo e sto vestito
do mio (?) affanno et de tormento;
era sano et so ferito,
ogni mal m'è nutrimento.
Navigar per questo vento
m'à conducto a male sorte.

Se 'l partir.

V15159:

Io son quella torturella
che ha perso la compagna;
viverò come fa ella
che dolor da sé non cagna.
Aqua chiara mai la bagna
sol penar glie dà per sorte.

Se 'l partir.

Era nudo e so' vestito
de affanni e de tormento;
era sano et so ferito,
ogni mal m'è nutrimento.
Navigar per questo vento
m'à conducto a male sorte.

Se 'l partir.

Più non vedo quella vista,
chiara luce de mia vita,
del mio ben sempre s'atrasta
malidetto sia 'sta partita
che m'à forte in queste porte.

Se 'l partir.

Da La Face, *Strambotti*, p. 208:

Io son quella tortorella
che perduto <ha> la compagna.
Viverò como fa quella,
che dolor da sé non cagna.

Aqua chiara non la bagna,
e 'l piacer gli è mala sorte.

Se 'l partir...

53

Io som Maistro Barileto

cc. 61v-62

Io som Maistro Barileto
che scio fare un bon brodeto.

Quand'io sono a la cucina
bevo a bon'ora la matina.
Per potere studiare 5
le vivande del patrone
schrumo el lavezo e fomi
supa del bon boglione.

Io mi fo de bona supa,
del bon vim e de bon chiaro 10
e sto forte ad ogne zuffa
et al mondo non ho paro.
Io son il cucinare,
inanci che beva vo mangiare

e a lecto a riposare, 15
nel mortalo vo pistare.
Il mio sapore stemperare
e lo brodeto aconzare,
ove specie a meschidare
garofali, canela cum peverè. 20

Non se creda, il mesere,
che m'inganna a dire il vere;
el mestere del cucinare
poca gente lo sa fare.
Venite da Barileto: 25
dolce vivande e bon saporeto,

gentil arosto cum figadeto,
sa condure e sa xonare.
Belle tripe e bone torte,
suffitiente in ogne corte; 30
zeladia dolze, e forte
peverata, e supe, informaiare

tortellj e tortelitj, menestre e menestr[iti] sapori e saporiti, e l' à lessò a lesare. Ciò che fa mestere da pònere sul tagliere,	35
 in tavola del mesere so il tuto a non falare. Gentilhomini e cittadini, castelani et contadini, non vi valeran vostri fiorini se non havete el Barileto	 40
 cum soi sapori e brodeto, savio e docto e discreto. Ai vostri conviti, feste e nozze che voi farite, se Barileto chiamarite, grand' honore ha<ve>ritj:	 45 50
 spetie, [gielato] e confecto, aquarosa cum effecto.	

Forma poetica: barzelletta senza *refrain*; ottonari con rime irregolari.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

La distribuzione del testo, che ha una natura evidentemente irregolare, viene ipotizzata sulla base delle indicazioni musicali (cfr. la relativa scheda nell'Apparato critico alle musiche).

5 Verso ipermetro, funzionale alla musica

13 Io] bisillabo

20 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

34 menestriti] le ultime lettere della parola risultano poco leggibili; si ricostruiscono in base al gioco di rime

51 gielato] parola di difficile lettura

Note, osservazioni e commento

7 *schrumo*: 'pulisco' (eliminando i residui di cibo) *lavezo*: grosso e tipico recipiente per cucinare

8 *boglione*: 'buglione', piatto tipico a base di carne (in genere di agnello), tipico delle aree italiane del centro-nord.

20 *pevère*: 'pepe'.

27 *figadeto*: 'fegatello'.

Il personaggio che anima il testo rappresenta la figura complessa e importante dello scalco rinascimentale. Anche se adattate a una descrizione quasi comico-carnascialesca, tutte le mansioni principali del maestro di cucina vengono descritte con precisione e si inquadrano in un ruolo che non

si limita alla semplice creazione di vivande raffinate ma si cimenta nella più generale gestione di banchetti e conviti. Molto precise risultano le indicazioni culinarie, che fanno riferimento a tipici piatti e condimenti della tradizione quattro-cinquecentesca, in particolare del centro-nord d'Italia (*boglione, tortelli, lessò, aquarosa, peverata*).

54. Non se muta il mio volere

cc. 62v-63

Non se muta il mio volere
se ben, dona, cangio loco.
Non m'è tolto il dolze foco
se m'è tolto il to volere.

Non se muta il mio volere 5
se ben, dona, cangio loco.

S'io mi parte, el non si parte
l'amor>e< mio perfectò intero;
se ben vado in altre parte,
sempre in te harò il pensare. 10
Il mio cor>e< puro e sincero
altra dona è per havere.

<Non se muta il mio volere> *ut supra*.

Una gratia ti domando,
se mai caro a ti son stato,
(che talhora i' vo pensando 15
in qual pena m'ài ligato):
che 'l cor>e< mio che tu ten>e< stricto
sempre il debe mantenere.

Non se muta *ut supra*.

Una volta il celo e>t< Amore
a servire m'hano electo 20
e per fin a l'ultime hore
te serò fidel sugieto.
Ne l'aspreze del mio pecto
de levare harà potere.

Non se muta *ut supra*.

Vale, dolze anima mia. 25

Sta' cum Dio, ch'io me ne vo.
In qual loco io me sia,
sempre mai io t'amarò.
E 'l mio core ti lasso e do,
tal ond'io voglio tenere.

30

Non se muta *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanze con rime ababbx (ma imperfette).
Autore del testo: adespoto.
Concordanze letterarie: Mn 4, c. 165-165v (con diversa disposizione delle stanze).

Apparato critico

1 se muta] Mn 4 si muti
2 se ben, dona, cangio loco] Mn 4 se ben ca<ngio, dona, il locho
4 to volere] Mn4 mio videre
8 intero] Mn4 (ma v. 13) e vero
10 sempre in te harò il pensare] Mn4 (ma v. 16) io te haverò sempre in pensiero
11 L'ipermetria è presente anche in Mn4 (v. 17)
13 ti] Mn4 (v. 19) io te
14 a ti] Mn4 (v. 20) io te
15 i' vo] Mn4 (v. 21) vadi
16 m'ài legato] Mn4 (v. 22) m'haj lassato
17 che 'l cor>e< mio che tu ten>e< stretto] Mn4 (v. 23) cor del mio più affecionato
18 sempre il debe mantenere] Mn4 (v. 24) mai serà per possidere
23 Ne l'aspreze del mio pecto] Mn 4 (v. 11) ne li sensi mei dil pecto
24 de levare harà] Mn 4 (v. 12) di levarte haran potere
25 anima] Mn 4 amica
26 ch'io me ne vo] Mn 4 me ne vo (che rende il verso ipometro)
28 sempre mai io t'amarò] Mn 4 io te sempre amarò
29 E 'l mio core] Mn 4 El cor mio
30 tal ond'io voglio tenere] Mn 4 tal qual è sapelo tenere (verso ipometro).

Note, osservazioni e commento

55

A la cazza, a la cazza

cc. 63v- 65

A la cazza, a la cazza,
 su, su, >su, su, su,< ognom se spazza.
 A questa nostra cazza
 venite volontera
 cum li brachi e levreri. 5
 Chi vòl venir>e< se spazza
 ché l'è tempo d'andare.
 Sona lo corno,
 capo di cazza.
 Su spazza, spazza, spazza. 10

Tè qui Balzam, tè qui Liom,
 tè qui Fasam, tè qui Falcom,
 tè qui Tristam, tè qui Bigom,
 tè qui Alam, tè qui Carbom.
 Chiama li brachi dal monte, Babiom! 15
 Tè qui Pezole, tè qui Spagnolo,
 habi bon ochio al capriolo.
 A te Bigeto, a te Pasalaqua.
 Vìdela, vìa d'ela, vìa d'ela, vìa d'ela;
 al colo, al colo, pigliala, 20
 ché li cani non la straza.

Forma poetica: frottola-caccia; prima parte: stanza di settenari e quinari con rime aaa(b)bacdaa;
 seconda parte: stanza di versi di vario metro con rime aaaaAbbcDde.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: FN II.IX.42, cc. 82v-83v (tit.: «1485. La chaccia di Roma»).

Fonti e bibliografia: Carducci, Ghisi, Filocamo, *Caccia*.

Apparato critico

Rubr.: *Verte, Lodovice Millias* (c. 63v); *folium pro residuo* (c. 64), a inchiostro rosso
 6 Chi] che (con abbreviazione della vocale finale)

11-15 Per uniformare le abbreviazioni della consonante finale dei nomi *Balzam, Liom, Falcom, Tristam, Bigom, Lam, Carbom, Babiom* si adotta la forma in *-m* perché attestata in altre fonti e parzialmente negli incipit sintetici del testo sottoposti alle altre voci (T *Liom, A Liom, B Balzam*)

14 Alam] Lam; si adotta la forma per ragioni musicali

Note, osservazioni e commento

Si considerano in rima i vv. 4-5 considerando la parola *volontera* come variante di *volontieri* : *levreri*.

2 *ognom*: 'ognun' (vd. brani nn. 11 e 85).

18 *Bigeto*: l'introduzione di questo nome, assente in tutte le altre fonti letterarie e musicali, lascia ipotizzare una contestualizzazione del brano nell'ambiente da cui il codice proviene. "Bige" è infatti il diminutivo che il copista di Pn676 utilizza in più di un'occasione per riferirsi al probabile committente del manufatto (Ludovicus/Bigus Milliar).

Il testo di questa caccia è noto dai tempi degli studi di Carducci sulla tradizione romana di questa caccia. Di grande interesse il riscontro di una citazione del testo all'interno di un sonetto di Serafino Aquilano, composto quando era al servizio del Cardinale Ascanio Sforza (cfr. Aquilano, *Sonetti*, p. 233) si tratta del sonetto *Quando sento sonar tu tu, tu tu*, la cui prima quartina recita:

Quando sento sonar *tu tu, tu tu*
passano cacciatori sera e matin,
criidan: «Te qui Lion, te qui Cossin!»,
e molti can di lorbaian *bu bu*.

Si segnala che Rossi sottolinea le tracce di grafia lombarda, o almeno padana, nelle espressioni *Te qui, ecc.* Per la tradizione letteraria della caccia si veda il volume di Barberi Squarotti.

Per un completo ed esaustivo confronto tra le differenti fonti letterarie a stampa e i codici musicali che tramandano il brano si rimanda a Filocamo, *Caccia*.

Per evidenziare l'articolazione del testo poetico (di cui in Pn676 sono intonati solo pochi versi) e la sua ambientazione romana, si riporta integralmente il testo tramandato dal codice FN II.IX.42:

Iamo a la caccia,
iamo a la caccia.
Su, su, ogni om si spaccia.

Per la Porta Pertusa
ce n'andiam questa mattina
senza più far riposa
per la Trasteverina,
ché gli è tempo d'andare.

Comincia a chiamare
Iacomello a la brigata.
Agostino, fa' stare
la gente aparechiata:
quest'è bella giornata.

O messer Marino, Schiavetto,
Signor Ieronimo e Tomasino,
Pietro Caranzon e Lorenzetto,
Pietro Matruccio, Alesandro, Macino,
ogni om pigli el suo camino.

O Timoteo,
o Iacometto,
vien' qua, Taddeo,
o Franceschetto,
andate apresso a lo Spagnoletto.

[P]igliala, vieni, aduna,
Rubino sta avanti,
su, su, su, su, su, su, su, su
Cola, vien' tu,
ché gli è ora di non restar più.
Uno di voi la via faccia.

Orsù, alegramente
tutti di bella brigata:
chiama a-tte tutta la gente
che stieno aparechiata,
gli è già chiaro el giorno.

Suona lo corno, capo caccia:
la lepre sta d'intorno,
gli cani senton la traccia.
Su, spaccia, spaccia, spaccia.

Tien qui, Balzano, tè qui, Lione;
tè qui, Fagiano, tè qui, Falcone;
tè qui, Tristano, tè qui, Carbone;
tè qui, Alano, tè qui, Peccione.
Chiama li brachi dal monte, o babbione.
Tè qui, Quatrochi, tè qui, Pazuolo;
tè qui, Finochio, tè qui, Spagnolo.
Apri li ochi al capriuolo.

A-tte, Agostino, a-tte.
A-tte, Spagnolo, a-tte.

Vedila, vedila, vedila, vedila.
Cola, pigliala, ché un cam si la straccia,
uno di voi la via faccia.

Iamo a la caccia,
iamo a la caccia.
Su, su, ogni om si spaccia.

56

L'ucelo mi chiamo che perdo giornata

cc. 65v-66

L'ucelo mi chiamo che perdo giornata,
ch'io bramo e pur aspecto e mai non prende.
Notula son che sempre io sto celata
e som batuta e mai non me difende.
Nibio sonto che mai non fo calata
e sempre gyro e mai non me distende.
Nave son senza vela habandonata,
in mare senza timone arbore fracasata.

5

Testo in La Face, *Strambotti* p. 117 e 118 nota
Forma poetica: strambotto: ottava toscana con rime ABABABCC
Autore del testo: [Francesco Galeota]
Concordanze letterarie: Na XVII.1, c. 34v; Est1168, p. 116.
Fonti musicali collazionate: Mo .F.9.9, cc.69v-70 (con diversa disposizione dei versi).
La Face, *Strambotti* pp. 205-206; Bronzini, *Opusculum* 261; Bronzini, *Raccolta* 149.

Apparato critico

1 Verso ipermetro, funzionale alla musica. L'ucelo mi chiamo che perdo giornata] Na XVII.1 L'aucello me chiamo io perdigiornata; Mo .F.9.9 L'ocel[lo] mi chiamo che perde zornata
2 ch'io bramo e pur aspecto] Na XVII.1 che trova e puro aspecta; Est1168 che trova e pur aspecta; Mo .F.9.9 che trova e pur aspeta e mai non prende prende] il termine presenta un'abbreviazione, che potrebbe consentire di leggere *perde*; la lezione scelta viene adottata in base alle necessità imposte dalla rima e dalla semantica, nonché dal raffronto con le lezioni attestata nelle fonti concordanti
3 Notula son che sempre io sto] Na XVII.1 e Est1168 Son noctola che sempre sta; Mo .F.9.9 (v. 5) Notula son che sempre sto celata
4 e som batuta e mai non me difende] Na XVII.1 ed è battuta e mai non se defende; Est1168 ed è batuta e mai non se deffende; Mo .F.9.9 (v. 6) ch'è batuta e mai non si diffende
5 Nibio sonto che mai non fo calata] Na XVII.1 So' nibio che spesso fa calata; Est 168 So' nibio che speso fa calata; Mo .F.9.9 (v. 2) Sum nibio che mai fo calata
6 e sempre gyro e mai non me distende] Na XVII.1 e Est 116 e piglia molto poco e assai stende; Mo .F.9.9 (v. 4) che sempre girra e mai non si distende
7 Nave son senza vela habandonata] Na XVII. 1 So' nave senza vela abandonata; Est 168 Son nave senza vela abandonata; Mo .F.9.9 Nave io son da ogni vento abandonata
8 Verso ipermetro, non emendabile in mare senza timone arbore fracasata] Na XVII. 1 senza timone e d'arbore e d'intende; Est 168 senza timone e d'arboro e d'intende; Mo .F.9.9 senza vela, timone e senza altende

Note, osservazioni e commento

Rispetto alle fonti collazionate, Pn676 presenta una lezione piuttosto differente. In particolare si segnalano le oscillazioni verbali (dalla prima alla terza persona), che comunque sono piuttosto frequenti in questo codice e hanno il sapore di un adattamento, a volte per ragioni di rima.

Altra variante di rilievo riguarda l'uso degli avverbi temporali, simile nelle fonti musicali e diversa in quelle letterarie.

Una patina meridionale permane anche in Pn676: *sonto* (v. 5), però assente nelle altre fonti. Pn676 è la fonte che si discosta maggiormente.

Se non dormi, dona, ascolta

cc. 67v-68

Se non dormi, dona, ascolta
 la pasion che mi tormenta
 perché l'alma è quasi spenta
 che nel corpo fia ricolta.

Se non dormi, dona, ascolta 5
 <la pasion che mi tormenta>.

Se tu dormi io vegio et canto,
 ma non già che n'abia voglia;
 sol ti narro col mio pianto
 el spiacere e la mia doglia; 10
 et ognora aspra e cruda noglia
 nel mio pecto s'è racolta.

Se non dormi, dona, ascolta *ut supra*.

Io sto intorno a le tua mura,
 non dormendo ma vegiando;
 e conosco che tu sei dura 15
 questo amante in stento stando,
 che anderà ognora mancando
 la mia vita pazza et storta.

Se non dormi, dona, ascolta *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanze con rime ababbx.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: cfr. Filocamo, pp. 735-736

Fonti musicali collazionate: Fn27, cc. 110v-111 (solo una stanza); PeIII, cc. 53v-54 (più stanze rispetto a Pn676).

Fonti e bibliografia: Filocamo, pp. 735-736

Apparato critico

1 dormi] nel B dorme

4 corpo fia] Fn27 e PeIII cor era

7 io] omesso nelle altre fonti collazionate vegio] PeIII veghio

8 ma non già che n'abia voglia] Fn27 e PeIII non però che n>a<'abia voglia

9 sol ti] Fn27 se te
 10 el spiacere e la mia doglia] Fn27 e PeIII el piacer e la mia voglia
 11 Verso ipermetro funzionale alla musica et ognora aspra e cruda noglia] Fn27 e PeIII questa
 dura mia gran doglia
 12 nel mio pecto s'è racolta] Fn 27 che nel pecto m'è ricolta; PeIII che nel petto m'è recolta
 14 vegiando] PeIII veghiando
 15 Verso ipermetro, ma può risultare funzionale alla musica e conosco che tu sei dura]
 PeIII ma cognosco ben: sei dura
 16 questo amante in stento stando] PeIII questo viver intanto sprando ('sperando', con
 sincope)
 17 Verso ipermetro funzionale alla musica (corrispondente del v. 11) che anderà ognora
 mancando] PeIII andarà ad ognor menando
 18 pazza et storta] pazza e stolta

Note, osservazioni e commento

7 *vegio*: 'veglio'

14 *vegiando*: 'vegliando' (la forma si riscontra anche nel brano n. 22, ma con il significato di 'vedo').

10 *noglia*: ipercorrettismo per *noia*, *angoscia*, ecc. in Boiardo, ma anche in Da Tempo. Interessantissimo, perché rappresenta una forma dialettale emiliana. Cfr. Ottavio Mazzoni Toselli, Battaglia, Seriani-Trifone (ipercorrettismo di "gli" per *i* semiconsonante interno), Menichetti, Rohlf, *Fonetica*, pp. 305 e 215 (attestazione in Boiardo, come *zogli* sempre in Boiardo, anche se forme simili si registrano a Lucca, in partic. in Versilia: cfr. p. 215)

Degne di rilievo le varianti ai vv. 10-12, che modificano i significati offerti da Pn676. In generale va segnalata la maggiore affinità tra Fn27 e PeIII, che presentano lezioni comuni, diverse da quelle di Pn676.

Per completezza si riportano anche le altre due stanze di PeIII:

Damme almen qualche risposta,
 quando a tuo servo el po' dare.
 Verità non fia nascosta
 in quel tanto tuo sapere.
 Non me far or pene avere,
 fa' mia vita in gaudio volta.

Se non dormi.

Se non hai di me pietade,
 damme almen un bel combiato,
 che non stia in calamitade
 se non da te morto io cado.
 Ben servir in cotal stato,
 me nutrisco in pena molta.

Se non dormi.

Verbum caro factum est

cc. 68v-69

Or che son di pregon fora

cc. 69v-70

Or che son di pregon fora
 lamentar>e< non mi vo' più.
 Cantar>e< voglio il "Turlurù".
 «Turlurù, turlurù»,
 lamentare non mi vo' più. 5

Vise un tempo in gran tormento,
 di speranza al tuto privo;
 tra sospiri e gran lamento
 facto som del mio mal schivo.
 Hor ch'al mondo sciolto io vivo 10
 lamentare non mi vo' più.

<Cantar>e< voglio il "Turlurù".
 «Turlurù, turlurù»,
 <lamentare non mi vo' più.>

Ogno ucel>o< «sul verde ramo 15
 dolze più morir>e< le labia,
 che in pregon afflicto e gramo»,
 col cantar>e< sfoga sua rabia;
 sì che essendo for>a< di gabia
 lamentare non mi vo' più. 20

<Cantar>e< voglio il "Turlurù".
 «Turlurù, turlurù», *ut supra*.

In pregon molt'anni ho spexo
 sotto ingrata accerba sorte;
 fu che 'l viver>e< non intexo
 ché chiamare potea morte.
 Or ch'a pecto me l'à prexo 25
 lamentare non mi vo' più.

«Cantar»e« voglio il “Turlurù”».
«Turlurù, turlurù», *ut supra*.

Se fu' moesto or som iocundo,
de pensieri affannj cargo,
tanto il vento m'è secondo
ch'a piacer»e« mi trovo il vargo; 30
poi che 'l cel»o« m'è facto parco
lamentare non mi vo' più.

«Cantar»e« voglio il “Turlurù”».
«Turlurù, turlurù», *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime axxxx (*refrain* xxx); stanza con rime bcbccx-dedeex ecc.
La ripresa è formata da due vv. introduttivi (ax, con funzione di volta) e *refrain*, composto da due
ottonari tronchi sepratati da citazione popolare («Turlurù, turlurù», settenari tronchi).

Autore del testo: adespoto

Fonti e bibliografia: Luisi, *Mus.voc.*, p. 237 e 239; Cattin, *Canti*, p. 207.

Apparato critico

1 som] la consonante finale è abbreviata; si sceglie questa forma perché attestata nelle altre voci
di] nelle altre voci: de

4 Verso ipometro. Si propone un emendamento (tratto da PeV), necessario a fini musicali: «Turlurù,
turlurù «lurù»», che comunque crea un verso novenario tronco

5 A differenza del v. 2, questo verso ipometro, come tutti gli altri vv. di chiusura delle
stanze seguenti, può essere considerato funzionale alla musica

6 un tempo in gran tormento] un gran tempo in tormento. Si interviene modificando l'ordine
delle parole per ripristinare la regolarità metrica e semantica

Note, osservazioni e commento

16-17 Il significato dei versi sembra essere questo: “Ogni uccello in gabbia sfoga la sua
rabbia cantando che è meglio che muoiano le labbra piuttosto che morire triste in prigione”.

30 *vargo*: ‘varco’.

31 *poi che 'l cel»o« m'è facto parco*: “da momento che il cielo è diventato benevolo nei miei
confronti”.

Rime imperfette ai vv. 27-31: *iucundo* : *segondo* e *cargo* : *vargo* : *parco*.

Cognosco bem che la mia vita manca

cc. 70v-71

Cognosco bem che la mia vita manca,
 cognosco ben che non ho più riparo;
 cognosco l'anima mia et vedola stanca,
 cognosco il mondo ben essere avaro;
 conosco ben la mia ventura bianca, 5
 conosco ben che in terra il ben è raro.
 Tuto conosco, ma l'Amor è ch'è ciecho,
 mi guida et vòl che cusì sia cum siecho.

Forma poetica: strambotto: ottava toscana con rime ABBABCC.

Apparato critico

1 bem] si adotta tale forma (attestata in tutti gli incipit) solo il primo verso, mentre nei vv. successivi si ricorre a 'ben' (che nella fonte si presenta sempre con la consonante finale abbreviata), essendo attestate nel codice entrambe le forme

3 Verso ipermetro. Si propone questo emendamento: cognosco l'*alma* mia et vedola stanca

Note, osservazioni e commento

8 *siecho*: 'seco' (latinismo), 'con sé'.

La Virtù se vòl seguire

cc. 71v-72

La Virtù se vòl seguire,
 non Fortuna iniqua e vana.
 Da Virtù non s'alontana
 chi felice vòl morire.

Per Virtù s'aquista regno 5
 e cum quela se mantiene.
 La Virtù fa l'homo degno

a la fin>e< del summo bene.
Qual è, doncha, più bel [se]gno
che voler>e< Virtù finire? 10

< La Virtù se vòl seguire,
non Fortuna iniqua e vana.
Da Virtù non s'alontana
chi felice vòl morire.>

Chi s'affonda in la Fortuna 15
a la fin sa trova al basso,
or è chiara et or è bruna
e d'un sei fa spesse un asso.
Sarà, adoncha, il nostro spasso
la Virtù per non perire. 20

La Virtù se vòl seguire, *ut supra*.

Viva, viva, viva, viva,
viva, adoncha, la Virtute.
La Virtù sie nostra guida
che donar>e< ci pò salute.
Da Virtude non se priva 25
chi nel cel>lo< si vòl salire.

La Virtù se vòl seguire, *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanze con rime ababax-cdcddx-efefex.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: FN VII.117; Ol54, c. 125v, Capp193, cc. 88-88v; (FL Ant158, cc. 14-14v; FN VII.735, cc.12-12v).

Fonti musicali collazionate: Fn27, cc. 111v-112.

Fonti e bibliografia: Saviotti; Filocamo (da Fn27), p. 751.

Apparato critico

2 iniqua e vana] Fn27 in quelle è vana

3 s'alontana] Fn27 se lontana

6 cum quela] Fn27 in su quel

8 a la fin>e<] Fn27 sie la fin

9 [se]gno] si propone un'ipotesi di ricostruzione per la prima sillaba mancante (o non più leggibile)

Note, osservazioni e commento

10 *finire*: rimane dubbio il significato di questa parola che conclude il verso.

Rime imperfette ai vv. 21 e 23 (*viva* : *guida*).

63

Et exultavit

cc. 72v-73

64

Rusticus, ut asinum suum vidit mortuum

cc. 73v-74

Rusticus, ut asinum suum vidit mortuum,
flevit eius obitum
dicens: «Oymè, oymè cur moreris, asine?»

«Salvete, asine,
quid fatiam pro te 5
pondus iam portasti pro me.
Si scivissem, asine,
moriturum frigore,
te vestisem sindone.»

Dicens: «Oymè, oymè cur moreris, asine?» 10

«Surge, surge asine,
Surge tanto imprimere,
testamentum condere.»
Mox surrexit asinus
testamentum protinus 15
condidit orectenus.

Dicens: «Oymè» *ut supra*.

«Frenum do rusticis,
arcum sagittantibus
bastamque textoribus,
corpus do volveribus, 20
intestina canibus,
funem mulatoribus.»

Dicens: «Oymè» *ut supra*.

«Linguam loquacitantibus,
pedesque saltantibus,
cingulum crepantibus, 25
dorsum fratibus,
suppositis oneribus
monasterio fratibus.»

Dicens: «Oymè» *ut supra*.

«Crucem do papalibus,
aurem cardinalibus, 30
caudam monialibus,
pillum do minoribus,
cor predicatoribus,
oculos carentibus.»

Dicens: «Oymè» *ut supra*.

«Vocem do cantoribus, 35
cruza claudicantibus,
dentes comestoribus,
pellem do sutoribus,
ossaque lusoribus,
sectamque pictoribus.» 40

Dicens: «Oymè» *ut supra*.

«Discretionem tribuo [pribus] prioribus,
simul quem abbatibus;
cetera pauperibus
derelinquo omnibus
ut me invane pretibus 45
regule cum onoribus.»

Dicens: «Oymè» *ut supra*.

Forma poetica: versi latini ritmici, con *refrain*.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

41 pribus] parola di incerta lettura

Note, osservazioni e commento

Il testo sfrutta un *topos* molto ricorrente nella letteratura latina e mediolatina: quello del dialogo con l'asino, figura-simbolo che accoglie su di sé molti diversi significati (si veda in proposito Pino, *Ragionamento*). Lo stile è narrativo e fa uso del verso latino, adattato – però – al ritmo della poesia in volgare

Il testo di PN676 potrebbe essere definito “Il testamento dell’asino”, poiché narra la storia di un contadino che, vedendo morto il suo asino, lo piange e lo prega dirizzarsi per fare testamento (*Un contadino, poiché vide il suo asino morto, pianse la sua morte dicendo: «Oimè, Oimè, perché sei morto, asino?. Addio, asino, che già portavi su di te il peso che avrei dovuto portare io. Se avessi saputo, o asino, che stavi per morire dal freddo, ti avrei vestito con un lenzuolo. Alzati, alzati, asino, in modo da poter scrivere il tuo testamento». Subito l’asino si alzò e immediatamente fece testamento.*). Segue la descrizione di tutto ciò che l’asino lascia in eredità, a partire dagli oggetti come il basto fino a tutte le parti del suo corpo. Interessante notare che i maggiori ‘lasciti’ sono a favore di papi, cardinali, monache, frati e abati, mentre tutto ciò che rimane (ossia praticamente nulla) sarà ereditato – dice l’asino – da «tutti quelli poveri come, vanamente preti con gli onori della regola». Tale circostanza, che vede in questo singolare testo la presenza così massiccia di riferimenti a un possibile ambiente di appartenenza del codice (cfr. anche la relativa scheda nell’apparato musicale e il cap. I di questo lavoro), ne ha suggerito l’inserimento nel presente studio, nonostante il brano non sia in lingua italiana.

16 *orectenus*: parola di difficile interpretazione.

38 *sutoribus*: ‘ai suutori’, ai calzolai.

39 *lusoribus*: ‘ai giocatori’.

65

Iti, sospiri, là dove Amore vi mena

cc. 74v-75

Iti, sospiri, là dove Amore vi mena
et dite che per lei la mia vita ha tolto,
ch’ogni dolzeza me ha di dolori piena,
per suo dipartire in pianto è volta.
Ma prima serà il mare senza aqua o rena 5
che del mio core lej sia privata e sciolta,
ché spero ancora per lej soffrire gran guerra
fin che ogne membro sia converso in terra.

Forma poetica: strambotto: ottava toscana con rime ABABABCC

Autore del testo: [Serafino Aquilano]

Concordanze letterarie: FN II.X.54, c. 68v (attrib. a Serafino); UI729, c. 56 (attrib. a Serafino); V15159, c. 33v; Bald228, c. 37; Palat219, c. 41v.

Fonti e bibliografia: Aquilano *Strambotti*, n. 298, La Face-Rossi, *Rime* pp. 129-130 e p. 226.

Apparato critico

1-3 Versi ipermetri, tutti funzionali alla musica
1 sospiri, là dove Amore] FN II.X.54 sospiri, dove Amor (senza ipermetria)
2 et dite che per lei la mia vita ha tolto] FN II.X.54 e dite a chi per sé mia vita ha tolta (verso regolare)
3 me ha di dolori piena] FN II.X.54 mia di valor piena (verso regolare)
4 è] et (la lezione scelta è confermata dalle altre fonti) per suo dipartire] FN II.X.54 per el suo dipartir
5 serà il mare senza aqua] FN II.X.54 sarà el mar sanz'acqua (verso regolare)
5-7 Versi ipermetri, tutti funzionali alla musica
6 core] FN II.X.54 cor (che evita ipermetria) sciolta] FN II.X.54 orig. tolta, poi corretto
7 ché spero ancora per lej soffrire] ch'io voglio ancor per lei soffrir (verso regolare)

Note, osservazioni e commento

Interessante la grafia *dolzeza* (v. 3).
Per completezza si riporta integralmente la versione proposta da Antonio Rossi in Aquilano, *Strambotti*, n. 298:

Gite, sospir, là dove Amor vi mena
et dite ad chi per sé mia vita ha tolta,
ch'ogni dolceza mia di valor piena,
partendomi da lei, in pianto è volta.
Ma prima sarà il mar senza aqua o rena 5
che dal mio cor lei sia levata o tolta,
et sper per lei soffrir ogni gran guerra,
finché ogni membro sia converso in terra.

66

Chi desidra esser felice

cc. 75v-76

Chi desidra esser felice
Virtù prenda per sua guida,
perché lei è scorta fida
et d'honor vera radice.

Chi desidra esser foelice 5
Virtù prenda per sua guida.

Forma poetica: barzella (solo ripresa, con rime xyxx; refrain xy).
Autore del testo: adespoto.

Note, osservazioni e commento

1 *desidra*: forma sincopata (necessaria anche a fini musicali) per 'desidera'. Questo brano attesta la convivenza delle due diverse grafie riscontrate nel ms. per la parola *felice* (v.1) / *foelice* (v. 5, grafia latineggiante).

67

O triumphale diamanto, nobile e lucento

cc. 76v-77

O triumphale diamanto, nobile e lucento,
colona di forteza et de vigore;
o fonte de prudentia almo e posento,
di tuta Italia forza et summo honore.
El Papa, cum la Franza alta e patento, 5
tieco ligati son>o< cum gran amore.
Ciascun nel mondo di tue lolde scriva,
viva il grand'Hercule col diamante, viva, viva.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

1 Verso ipermetro, funzionale alla musica
6 L'ipermetria potrebbe essere giustificata sul piano musicale
8 Il verso si potrebbe emendare per evitare l'ipermetria (comunque giustificabile sul piano musicale):
Viva il grand'Hercul>e< col diamante, >viva,< viva.

Note, osservazioni e commento

3 *posento*: 'possente'.
5 *patento*: l'uso dell'aggettivo sarebbe giustificato solo in relazione alla parola 'Papa' (ossia alla figura del Papa che patisce, che subisce).
6 *tieco*: 'teco', con te (latinismo)

69

Absque verbis

cc. 77v-78

69

Malagrota

cc. 78v-79

70

Apresso il Sancto ucello n'è uno sì degno

cc. 79v-80

Apresso il Sancto ucello n'è uno sì degno
Griffom che bella insegna ha nostro nome;
di Tartaro Rectore optimo segno,
che nuy mantiene in veril costume.
Adoncha a nui insegna senza isdegno, 5
claro ne mantengi il vero lume,
sì che felici sempre cum victoria
viviamo in terra a Dio dando gloria.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana ABABABCC
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

1 Verso ipermetro, funzionale alla musica

Note, osservazioni e commento

Enjambement vv. 1-2.

4 *veril*: 'virile'.

6 *ne mantengi*: 'ne mantenga'.

Si segnalano la dialefe al v. 6 (*mantenga il*) e la dieresi su *Dio* (v. 8).

Non è al mondo il maggior stento

cc. 80v-81

Non è al mondo il maggior stento
che d'Amore crudel et ciecho;
ma se l'è Zelosia seco,
o che pena, o che tormento!

Non è al mondo il maggior stento che d'Amore crudel e ciecho.	5
--	---

Questa pena ogn'altra avanza ma le altre non son pene; questa tole la speranza a li amanti d'ogno bene. Questa il cor>e< sepolto tene sempre in doglie et in lamento.	10
--	----

Non è al mondo *ut supra*.

Non fu mai perfectò amore senza grande gielosia; sempre ch'ama sta in timore e quanto più ama più desia. Ma se amando ha compagnia, o che affanno, o che tormento!	15
---	----

Non è al mondo il maggior>e< stento *ut supra*.

La mia sorte è tanto dura che a' dannati invidia porto; la crudele non se cura, la crudel>e<, de chi m'à morto; anci ognor prende conforto del dolor>e< che per lei sento.	20
---	----

Non è al mondo *ut supra*.

Non meritava la mia fede questa penna accerba et forte; non meritava io per mercede de tanti anni alfin la morte; non meritava la mia sorte ch'io manchasse a tradimento.	25 30
--	----------------------

Non è al mondo *ut supra*.

Vèni, Morte, non tardare,
prendi questa afflicta spoglia,
tramme ormai de penne amare
ché non viva in tanta doglia,
poi che zelosia mi spoglia
d'ogno ben e d'ogne intento.

35

Non è al mondo *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanze con rime ababbx.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

2 Verso ipermetro, funzionale alla musica

6 crudel] crudele (si uniforma alla versione attestata per la ripresa)

16 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

25-27-29 Versi ipermetri, difficilmente emendabili. L'ipermetria potrebbe essere risolta emendando *merita>va<*, ma ciò procurerebbe inopportune trasformazioni semantiche e ritmiche al verso

Note, osservazioni e commento

8 *le altre*: dialefe

14 *gielosia*: 'gelosia', con dittongazione della vocale, tipica dell'italiano antico (cfr. Rohlfs, *Fonetica*, p. 102).

15 *ch'amka*: 'chi ama'.

22 *m' à morto*: 'mi ha ucciso'. Tipico uso transitivo del verbo 'morire', attestato nella lingua italiana fino a Manzoni.

33 *penne*: grafia, consueta nel codice, per 'pene' (attestato al v. 8).

72

Turcho, Turcho et Isabela

cc. 81v-82

Turcho, Turcho et Isabela.

Forma poetica: brano strumentale su testo italiano; solo incipit del testo (verso ottonario, di barzelletta?).

Autore del testo: adespoto.

Note, osservazioni e commento

Il brano rappresenta uno dei documenti più significativi tramandati dal codice per sostenere l'ipotesi di un'origine mantovana del ms., per l'evidente riferimento al duca di Mantova e alla consorte Isabella d'Este (cfr. il primo capitolo del presente studio).

73

Io sento Amore cum voce aspre et mortale

cc. 82v-83

Io sento Amore cum voce aspre et mortale,
et io cum suspecto stago acorto.

Io sento como crida «Dali, dali,
sia morto cum justitia et non a torto».

Crida un'altra volta Amore a tale 5
che vivo havermi pò e volmi morto.

Ma ancora spero volare senza ale
e senza vela da condurme a porto.

Forma poetica: strambotto; ottava siciliana con rime ABABABAB.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: V110656, n. 47 (c. 4 numeraz. moderna).

Fonti e bibliografia: Berra.

Apparato critico

1 Verso ipermetro, funzionale alla musica. L'ipermetria permane in V110656, che presenta identica lezione

Per un confronto con V110656 si veda lo strambotto riportato integralmente di seguito.

Note, osservazioni e commento

2 *stago*: 'sto'. Forse permanenza di traccia meridionale, più evidente nella fonte letteraria concordante (*stongo*).

3 Si segnala la rima imperfetta in *-ali* (*mortale* : *dali* : *tale* : *ale*), presente anche in V110656.

4 *sia morto*: 'venga ucciso' (uso transitivo del verbo *morire*, già riscontrato nel brano n. 71).

Degni di nota l'ossimoro di sapore dantesco al v. 7 (cfr. la Preghiera di S. Bernardo alla Vergine in *Paradiso*, XXXIII, 15: «sua disianza vuol volar senz'ali») e la sineddoche del v. 8 (*vela* per *barca/nave*), completamente assenti nella fonte collazionata.

Note, osservazioni e commento

Raffinato il gioco metrico-retorico su cui è strutturato il testo poetico, che fa cominciare ogni nuovo verso con la parola con cui si conclude il precedente. Ciò determina una concatenazione lessicale, una sorta di rimalmezzo che genera una specie di effetto visivo (e sonoro) d'eco.

Si riporta integralmente la lezione offerta da Rossi in Aquilano, *Strambotti*:

Soffrire i' son disposto ogni tormento,
tormento dove sia fine e riposo.
Riposo mi saria viver contento,
contento de l'amor ch'io tengo ascoso. 5
Ascoso foco che nel mio cor sento,
sento che si consuma el cor doglioso.
Doglioso viver che di morir consento,
consento di morir da poi ch'io sento.

75

Io mi conduco a morte in dolce stento

cc. 84v-85

Io mi conduco a morte in dolze stento.
Vedo che 'l mio penare è prexo a gioco,
li mei cordogli se ne porta al vento
e la mia servitù non trova locho.
Disperato mi vedo et mal contento, 5
e remediar>e< si può a tanto foco.
Amor>e<, ti prego, se 'l pregar>e< conviene,
che mi dagi constantia a tante penne.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

6 Verso ipermetro (anche se adattabile alla musica, emendato per uniformità con gli altri vv.)

7 Verso ipermetro (anche se adattabile alla musica, emendato per uniformità con gli altri vv.)

Note, osservazioni e commento

8 *che mi dagi*: ‘che mi dai’, ‘che tu mi dia’. Consueto l’uso di *penne* per ‘pene’ (con la consonante doppia).

76

Morte, che fai? Ché non pigli questa spoglia

cc. 85v-86

Morte, che fai? Ché non pigli questa spoglia
[poi ch’ò perduto ogne mio dolce bene?
Deh, vèni presto e fa’ cessar la doglia
che l’alma afflicta nel mio cor sostène.
Non vedo modo donde me disciogia 5
de tanti affanni e di sì grave pene,
se tu non cavi l’alma d’esto pecto
per tòrmi de Fortuna esse subiecto.]

Forma poetica: strambotto (solo incipit). I vv. 2-8 si trascrivono da V15170, c. 26v.

Autore del testo: [Serafino Aquilano?].

Concordanze letterarie: Bald228; V15170, c. 26v (c. 141: attrib. a Serafino Aquilano); Palat219, c. 49v (115); PdS 116, c. 144v.

Fonti musicali collazionate: Per431, cc. 46v-47 (56v-57).

Fonti e bibliografia: Bridgman (da Pn676 e Per431), pp. 263-267; La Face, *Strambotti* p. 238 (solo incipit dalla Tavola di Mo .F.9.9).

Apparato critico

1 Verso ipermetro, funzionale alla musica

2 poi ch’ò perduto ogne mio dolce bene?] Per431 poj che hagio perduto omne mia spene

Note, osservazioni e commento

8 *tòrmi*: ‘togliermi’.

O di infelice, sempre a mi doglioso

cc. 86v-87

O di infelice, sempre a mi doglioso
 più d'uno amore e subito dolore.
 O inextimabile <facto, o cello < furioso,
 contra di me mutato cum furore.
 A che esser ver' mi sì doglioso, 5
 senza piatade del mio grande ardore?
 Aymè, mi mischino, mai harìa creduto
 sì vil risposta da ti havere havuto.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.
 Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

3 Verso ipermetro. Anche se adattabile (con qualche difficoltà alla musica), si emenda per omogeneità con gli altri vv.

Note, osservazioni e commento

5 *ver'*: 'verso'. Si segnalano la dialefe (*che esser*) e la dieresi su *doglioso* (entrambi necessari per ottenere un endecasillabo sillabicamente regolare).
 Interessante l'allitterazione al v. 7.

Anguilles, anguilles, anguillions

cc. 87v-88

Anguilles, anguilles, anguillions
 rendes moi mon sacherons.

L'anguilles si not natandos
 el sachiles si not portandos.
 Bon, bon, bon, bon, bon, bon bandon, 5

rendes moy mon sacherom,
de lo pour compagnons.

⟨Anguilles, anguilles, anguillions
rendes moi mon sacherons.⟩

Anguilles, per cortesia, 10
rendes moi la roba mia,
ché mi so' sta' tam bon.
Anguilles, anguilles, anguillion
⟨de lo pour compagnons.⟩

⟨Anguilles, anguilles, anguillions
rendes moi mon sacherons.⟩

Io vi vols dare a bere 15
per vôtre vivere mantenere.
Most per gran compasion,
bom, bom, bom, balaridom
⟨de lo pour compagnons.⟩

⟨Anguilles, anguilles, anguillions
rendes moi mon sacherons.⟩

Forma poetica: barzelletta bilingue (francese-italiano) con *refrain* atipico; ordine delle rime: xx, aabbx, xx, ccbbx, xx, ddbbx, xx.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

4-7 L'ordine dei versi (che viene registrato dal copista con poca chiarezza) si desume dalla musica
9 moi] moy

Note, osservazioni e commento

La funzione di *refrain* dei vv. 1-2 è desunta dalla musica (cfr. la scheda relativa al brano nell'Apparato musicale). Di particolare interesse risulta la mescolanza linguistica offerta da questo brano, su un modello già riscontrato nel codice (cfr. brano n. 7: *Sergonta bergonta bergonton bao*). Le irregolarità metriche sono giustificabili sul piano musicale e dunque non si interviene, visto anche il carattere linguisticamente particolare del testo.

5 *vôtre*: 'vostra'. Unico caso in cui per la trascrizione si è utilizzato l'accento circonflesso, ritenuto indispensabile per sottolineare il prestito linguistico.

Benché io serva a un core ingrato

cc. 88v-89

Benché io serva a un core ingrato
 che l'alma pena giorno et sera.
 Tu serai la dea mia.
 Se ben fusse calefato
 al cel de ti serò lamentato. 5

Andagando per la via
 soffrirò ogne to guerra.
 Io [amar te sempre voria]
 fin ch'io vivo in su la terra;
 e s'amar>e< potrò sotterra, 10
 amaròte al modo usato.

Bench'io serva a un core ingrato
 che l'alma pena giorno et sera.
 Altro non vòl il cor mio.
 Se ben fusse calefato 15
 al cel de ti serò lamentato.

Altro non vòl il cor mio
 dì e nocte a ti seguire;
 al to core ho dato il mio,
 non mi curo per te languiri. 20
 Cusì servo voglio morire,
 como Amor>e< m'à incathenato.

Bench'io serva a un core ingrato
 che l'alma pena giorno et sera.
 Fa', crudele, quel che ti piace. 25
 Se ben fusse calefato
 al cel de ti serò lamentato.

Fa', crudel>e<, quel che ti piace;
 scio ch'io t'amo al to dispecto,
 ma non posso a questa face 30
 riparar>e< c'ho dentro al pecto,
 per le forze sì constrecto
 ch'ardo et bruxo in ogne lato.

Bench'io serva a un core ingrato
 che l'alma pena giorno et sera. 35
 Se ben t'amo e se t'adoro.
 Se ben fusse calefato
 al cel de ti serò lamentato.

Se ben t'amo e se t'adoro,
o crudel mia nimica, 40
non dimando alcun ristoro
a l'eterna mia fatica;
non ti sforzo esser amica,
poi ch'i' t'amo in ogni stato.

Bench'io serva a un core ingrato 45
che l'alma pena giorno et sera.
L'è ben ver>o< che 'l mixer>o< cor<e>.
Se ben fusse calefatto
al cel de ti serò lamentato.

L'è ben ver>o< che 'l mixer>o< cor<e> 50
l'amor mio meritaria
e a ti faresti honore
a usarlj cortesia.
Stentami pur, >o< falsa, ria; +
serviròti affanato. 55

Bench'io serva a un core ingrato
che l'alma pena giorno et sera.
Il mio core in man tel d<é>i.
Se ben fusse calefatto
al cel de ti serò lamentato. 60

Il mio core in man tel d<é>i
quando amar>e< t'incomminciai
e to schiavo alhora il féi.
Dali pena quanto sai:
che'l ti lasa non fia mai 65
una volta io te l'ò dato.

Bench'io serva a un core ingrato
che l'alma pena giorno et sera.
Tu serai la dea mia.
Se ben fusse calefatto 70
al cel de ti serò lamentato.

Forma poetica: barzelletta; ripresa (di 5 versi?); ordine delle rime per *refrain* e stanze: xyaxx, ababbx, xycxx, cdcddx, xyexx, ecc.

Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

La distribuzione del testo risulta molto problematica, poiché il copista rivela notevole difficoltà nel far coincidere il testo poetico con una forma musicale particolarmente complessa, che rappresenta una delle strutture più articolate e originali di Pn676. Per la soluzione offerta cfr. la scheda relativa al brano nell'Apparato musicale.

2 Verso ipermetro, funzionale alla musica

8 Io amar te sempre voria] Io te voio sempre amare. La modificasuggerita si impone per ragioni di rima

20-21 Versi ipermetri, difficilmente emendabili

40 mia] bisillabo, per il ripristino della regolarità sillabica (in alternativa: crudel«e», come al v. 28)

55 serviròti affanato] dialefe

Note, osservazioni e commento

45 *che ti lassa*: 'che io ti lasci'.

65 *una volta io*: ellissi del *che* (*una volta che io*)

80

Crudele

cc. 89v-90

81

Dolze mio isguardo a chui volej tu dire

cc. 90v-91

Dolze mio isguardo a chui volej tu dire
nel mesto dipartire de mia diva:
«Oimè, che l'alma è priva».

Forma poetica: madrigale (solo un ternario); rime ABb (probabilmente ABb-BCc-CDd)

Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

1 mio] solo nella parte di T

Note, osservazioni e commento

3 Il verso viene qui trascritto come un possibile discorso diretto (o parte di esso). Naturalmente si tratta di un'ipotesi interpretativa, non suffragata da altri elementi e che lascia comunque il pensiero sospeso.

82

El cigno canta al core suavemente

cc. 91v-92

El cigno canta al core suavemente
che s'avicina al fine <de la> vitta;
qualche voceta ne la morte sente,
o sua natura a consolar>e< lo invita.
Ma la mia trista voce, aspra e dolente, 5
piange e non canta la crudel partita;
e tortora serò senza fedel consorte,
che sola et trista sta sino a la morte.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

2 Verso ipometro. L'ipotesi di integrazione si rende necessaria a fini musicali
7 Verso ipometro, difficilmente emendabile

Note, osservazioni e commento

2 *vitta*: 'vita'. Rime imperfette *vitta* : *invita* : *partita*.
Molto comune, in questo repertorio, il *topos* del cigno che canta in punto di morte. In Pn676 ricorre anche in altri due brani (cfr. nn. 24 e 46).

83

Fati bene a 'sto meschino

cc. 92v-93

«Fati bene a 'sto meschino,
nudo, ceco, sordo e muto;
non di pane, non di vino,
non di carne de rifiuto:
do', madona, un bochoncino

5

di quel vostro quem, quem, quoniam,
supra culorum amen».

«Che votù, pòur mischino,
nudo, ceco, sordo e muto?
Tu non vò nì pan, nì vino,
né di carne de presuto;
che vòl dire un bochoncino

10

di quel vostro quem, quem, >quem< quoniam,
<supra culorum amen?>»

«Ben sapete questi tracti,
madona mia gratiosa.
Poche parole e bom facti,
non bisogna tanta giosa.
Questo intendon savi et mati

15

di quel nostro quem, quem, >quem< quoniam,
<supra culorum amen>>».

20

Forma poetica: barzelletta semiletterata (italiano-latino), con *refrain* di coda atipico; rime ababa-xy, ababa-xy; cdcdc-xy.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: V15170, cc. 57v-58.

Apparato critico

13 e 20 >quem<] emendato perché superfluo

Note, osservazioni e commento

2 *ceco*: 'cieco', con mancata dittongazione.

5 *Do'*: 'dai', esortativo.

8 *votù*: 'vuoi tu'. Interessante anche l'espressione *pòur* (da intendersi come bisillabo) nel significato di 'povero'.

11 *presuto*: 'prosciutto' (corrispettivo di *carne de rifiuto* al v. 4).

18 *giosa*: 'iosa', nel senso di "abbondanza (di parole)", "chiasso" (tracce meridionali?). Il significato dei vv. 17-18 è: "non serve tanto chiasso: sono preferibili poche parole e buoni fatti".

Il brano si presenta secondo la forma (più volte assunta in Pn676) del dialogo. Evidente risulta lo spirito un po' irriverente del testo, che fa ricorso a qualche allusione ambigua e a un lessico piuttosto colorito. L'amante invita la donna a saziare la sua fame, ma non con alimenti commestibili bensì con "quel qualcosa", allusivo alla possibilità che lei gli si conceda.

La fonte concordante V15170 presenta una versione ridotta del testo (solo la prima stanza con ripresa), con qualche variante significativa (metrica e lessicale) nella ripresa. Pertanto si riporta il testo integralmente:

Fate bene a 'sto meschino,
nudo, cieco, sordo e muto;
non di pane, non di vino,
non de carne de refùto:

si non del vostro como, como, como,
supra culorum, amen.

Si sottolinea che la parola *culorum* in questa fonte è scritta in parte con lettere dell'alfabeto greco.

84

Sumens illud Ave Gabrielis

cc. 93v-94

84bis

Amen

cc.93v-94

85

Ahi, sventurato me, misero et lasso

cc. 94v-95

Ahi, sventurato me, misero et lasso,
venuto al mondo, havere mai bene,
debo io sempre servire un cor>e< di sasso
che non cura di me né di mie penne.
Io mi vo consumando a passo a passo
pur aspectando quel>lo< che mai non vène.
Quanto è duro aspectar>e< l'altrui mercede;
provar>e< lo possi ognom che non mel crede.

5

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

Tutte le ipermetrie vengono emendate (poiché si tratta di soluzioni facili), nonostante non si possa escludere la possibilità di adattamento dei versi alla musica.

Note, osservazioni e commento

2 *venuto al mondo, havere mai bene*: uso abbastanza ricercato del parallelismo, che sottintende un'antitesi.

4 *penne*: 'pene' (riscontrato ormai molte volte nei testi di Pn676). Rima imperfetta *bene* : *penne* : *vène*.

8 *ognom*: consueta abbreviazione finale, che consentirebbe anche di trascrivere *ogn'om*. Si preferisce la forma scelta, adottata per tale occorrenza anche in altri brani (cfr. nn. 11 e 85).

86

Io te son servo pur como son stato

cc. 95v-96

Io te son servo pur como son stato
et io serò pur cusì fina a la morte.
Stracia, se sa', questo mio cor>e< fidato.
Quanto più il straciarai serà più forte:
gli è di tal fede et patientia armato 5
che toi sdegni non cura, o fatal sorte.
Ma ben ti voglio ricordar>e<, crudele,
che honor>e< non t'è straciar>e< chi t'è fidele.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

2 Verso ipermetro, funzionale alla musica

1-7-8 Le ipermetrie vengono emendate (poiché si tratta di soluzioni facili), nonostante non si possa escludere la possibilità di adattamento dei versi alla musica.

Note, osservazioni e commento

5 *patientia*: quadrisillabo.

87

Kirie leison

cc. 96v-97

88

L'altra nocte m'insomniava

cc. 97v-98

L'altra nocte m'insomniava,
de tre hore inance dî,
che la mane e ti tocava
nel to lecto essendo mi.
E cusì svegliandomi
mi trovai senza de ti.

5

Ti cum mi e mi cum ti
e faremo nanì nanì.
Ti cum mi e mi cum ti
e faremo la ninanì.

10

E se io t'aritrovava
da po' il mio svegiar>e< cusì,
cum piacere io t'abbrazzava
fim la te la fusse >te< sì;
e cusì ch'io amo mì
mai serebe da mi per ti.

15

Ti cum mi e *ut supra*.

Tu non vedi, o mescinela,
che beleze poco dura,
poi che sei galante e bela,
non haver>e< di me paura.
Piglia il tempo e>t< il modo fura

20

che faciam>o< la ninanì. .

Ti cum mi e mi cum ti, *ut supra*.

Cum le brazza io ti cercava
per il lecto tuto smarì;
da trovarti io sì pensava 25
ma tu eri da mi partì
e restando non fornì
de dolor>i<' quasi morì.

Tu cum mi etc.

Questo insomnio traditore,
pien d'affanno e dolze inganno, 30
porgie aiuto, o falso Amore,
trame ormai de tanto affanno,
ché già non >ti< serò vilano
se me dai del tuo a mi.

Tu cum mi *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta con *refrain* di cosa atipico; ripresa con rime xxxx; stanze con rima ababbx.

Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

8 e 10 Versi ipermetri, funzionali alla musica

16 Verso ipermetro, difficilmente emendabile ma adattabile alla musica

22 Verso ipermetro, comunque adattabile alla musica. Si emenda per ragioni di uniformità

24 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

26 da] do (?)

28 Verso ipermetro, comunque adattabile alla musica. Si emenda per ragioni di uniformità

Note, osservazioni e commento

3 e: 'io'.

5 *svegliandomi*: parola di cinque sillabe.

12 *da po'*: 'da poi', 'dopo'.

Merzé, merzé, per Dio, d'un core contrito,
d'un core più mai viste e fra vui iace.
Un peccatore del suo falire pentito
che vada ne l'Inferno al celo non piace.
Habi, adoncha, piatà dil core smarito 5
che ognora divota ti domanda pace.
E pur se 'l mio morire te brama forte,
cum la mia propria man mi darò la morte.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: [Serafino Aquilano].

Concordanze letterarie: Bald228, c. 14v, FN II.X.54, c. 51v (attrib. *Seraphini*); Can99, c. 84v; FN 1111, c. 70v (attrib a *Seraphini*)

Fonti e bibliografia: Aquilano, *Strambotti* 410; La Face-Rossi, *Rime*, pp. 133-134 e p. 232.

Apparato critico

Palat219 Rubr.: *Querit placare amicam com bonis verbis*

Tutti i vv., tranne il v.2, risultano ipermetri ma l'irregolarità è funzionale alla musica.

Per l'analisi dettagliata di tutte le varianti si rimanda a La Face-Rossi, *Rime*, pp. 133-134.

Note, osservazioni e commento

6 *divota*: enallage per 'devotamente'.

Per completezza si riporta la versione offerta in La Face-Rossi, *Rime*, p.133, basata sull'edizione dell'*editio princeps* delle opere di Serafino Aquilano (*Aq Bes 1502*):

Mercé, mercé, mercé d'un cor contrito,
d'un cor più che mai vostro, e fra voi iace.
Un peccator del suo fallir pentito
che vada ne l'inferno al ciel non paice:
dunque pietà del mio core smarrito
ch'ogni divoto vi dimanda pace.
E pur se 'l mio morir te agrada forte,
con la mia propria man mi darò morte.

Non mi far morire a torto

cc. 100v-101

Non mi far morire a torto
ché 'l ti fia gran dishonore.
S'io te son bon servitore,
perché m'hai, sicàro, morto?

Non mi far>e< morire a torto 5
ché 'l ti fia gran dishonore.

Lassa, ormai, tanta durezza,
sol cagion del mio morire;
pensa che la to bellezza
una volta harà a finire. 10
Perhò sì, non superbire,
che 'l cel>o< vòl e dà conforto.

Non mi far morire a torto *ut supra*.

Vegnirà vechiezza e trista
madre d'ogno pentimento.
Tempo perso mai s'aquista, 15
non val esser malcontento.
Non va sempre el legno al vento,
non s'ariva sempre in porto.

Non mi far *ut supra*.

Perhò, fin che gioven>e< sei,
amami, ché t'amo tanto. 20
Crede a me che spiace ai dèi
a tenere il servo in pianto.
Io sum pur per ogne canto
per servirte sempre acorto.

Non mi far *ut supra*.

Fa' de mi como ti piace, 25
ch'io non son como la foglia:
il to nome in cor mi iace,
non serò mai d'altra voglia.
Voglio sol>um< che Morte soglia
la cathena ch'ognor>a< porto. 30

Non mi far *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanze con rime ababbx.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: FNna701, c. 96v (solo ripresa e prima stanza).

Apparato critico

8 cagion] FNna701 caxone (verso ipermetro)

morire] FNna701 martire

9 to] FNna701 tua

10 a finire] FNna701 finire

19 gioven>e<] si emenda per ragioni di uniformità, anche se l'ipermetro potrebbe essere adattato alla musica

Note, osservazioni e commento

4 sicàro: 'sicario. Non si esclude la lezione *sì caro*.
del verbo 'morire' in forma transitiva.

morto: "ucciso". Uso consueto

13-14: *enjambement*.

29 *sol>um<*: latinismo.

91

O sventurato pelegrino

cc. 101v-102

O sventurato pelegrino,
ora partir>e< che 'l mi convène
e lasando ogne to bene
per il mondo andarò tapino.

Non serò riconosciuto 5
como so di qua partito,
tornarò tuto barbuto,
magro in faccia et scolorito.

Non serò mai più audito, 10
como solea in questo canto,
torneran mei versi in pianto
poi che piace al mio destino.

O sventurato pelegrino *ut supra*.

Voglio nigra la schiavina,
portarò nigro il bordone,
daròmi la disciplina 15

stando sempre in genochione.
 Chi haverà compassion<e>
 del mio pianto doloroso?
 Né mai voglio haver>e< riposo
 fin che compito non ho il me' camino. 20

O sventurato pelegrino *ut supra*.

Per la strada suspirando
 mi n'andarò misero e lasso,
 caritade domandando
 cum il capelo et il vixo basso. 25
 Ahi, dolento ad ogne passo
 me darò mia colpa al pecto;
 sol>o< la terra serà il mio lecto
 et sol un sasso il mio cusino.

O sventurato pelegrino *ut supra*.

Io morando in tanta doglia
 basarò la terra dura; 30
 non serà forse che voglia
 dare al mio corpo sepultura.
 O, se mai per aventura
 el ci pasase per la via,
 che [arriva] a caxa mia, 35
 vide io morto, quello miscino.

O sventurato pelegrino *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbccx.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: FNna701, cc. 121-122 (solo ripresa e tre stanze); Mn 4, cc. 119v-121.

Apparato critico

- 1 Verso ipermetro, funzionale alla musica O sventurato] FNna701 e Mn 4 Sventurato
 2 Verso ipermetro (nonostante l'emendamento), funzionale alla musica FNna701 Pur partir
 el mi convène; Mn 4 che partire el me convène
 3 to] FNna701 mio lasando ogne to] Mn4 e lasiando ogni mio
 4 Verso ipermetro, funzionale alla musica lo mondo andarò] FNna701 il mondo andar; Mn4 lo
 mondo andrò
 5 In Mn4 preceduto da altro v.: Quando de qui serò partito serò riconosciuto]Mn4 sarò
 più cognosuto
 6 so di qua] FNna701 serò da qui (verso ipermetro)
 10 como solea in questo canto] FNna701 como soglio in questi canti; Mn4 in questi versi e questi
 canti
 11 torneran mei versi in pianto] FNna701 cambiarò mei versi in pianti; Mn4 canbiarò i mei risi in
 pianti
 17 Chi haverà] Mn4 Che me haverà compassion<e>] compassiom

18 del mio pianto doloroso] FNna701 a questi miei pianti dogliosi; Mn4 a questomio pianto doglioso
 19 Né mai] Mn4 Maj non
 20 Verso ipermetro, non emendabile FNna701 finché non facio el mio camino
 (ipermetro); Mn4 fin che non ho facto el mio camino (ipermetro)
 21 Per] Mn4 Su
 22 Verso ipermetro, comunque adattabile alla musica mi n'andarò] FNna701 me n'andarò;
 Mn4 andarò mi (v. ipermetro in tutte le fonti)
 23 domandando] Mn4 adimandando
 24 Verso ipermetro (ipotesi di emendamento: cul capelo e 'l vixo basso. In FNna701 col capello e 'l
 viso basso; Mn4 con il capel e il viso basso)
 25 Ahi, dolento ad ogne] Mn4 Mi dolente ogni
 27 Verso ipermetro, nonostante l'emendamento sol>o<] FNna701 e Mn4 e la (verso
 ipermetro)
 28 Verso ipermetro, difficilmente emendabile et sol un sasso il mio cusino] FNna701 sollo
 uno saso el mio cusino; Mn4 sol un saxo il mio cosino
 32 Verso ipermetro, difficilmente emendabile
 34 Verso ipermetro
 35 arriva] parola difficilmente leggibile
 36 Verso ipermetro

Mn4 contiene anche due stanze in più rispetto a Pn676, e presenta la quarta stanza di Pn676 in forma mutila. Si riportano integralmente gli ultimi versi:

Per le silve e per li saxi,
 per la pioza e per lo vento,
 non mi voglio fermar un passo;
 et piangendo i mei lamenti,
 seguirò la mia fortuna,
 dormirò la nocte bruna
 da la sera a la matina.

Sventurato pelegrino.

Non sarà cosa che io voglia
 dando il corpo a sepultura
 [...]
 [...]
 E se mai per ventura
 ce passasse un di qua via
 che dicese a casa mia:
 “visto, morto quel tapino”.

Sventurato.

Se per caso voi arivati
 scrivereti il mio disconforto,
 como iaicio in terra morto
 per cagion d'Amor crudel<e>.
 E per Amore amor fidele
 visto morto quel tapino.

Sventurato pelegrino
 che partire il me convène.

Note, osservazioni e commento

16 in genochione: 'in ginocchio'. L'espressione si ritrova nel brano n. 9 (*Rezina del cor mio, ora te lasso*).

92

Poca pace e molta guerra

cc. 102v-103

Poca pace e molta guerra
mi sta sempre intorno al core;
sento un dì senza dolore,
l'altro bramo esser sotto terra.

Poca pace e molta guerra 5
mi sta sempre intorno al cuore.

Or in gaudio et or in pace
l'alma mia sta lieta e trista;
quando parla et quando tace
qualche male s'ì mi contrista. 10
Poco perde e poco aquista
quel che al to voler e s'afferra.

«Poca pace e molta guerra *ut supra*.»

Sempre hai teco l'hamo et l'esca,
la piatà, l'ira et lo sdegno;
quando par di me t'incresca, 15
quando par che m'habi a sdegno,
son fra venti un debil legno,
chi me spingie in mar e, chi in terra.

Poca pace et *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbx.

Autore del testo: adespoto.

Fonti musicali collazionate: PeV, cc. 49v-50.

Fonti e bibliografia: Filocamo (da Fn27, senza testo), p. 757-758.

Apparato critico

4 Verso ipermetro, funzionale alla musica. Stessa lezione in PeV

10 Verso ipermetro, funzionale alla musica. Stessa lezione in PeV
12 to] PeV mio voler>e<] lezione corretta in PeV
18 chi] PeV e

Note, osservazioni e commento

17 *legno*: metonimia ricorrente per 'barca', 'nave'.

93

Qual semplice ucellino tuto suspexo

cc. 103v-104

Qual semplice ucellino tuto suspexo
che già fu dentro aj lazzi, or è disciolto,
fugie quello loco dove pria fu offexo,
cusì facio, madona, il tuo bel volto,
che già mi tiene incathenato e prexo, 5
ch'io temo un'altra volta essere accolto;
e per quello non veder>e< mi spolpo e snervo,
ma pria voglio morire che vivere servo.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

1 Verso ipermetro, funzionale alla musica
3 Verso ipermetro, funzionale alla musica
7 Verso ipermetro, ma adattabile alla musica
8 Verso ipermetro, ma adattabile alla musica

Note, osservazioni e commento

Si noti l'uso della dittologia (rafforzata dall'allitterazione) di significato piuttosto intenso *mi spolpo e snervo*, impiegata per dare il senso dello struggimento d'amore.

94

Rimango solo per piangere como morto

Rimango solo per piangere como morto,
ché l'alma mia si pasce di servire.
Tanto è l'affanno mio senza conforto,
a poco a poco mi sento morire.
L'aspra penna mia, la qual io porto,
non basta pacientia al mio languire.
Sento mancarmi il sospiro d'ora in ora:
o Morte, vène presto acciò che mòra.

5

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

1 Verso ipermetro, funzionale alla musica
7 Verso ipermetro, adattabile alla musica

Note, osservazioni e commento

5 *penna*: forma più volte riscontrata per 'pena'.

95

Sconsolata Philomena

Sconsolata Philomena,
sol ch'io piango il perso nido
io scio bem che bramo et crido
in deserto la mia penna.

Sconsolata Filomena,
sol ch'io piango il perso nido.

5

Parmi asai ch'è facta sorda
la Justitia et la Ragione;
più di me non si ricorda

Piatà nì Compassione. 10
Non mi giova più oratione
ne' mei versi in cantilena.

Sconsolata Philomena ecc.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbx.
Autore del testo: adespoto.
Fonti e bibliografia: Filocamo (da Fn27, ma solo incipit), pp. 593-595.

Note, osservazioni e commento

4 *penna*: consueta grafia per 'pena'.
10 *nì*: 'né'.

96

Tropo è grave il mio dolore

cc. 106v-107

Tropo è grave il mio dolore.

Forma poetica: verso ottonario di barzelletta (solo incipit).
Autore del testo: adespoto
Fonti musicali collazionate: Fn230, c. 7-8
Fonti e bibliografia:

Apparato critico

Per l'intonazione musicale si adotta il testo di Fn230:

Tropo è grave il mio dolore.
che m'affligge, o mie signora.

Per te son legato et preso:
habbi, ormai, compassione;
tu mi vedi in terra steso, 5
in extrema afflictione.
Non voler mie destructione,
né per te manchi el mio core.

Tropo è grave il mio dolore

che m'affligge, o mie signora. 10

Note, osservazioni e commento

Si noti la forma toscana del nesso sintattico *mie signora*, consueto in Fn230 ma non in Pn676.

97

Viverò paziente e forte

cc. 107v-108

Viverò paziente e forte:
venga pur ogni cosa meno,
più amara che 'l veneno,
non mi manca l'aspra sorte.

Viverò paziente e forte: 5
venga pur ogni cosa <meno>.

Chi è colui che può sapere
che sia di questo mondo?
Gode quell'occhio che sta a vedere
chi va in cima e chi in fondo. 10
Chi più crede esser'occhio iucundo
trova il fin più aspro e torte.

Viverò paziente *ut supra*.

A chi giova cosa alcuna,
a chi val a riparare? 15
A cui inimica li è Fortuna
forza li è di ruinare.
Al cel'occhio piaque destinare
ne le fase trista sorte.

Viverò paziente e forte *ut supra*. 20

Miserere a' li sfortunati
che son giunti al triste porto,
in eterno condannati
a stentar'occhio senza conforto. 25
Chi più vive lieto e'occhio achorto,
quel più ne ha fin a la morte.

Viverò patiento e forto *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbx.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

2 Verso ipermetro, funzionale alla musica
9 Verso ipermetro, adattabile alla musica
16 Verso ipermetro, adattabile alla musica

Note, osservazioni e commento

Rima siciliana *fondo* : *iucundo*.

98

Forte cosa è la Speranza

cc. 108v-109

Forte cosa è la Speranza
che mantene ogno arse core
e crescendo el nostro ardore
col sperare sol m'avanza.

Questa fa parere [solo] 5
un che viva in pene e>t< in doglie;
questa alevia ogne [dolo]
e fa crescer>e< nostre voglie.
Nì per lei mai si disoglie
un amor>e< fido e sincero; 10
cusì tien>e< tra nui l'impero
questa dea dicta Speranza.

<Forte cosa è la Speranza
che mantene ogno arse core
e crescendo el nostro ardore 15
col sperare sol m'avanza.>

Questa sol pasce li amanti
e li induce a novi fochi,
e li fa nel mal constanti

che li strugie a pocho a pochi. 20
Cusì regna in ogni lacj
questa dea nel bel sperare.
Non si pò mai bem amare
se non s'aferma Speranza.

Forte cosa è la Speranza *ut supra*.

Chiunque vive senza Spene 25
lasi pur d'amor l'impresa,
se non vòl accrescer penne
e l'ardor che tanto pesa,
ché non si pò far difesa
contra Amor perfido e crudo, 30
se non fusse 'sto forte scudo
de la ferma e ver Speranza.

Forte cosa *ut supra*.

Dunque, su, questa prendiamo,
questa sie la nostra guida
se volemo, nui che amamo, 35
e haver scorta bona e fida.
Chi in questa si confida
presto presto il porto prende.
Or non più, ché si comprhende
quanto val questa Speranza. 40

Forte cosa *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbccx.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

5 [solo]] Ipotesi di ricostruzione per parola illeggibile
7 [dolo]] Ipotesi di ricostruzione per parola illeggibile
31 Verso ipermetro, difficilmente emendabile
37 Chi in] dialefe

Note, osservazioni e commento

17 *pochi*: 'poco' (modificato nella fonte per ragioni di rima).
31 *se non fusse 'sto forte scudo*: 'se non ci fosse questo forte scudo' (con ellissi)

Tènta a l'ùora

cc. 109v-110

Tènta a l'ùora

Forma poetica: solo incipit del testo (cfr. brano n. 12)

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: Mn 4, c. 111v.

Apparato critico

1 Tènta a l'ùora] nell'A Tènte all'ùora; nel T Tènt'a l'ora

100

L'amor, dona, ch'io ti porto

cc. 110v-111

L'amor, dona, ch'io ti porto
volontera vorìa scoprire
e 'l mio foco sminuire
ch'el nel pecto chiuso porto.

L'amor, dona, ch'io ti porto 5
volontera vorìa scoprire.

Ch'io non scio como mai poscia
tolerare l'ardente foco
che mi bruxa nervi et ossa,
e sì mi strugie a poco a poco. 10
Io non vedo tempo et loco
che mi posa dar conforto.

L'amore, dona, *ut supra*.

Sopra ogn'altro vero amante
voglio mia fede mantenere;
da te credo star>e< costante, 15
tolerare ogne martire.

Pur ch'io faccia il tuo disire,
non mi curo patire a torto.

L' amor, dona, *ut supra*.

Mischin me, che quasi morto
son al puncto del morire 20
per gran doglia che mi porto.
Me potresti fare guarire?
Se non sani il mio languire
in pocho tempo serò morto.

L' amor, dona, ch'io ti porto *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbx.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: Mn4 cc. 166-167.

Fonti e bibliografia: Luisi, *Commedia*, pp. 73-74 (ora anche in Luisi, *Caritesio*, p. 95); Boscolo (da PeVII), p.151.

Apparato critico

2 Verso ipermetro, funzionale alla musica
8 Verso ipermetro, funzionale alla musica
10 Verso ipermetro, funzionale alla musica
14 Verso ipermetro, adattabile alla musica
18 Verso ipermetro, difficilmente emendabile
22 Verso ipermetro, adattabile alla musica
24 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

Note, osservazioni e commento

Si segnala un incipit simile per lo strambotto *L' amor, dona legiadra, che te porto*, in FNna701, c. 50. Poiché la versione tramandata da Mn4 è piuttosto diversa, la si riporta integralmente:

L' amor, dona, ch'io te porto
volentiera voria scoprire.
El mio affano voria dire
che per te sempre suportò.

Pensa pur como ti possa
discoprir lo ardente focho
che me brusa insina a l'osso
mha non vedo il tempo e loco.
E così mi bruso in focho
senza haver alcun conforto.

L' amor, dona.

Non mi fido mandar meso
perché temo esser gabato;
s'io te passo per da presso,

tu ti volgi in altro lato.
Così sono più giorni stato
e me trovo a peggio porto.

L'amor, dona.

Fin che posso, in patientia
portarò questo dolore
e farò gran resistentia
per tenere secreto amore,
per salvar il tuo honore.
Patientia ogni gran torto.

L'amor, dona, ch'io te porto.

Ahi, me lasso, ove son gionto,
che non posso al mio amor dir,
a chi me ha ferito il pecto?
Ma tacendo soferir
me convèn dil mio servir.
Questo è il merito ch'io porto.

L'amor, dona.

Ma se tu pò trovar modo
che te conti il mio lamento,
sol di me pietà ti mòva.
Non voglio altro, son contento
che tu 'scolti il mio tormento:
susitare pò questo un morto.

L'amor, dona, ch'io te porto.

101

Scopri, lingua, il ciecho ardore

cc. 111v-112

Scopri, lingua, il ciecho ardore;
parla, ormai, non star più muta
ché la fiamma è sì cresciuta
che già in cenere è quasi il core.

Scopri, lingua, <il ciecho ardore; 5
parla, ormai, non star più muta.>

El seren, suavo isguardo
che già forse in un bel viso

fa che in foco agiazo et ardo
e fa il cor>e< da me diviso 10
e cusì cum pocho adviso
io mi strugio e dir>e< non posso
l'aspro ardor>e< ch'io porto ascoso
nocte e dì el tristo core.

Scopri, lingua, *ut supra*.

Vedo ben che lei sie schiva 15
de mirar>e< la mia baseza,
perché scìa che non ariva
la mia scala a la sua alteza.
Pur cum solita schiocheza
vivo in pene et in desio 20
e perdendo il tempo mio
ai penser>i<' mi pasco il core.

Scopri, lingua, *ut supra*.

Poi ch'io naqui a far>e< servitio,
de servir>e< non vo' lasare
ché per foco e per suplitio 25
la mia fé non pò manchare.
Starò, adonche, ad aspectare:
de mercede sapran le porte.
Forse un dì Piatade e Morte
farà tristo il lieto core. 30

Scopri, *ut supra*.

Gli è ben ver>o< che mostra amarmi,
ma so ben che finge ognora;
pur piacere ha d'inganarmi
e la fiamma in cor>e< lavora.
Se vi piace pur ch'io mora, 35
el morir>e< non mi dispiace,
ché la morte mi fia pace
e refugio al tristo core.

Scopri, lingua, *ut supra*.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanza con rime ababbccx.
Autore del testo: adespoto.
Fonti e bibliografia:

Apparato critico

4 Verso ipermetro, funzionale alla musica
28 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

Note, osservazioni e commento

9: *agiazo*: 'agghiaccio'.

102

Facia ognon in fin che pò

cc. 112v-114

Facia ognon in fin che pò,
ché Fortuna presto pasa;
e s'alchun fugire lasa
spese invan la segue po'.

Pigli exemplo ogne mortale 5
de la amara penna mia.
El pentir e tardo non vale
se Fortuna fuge via,
ché non fa fin che ha in alle
quando vòl non pò poi fare. 10
Perhò ne olda biasimare
chi non fa per fin che pò.

Facia ognun in fin che può
ché Fortuna presto pasa;
e s'alchun fugire lasa 15
spese invan la segue po'.

In un puncto il ciel o sereno
pò cangiarsi e farsi sano;
chi più pensa ne scia meno
de le cosse del forazo. 20
Quel che n'è quello si sciàno:
ogno indusio prende a vano;
perhò merta gram suplitio
chi non fa per fin che pò.

Facia ognun in, *ut supra*.

Le disgratie sono apresso 25

sempre a l'hom in ogne loco,
perhò quel è ben da poco
che non fa per fin che può.

Facia ognun in fin che pò,
ché Fortuna presto passa.

Forma poetica: barzelletta grande; ripresa con rime xyyx; stanze con rime irregolari: ababbccx,
dedeeefx, ghx.

Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

24-25 2^a pars

Note, osservazioni e commento

4 *spese*: 'spesso'

10 *alle*: 'ali'

11 *ne olda*: 'ne oda'.

103

Se 'l m'è gravo il to partire

cc. 114v-115

Se 'l m'è gravo il to partire.

Forma poetica: verso ottonario di barzelletta (solo incipit).

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: Mn 4, cc. 168-168v.

Fonti musicali collazionate: PeI, cc. 19v-20.

Fonti e bibliografia:

Apparato critico

Per l'intonazione musicale si adotta il testo di PeI:

Se 'l m'è gravo il to partire,
Dio lo sa, ch'io moro ognhora.
Anchor questo più me accora

ch'io vorrei de vita uscire.

Lasso el cor da me si parte 5
per seguirte in ogni loco;
et io resto in altra parte,
pien d'amor e ardente foco.
Per soccorso Morte invoco
che voria de vita uscire. 10

Se 'l m'è gravo il to partire,
Dio lo sa, ch'io moro ognhora.

Note, osservazioni e commento

Per completezza si riporta integralmente il testo di Mn4:

Se 'l m'è grave il mio partire,
Dio lo sa, ch'io moro ogni hora.
Anchora questo più me acora
ch'io voria de vita uscire.

Lasso el cor da me si parte 5
per seguirte in ogni loco;
et io resto in altra parte,
pien d'amor e ardente foco.
Per soccorso Morte invoco
che voria de vita uscire. 10

Se 'l m'è gravo il to partire,
Dio lo sa, ch'io moro ognhora.

S'io non vegio el to bel lume
del mio pianger nase un fiume,
tanto il ciel a me perverso, 15
Son quel legno in mar somerso,
son per doglia hormai disperso
che voria de vita uscire.

Se 'l mè grave.

Così afflicto e sconcolato
restarò da te lontano, 20
ché Amor ciecho e spietato
se nutrise del mio danno.
Così crese ogni hor l'affano
che voria de vita uscire.

Se 'l mè grave.

Sia maledeta Gelosia, 25
c'è cagion del mio dolore.
Questa ciecha, iniusta e ria
ad agni hor me cava el cor<e>.

Tanto è grave il mio dolore
che voria de vita uscire. 30

Da notare che l'ultimo verso di ciascuna stanza ripete integralmente il quarto verso della ripresa.

104

Aimè, ch'io moro per ti, dona crudele

cc. 115v-116

Aimè, ch'io moro per ti, dona crudele,
e non ti curi del mio fidele servire.
Aimè, ch'io moro, se 'l tuo amaro fielle
non si converte in dolze al mio martire.
Aimè, ch'io moro; Amore, volgie le veglie, 5
se non che forza fia il cor finire.
Aimè, ch'io moro; e tu, più dura e forte,
per il mio ben servire mi doni morte.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: adespoto.

Concordanze letterarie: (Bs A.VI.23, c. 167v)

Fonti musicali collazionate: Mo .F.9.9, cc. 91v-92 (solo incipit).

Fonti e bibliografia: La Face, *Strambotti* (da Mo .F.9.9), p. 216; Prizer, (da Pn676), p. 502.

Apparato critico

- 1 Verso ipermetro, funzionale alla musica [Aimè, ch'io moro per ti, dona crudele] Mo .F.9.9 Aimè, ch'io moro per te, donna crudele
2 Verso ipermetro, funzionale alla musica
5 Verso ipermetro, adattabile alla musica
8 Verso ipermetro, adattabile alla musica

Note, osservazioni e commento

3 *fielle*: 'fiele'.

La nocte è curta a chi la gode in festa

cc. 116v-117

La nocte è curta a chi la gode in festa,
 el sonno fuge se 'l piacere nol caccia.
 El giorno è breve a chi non ha tempesta,
 il sol è chiaro a chi lo mira in faccia.
 La Fede e la Speranza è manifesta 5
 a chi ad aspectare non segui tracia.
 La morte è morte et fin d'ogne grameza,
 la vita è vita et fin d'ogne tristeza.

Forma poetica: strambotto; ottava toscana con rime ABABABCC.

Autore del testo: [Marchesino Stanga]

Concordanze letterarie: VI5170, c. 4v (attr. a Serafino Aquilano?); UI729, c. 13v (45), attr. *Marchesini Stanghe*; VI5159, c. 36v.

Apparato critico

1 nocte] VI5159 notte gode] VI5170 goda; VI5159 vive
 2 Verso ipermetro, funzionale alla musica sonno] VI5170 somno fuge] VI5159
 fugie; UI729 fuggie nol] VI5170, VI5159, UI729 el caccia] UI729 caza
 4 il] VI51790 e VI5159 el faccia] VI5170 e UI729 faza
 6 Verso ipermetro, adattabile alla musica ad aspectare non segui tracia] VI5170 de lo
 spectar non segue tracia; VI5159 de l'aspectar non segue traccia; UI729 dello aspectare non
 seghue traza
 7 d'ogne grameza] VI5170 e UI 729 d'ogni tristeza; VI5159 d'ogni tristeccia
 8 et fin d'ogne tristeza] VI5170 e UI729 e fin d'ogni dolceza; VI5159 fin d'ogni dolceccia

Note, osservazioni e commento

Si noti il verso di chiusura, che richiama il potere forte della vita.

Si segnala che questo testo trova rispondenza nel noto strambotto *La nocte è luga a chi non pò dormire* (in UI729 attr. a Vincenzo Calmeta).

Salo pur che mi fai torto

cc. 117v-118

Salo pur che mi fai torto
 se mi tèn in tal tormento
 perché il dolo ch'i' ci sento
 da ti mèrta haver>e< conforto.

Salo pur che mi fai torto 5
 se mi tèn in tal tormento.

Per amarti vivo in foco
 fra lacrime, sospiri et stenti;
 tu che m'ardi pigli joco
 quanto più vivo in tormenti, 10
 né ti movi a' mei lamenti
 per volermi dar>e< conforto.

Salo ut supra.

Se per me sentesti un' hora
 quel che sempre per ti sento,
 scio bem io, senza dimora 15
 mi veniresti a trar>e< di stento.
 E qual nube inanti al vento
 mi conduresti a bom porto.

Salo pur ut supra.

Se per te vidi ch'io moro
 e ch'io t'ò donato il core 20
 e cagnosci ch'io ti adoro,
 deh, soccuri il mio dolore,
 c'alma andrà del corpo fòra
 se da te non ho conforto.

Salo ut supra.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanze con rime ababbx.
 Autore del testo: adespoto.
 Concordanze letterarie: Mn 4, c. 153

Apparato critico

Volsi andare a passo a passo, 5
né sperare più che si veda.

Chi non sali non dirocha,
bom cammin è quel di mezo;
sol ben à chi la tocha tocha,
questo è sol beato sezo; 10
e pur tardo me n'avezo,
ch'ogne bem è gito in falo.

Volsi *ut supra*.

Cum bonaza intro nel mare
e Fortuna me urta in scoglio;
ma io non curo de spazare, 15
ché a li altri insignar>e< voglio
e di vita già mi spoglio.
Inparate, adio, vi laso.

Volsi andare a paso a paso.

Forma poetica: barzelletta; ripresa con rime xyyx; stanze con rime ababbx.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

2 Verso ipermetro, funzionale alla musica veda] vede. Si emenda per ragioni di rima
4 Verso ipermetro, funzionale alla musica
12 falo] L'uso di questa parola rende irregolare il gioco di rime (forse da sostituire con 'faso'?)

Note, osservazioni e commento

10 *sezo*: 'sceso'.
Il testo contiene frasi di tipo popolare e presenta termini di difficile lettura, marcatamente connotati da patina linguistica padana.

108

Arda il celo e il mondo tuto

cc. 119v-120

Arda il celo e il mondo tuto
poi che so' in fiamma e in foco,

destinato in ogni loco
a patire senza alcun frutto.

Arda il celo e il mondo tuto 5
poi che so' in fiamma e in foco.

Infelice è il nascimento
che m'ha dato la mia sorte:
che 'l mio mal sia nutrimento
de chi amo ognor più forte. 10
Aimè, ch'io bramo morte
a tal stato io son conducto.

Arda ut supra.

Ahi, crudel>e<, che or ti giova
de un tuo servo farne stratio?
Tu hai di me pur facto prova 15
nel to core ancora vedo satio
de tenirme in foco et in giazio,
in suspir>i<', in pianto et in luto.

Arda il celo e il mondo tuto ut supra.

Se 'l servir>e< mio non t'è grato
dame almancho libertade. 20
S'io son tuo pregon e ligato,
perché mi usi crudeltade?
Se non hai di me pietade
serò presto arso et destructo.

Arda il celo ut supra.

Pongo fin a' mei lamenti, 25
poiché son a l'ultim' hora;
per te son visso in tormenti
e per te forza è ch'io mora;
per amarti, mia signora,
a la morte io som conducto. 30

Arda il celo ut supra.

Forma poetica: barzelletta, stanze con rime ababbx.

Autore del testo: adespoto.

Fonti musicali collazionate: Fn27, cc. 27v-28 (solo ripresa).

Fonti e bibliografia: Filocamo (da Fn27), pp. 314-315.

Apparato critico

- 1 il celo e il mondo] Fn27 el ciel e 'l mundo
2 so'] Fn27 son e in] Fn27 e
3 destinato in ogne] Fn27 condanato in questo
4 Verso ipermetro, funzionale alla musica a patire] Fn27 a servir (verso regolare)
16 Verso ipermetro, difficilmente emendabile
21 Verso ipermetro, difficilmente emendabile

Note, osservazioni e commento

- 17 *giazio*: 'ghiaccio'
27 *son visso*: 'son vissuto'

109

A la pesca, ogn'homo a la pesca

cc. 120v-123 (124)

- «A la pesca, ogn'homo a la pesca.
Da la parte del signore,
mètive in puncto, pescadori.
Sona la trombeta, sona lo trombon.»
«Tantaridom, tantaridom, 5
tantaridom, tantaridom.»
- «Dove andaremo, alhora bona?»
«A la pescera de madona.»
«Carga le rete, rede, rede.»
«Portate li bastoni in mane.» 10
«Porta lo vino»
«Porta lo pane»
«Porta lo sale»
«et porta l'olgio.»
- «O, quanti ne vego!» 15
«Si, di ranochij.»
«Son pesci, per sancta Rocha!»
«Mete, mete, toca, toca
il fondo cum il bastone:
là stano li carpione.» 20
- «Viva, viva, viva!

Lo pesce è pigliato!
 Trha' le rede a riva!
 O Dio, quante trote,
 trote, trote, trote, 25
 porta a monsignore
 porta al vescovo!
 O, quante mugielle
 per le damixele
 e li cephaloni; 30
 e le tinche fresce
 cum bona ventresca
 son per li compagni;
 e tute l'anguille,
 bille, bille, bille, 35
 son per li giotoni.»
 «Tantaridom, tantaridom,
 tantaridom, tantaridom.»

Forma poetica: frottola-caccia.
 Autore del testo: adespoto.
 Fonti e bibliografia: Torre Franca, pp. 418-423.

Apparato critico

3 *mètive*] nell'A e nel B *metiteve*

Note, osservazioni e commento

3 *mètive*: espressione tipicamente padana (veneta).

18 *Trha'*: 'traì', 'tira'.

Il brano presenta una struttura poetico-musicale che richiama la composizione n. 55 (*a la cazza*): cfr. le relative schede nell'apparato alle musiche.

110

Aimè, ch'adesso io provo

c. 123v (124v)

Aimè, ch'adesso io provo
 che cossa è tropo amore;
 aimè, ch'egli è un ardore
 che mi coce.

Aimè, che pena atroce al t<rd>isto cor>e< si serba; aimè, che doglia accerba si rinova.	5
Aimè, che 'l non mi giova esser bom servo fido; aimè, ché sempre grido: «Non più stratio!»	10
Aimè, ch'egli è un solatio a darmi ognor la morte; aimè, ch'a trista sorte son conducto.	15
Aimè, ch'amaro fructo si gusta un ver amante; aimè, che fia costante a tal tormento.	20
Aimè, ch'ognora io sento pigliarmi a un novo lazzo; aimè, che non mi sazza de servire.	
Aimè, se ben morire dovesse mille volte, perhò non fia disciolta tal cathena.	25
Aimè, che sempre penna convien portare in pace, ché chi ben serve e tace asai domanda.	30

Forma poetica: frottola di ispirazione baratelliana; quartine di tre settenari e quaternari/quinari, in rima con il primo verso della stanza successiva: abbc-cdde-effg ecc.
Autore del testo: adespoto.

Apparato critico

20 quinario
32 quinario

Note, osservazioni e commento

24 *sazza*: 'sazia'
29 *penna*: 'pena' (più volte riscontrato)

La non vòl più esser mia

cc. 124 (123)

La non vòl più esser mia

Forma poetica: verso ottonario di barzelletta (solo incipit).

Autore del testo: adespoto.

Fonti musicali collazionate: PeXI, c. 8

Fonti e bibliografia: Luisi-Zanovello (da PeXI), p. 56.

Apparato critico

Per l'intonazione musicale si adotta il testo di PeIX:

La non vòl esser più mia,
 la non vòl la traditora:
 l'è disposta alfin ch'io mora
 per amore e gelosia.

La non vòln esser più mia.

La non vòl esser più mia,
 la me dice: - Va' con Dio,
 ch'io t'ho posto hormai in oblio,
 né accettarti mai potria.

La non vòl esser più mia.

La nonvòl esser più mia,
 la me vòl per homno morto,
 né già mai gli feci torto,
 guarda mo che scortesìa!

La non vòl esser più mia.

La non vòl esser più mia,
 la non vòl che più la siegua,
 la m'ha rotto pace e triegua
 con gran scorno e vilania.

La non vòl esser più mia.

La non vòl esser più mia,
 io mi trovo in tanto affanno
 che d'aver sempre el malanno

io mi credo in vita mia.

La non vòl esser più mia.

La non vòl esser più mia,
ma un conforto sol m'è dato:
che fidel serò chiamato;
lei crudel, spietata e ria.

La non vòl esser più mia.

112

Ave Maria, gratia plena

c. 124v (123v)

113

(Duo strumentale)

c. 125

114

Ave, Maris stela

c. 125v

5. LE MUSICHE

5.1 Criteri di trascrizione

La trascrizione moderna delle musiche risponde a principi convenzionali di ammodernamento della scrittura: le parti originariamente scritte separate sono state perciò disposte in partitura; le chiavi originali di Do in varia posizione (Do1, Do2, Do3 e Do4) sono state trascritte in chiave di violino e quelle di Fa in diversa posizione (Fa2, Fa3 e Fa4) sempre in chiave di basso. Le chiavi di Do4 sono state trascritte come è d'uso nella pratica corale all'ottava sopra; talvolta hanno subito lo stesso trattamento anche le chiavi di Do3 se la tessitura praticata appariva troppo bassa (al di sotto del Sol con due tagli, tranne eccezioni in cui il passaggio risultava occasionale). Ciò si verifica anche in ragione dell'uso frequente di indicazioni quattrocentesche per le voci impiegate: accanto a definizioni consuete come «Cantus», «Sopranus», «Discantus», «Altus» (o «Altitonans», «Contraltus»), «Tenor» (o «Tonans»), «Bassus» (o «Baritonans», «Bariclamans», «Contra Bassus»), ricorre frequentemente l'indicazione generica abbreviata «Contra» con valore oscillante di «Contratenor Altus» o «Contratenor Bassus», non di rado con utilizzo della stessa chiave presente nel Tenor; in questi casi la voce del Contratenor è stata collocata in partitura sulla base dell'estensione praticata: sopra il Tenor se ha una tessitura più acuta, sotto il Tenor se ha una tessitura più grave. Nell'unico caso di composizione a 5 voci, (n. 98, *Forte cosa è la Speranza*) la quinta voce aggiunta alla parte di «Baritonans» (in Fa3) è indicata come «Concordans» e riporta la chiave di Fa4 (le altre parti sono indicate come «Cantus», «Altitonans» e «Tonans»). Ø

Nelle trascrizioni è stato adottato il principio di ammodernamento della scrittura, in base al quale i valori originali sono stati dimezzati (semibreve=minima). Il procedimento necessita tuttavia di precisazioni in rapporto alla varietà delle situazioni. In Pn676 i brani con suddivisione binaria del *tactus* sono sottoposti al *tempus imperfectum* “C” o al *tempus imperfectum diminutum* “c” (o, nei tempi perfetti, al segno “O” o “Ø”). Nella maggior parte dei casi alla diversa indicazione non corrisponde però una conseguente scrittura notazionale: vale a dire che indifferentemente la notazione si sviluppa in una figurazione che contempla il rapporto tra semibreve e minima. Tali valori sono stati trascritti riducendoli alla metà, assumendo un rapporto di suddivisione binaria sottoposto al tempo moderno 2/2 che implica la suddivisione del *tactus* originario in “battere” e “levare”, equivalente all'articolazione in due semibrevi della breve originaria (nella trascrizione semibreve articolata in due minime). In questi casi, tuttavia, la notazione originale sottoposta al segno “c” richiama la necessità di assumere un andamento di certa “gravità”, senza però accostarsi a una reale interpretazione che in presenza del tempo “c” imporrebbe un andamento teoricamente in *proportio dupla*. L'aspetto è molto interessante sul piano espressivo e assume valore decisivo in rapporto all'interpretazione del testo. Tale particolarità di carattere semiologico è avvalorata di contro dalla presenza in Pn676 di casi in cui al *tempus imperfectum diminutum* “c” corrisponde una notazione confacente a valori “larghi” che considera semiograficamente il rapporto

superiore tra breve e semibreve. In questi casi, puntualmente rilevati nelle schede critiche dei brani interessati, la notazione, sempre ridotta alla metà, è stata sottoposta al tempo 2/1 con misure che contemplano due brevi originarie (nella trascrizione due semibrevi) come richiesto dalla figurazione. Il tempo 2/1 equivale nella sostanza al tempo moderno 4/2, che tuttavia si preferisce omettere in ragione dell'osservanza antica e indiscussa della divisione del *tactus* in arsi e tesi; ne consegue l'opportunità di chiarire, sotto il tempo 2/1 una possibile articolazione (che viene indicata con barre tratteggiate) in 2/2 + 2/2. Tale soluzione si rende soprattutto necessaria per chiarire il rapporto proporzionale spesso ricorrente con passaggi al tempo $\phi 3$ che, assunto in presenza di notazione reale "alla breve", ha valore di passaggio al tempo composto 6/2 (con o senza valore proporzionale). Poiché in una trascrizione moderna il passaggio dal tempo 2/1 al tempo 6/2 risulterebbe di non semplice interpretazione, si è preferito dare in parentesi la semplificazione di uno e dell'altro, così da avere 2/1 (=2/2+2/2, cioè 4/2) e 6/2 (=3/2+3/2): in tal maniera risulta chiara la divisione del *tactus* in due minime o in tre minime proporzionali, stante il rapporto originario 4/2:6/2. Tale rapporto sussiste comunque anche nei casi in cui al 6/2 è stato contrapposto il tempo 2/2 (o viceversa il tempo 2/2 al 6/2), intendendo per il tempo senario un andamento di maggiore "gravità" rispetto al secondo che appariva di andamento normale (ved. n. 90, *Non mi far morire a torto* e n. 91, *O sventurato pelegrino*). In alcuni casi (n. 83, *Fati bene a 'sto meschino* e n. 88, *L'altra nocte m'insonniava*), essendo il passaggio alla proporzione indicato solo con il "3" si è resa maggiore semplificazione adottando direttamente il tempo 2/2 per tutta la composizione e contrapponendo ad esso gruppi ternari sotto il segno di terzina per meglio evidenziare la proporzione (*sesquialtera temporis*), ma sempre rispettando la notazione originale con la divisione dimezzata dei valori (che sottolinea comunque il grado di "gravità" conferito ai brani, ma in un contesto semantico caricato di ironia che lo traduce in "falsa gravità"). Nel brano n. 88, *L'altra nocte m'insonniava*, inoltre, si ha anche il passaggio a un ternario che implica il rapporto di *sesquialtera prolationis*, indicato sempre con il "3", ma distinto da notazione appropriata resa nella trascrizione con terzine di semiminime. Naturalmente per i tempi non diminuiti C nei quali la minima moderna comprende due semiminime, il passaggio ai tempi composti è stato reso con il moderno 6/4.

Per le note finali, o intermedie con valore conclusivo, i valori di Longa o di Maxima sono stati interpretati sempre con valore di Breve e inseriti in una sola misura, anche con corona se presente nel testimone.

Nei tempi binari, in presenza di valori sovrabbondanti in fase di cadenza, la misura che precede la risoluzione accoglie il valore in aumentazione senza alcuna indicazione del mutamento della misura da 2/2 a 3/2 (es. n.3 *Rende l'arme*, mis. 12).

Tutte le trascrizioni sono precedute dall'incipit in notazione antica che testimonia non solo dei valori, ma anche delle chiavi originali che si trovano nella fonte, e della diversa nomenclatura delle voci, trascritte nella forma attestata.

Le *ligaturae* sono state sciolte segnalandole con legature quadrate sulle note interessate; i casi di notazione in *color* sono stati sciolti ritmicamente e segnalati con trattini angolari all'inizio e alla fine dell'episodio.

Le alterazioni originali sono state poste davanti alle note, come nell'uso moderno, e hanno valore per la sola misura in cui sono inserite. Altre alterazioni ritenute necessarie sulle formule cadenzali o nei passaggi interni per evitare intervalli di tritono, sono proposte fuori dal pentagramma sopra le note interessate; anche le alterazioni aggiunte hanno valore per la sola misura in cui sono inserite. Per le alterazioni presenti in chiave è stato tenuto conto dello stato originario, anche rispettandone l'assenza là dove mancanti. Tuttavia, onde evitare la possibile confusione derivante dalla presenza del bemolle in una sola parte (o in alcune) si è adottato il principio di ripeterle ponendole accanto alle note interessate, segnalando eventualmente la perdita di effetto con un bequadro sovrapposto. Talvolta è stata riscontrata la presenza del bemolle sul Fa e sul Do, con intenti di chiarificazione riguardo alla posizione del semitono nell'esacordo, che risulta pleonastica; benché non necessario, si è ritenuto di segnalare tali posizioni trasformando l'alterazione in moderno bequadro (ved. ad es. n. 1, mis 32, B; n.13, mis 1, C; n. 34, mis 27, C; n. 44, mis 12 e 17, C; n. 52, mis 10 e 40, C; n. 56, mis 15, C; n. 89, mis.12, A ecc.). In un caso, per le stesse ragioni, si trova indicato il bemolle sul Fa addirittura in chiave (ved. la parte di A del n. 89, *Merzè, merzè, per Dio, d'un core contrito*). Sono stati anche riscontrati due casi di impiego del bemolle sul La in situazioni possibili, benché *ante litteram* (ved. n. 20, mis 10, B e n. 54, mis 27, T). Naturalmente tali presenze sono state accettate e annotate nell'Apparato critico. La presenza del segno di diesis riferito alle note Mi e Si è stata segnalata riportando il moderno segno di bequadro. Eventuali alterazioni riscontrate nelle fonti collazionate sono riportate nella trascrizione accanto alla nota interessata come nell'uso moderno, ma tra parentesi quadrate.

Si precisa che per l'indicazione delle misure è stata scelta la soluzione della barra continua anziché tratteggiata, trattandosi di repertorio sostanzialmente frottolistico e strambottistico. La soluzione ripristina in realtà una consuetudine coeva utilizzata nelle intavolature liutistiche e tastieristiche riservate a tali generi musicali: in esse ricorre, come è noto, la presenza di barre continue per il raggruppamento delle misure di tactus come nell'uso moderno distaccando la linea vocale da quelle strumentali. Nella presente trascrizione le barre di misura attraversano perciò il pentagramma con la seguente distinzione:

1. con una interruzione tra la parte superiore e le parti inferiori quando si è ritenuto che l'impostazione stilistica del brano prevedesse una esecuzione per voce sola accompagnata dalla realizzazione strumentale delle due o tre parti inferiori (in tal caso il testo è distribuito sillabicamente alla sola parte di C, mentre le altre riportano il solo incipit come nella fonte, in forma sintetica e unificata);
2. riunendo la parte superiore a quelle inferiori con una barra tratteggiata tra i pentagrammi quando si è considerata la possibilità alternativa di una possibile esecuzione interamente vocale (in questo caso le parti sottostanti presentano solo l'incipit testuale distribuito sillabicamente).
3. Nei casi in cui risultava certa la vocalizzazione del brano, sia per la presenza del testo interamente sottoposto a tutte le parti, sia nei casi in cui tale situazione veniva suggerita dall'inserimento di incipit testuali nel corso dell'intonazione musicale, è stata usata la barra di misura continua tra i quattro pentagrammi (in tali situazioni il testo è distribuito sillabicamente per intero in tutte le parti).

In genere nella fonte si trova distribuito sotto la musica solo una parte del testo, mentre in margine si trovano riportati i versi rimanenti. Nelle trascrizioni sono state impiegate soluzioni diverse in rapporto alle varie forme come segue:

1. Barzelletta. Nella maggior parte dei casi nella fonte si trova distribuito sotto l'intonazione solo il testo della ripresa, seguita dai versi impiegati come refrain finale; le varie sezioni sono per lo più delimitate da barre conclusive o da segni di ritornello che non implicano alcun effetto nell'intonazione della ripresa con refrain. Tali segni suggeriscono di contro la soluzione per l'intonazione delle stanze da realizzarsi in fase di iterazione. Poiché la soluzione varia in rapporto alla consistenza della stanza, nelle trascrizioni si è avuta cura di chiarirne la distribuzione. Si troverà perciò distribuito per intero il testo della ripresa e refrain nel rispetto dell'originale, ma con integrazioni sintetiche che chiariscono, in fase di iterazione del brano, la distribuzione di almeno una stanza completa richiamata dagli incipit della sua versificazione.
2. Frottola con refrain. Si segue lo stesso principio della barzelletta.
3. Ballata. Si segue lo stesso principio della barzelletta, segnalando il ritorno della ripresa con il D.C. (da capo).
4. Strambotto. Seguendo l'indicazione della fonte, è stata distribuita sotto la musica solo la prima coppia di versi endecasillabi; le altre coppie successive di endecasillabi da intonarsi nell'iterazione del brano, sono segnalate con il solo incipit.
5. Capitolo. Si trova distribuita solo la prima terzina, indicando nell'iterazione l'incipit della seconda come esemplificazione per l'intonazione di tutte le terzine seguenti.

Tutte le integrazioni e gli emendamenti per mancanze, per note errate, per alterazioni aggiunte, per difficoltà di lettura ecc., nonché la segnalazione degli autori dei testi poetici e musicali desunti da altre fonti sono segnalati nella trascrizione musicale con l'uso di parentesi quadrate. Tali parentesi sono utilizzate anche per i casi di integrazione testuale non indicata in sede originale; si utilizzano anche nei casi di iterazione non espressa ma supponibile in presenza di ripetizioni musicali, come anche in presenza di code che possono avere valore sia vocale che strumentale: in questi casi sono da considerare come una duplice possibilità esecutiva. La loro presenza rinvia implicitamente alle spiegazioni contenute nell'Apparato critico.

Per i casi in cui appare necessario uno sdoppiamento di valori per la corretta collocazione del testo poetico (specialmente sulle note finali), nella trascrizione viene dato il valore reale in notazione normale e la versione sdoppiata in notazione più piccola. Per le stesse ragioni di collocazione del testo, si sono rese necessarie, talvolta, le congiunzioni di due valori uguali o lo sdoppiamento di un valore lungo: in questi casi la situazione originaria si evince dall'uso di legature tratteggiate e dalla presenza di una o più sillabe sottoposte ai valori legati.

Le sezioni terminali (intermedie o finali) con valore di coda sono state considerate sia come soluzione strumentale, sia con valore vocale; di conseguenza è stato sottoposto il testo relativo tra parentesi quadrate.

Nell'Apparato critico il riferimento ai valori viene dato tenendo conto dell'avvenuto dimezzamento delle figure originali; di conseguenza il riferimento, ad esempio, a un valore di Minima riguarda la figura originale di Semibreve.

Nell'Apparato critico viene data notizia delle diverse lezioni riscontrate nelle fonti collazionate o di eventuali emendamenti apportati in presenza di evidente corruzione dei testi. L'apparato segnala anche le incongruenze riscontrate nella scrittura e non necessariamente emendate. L'esposizione dei dati avviene in sintesi nel seguente ordine: forma musicale e numero delle voci; ove possibile paternità del brano anche se desunta da altre fonti collazionate, in tal caso segnalata tra parentesi quadrata; segnalazione di eventuali fonti concordanti e, ove esistenti, le edizioni moderne della fonte presa in esame o di quelle concordanti.

L'apparato critico riproduce inoltre per ciascun brano uno schema alfanumerico che esemplifica il rapporto tra la struttura musicale e quella poetica, inteso a chiarire la distribuzione del testo sotto l'intonazione musicale. Lo schema relativo all'intonazione musicale occupa un primo livello e si articola su due righe distinte da uso di lettere maiuscole poste sopra per indicare la ripartizione del brano (monopartito, bipartito, tripartito), e da lettere minuscole sottoposte per segnalare l'articolazione delle sezioni di cui ogni parte è composta; un numero in pedice, posto dopo l'enunciato "Sezioni musicali" che introduce le lettere alfabetiche, segnala la quantità di misure di cui è composta ogni sezione (eventuali varianti sono segnalate sulla lettera di riferimento sempre in pedice); il ricorrere della stessa lettera indica la ripresa della stessa intonazione e la presenza di variante notevole in essa è segnalata con il numero 1 in esponente alla lettera alfabetica. Nel livello sottostante viene associato allo schema musicale lo schema metrico della poesia, in forma estesa per gli strambotti, sonetti e capitoli e in modo esemplificativo per le barzellette, frottole, ballate e canzoni in più stanze (quanto necessario per l'esecuzione del primo nucleo completo della struttura esaminata). La presenza di un numero in esponente all'enunciato dello schema indica il metro della versificazione (5 = quinario, 7 = settenario, 8 = ottonario, 11 = endecasillabo); eventuali varianti sono segnalate sulla rima relativa. L'ordine delle rime relative alla versificazione in esame è dato sempre con lettere minuscole, senza distinguere i versi maggiori con lettere maiuscole, essendone dichiarata la consistenza con i numeri in esponente. Seguono in questa sezione lettere o abbreviazioni in parentesi per identificare le parti della struttura poetica: R = ripresa, S = stanza, mut. = mutazioni, vol. = volta, refr = refrain, cod = coda, str= strumentale.

La segnalazione degli emendamenti apportati, delle varianti riscontrate nella collazione con le fonti concordanti e delle osservazioni di carattere musicale, sono rese sinteticamente in riferimento alla misura, alle voci interessate e alla posizione delle note segnalate. Di conseguenza l'Apparato presenta un primo numero riguardante la misura; una o più lettere maiuscole riferite alla parte interessata come segue: C (per Cantus, Sopranus, Discantus) A (per Altus, Altitonans o Contraltus), T per Tenor, B (per Bassus o Bariclamans), cT per Contra (con valore di Contratenor Altus o Contratenor Bassus); uno o più numeri indicanti le note esaminate nella misura (escludendo le pause). Tutti le sezioni sono distinte da virgole e terminano con doppio punto prima delle annotazioni. Quando la segnalazione riguarda più

misure consecutive, i numeri segnalati dopo la lettera indicante la voce riguardano la posizione della nota nella prima battuta e quella della nota nell'ultima.

Le fonti concordanti sono segnalate con sigle; quando ricorrono sia fonti a stampa che manoscritte, vengono prima segnalate quelle a stampa e poi, divise da doppia barretta obliqua, quelle a penna.

Legenda

A	Altus (Altitonans)
b	bemolle
B	Bassus (Baritonans, Bariclamans)
bq	bequadro
Br	Breve/i
cA	Contraltus
cB	Contrabassus
cod	coda
col	<i>color</i>
cor	corona/e
Cr	croma/e
cT	Contra/Contratenor (sia Altus che Bassus)
d	diesis
D.C.	da capo
dC	Discantus
ep	<i>epitrita (color minor)</i>
iter	iterato/i
L	Longa
lig	<i>ligatura/ae</i>
M	Minima
mis	misura/e
mut.	mutazione/i (rime dei versi nelle Stanze)

Mx	Maxima
O.	Originale (= ovvero Pn676)
P	pausa/e
punt	punto/i , puntato/a/i/e
R	Ripresa/e
refr	refrain
rit	ritornello/i
S	Stanza/e
Sb	Semibreve/i
Scr	Semicroma
Sm	Semiminima
str	strumentale/i
T	Tenor (Tonans)
ut s.	<i>ut supra</i>
v.	voce/i
v	<i>verso</i> (della carta)
volt.	volta (delle rime dei versi nelle stanze)

1. Io som l'ucelo [che sopra i rami d'oro]

[Marco Cara]

[CANTUS]

Io som l'ucelo
[Io son ecc.]
Arbor ecc.
[Ma fam mi ecc.]

ALTUS

Io som l'ucello

[TENOR]

Io som l'ucello

CONTRA

Io som l'ucello

Detailed description: This block contains the vocal parts of the first system. It features four staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Contra (Bass). The Cantus part has lyrics: 'Io som l'ucelo', '[Io son ecc.]', 'Arbor ecc.', and '[Ma fam mi ecc.]'. The other three parts (Altus, Tenor, and Contra) all have the lyrics 'Io som l'ucello'. The music is in 2/2 time and includes various note values and rests.

ce - lo [che so - pra i ra - mi d'o -

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features four staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Contra (Bass). The Cantus part has lyrics: 'ce - lo [che so - pra i ra - mi d'o -'. The other three parts (Altus, Tenor, and Contra) have no lyrics. The music continues with various note values and rests.

14

ro da un ar - bor

21

ver - de in bo - scho me la - men - to;] [me

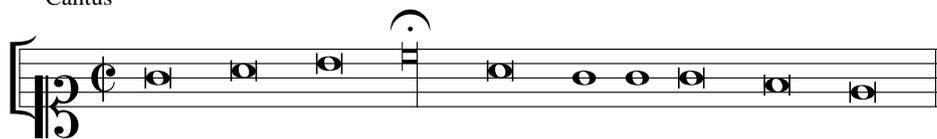
29

la - men - to.]

2. Benedictus Dominus Deus

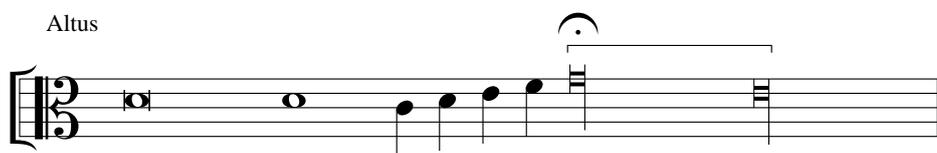
In matutino ad laudem psal.

Cantus



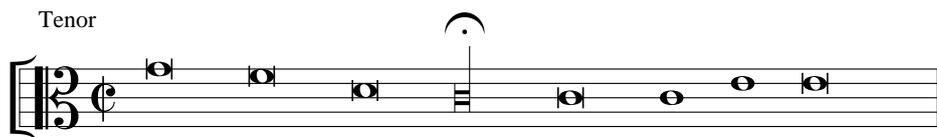
Benedictus Dominus Deus

Altus



Benedictus Dominus Deus

Tenor



Benedictus Dominus Deus

Bassus



Benedictus Dominus Deus

3. Rende l'arme al fiero Amore

Adespoto

CANTUS

Ren - de l'ar - me al fie - ro A - mo - re
Tem - po fu che ecc.
e fu que - sto ecc.

TENOR

Ren - de l'ar - me al fie - ro A - mo - re ecc.

BASSUS

Ren - de l'ar - me al fie - ro A - mo - re ecc.

4
che m' à tol - to o - gne spe - ran - za, la me - mo -
Ma da po' -
in pen - ser - ecc.

8

ria sol m'a van - za de co - lei che m'è nel co - re, [che m'è nel
che ecc.

13

co - re.] Ren - de l'ar - me al fie - ro A - mo - re

17

che m'è tol - to o - gne spe - ran - - - - za.

4. Oimè il core, oimè la testa

Marcheto [Cara]

CANTUS

Oi - mè il co - re, oi - mè la te - sta,
Oi - mè — Dio, ch'er - ror fe - ce i - o ecc.
Oi - mè — Dio, che 'l pen - tir mi - o ecc.

TENOR

Oimè il core

CONTRATENOR

Oimè il core

BASSUS

Oimè il core

4
chi non — a - ma non — m'in - ten - da, chi non — fa - fo -
Oi - mè, — il fo -
Oi - mè — Dio ecc.

8

la non — si e — men — da, do — po il fa — lo il pen — tir re — sta.
 co ecc.

13

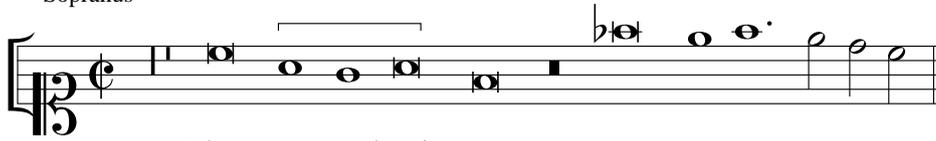
Oi — mè il co — re, oi — mè la te — sta, chi non — a —

17

ma non — m' in — ten — — — — — da.

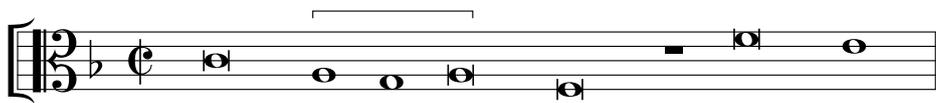
5. Helas que pora advenire

Sopranus



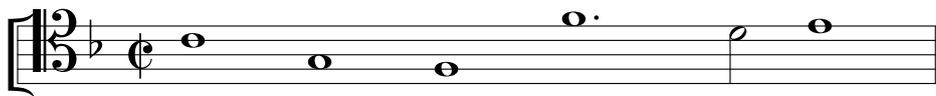
Helas que pora advenire

Tenor



Helas que pora advenire

Contra



Helas que pora advenire

6. Aimè, il core mi dole

Adespoto

CANTUS

Ai - mè, il co - - - re mi - do - le

ALTUS

TENOR

Aimè, il core mi dole

BASSUS

Aimè, il core mi dole

Aimè, il core mi dole

per - - ché el non è - - - - mo il vò -

[Fine]

le. Già lo tar - tà - ro pon -
sol per ti - rar - me a mor -

Detailed description: This system contains a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest followed by a half note 'le.' and then a melodic phrase: 'Già lo tar - tà - ro pon - sol per ti - rar - me a mor -'. The piano accompaniment consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) with various rhythmic patterns and chords. A double bar line with repeat dots is present after the first measure of the vocal line. The key signature has one flat (B-flat).

12 D.C. al Fine

te ha a - per - to a la mia sor - te,
te, ché l vi - ver - mi - o non vò - le.

Detailed description: This system continues the musical score from the first system. It is marked '12' at the beginning and 'D.C. al Fine' at the top right. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note 'te', then a melodic phrase: 'te, ché l vi - ver - mi - o non vò - le.'. The piano accompaniment continues with three staves. A double bar line with repeat dots is at the end of the system. The key signature has one flat (B-flat).

7. Sergonta bergonta bergonton bao

Adespoto

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Ser-gon - ta ber-gon - ta ber-gon-ton ba - o, la pu - ta ve sa che

Ser-gon - ta ber-gon - ta ber-gon-ton ba - o, ecc.

Ser-gon - ta ber-gon - ta ber-gon-ton ba - o, ecc.

Ser-gon - ta ber-gon - ta ber-gon-ton ba - o, ecc.

[Fine]

4

vos ca - ga - o. Co - mo el mon do è ben con -

che n'è pie - no il mon - do

che n'è pie - no il mon - do

che n'è pie - no il mon - do

8

du - cto de ma da - mas in mu - se - res,
tu - to: de du - chis, con - tes e mar - che - ses,

13

3

[cu - si - as et] es si - gno - res,

17

[D.C.] al Fine

ah, si - gno - ra, [che vos spa - na - o.]

8. Colomba senza felle in corpo humano

Adespoto

CANTUS

Co - lom - ba - sen - za
Por - ge ecc.
In - me ecc.
la - fon - te ecc.

TENOR

Co - lom - ba sen - za

BASSUS

Co - lom - - - ba sen - za fel -

fel - le in - cor - po hu - ma -
fel - le ecc.
le ecc.

12

no soc - co - ri, per

18

pia - ta - de, el mi - se - ro ser

24

vo, [mi - se - ro ser

29

vo, mi se - ro ser - vo.]

9. Rezina del cor mio, ora te lasso

Adespoto

CANTUS

Re - zi - na del cor - mio o - ra
pian - gen - do ecc. ecc.
Quan - do per ecc. ecc.
l'è mor - to ecc. ecc.

Re - zi - na del cor mio o - ra

Re - zi - na del cor mio o - ra

7
te las - - - - - so poi che

8
te - las - - - - - so poi che

te - las - - - - - so poi che

14

For - tu - - - na vò - - - le e li

For - tu na vò - - - le e li

For - tu - - - na vò - - - le e li

20

al - tri de - - - - - i;

al - tri de - - - - - i;

al - tri de - - - - - i;

10. In te, Domine, speravi

[Josquin des Prez]

CANTUS

In te, Do - mi - ne, spe - ra - - -
Rot - ta ecc.
so - spir ecc.

ALTUS

In te, Domine, speravi

TENOR

In te, Domine, speravi

BASSUS

In te, Domine, speravi

- - - - vi per - - - - tro - - - - - var

9

pian - - - to in e - ter - - - no,

13

ma in un tri - sto et ob -
 Sem - - - - - pre ecc.

17

scu - - - ro in - - - fer - - - no fu - i et fru -

21

stra la - bo - - - ra - vi. In te,

25

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

30

per tro - var pian - to in e - ter - - - no.

11. «Pacientia», ognom mi dice

Adespoto

DISCANTUS

«Pa - cien - tia», o - gnom
Io sto - mal ecc.
Ma tal ecc.

«Pacientia», ognom mi dice

«Pacientia», ognom mi dice

«Pacientia», ognom mi dice

mi di - - - ce. Fa - to sta, chi la pò ha -

12

ve - - - re? Ch'a - ve - re mal - e po' ta - ce - - - re non

18

sa - - - ti - sfa u - - - - -

24

- - - no in - fe - - - - li - - - - ce.

«Pa-ci - en - tia», o - gnom mi di - ce.

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The second staff is the right hand of a piano in treble clef. The third staff is the right hand of a piano in treble clef. The bottom staff is the left hand of a piano in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and repeat dots.

12. Tènte a l'ora, Ruzenenta

Adespoto

[CANTUS]

ALTITONANS

TENOR

BARICLAMANS

[O, tèn - te a l'o - ra, o, tèn - te a - l'o - ra.]

5

Tèn-te a l'o - ra, Ru - ze - nen - ta, tu se - ra' la mal-con - ten - ta. [O, tèn - te a -

10

l'o - ra, o, tèn - te a l'o - ra.] Tèn-te a l'o - ra, Ru - ze - nen - ta,

15

tu se - ra' la mal - con - ten - ta. [O, tèn - te a l'o - ra, o, tèn - te a

20

l'o - ra.] Tèn-te a l'o - ra, Ru - ze - nen - ta, tu se - ra' la mal - con - ten - ta.

25

[O, tèn - te a l'o - ra, o, tèn - te a l'o - ra.] Tèn - te a l'o - ra,

30

Ru - ze - nen - ta, tu se - ra' la mal - con - ten - ta.] [O, tèn - te a l'o - ra,

35

o, tèn - te a l'o - ra.] Tèn - te a l'o - ra, Ru - ze - nen - ta, tu se - ra' la mal - con - ten - ta.

13. Ocultamente me sentia puncto

Adespoto

CANTUS

O - cul - ta - men - - te me - sen -
In - è - la pia - ga ecc.
Spro - vi - sto e ecc.
Ha - gio pa - u - ra ecc.

O - cul - ta - men - - te ecc.

O - cul - ta - men - - - te ecc.

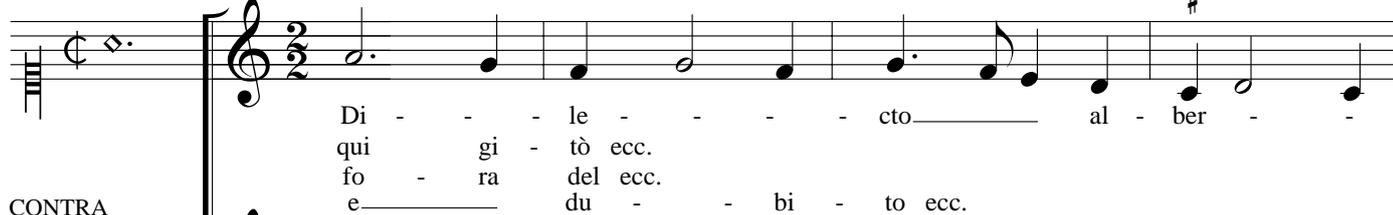
ti - - a pun - - - cto da du - i bel - li o - chij

che fe - ri - - - to m'han - - - - no.

14. Dilecto albergo, o tu beato nido

[Marco Cara]

CANTUS



Di - - - le - - - - cto al - ber - -
qui gi - tò ecc.
fo - ra del ecc.
e du - - bi - to ecc.

CONTRA



Dilecto albergo

TENOR



Dilecto albergo

BASSUS



Dilecto albergo



5
go, o tu be - a - to ni - do, in cui na - que

10

el prin - ci - pio del mio fo - co

14

[el prin - ci - - - pio del mio fo - co.]

15. O falso Mondo, che l'homo fai sì doglioso

Adespoto

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

O fal - so Mon - do, che — l'ho - mo
Il tuo pro - met - ter ecc.
Man - tri - ne un tem - po ecc.
A - don - cha a - braz - za ecc.

O falso Mondo

O falso Mondo

O falso Mondo

fai sì — do - glio - so, al tuo

12

mo - do vol - gi—

17

for - tu - na cum il ven - to.

16. Mille prove ho già facto per levarmi

Adespoto

CANTUS

TENOR

BASSUS

Mil - - - le pro - - - ve
per - - - ché ecc.
Quan - - - do ecc.
e - - - so - - - pra ecc.

Mil - - - le pro - - - ve ecc.
Mil - - - le pro - - - ve ecc.

5

ho già facto

10

per le - - var - - mi

15

da - - tan - ta ser - - vi -

20

- - - - - tù per - - tu -

25

- - a - - du - - re - - za,

17. Fortuna desperata

[Antoine Busnois
o Josquin des Prez]

CANTUS

For - tu - - na de - spe -

CONTRA

Fortuna desperata

TENOR

Fortuna desperata

BASSUS

Fortuna desperata

Detailed description: This block contains the first system of a four-part vocal setting. It features four staves: CANTUS (Soprano), CONTRA (Alto), TENOR (Tenor), and BASSUS (Bass). The CANTUS part begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The lyrics 'For - tu - - na de - spe -' are written below the notes. The other three parts (CONTRA, TENOR, BASSUS) are in the same key and time signature and all have the lyrics 'Fortuna desperata' written below them. The music is written in a style characteristic of the Renaissance, with various note values and rests.

ra - ta, [For - - tu - - - - - na de -

Detailed description: This block contains the second system of the vocal setting. It features four staves: CANTUS, CONTRA, TENOR, and BASSUS. The CANTUS part begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lyrics 'ra - ta, [For - - tu - - - - - na de -' are written below the notes. The other three parts (CONTRA, TENOR, BASSUS) are in the same key and time signature and all have the lyrics 'Fortuna desperata' written below them. The music continues with various note values and rests.

12

spe - - - ra - - - ta], i - -

18

ni - - - qua e - - - e ma - le -

24

de - cta, [e ma - - - - - le - - -

29

de - - - cta], che - - - de tal do - na - - e - le -

ra

35

- - - cta, [e - - - le - - - cta],

41

la fa - ma tu - - - a hai de - - - ni -

47

gra - - - - - ta! [hai]

53

de - ni - gra - - - - - ta!

18. Rendime il tempo mio che ho consumato

Adespoto

CANTUS

Musical score for Cantus, Tenor, and Bassus parts. The Cantus part is in treble clef with a 3/2 time signature. The Tenor part is in treble clef with a 3/2 time signature. The Bassus part is in bass clef with a 3/2 time signature. The lyrics are: Ren - di - me il tem - po mi -
El mio vo le - re ecc. mi
ve - den - do il fo - co ecc.
e - vòl poi ecc.

Musical score for Cantus, Tenor, and Bassus parts, measures 6-11. The lyrics are: me il tem - po mi - o ecc.
o che ho
po - mi - o ecc.

Musical score for Cantus, Tenor, and Bassus parts, measures 12-17. The lyrics are: con - su - ma - to

19

so - - lo a - - se - - gui - -

25

re - - in - - gra - -

32

ta - - et - - ma - - le - - de - - cta!

19. Alta regina, a ti piangendo io vengo

Adespoto

DISCANTUS

Al - - ta re - gi - - na,
 e non mi ecc.
 Por gi - - me ecc.
 Soc - - cor - - so ecc.

ALTUS

Al - - ta re - gi - - na ecc.

TENOR

Al - - ta re - gi - - na ecc.

BASSUS

Al - - ta re - gi - - na ecc.

Al - - - ta re - gi - - - na ecc.

a ti pian - - gen - - do i - o

12

ven - - - - - go: soc - cor - ri a'

18

me - - - i do - lo - - - rje gra - vi af -

24

fan - - - - - ni.

20. Non expectò giamai cum tal disio

[Antonio Tebaldi, *detto* Il Tebaldeo]

Adespoto

CANTUS

TENOR

CONTRA

Non e - xpe - ctò gia - mai cum tal di - si - o
spe - ran - do a tan - to mal ecc.

Non e - xpe - ctò gia - mai cum tal di - si - o ecc.

4

ser - vo la li - ber - tà, la na - ve il por - to,

7

cum quan - to il to - ri - tor - no ho a - spe - cta - to i - o

21. Chi l'harìa mai creduto

Adespoto

CANTUS

CONTRA

TENOR

BASSUS

Chi l'ha - rì - a mai cre du - to che chi m' à tan-to a - ma - to m'ha -
Chi l'ha - re - be mai pen sa - to ecc.
Chi l'ha - rì - a mai cre du - to ecc.
Chi l'ha - rì - a mai cre du - to ecc.

ves-se ha-ban-do na - to. Chi l'ha - rì - a mai cre du - to.
ves-se ha-ban-do na - to. Chi l'ha - rì - a mai cre du - to.
ves-se ha-ban-do na - to. Chi l'ha - rì - a mai cre du - to.
ves-se ha-ban-do na - to. Chi l'ha - rì - a mai cre du - to.

22. El converrà ch'io mora

[Bartolomeo Tromboncino]

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

El con - ver - rà ch'io mo - - - -

El converrà ch'io mora

El converrà ch'io mora

El converrà ch'io mora

4

ra sen - za pur far dif - fe - - -

8

xa, [sen - za pur far dif - fe - - -

12

xa.] El con-ver - rà ch'io mo - ra. [Fine]

17

Fu - gi - to ho già mol - - - t'an - ni

21

que - sti a - mo - ro - - - si in - - - gan - ni;

25

pa - ti - to ho tan - - - ti af - - - fan - ni,

29

né son li - be - - - ro an - co - - - ra.

D.C. al Fine

23. Si dedero

Agricola

Sopranus



Si dedero

Altitonans



Si dedero

Tenor



Si dedero

Bassus



Si dedero

24. Contento in foco sto como foenice

[Angelo Poliziano]

Adespoto

CANTUS

Con - - ten - - to in fo - - co

pe - - rhò ecc. ecc.
A - - mor, ecc. ecc.
e co - no - sciu - ta ecc.

TENOR

Con - - ten - - to in fo - - co

CONTRA

Con - - ten - - to in fo - - co

sto co - mo foe - ni - - - - ce

sto co - mo foe - ni - - - - ce ecc.

sto co - mo foe - ni - - - - ce ecc.

e - - co - mo ci - - - gno

16

can - - - to nel mo - ri - - -

21

re,

25. O gloriosa rezina mundi

Laus Virginis Maria

Cantus



O gloriosa rezina mundi

Tenor



O gloriosa

Bassus



O gloriosa

26. Ben serìa tempo ormai che fin ponesti

Adespoto

CANTUS

Ben se - rì - a tem - - - po
 ben se - rì - a tem - - - po ecc.
 bem se - rì - a tem - - - po ecc.
 I - - - o non do - man - - - do ecc.

ALTUS

TENOR

BASSUS

Ben se - rì - a tem - - - po ecc.
 Ben se - rì - a tem - - - po ecc.

or - - - mai che fin po - ne - - -

11

sti, cru - - de - le,

16

a que - - sta tu - -

22

a lu - - ce - - za;

27. Risguarda il viso mio pallido et afflicto

[Serafino Aquilano]

Adespoto

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Ri - - - sguar - da il vi - so
ri - - - sguar - da che ecc.
Quel ch'è den tro ecc.
Né io più ecc.

Risguarda il viso mio

Risguarda il viso mio

Risguarda il viso mio

5

mio pal - li - do et a - - - fli - -

9

cto, ri - - - sguar - da li o - chij mei

14

per il pian - ger las - - - - si,

28. El piove?

Adespoto

SOPRANUS

TENOR

BASSUS

El pio-ve? Mo la - - -

El pio-ve? Mo la - - - sa pio - ve - re,

sa pio - ve - re, im - pa - ra pur - - -

El pio - ve? Im - pa - ra pur - - - et

[im - pa - - - - ra pur - - - ti!

ti!

la - - - sa pio - ve - re, [et - - - la -

El pio - - - - - ve?

16

ve? Mo la - sa - pio - sa - pio - ve - re, El - - - - - pio - - - - - ve? Mo

21

ve - re, im - pa - ra - pur ti, im - pa - ra pur ti, im - pa - ra pur ti, Im - pa - ra pur, im - pa - ra pur ti, la - - - - - sa - pio - - - - - ve - - - - - re,

26

ti, im - pa - ra pur ti, im - pa - ra pur ti, im - pa - ra pur ti! Im - im - pa - ra - pur ti, im - pa - ra pur ti, im - pa - ra pur ti! El - - - - - pio - im - pa - ra, im - pa - ra, im - pa - ra, im -

30

pa - ra pur, im - pa - - - - - ra pur ve? Mo la - sa pio - ve - re, im - pa - ra - pa - ra pur. Mo - - - - - la - sa pio - - - - - ve - re, im - pa - ra -

36

et la - sa - pio - ver, im -
 pur ti! Et la - sa - pio -
 pur ti! Im - pa - ra - pur et la - sa - pio -

41

pa - ra - pur - ti! El pio -
 ver. Im - pa - ra - pur - ti! El
 ver, im - pa - ra - pur et la - sa - pio - ver. El pio -

47

ve? Mo la - sa pio - ve - re, im - pa - ra - pur
 pio - ve? Mo, mo la - sa pio - ve - re,
 ve? Mo - la - sa - pio - ve - re, im -

52

ti! Im - pa - ra pur et la - sa - pio - ver.]
 im - pa - ra pur ti! Im - pa - ra pur et la - sa pio - ver.]
 pa - ra - pur ti! Im - pa - ra pur et la - sa - pio - ver.]

29. Servitur

Cantus



Servitur

Tenor



Servitur

Contra

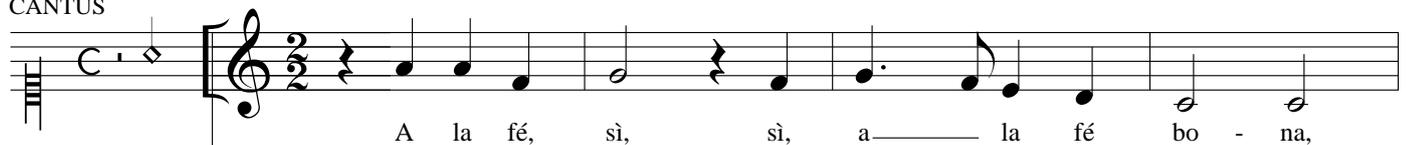


Servitur

30. A la fé, sì, a la fé bona

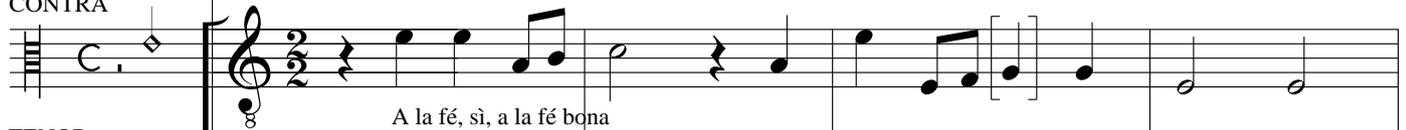
Adespoto

CANTUS



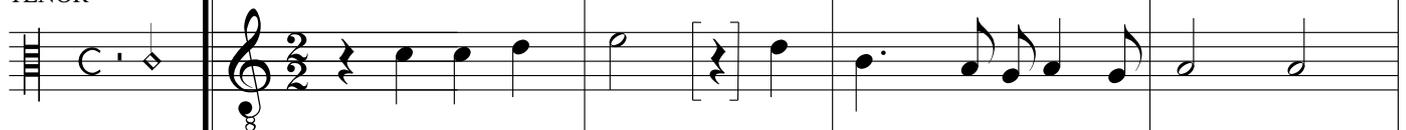
A la fé, sì, sì, a — la fé bo - na,

CONTRA



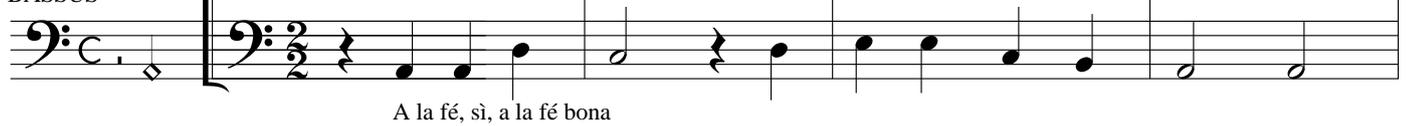
A la fé, sì, a la fé bona

TENOR



A la fé, sì, a la fé bona

BASSUS



A la fé, sì, a la fé bona



5
ch'io te som fi - - - del su - - - gie - to, che l'è il

9

ve - ro sen - za di - fe - cto que la fé che in te mi

14

spro - - - na, [que - la fé che in te mi

19

spro - na, mi spro - - - - - na.]

31. Dal cello non hebe mai altro che guerra

[Serafino Aquilano]

Adespoto

CANTUS



Dal cel - lo non he - be ma - i
no va pas - sion ecc.
Mi - ra - re ecc.
Per fe - de ecc.

CONTRA



Dal cello non hebe mai

TENOR



Dal cello non hebe mai

BASSUS



Dal cello non hebe mai



al - - - - - tro che

11

guer - - - ra, et an -

16

cho se sfor - za o - - - -

21

gnor il so fu - - - ro - - -

27

re,

32

[il so fu - ro - - - re,]

32. Andati, accesi mei sospiri, al loco

[Jacopo Corsi?]

Adespoto

[2 3 3]
[1]

CANTUS

An - da - ti, ac - ce - si me - i su - spi - ri, al lo -
e di - ti a que - la ecc.
L'ar - do - re che mi ecc.
lo no - do che mi ecc.

CONTRA

TENOR

An - da - ti, ac - ce - si ecc.

BASSUS

An - da - ti, ac - ce - si ecc.

co do - ve con - ces - so non è de an -

7

da - - - - - re,

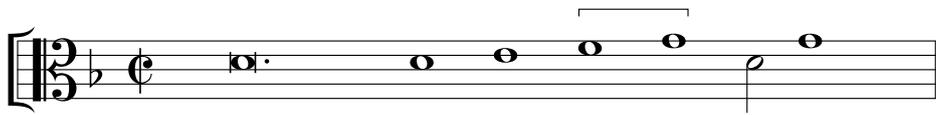
33. Mora. Dona gentile

Cantus



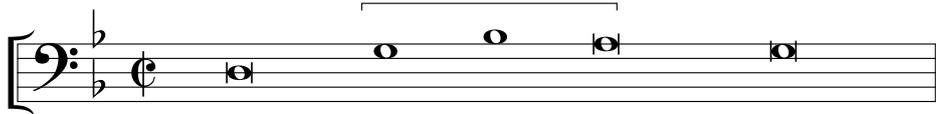
Mora: Dona gentile

Tenor



Mora: Dona gentile

Contra



Mora: Dona gentile

34. O Vergine del cielo imperatrice

Adespoto

CANTUS
ALTUS
TENOR
BASSUS

O Ver - gi - ne del ce - lo im -
Ver - ze - ne ecc.
lau - da - to ecc.
Pre - ga - per ecc.

O Ver - gi - ne del ce - lo ecc.

O Ver - gi - ne del ce - lo ecc.

7

pe - - - ra - tri - - -

13

ce vi - - - va spe - ran - - -

19

za de o - - - gne to

25

su - gie - - - to,

35. De tous biens

Cantus



De tous biens

Tenor



De tous biens

Concordans



De tous biens

36. Et exultavit

Sopranus

Et exultavit

The Soprano part is written on a single staff with a soprano clef and a 3/4 time signature. The melody consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5 with a fermata.

Altus

Et exultavit

The Alto part is written on a single staff with an alto clef and a 3/4 time signature. The melody consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5 with a fermata.

Tenor

Et exultavit

The Tenor part is written on a single staff with a tenor clef and a 3/4 time signature. The melody consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5 with a fermata.

Bassus

Et exultavit

The Bass part is written on a single staff with a bass clef and a 3/4 time signature. The melody consists of a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a half note G4 with a fermata.

37. Ne la digna stalla sta lo dolze Bambino

Adespoto

CANTUS

Ne la di - gna stal - la sta lo dol - ze — Bam - bi -
Fan fe - sta ecc.

TENOR

8 Ne la di - gna stal - la sta lo dol - ze — Bam - bi -

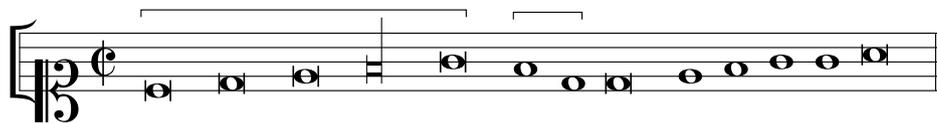
Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features two vocal parts: CANTUS (Soprano) and TENOR. Both parts are written in a 2/2 time signature. The CANTUS part begins with a diamond-shaped symbol on the left. The lyrics are: 'Ne la di - gna stal - la sta lo dol - ze — Bam - bi -' with a fermata over the final note. The TENOR part begins with a diamond-shaped symbol and a '8' below the staff. Its lyrics are: 'Ne la di - gna stal - la sta lo dol - ze — Bam - bi -' with a fermata over the final note. The lyrics for the Tenor part are partially obscured by the CANTUS part's lyrics.

no can - tan li an - giel - lj in - tor - no al pi - co - li - no.
no, can - tan li an - giel - lj in - tor - no al pi - co - li - no.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features two vocal parts: CANTUS (Soprano) and TENOR. Both parts are written in a 2/2 time signature. The CANTUS part begins with a '6' above the staff. The lyrics are: 'no can - tan li an - giel - lj in - tor - no al pi - co - li - no.' with a sharp sign (#) above the final note. The TENOR part begins with an '8' below the staff. Its lyrics are: 'no, can - tan li an - giel - lj in - tor - no al pi - co - li - no.' with a sharp sign (#) above the final note. The lyrics for the Tenor part are partially obscured by the CANTUS part's lyrics.

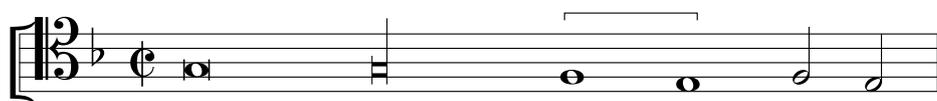
38. Alleluia

Cantus



Alleluia

Altitonans



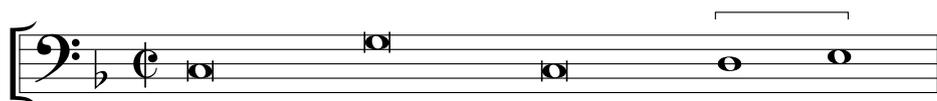
Alleluia

Tenor



Alleluia

Baritonans



Alleluia

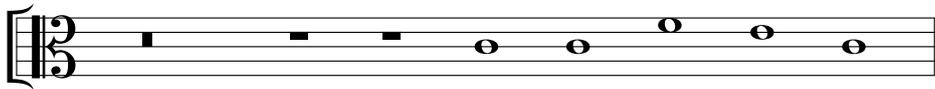
39. A cui male bella

Discantus



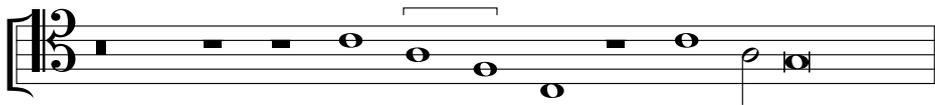
A cui male bella

Tenor



A cui male bella

Contra



A cui male bella

40. Benedicamus

Pasca T.

Cantus

Benedicamus

The Cantus part is written on a single treble clef staff in 3/8 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The final note, B-flat, is held with a fermata.

Contra altus

Benedicamus

The Contra altus part is written on a single bass clef staff in 3/8 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The final note, B-flat, is held with a fermata.

Tenor

Benedicamus

The Tenor part is written on a single bass clef staff in 3/8 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The final note, B-flat, is held with a fermata.

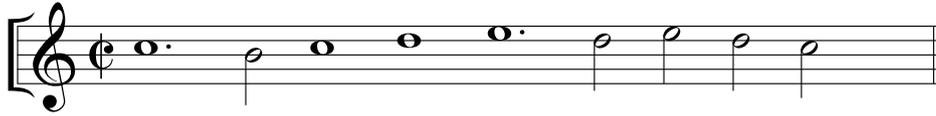
Barisonans

Benedicamus

The Barisonans part is written on a single bass clef staff in 3/8 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a sequence of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The final note, B-flat, is held with a fermata.

41. Jacuide

Cantus



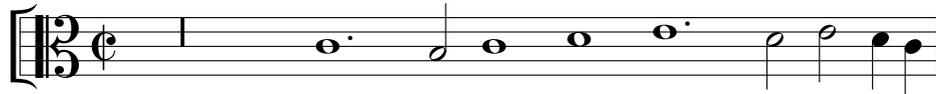
Jacuide

Contrabassus



Jacuide

Tenor



Jacuide

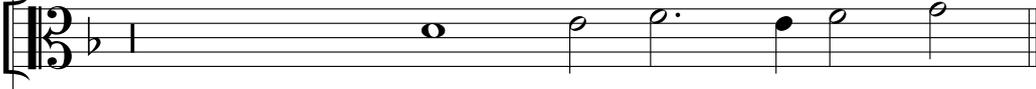
42. Gratis

Cantus



Gratis accepistis

Altus



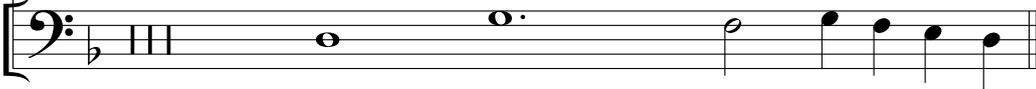
Gratis accepistis

Tenor



Gratis accepistis

Bassus



Gratis accepistis

Detailed description: This image shows four staves of musical notation for the Latin phrase "Gratis accepistis". The staves are labeled from top to bottom as Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. Each staff begins with a treble clef (Cantus, Altus, Tenor) or a bass clef (Bassus), a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The Cantus part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, and G5. The Altus part starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, and F5. The Tenor part starts with a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, and F4. The Bassus part starts with a whole rest, followed by quarter notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, and F3. Each staff ends with a double bar line.

43. Orsù, corere voglio a morte

Adespoto

CANTUS

Or - sù, co - re-re— vo - gliò a mor -

CONTRA

Orsù, corere voglio

TENOR

Orsù, corere voglio

BASSUS

Orsù, corere voglio

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for four voices: Cantus, Contra, Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time and G major. The Cantus part begins with a whole rest followed by a half note G4, then a half note A4, and a quarter note B4. The other three parts (Contra, Tenor, Bassus) enter with a half note G3, followed by a half note A3, and a quarter note B3. The lyrics are: 'Or - sù, co - re-re— vo - gliò a mor -' for the Cantus, and 'Orsù, corere voglio' for the other three parts.

te e sa - tia - re la — mi - a for -

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features five staves: a vocal line (Cantus) and four accompaniment staves (Contra, Tenor, Bassus). The vocal line starts with a fermata over a whole note G4, followed by a half note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The accompaniment parts continue with their respective melodic lines. The lyrics are: 'te e sa - tia - re la — mi - a for -'.

12 [Fine]

tu - - - na. né pi - glia - re vo' scu - xa al cu -

18

na per im - pi-re que - - - sta mia - - - sor - te.

25

Or - sù, co - re-re - vo - gliò a mor - te e sa -

31

tia - - - re la - - - mi - a for - - -

36

tu - - - na. Se mia sor - te è an - cor - mio
e co - sì si - a an - co - ra

42

sta - to, cu - sì vòl A - - - mor ch'io - - - mo -
de - sti - na - to tra - re - - - l'al - ma mi - se-ra fo -

48

ra ————— Que - sto è que - lo che più — m'a-cho - ra:

ra.

54

che con - sen - ti a ————— la mia ————— mor - te.

D.C. al Fine

44. Morte! Che vòy? Te bramo. Eccomi apresso

[Serafino Aquilano]

Adespoto

CANTUS

Mor - - te! Che vòy?
Non posso ecc. ecc. ecc.
Che n'hai ecc. ecc.
Ma che ecc.

CONTRALTUS

Morte! Che vòy?

TONANS

Morte! Che vòy?

BARITONANS

Morte! Che vòy?

Te

Te

12

bra - - - - mo. Ec - - - - co -

18

mi a pre - - - - so.

24

Pren - di - mi. A che?

30

Ché man - - - chi il mio

35

do - - - lo - - - - - re.

45. Io mi voglio lamentare

[Giovanni Brocco?]

CANTUS

TENOR

BASSUS

Io mi vo - glio la - men - ta - re, ecc.

Io mi vo - glio la - men - ta - re, ecc.

Io mi vo - glio — la - men - ta - re, ecc.

5

[la - men - ta - re] del to co - re in - gra - to e ri - o.

10

La - sò me per al - tro a ma - re: pa - ti - en - tia, or si - a cum
 El mio a - mor fu dol - ze e pi - o ecc.

15

Di - o, [pa - ti - en - tia, or si - a cum Dio.]

46. Audite, vui fenestre

[Marco Cara]

CANTUS

Au - di - te, vui fe - ne - stre, quel che pian - gen - do par - lo, per -
Io ta - qui già gran tem - po ecc.

CONTRA I

Audite, vui fenestre

TENOR

Audite, vui fenestre

CONTRA II

Audite, vui fenestre

ché di ri - con - tar - lo mi par tem - - - po, [mi par te -

7

- - - po, mi par tem - - - po, mi par tem - - - po.]

47. «Requiescant in pace et in pace posi»

[Panfilo Sasso]

Adespoto

CANTUS

«Re - qui e - - scant in pa -
«chu - stu i ch'è ecc.
So - pra di ca «Tu ecc.
e di ca «Tu ecc.

TENOR

CONTRA

ce et in pa - ce

12

po - - - si», [«et in pa - - - ce - - - po -

18

si»,] -di - ca cia - scu - no che - - - si pò - - -

25

di - - - re a - man - - - te, - [di - ca cia - scu - no che

31

si pò di - re a - man - - - te]

48. O vui che seguitate il van Cupido

[Serafino Aquilano? Vincenzo Calmeta?]

Adespoto

CANTUS

CONTRA ALTUS

TENOR

CONTRA BASSUS

O vui, che se - gui -
ri - - tra - - ti - ve ecc.
Pri - - ma che ecc.
E se mia ecc.

O vui che seguitate il van Cupido

O vui che seguitate il van Cupido

O vui che seguitate il van Cupido

ta - te il van - - - - - Cu -

11

pi - - - do cum so

16

pha - - - re - - - tra et suo va -

21

go sten - dar - - - do,

49. Deh, fusse pur qui meco

Adespoto

CANTUS

Deh, fus - se pur qui me - co co - lei c'ha 'l mio cor se - co. Deh,

ALTUS

Deh, fusse pur qui meco

TENOR

Deh, fusse pur qui meco

BASSUS

Deh, fusse pur qui meco

6
fus - se pur qui me - co. [Deh, fus - se pur

Deh, fusse pur qui meco

11 # [Fine]

qui me - co.] El <mio> cor - po qui mor-to ch'è sen - za al - cun con - for-to,

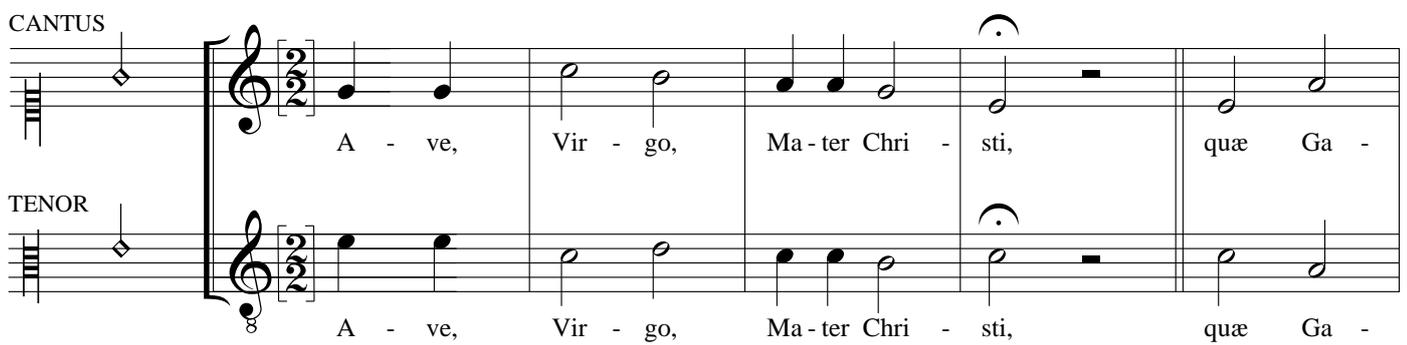
17 # D.C. al Fine

ha - re - be il cor che — por - to, se fus - se un gior - no se - co.

50. Ave, Virgo, Mater Christi

Adespoto

CANTUS

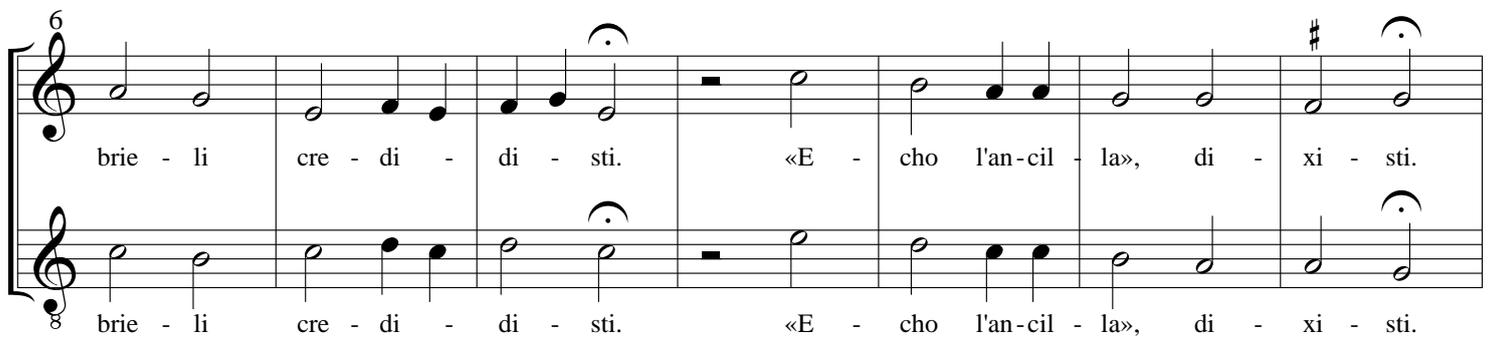


A - ve, Vir - go, Ma - ter Chri - sti, quæ Ga -

TENOR

8 A - ve, Vir - go, Ma - ter Chri - sti, quæ Ga -

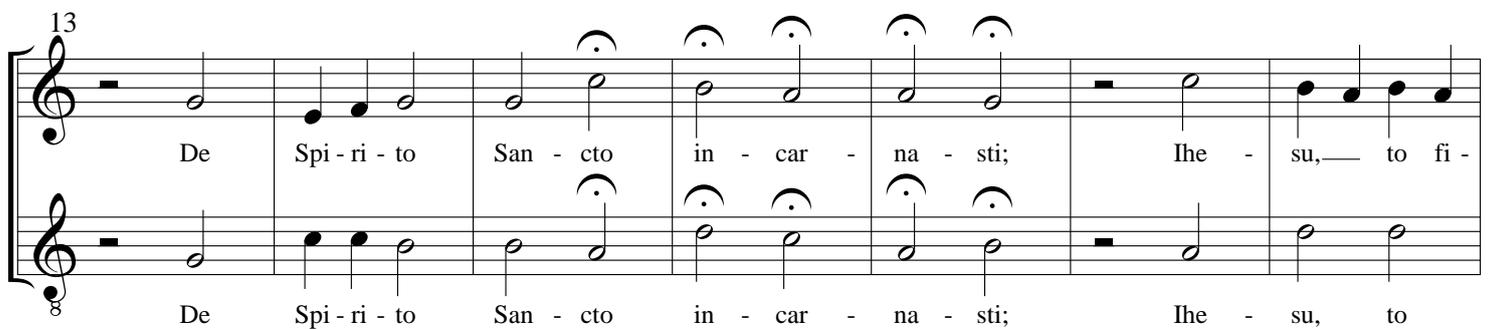
6



brie - li cre - di - di - sti. «E - cho l'an-cil - la», di - xi - sti.

8 brie - li cre - di - di - sti. «E - cho l'an-cil - la», di - xi - sti.

13



De Spi - ri - to San - cto in - car - na - sti; Ihe - su, — to fi -

8 De Spi - ri - to San - cto in - car - na - sti; Ihe - su, to

20

glio - lo, par - tu - ri - - - sti et post par -

glio - lo, par - tu - ri - - - - - sti et post par -

27

- - - tum Vir - go in - vio - la - ta per - man - si - - - sti.

- - - tum - - - Vir - go in - vio - la - ta per - man - si - - - - - sti.

51. La mi lasòlla, lasòlla mi

Adespoto

CANTUS

La mi la - sòl - la, [la - sòl - la] mi,

ALTUS

La mi lasòlla, mi

TENOR

La mi lasòlla, mi

BASSUS

La mi lasòlla, mi

5 già — vòl lei, non — vo - - - glio mo. [Fine]

11

Mi sul mio e lej sul so, mi
 Quan - do il fer - ro ecc.
 mo - che l'è ecc.

16

sì, lei no, mi no, lej sì.

21

[se hor la not - te sto di-ffo - ra, lei sta - rà

la not - - - te e l di.]

The musical score consists of four staves. The top staff is for the voice, with lyrics 'la not - - - te e l di.]' written below it. The second staff is the piano's right hand, and the third and fourth staves are the piano's left hand. The music concludes with a double bar line and a fermata over the final note in each staff.

52. Fin che vivo e poi la morte

Adespoto

CANTUS

TENOR

BASSUS

Fin che vi - vo e poi la mor - te,

Fin che vi - vo e poi la mor - te

Fin che vi - vo e poi la mor - te

5

t'a - ma - rà quel tri - sto cuo - re.

8 ecc.

ecc.

10

Se l' par - tir m'è sta - to for - te, te - - - sti mo - nio—

17

il mio do - lo - re. Vi - vo o mo - ro, cie - cho o
scia lo cer - to e non lo

24

ve - do, quan - to sto fir - - - ma - to in ter - ra
cre - do. A - mo pa - ce e vo - ria guer - ra.

30

♩3

Fa' de mi se - pol - - - cro in ter - ra

35

che non — la — vi - ta, o dol - ze Mor - te.

40

♩

Se l' par - tir m'è sta - to for - te, te - - - sti -

46

mo - nio — il — mio do - lo - - - re.

53. Io som Maistro Barileto

Adespoto

DISCANTUS

Io som Mai - stro Ba - ri - le - - - - -

Io som Mai - stro Ba - ri - le - to ecc.

Io som Mai - stro Ba - ri - le - - to ecc.

to che scio fa - re un bon bro - de - - - to.

13

Quan - d'io so - no a la cu - ci - na Per po -
be - vo a bo - n'or la ma - ti - na schiu - mo

18

te - re stu - di - a - - - re le vi -
el la - ve - zo e fo - - - - mi fo - mi

24

van - de del pa - - - tro - - - ne
su - pa del bon - bo - glio - - - ne.

54. Non se muta il mio volere

Adespoto

DISCANTUS

Non se mu - ta — il mio vo - le - re se ben, do - na, —

TENOR

Non se mu - ta il mio vo - le re ecc.

BASSUS

Non se mu - ta il mio vo - le - re ecc.

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features three vocal parts: Discantus (top), Tenor (middle), and Bassus (bottom). The Discantus part begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The Tenor and Bassus parts begin with a treble clef and a 2/2 time signature. The lyrics are: 'Non se mu - ta — il mio vo - le - re se ben, do - na, —' for Discantus; 'Non se mu - ta il mio vo - le re ecc.' for Tenor; and 'Non se mu - ta il mio vo - le - re ecc.' for Bassus. The music includes various note values, rests, and a sharp sign (#) above the Discantus staff.

5

can-gio lo - co. Non m'è tol - to il — dol - ze fo - co se m'è tol-to il to vo-

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features three vocal parts: Discantus (top), Tenor (middle), and Bassus (bottom). The Discantus part begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The Tenor and Bassus parts begin with a treble clef and a 2/2 time signature. The lyrics are: 'can-gio lo - co. Non m'è tol - to il — dol - ze fo - co se m'è tol-to il to vo-' for Discantus; 'Non m'è tol - to il — dol - ze fo - co se m'è tol-to il to vo-' for Tenor; and 'Non m'è tol - to il — dol - ze fo - co se m'è tol-to il to vo-' for Bassus. The music includes various note values, rests, and a sharp sign (#) above the Discantus staff.

11

le - - - re. Non se mu - ta — il mio vo - le - re

16

se ben, do - na, — can - gio lo - - - - co. [Fine]

21

S'io mi par - te, el non si — par - te l'a - mor mio per fec - to in - te - ro;
se ben va - do in al - tre — par - te sem - pre in te ha - rò il pen - se - re.

27

Il mio cor pu - ro e sin ce - ro al - tra do - na è per ha ve - - re. D. C. al Fine

55. A la cazza, a la cazza

Adespoto

CANTUS

A la caz - za, a la caz - za, su su su su, o -

ALTITONANS

A la caz - za, a la caz - za, su, su su, o -

TONANS

A la caz - za, a la caz - za, su su su su, o -

BARITONANS

A la caz - za, a la caz - za, su su su su, o -

gnom se spaz - za. A que - - - sta no -

gnom se spaz - za. A que - - - sta no -

gnom se spaz - za. A que - - - sta no -

gnom se spaz - za. A que - - - sta no -

9

no - stra caz - - - za ve - - - ni - - - te

no - stra caz - - - za ve - - - ni - - - te vo -

stra caz - za - - - ve - - - ni - - - te

no - stra ca - - - za ve - - - ni - - - te

15

vo - lon - te - - - ra cum li - bra - - - chi e le -

len - - - te - - - ra cum li bra -

vo - lon - te - - - - - ra cum li

vo - lon - te - - - - - ra cum li

21

vre - - - ri. Chi vòl ve - - - nir - - -

- - - chi e le - - - - - vre - - - ri. Chi -

bra - chi e le - - - vre - - - - - ri. Chi -

bra - chi e le - - - - - vre - - - - - ri. Chi -

27

se spaz - - - za ché l'è tem - po d'an -
 vòl ve - - - nir se spaz -
 vòl ve - ni - - - re ché l'è tem -
 vòl ve - nir che l'è

33

da - re. So - na lo cor - no, ca - po di
 za. So - na lo cor - no, ca - po di caz -
 po d'an - da - - - re.
 tem - po d'an - - - dar.

39

caz - za. Sù spaz-za, spaz-za,
 za. Su spaz-za, spaz-za spaz - za, su spaz-za, spaz-za, spaz-za, su spaz-za, spaz-za,
 Su spaz-za, spaz-za spaz - za, su spaz-za, spaz-za, spaz - za, su spaz-za, spaz-za,
 Su spaz-za, spaz-za spaz - za, su spaz-za, spaz-za, spaz - za, su spaz-za, spaz-za,

45 C3

spaz - - - za. Tè qui Bal - zam, tè qui Li - om, [tè]

spaz - - - za. Tè qui Bal - zam, tè qui Li - om, [tè]

spaz - - - za. Tè qui Bal - zam, tè qui Li - om, [tè]

spaz - - - za. Tè qui Bal - zam, tè qui Li - om, [tè]

49

tè qui Fa - sam, tè qui Fal - com, tè qui Tri - stam, te qui Bi - gom, [te]

tè qui Fa - sam, tè qui Fal - com, [te], tè qui Tri - stam, te qui Bi - gom, [tè]

tè qui Fa - sam, tè qui Fal - com, tè qui Tri - stam, te qui Bi - gom, [tè]

tè qui Fa - sam, tè qui Fal - com, tè qui Tri - stam, te qui Bi - gom, [tè]

tè qui Fa - sam, tè qui Fal - com, [te] tè qui Tri - stam, te qui Bi - gom, [tè]

53

tè qui A - lam, tè qui Car - bom. Chia - ma li bra - - -

tè qui A - lam, tè qui Car - bom. Chia - ma li bra - - -

tè qui A - lam, tè qui Car - bom. Chia - ma li bra - - -

tè qui A - lam, tè qui Car - bom. Chia - ma li bra - - -

tè qui A - lam, tè qui Car - bom. Chia - ma li bra - - -

57

chi dal mon - te, Ba - bi - om. Tè qui Pe - zo - le,
 chi dal mon - te, Ba - bi - om. [Tè], tè qui Pe - zo - le, [tè qui Pe - zo - le,]
 chi dal mon - te, Ba - bi - om. Tè qui Pe - zo - le,
 chi del mon - te, Ba - bi - on. [Tè], tè qui Pe - zo - le, [tè qui Pe - zo - le,]

61

tè qui Spa-gno - lo, ha - bi bon o - chio al ca - prio - lo.
 tè qui Spa-gno - lo, [tè qui Spa-gno - lo,] ha - bi bon o - chio al ca - prio - lo.
 tè qui Spa-gno - lo, ha - bi bon o - chio al ca - prio - lo.
 tè qui Spa-gno - lo, tè qui Spa-gno - lo, ha - bi bon o - chio al ca - prio - lo.

65

A te — Bi - ge - to, a te Pa - sa la - qua. VÌ - de - la,
 A te — Bi - ge - to, a te Pa - sa la - qua. VÌ - de - la,
 A te — Bi - ge - to, a te Pa - sa la - qua. VÌ - de - la,
 A te — Bi - ge - to, a te Pa - sa la - qua. VÌ - de - la,

70

vì - de - la, vì - de - la, vì - de - la, vi - de - la, [vi - de - la]; al

vì - de - vì - de - la, vì - de - vi - de - la, [vi - de - la]; al

vì - de - la, vì - de - la, vì - de - la, vi - de - la, [vi - de - la]; al

vì - de - la, vì - de - la, vì - de - la, vi - de - la, [vi - de - la]; al

74

co - lo al co - lo pi - - - glia - la, ché li ca -

co - lo al co - lo [al co - lo] pi - glia - la, ché li

co - lo al co - lo pi - glia - la, ché li

co - lo al co - lo pi - glia - la, ché li

co - lo al co - lo pi - glia - la, ché li ca -

79

ni non la stra - za, [non la stra - za].

ca - - - ni non la stra - - - za.

ca - - - ni non la - - - - - za.

ni non la - - - - - za.

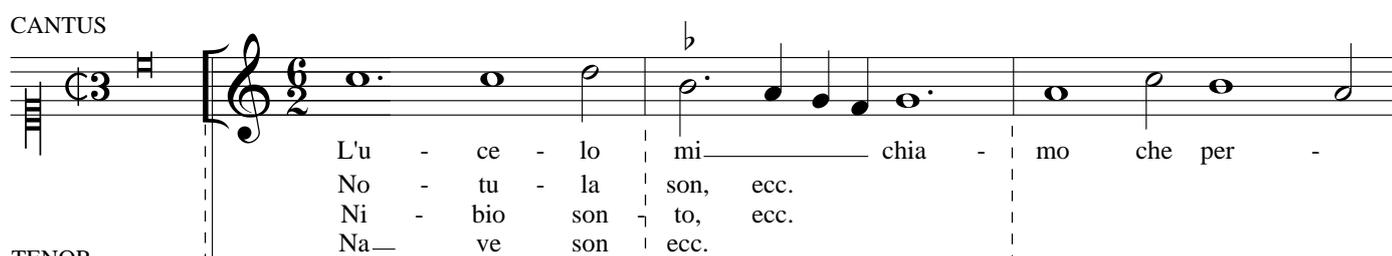
ni non la - - - - - za.

56. L'ucelo mi chiamo che perdo giornata

[Francesco Galeota]

Adespoto

CANTUS



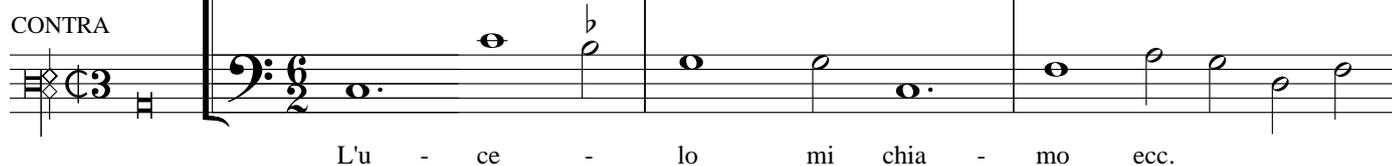
L'ucelo mi chiamo che perdo
No - tu - la son, ecc.
Ni - bio son to, ecc.
Na - ve son ecc.

TENOR



L'ucelo mi chiamo ecc.

CONTRA



L'ucelo mi chiamo ecc.



do giornata, [che perdo giornata,]

8

ch'i - o bra - mo e pur a - spe - cto [e pur a - spe - - - - cto]

12

e ma - i non pren - de, [e mai non pren - - - - de.]

57. Et exultavit

Cantus



Et e - xul - ta - vit

Altus



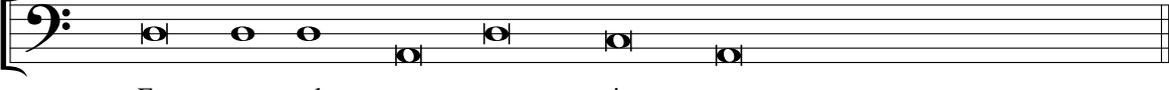
Et e - xul - ta - vit

Tenor



Et e - xul - ta - - vit

Contraltus



Et e - xul - ta - - vit

Detailed description: This image shows a four-part vocal setting of the text 'Et exultavit'. The parts are Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Contraltus (Bass). Each part is written on a five-line staff with a treble clef (except for Contraltus which has a bass clef). The time signature is common time (C). The lyrics are: 'Et e - xul - ta - vit'. The Cantus part begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The Altus part begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Tenor part begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The Contraltus part begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. Brackets above the notes in the Altus, Tenor, and Contraltus parts indicate phrasing over the words 'e - xul - ta'.

58. Se non dormi, dona, ascolta

L.? C.

CANTUS

Se non dor - mi, do - na, a - scol - ta la pa - sion — che —

ALTUS

Se non dormi, dona, ascolta

TENOR

Se non dormi, dona, ascolta

BASSUS

Se non dormi, dona, ascolta

mi — tor - men - ta per - ché l'al - ma è qua - si spen - ta

10 

che nel cor - po fia ri - col - ta Se non dor - mi, do - na, a -

15 [Fine]

scol - ta la pa - sion — che — mi tor - men - ta.

19

Se tu dor - mi io ve - gio et can - to, ma non già che — n'a-bia vo - glia;
 sol ti nar - ro col mi - o pian - to el spia-ce-re e — la mia do - glia;

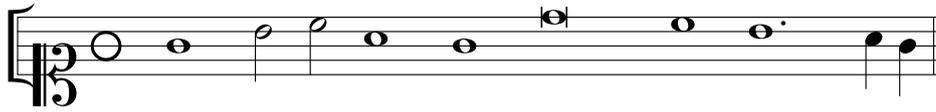
ta



et o - gno - ra a-spra e cru-da no - glia nel mio pe - cto s'è ra - col - ta.

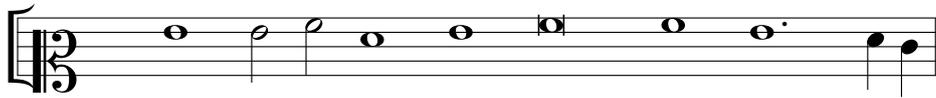
59. Verbum caro factum est

Discantus



Verbum caro factum est

Tenor



Verbum caro factum est

Contra



Verbum caro factum est

60. Or che son di pregon fora

[Bartolomeo Tromboncino]

CANTUS

Or che son di pre - gion fo - ra
Vi - se un tem - po ecc.
tra su - spi - rie ecc.
Hor ch'al mon - do ecc.

ALTUS

Or che son di pregon fora

TENOR

Or che son di pregon fora

BASSUS

Or che son di pregon fora

la - men - tar non mi vo' più. Can - tar

la - men - tar non mi vo' più. Can - tar

10 3

vo - glio il "Tur - lu - rù" «Tur - lu - rù, tur - lu - rù [lu - rù]

15 3

[Tur - lu - rù, tur - lu - rù lu - rù]» la - men - tar non

19 3

mi - vo' più, [la - - - -]

24

men - - - ta - - - - - re

29

non mi - - - - - vo' - - - - -

34

più, la - - - - - men - - - - -

39

ta - - - re non

44

mi vo' più.]

61. Cognosco bem che la mia vita manca

Adespoto

CANTUS

Co - gno - sco bem che la mia vi - ta man -
 co - gno - sco l'a - ni - ma ecc.
 co - no - sco ben ecc.
 Tu - to co - no - sco ecc.

CONTRA

Co - gno - sco ben che la mia vi - ta man -

TENOR

Co - gno - sco ben che la mia vi - ta man -

BASSUS

Co - gno - sco ben che la mia vi - ta man -

cha, co - gno - sco ben che non ho più ri -
 cha ecc.
 cha ecc.
 cha ecc.

pa - - - - - ro;

62. La virtù se vòl seguire

Adespoto

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

La vir - tù se vòl se - gui - re,

La vir - tù se vòl se - guire

La vir - tù se vòl se - guire

La vir - tù se vòl se - gui - re

5

non For - tu - na i - ni - - - qua e va - - - - na.

ecc.

ecc.

ecc.

11

Da Vir - tù non s'a - lon - ta - na chi fe - li - ce ————— vòl mo -

17 [Fine]

ri - re. Per vir - tù s'a - qui - sta re -
La vir - tù fa l'ho - mo de -

23

gno e cum que - la se man - tie - ne.
gno e la fin del sum - mo be - ne.

Qual è don - cha, più bel - se - gno che vo - ler Vir - tù fi - ni - re.

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff. The piano accompaniment is written in four staves: two treble clefs (right hand) and two bass clefs (left hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

63. Et exultavit

Arnulphus

A faulx bordon

Cantus

Et exultavit

Detailed description: This is a musical score for the Cantus part of the piece 'Et exultavit'. It is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody consists of a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are two fermatas over the notes G4 and C4. The piece ends with a double bar line.

Tenor

Et exultavit

Detailed description: This is a musical score for the Tenor part of the piece 'Et exultavit'. It is written on a single staff with a bass clef and a common time signature (C). The melody consists of a series of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. There are two fermatas over the notes G3 and C3. The piece ends with a double bar line.

63. Rusticus ut asinum suum vidit mortuum

Adespoto

$$\begin{matrix} 2 & 2 \\ 2 & + & 2 \\ 2 & 2 \end{matrix}$$

CANTUS

ALTUS

TENOR

CONTRABASSUS

Ru - - - sti - - - cus ut
 Ru - - - sti - - - cus ut
 Ru - - - sti - - - cus ut
 Ru - - - sti - - - cus ut

5

a - - - si - - - num su - -
 a - - - si - - - num su - -
 a - - - si - - - num su - -
 a - - - si - - - num su - -

11

um vi - - - dit mor - tu -

um vi - - - dit mor - tu -

um vi - - - dit mor -

um vi - - - dit mor -

17

um fle - - - vit

um fle - - - vit

tu - - - um fle - - - vit

- - - tu - - - um fle - - - vit e -

23

e - ius o - bi - - - tum

e - ius o - bi - - - tum

e - ius o - bi - - - tum

- - - ius o - bi - - - tum

30 $\text{♩} = \frac{2}{1} \text{○○○○}$

di - cens: oy - mèn, oy - - - mèn,
 di - cens: oy - mèn, oy - - - mèn,
 di - cens: oy - mèn, oy - - - mèn,
 di - cens: oy - mèn, oy - - - mèn,

35 [Fine]

cur mo - re - ris a - - - si - ne?
 cur mo - re - ris a - - - si - ne?
 cur mo - re - ris a - - - si - ne?
 cur mo - re - ris a - - - si - ne?

40 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Sal - - ve - te a - si - ne quid - - -
 si - sci - vis - sem a - si - ne mo - ri -
 Sal - - ve - te a - si - ne quid - - -
 si - sci - vis - sem a - si - ne mo - ri -
 Sal - - ve - te a - si - ne quid - - -
 si - sci - vis - sem a - si - ne mo - ri -
 Sal - - ve - te a - si - ne quid - - -
 si - sci - vis - sem a - si - ne mo - ri -

45

fa - ti - am pro te pon - dus iam
tur fri - go - - re te ve - iam
sti -

fa - ti - am pro te pon - dus iam
tur fri - go - - re te ve - iam
sti -

fa - ti - am pro te pon - dus iam
tur fri - go - - re te ve - iam
sti -

fa - ti - am pro te pon - dus iam
tur fri - go - - re te ve - iam
sti -

49

Dal  al Fine

por sem - - - ta sin - - sti pro do - me.
sem - - - ta sin - - sti pro do - me.

por sem - - - ta sin - - sti pro do - me.
sem - - - ta sin - - sti pro do - me.

por sem - - - ta sin - - sti pro do - me.
sem - - - ta sin - - sti pro do - me.

por sem - - - ta sin - - sti pro do - me.
sem - - - ta sin - - sti pro do - me.

65. Iti, sospiri, là dove Amore vi mena

[Serafino Aquilano]

Adespoto

CANTUS

I - - - - ti, su - spi - - -
ch'o - - - - gni dol - ce - za ecc.
Ma pri - ma se - rà ecc.
chè spe - ro an - co - ra ecc.

ALTUS

Iti, sospiri

TENOR

Iti, sospiri

BASSUS

Iti, sospiri

ri - - - - là - - - - do - ve A - mo - re - - - - vi

11

me - - - - - na

17

et - - - - - di - te che per le - - - i

22

la mia vi - ta [la mia vi - ta]

27

la mia vi - ta ha - - - - - tol - - - - - to.

66. Chi desidera esser felice

Adespoto

CANTUS



Chi de - si - dra es-ser fe - li - ce Vir - tù pren -

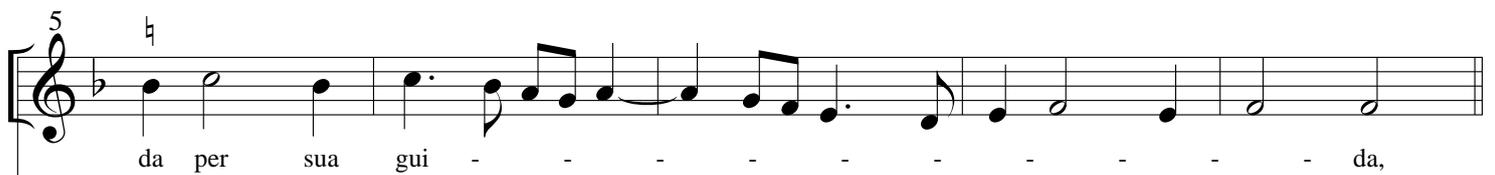
ALTUS



TENOR



BASSUS



5
da per sua gui - - - - - da,



10

per-chè lei è scor - ta — fi - da et d'ho-nor — ve - ra ra - di - ce.

16

Chi de - si - dra es-ser fe - li - ce Vir - tù pren - da per sua

21

gui — da.

27

[Chi de - si - dra es-er fe - li - ce Vir - tù pren - da per sua gui - da.]

67. O triumphale diamanto, nobile e lucento

G. L.

CANTUS

TENOR

CONTRA

BASSUS

O tri - um - pha - - - le ecc.
 o fon - te de ecc.
 El - - - pa - pa cum ecc.
 cia - - - scun - nèe mon - - - do ecc.

O tri - um - pha - - - le ecc.

O tri - um - - - pha - - - le ecc.

O tri - um - pha - - - le ecc.

5

dia - man - to, no - bi - le e lu - cen - to,

11

co - - - - - lo - - - - - na di for - te -

16

za et de vi - go re.

68. Absque verbis

Cantus Isach

Absque verbis

The Cantus part is written on a single staff with a soprano clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a whole rest, followed by a dotted half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a final dotted half note G5.

Tenor

Absque verbis

The Tenor part is written on a single staff with an alto clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a whole rest, followed by a dotted half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a final dotted half note G5.

Contra

Absque verbis

The Contra part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a whole rest, followed by a dotted half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a final dotted half note G4.

70. Apresso il Sancto ucello n'è uno sì degno

Heinrich Isaac (?)

CANTUS

CONTRA

TENOR

BASSUS

A - - - pres - - so - - - il San -
 di Tar - - ta - - ro ecc.
 A sì don - - cha - - ecc.
 che fe - - - li - ci ecc.

A pres - so il San -
 A pres - so il San -

- - - cto u - - - cel - - -
 - - - cto ecc.
 - - - cto ecc.
 - - - cto ecc.

12

lo n'è u - no sì

18

de - gno Grif - fon che bel - la in -

24

se - gna ha no - stro

30

no

#

35

me.

71. Non è al mondo il maggior stento

Adespoto

CANTUS



Non è al mon - do il ma-gior sten - to che d'A - mo - re cru -

CONTRA ALTUS



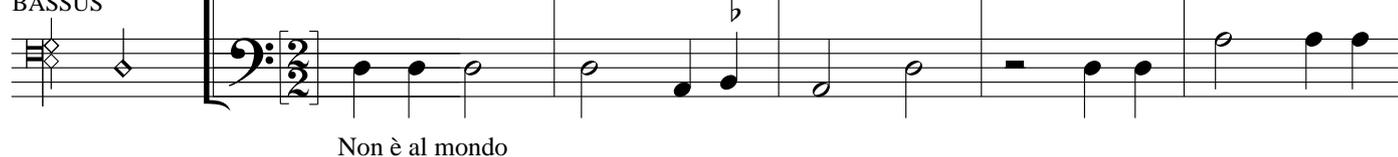
Non è al mondo

TENOR



Non è al mondo

BASSUS



Non è al mondo



del et cie - cho, ma se l'è Ze - lo - sia se - co o



12 



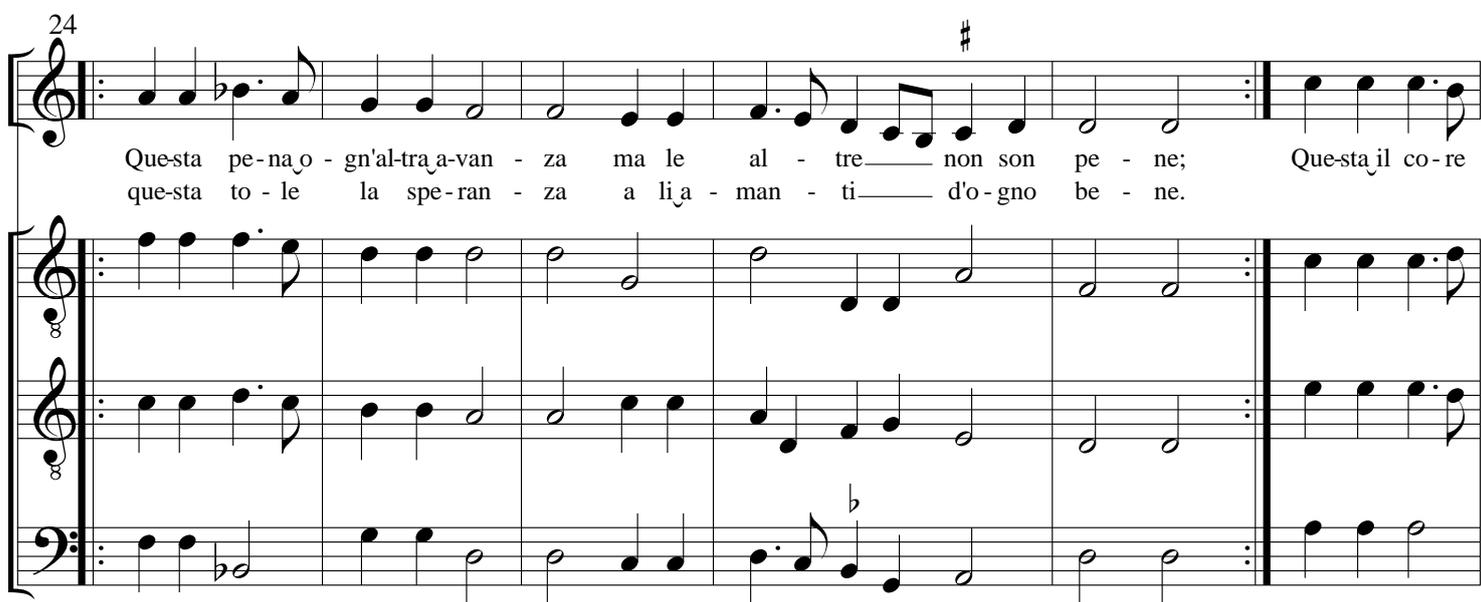
che— pe - na, o che tor - men - to! Non è al mon - do il ma-gior sten - to

18 [Fine]



che d'A - mo - re cru - del et cie - cho.

24 



Que-sta pe-na o - gn'al-tra a-van - za ma le al - tre non son pe - ne; Que-sta il co-re
que-sta to - le la spe-ran - za a li a - man - ti d'o - gno be - ne.



se-pol - to te - ne sem - pre in do - glie et in la - men - to.

72. Turcho, turcho et Isabela

Adespoto

CONTRA

Tur - cho, Tur-cho et I - sa - be - la

ALTUS

Turcho, Turcho et Isabela

TENOR

Turcho, Turcho et Isabela

CONTRABASSUS

Turcho, Turcho et Isabela

5

10

Musical score for measures 10-14. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 10 starts with a treble clef staff containing a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. Measure 11 continues the eighth-note sequence in the treble staff. Measure 12 features a half note G4 in the treble staff. Measure 13 has a half note G4 in the treble staff. Measure 14 ends with a half note G4 in the treble staff. Sharps are present above the notes in measures 10 and 11.

15

Musical score for measures 15-19. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 15 starts with a treble clef staff containing a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The grand staff contains a piano accompaniment. Measure 16 continues the eighth-note sequence in the treble staff. Measure 17 features a half note G4 in the treble staff. Measure 18 has a half note G4 in the treble staff. Measure 19 ends with a half note G4 in the treble staff. A sharp is present above the notes in measure 15.

20

Musical score for measures 20-24. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 20 starts with a treble clef staff containing a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The grand staff contains a piano accompaniment. Measure 21 continues the eighth-note sequence in the treble staff. Measure 22 features a half note G4 in the treble staff. Measure 23 has a half note G4 in the treble staff. Measure 24 ends with a half note G4 in the treble staff. Sharps are present above the notes in measures 20 and 21. The system concludes with a double bar line and repeat dots in all three staves.

73. Io sento Amore cum voce aspre et mortale

Adespoto

CANTUS

Io sen-to A-mo - re cum vo-ce a - - spre et mor-
 Io sen-to co - mo ecc.
 Cri - da u - n'al - tra ecc.
 Ma an-co - ra spe - ro ecc.

ALTUS

TENOR

BASSUS

ta - le et io cum su - spe - cto - sta - go a - cor - to.

74. Soffrire io som disposto ogni tormento

[Serafino Aquilano]

Adespoto

CANTUS

Musical staff for CANTUS voice part, showing notes and lyrics.

Sof - - - fri - re io som di - spo - sto
 Ri - - - po - so ecc.
 A - - - sco - xo ecc.
 Do - - - glio - so ecc.

TENOR

Musical staff for TENOR voice part, showing notes and lyrics.

Sof - - - fri - re io som di - spo - sto ecc.

CONTRA

Musical staff for CONTRA voice part, showing notes and lyrics.

Sof - - - fri - re io som disposto ecc.

5

Musical staff for piano accompaniment, showing notes and lyrics.

o - gne tor - men -

11

to, tor - - - men - to

17

do - ve - - - sia fi - ne et - - - ri - pos - - -

23

so [fi - ne et ri - pos - - - - -]

28

so, fi - ne et - - - ri - pos - - - - - so.]

75. Io mi conduco a morte in dolze stento

Adespoto

CANTUS

Io mi con - du - co a mor - - -
 li mei cor - do - gli ecc.
 Di - - - spe - ra - to mi ecc.
 A - - - mor, ti pre - go, ecc.

TENOR

Io mi con - du - co a mor - - -

CONTRA

Io mi con - - du - co a mor -

- - - te - - - in dol - ze

te ecc.

te ecc.

11

sten - - - - - to,

16

ve - - - do che'l mio pe - - - -

22

na - - - - re è pre - xo

27

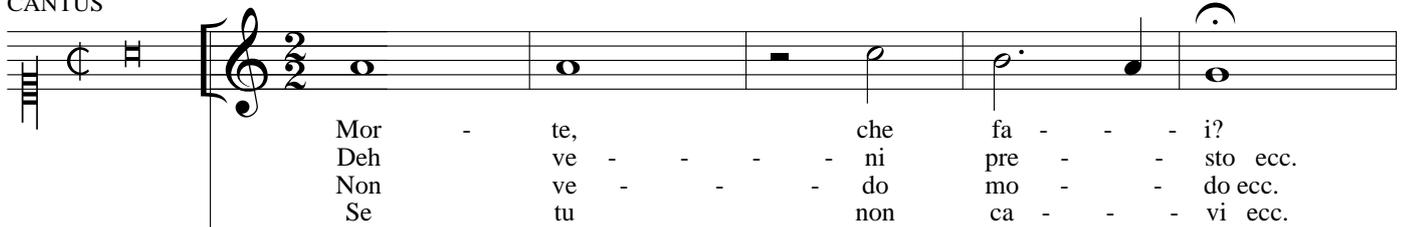
a - - - - gio - - - - co.

76. Morte, che fai? Ché non pigli questa spoglia

[Serafino Aquilano?]

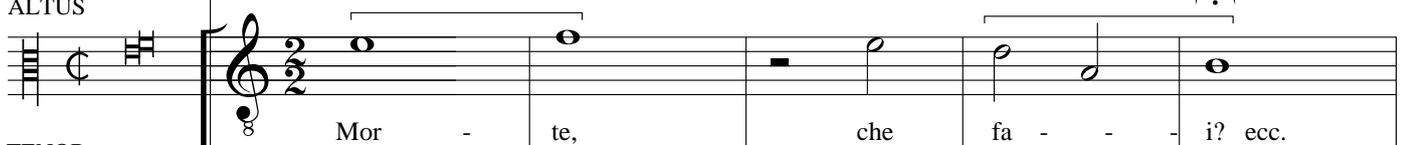
[Heinrich Isaac?]

CANTUS



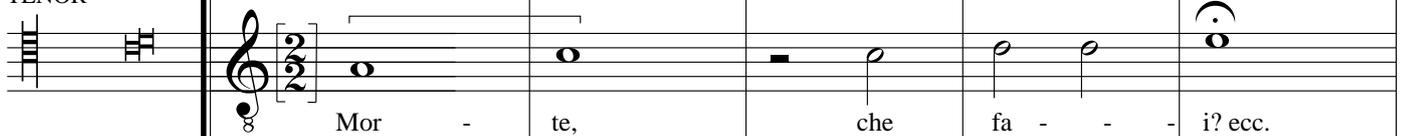
Mor - te, che fa - - - i?
Deh - - - - - ni pre - - - sto ecc.
Non - - - - - do mo - - - do ecc.
Se - - - - - tu non ca - - - vi ecc.

ALTUS



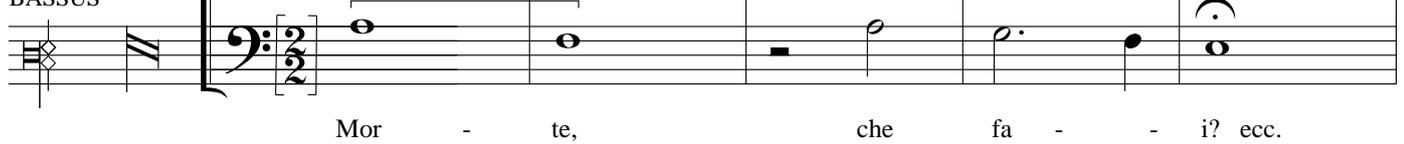
Mor - te, che fa - - - i? ecc.

TENOR

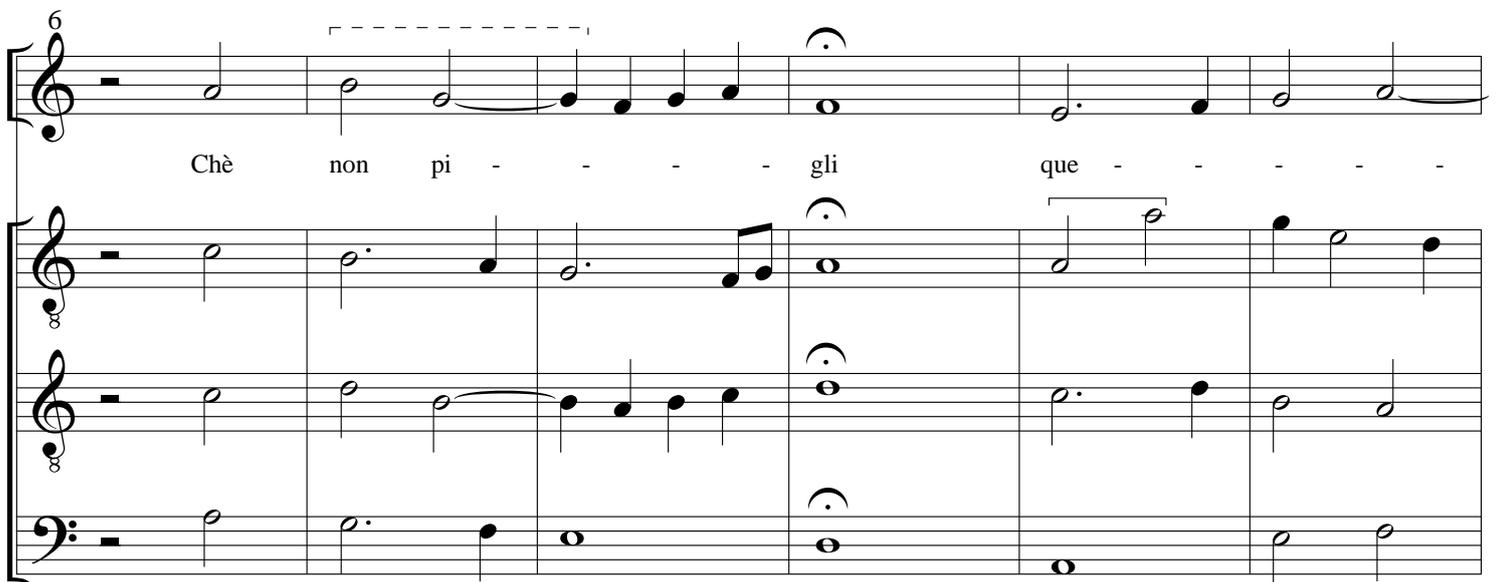


Mor - te, che fa - - - i? ecc.

BASSUS



Mor - te, che fa - - - i? ecc.



Chè non pi - - - gli que - - - - -

12 #

- - sta spo

18 #

glia,

24 #

[po - i ch'ò per - du - - - to o - gne mi -

30

0 dol

36

ce be

41

ne?]

77. O dì infelice, sempre a mi doglioso

Adespoto

CANTUS

O dì in - fe - li - - - - - ce,
 O i - ne - sti - ma - - - - - bil ecc.
 A che es - er - - - - - ver ecc.
 Ay - mè mi - schi - - - - - no ecc.

TENOR

O dì in - fe - li - - - - - ce, ecc.

CONTRA

O dì in - fe - li - - - - - ce, ecc.

5
 sem - pre a mi do - glio - - - - - so pri - d'u - no a - mo -

11

- - re e su - bi - to do - lo - re.

78. Anguilles, anguilles, anguilliions

Ludovicus Milliar (?)

CANTUS



Musical staff for Cantus, showing a treble clef, a common time signature, and a diamond-shaped ornament. The melody begins with a whole rest, followed by a series of notes: a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note.

ALTUS



Musical staff for Altus, showing a treble clef, a common time signature, and a diamond-shaped ornament. The melody begins with a whole rest, followed by a series of notes: a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note.

TENOR



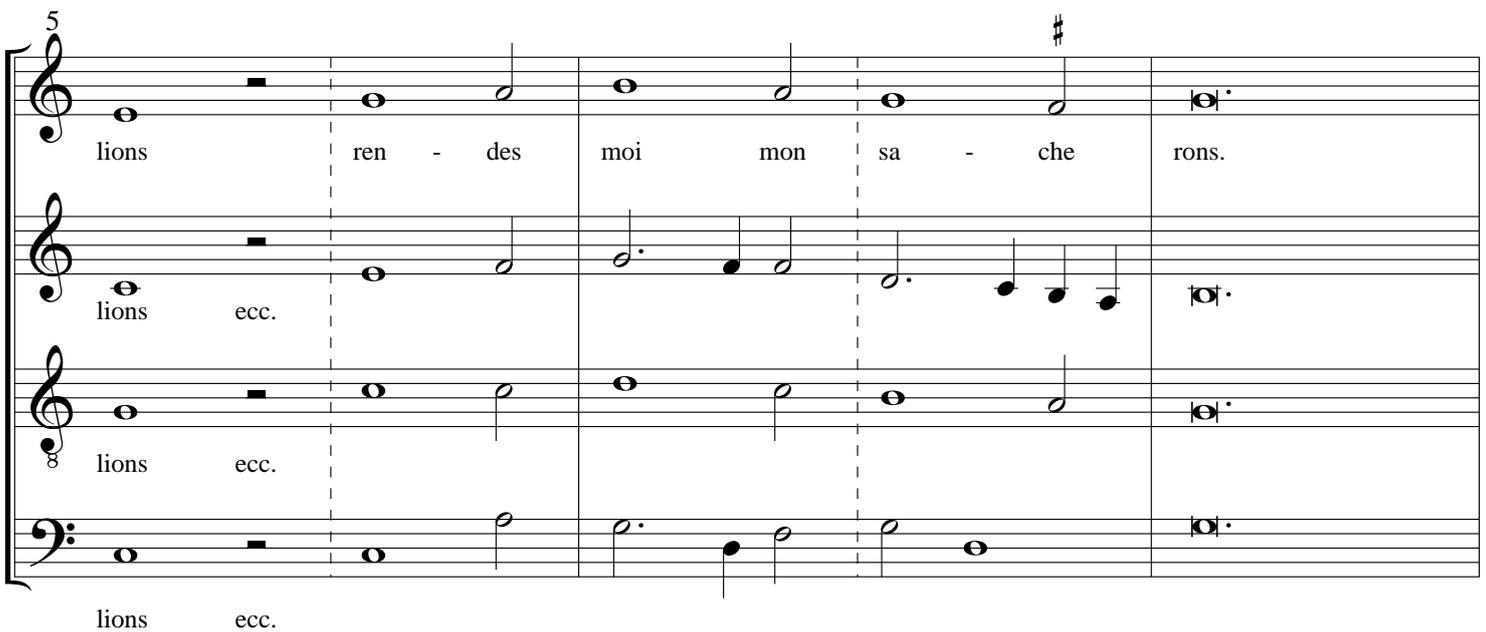
Musical staff for Tenor, showing a treble clef, a common time signature, and a diamond-shaped ornament. The melody begins with a whole rest, followed by a series of notes: a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note.

BASSUS



Musical staff for Bassus, showing a bass clef, a common time signature, and a diamond-shaped ornament. The melody begins with a whole rest, followed by a series of notes: a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note.

An - guil - les an - guil - les an - guil - - -



Musical score for the second system, consisting of four staves. The first staff is in treble clef and contains the lyrics: lions ren - des moi mon sa - che rons. The second and third staves are in treble clef and contain the lyrics: lions ecc. The fourth staff is in bass clef and contains the lyrics: lions ecc. The score includes a key signature change to one sharp (F#) and a measure rest in the first measure of each staff.



10

El - an - guil - les si not na - tan - dos
el sa - chi - les si not por - tan - dos.
Bon, bon, bon, bon, ecc. ecc.
ren - des moy mon ecc. ecc.

The musical score for measures 10-14 consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics underneath. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The music is in 2/4 time and ends with a repeat sign and a fermata.

15

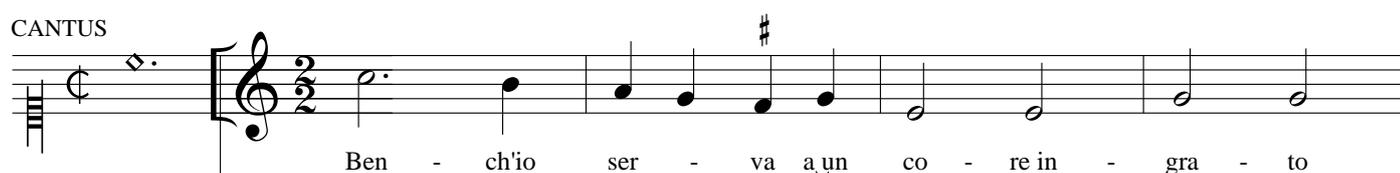
de lo — pour com - - - pa - - - gnons.

The musical score for measures 15-19 consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics underneath. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The music is in 2/4 time and ends with a repeat sign and a fermata.

79. Bench'io serva a un core ingrato

Adespoto

CANTUS



Ben - ch'io ser - va a un co - re in - gra - to

CONTRALTUS (I)



Bench'io serva a un core ingrato

TENOR



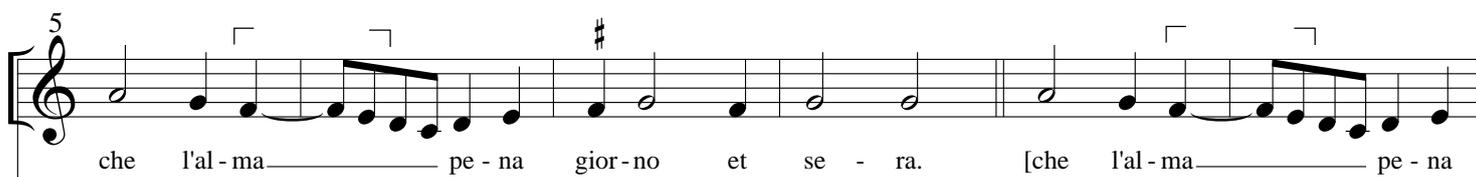
Bench'io serva a un core ingrato

CONTRALTUS (II)



Bench'io serva a un core ingrato

Bench'io serva a un core ingrato



5
che l'al - ma ————— pe - na gior - no et se - ra. [che l'al - ma ————— pe - na



11

gior-no et se - ra] Tu se - rai la De - a mi - a se be fus -
An - da - gan - do per la vi - a sof - fri - rò

17

se ca - le - fa - to. la ciel de ti se - rò - la - men - ta - to.
o - gne to guer - ra

23

An - da - gan - do per - la vi - - - a -
Io te vo - io sem - pre a - ma - - - re

28

sof - fri - rò o - gne to - guer - ra
fin ch'io vi - vo in - su - la ter - ra

33

e s'a - mar - po - trò sot - te - ra, a - ma - ro - te al mo - do u -

38

sa - to ben ch'io ser - va a un - co - re in - gra - to.

80. Crudele

Discantus

Crudele

The Discantus part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a half rest, followed by a dotted half note G2, an eighth note A2, a quarter note Bb2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, and a quarter note D4.

Tenor

Crudele

The Tenor part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a half rest, followed by a dotted half note G2, an eighth note A2, a quarter note Bb2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, and a quarter note D4.

Bassus

Crudele

The Bassus part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a half rest, followed by a dotted half note G2, an eighth note A2, a quarter note Bb2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, and a quarter note D4.

81. Dolze mio isguardo a chui volej tu dire

Adespoto

CANTUS

Dol - ze mio i - sguar-do a chui vo - lej tu

ALTUS

Dolze mio isguardo

TENOR

Dolze mio isguardo

CONTRA

Dolze mio isguardo

5
di - re nel me - sto di - par - ti - re de mia vi - ta, oi -

11

- mè, ————— che ————— l'al - ma ————— è pri - va.

82. El cigno canta al core suavemente

Adespoto

CONCENTUS

El _____ ci - gno can - - - -
 qual - - - che vo - ce ecc.
 Ma _____ la mi - a ecc.
 e _____ tor - to - ra ecc.

TENOR

El _____ ci - gno can - - -

CONTRA

El _____ ci - - - - gno can - - -

- - - ta al co - re _____ su -

- - - ta ecc.

- - - ta ecc.

12

a - ve - men - - - - - te

18

che s'a - vi - ci - - - - - na al fi - ne

24

<de - - - la> vi - - - - - ta.

83. Fati bene a 'sto meschino

Adespoto

CANTUS

CONTRA ALTUS

TENOR

BASSUS

Fa - ti be - ne a 'sto me - schi - - -
 non di pa - ne, non di vi - - -
 «Fa - ti be - ne a 'sto me - schi - - -
 «Fa - ti be - ne a 'sto me - schi - - -

5

no, nu - do, ce - co, sor - do e mu - - - to,
 no, non di car - ne de re - fiu - - - to.
 no ecc.
 no ecc.
 no ecc.

3

Musical score for measures 12-16. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics. The piano accompaniment consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. The piano part features a consistent triplet accompaniment pattern. The lyrics are: Da', ma - do - na, [da' ma - do - na] un bo -

Musical score for measures 17-22. The score continues from the previous system. The vocal line has lyrics: chon - ci - no di quel vo - stro quem quam quem. The piano accompaniment continues with the triplet accompaniment pattern. The lyrics are: chon - ci - no di quel vo - stro quem quam quem

Musical score for measures 23-27. The score continues from the previous system. The vocal line has lyrics: quo - ni - am [quo - ni -]. The piano accompaniment continues with the triplet accompaniment pattern. The lyrics are: quo - ni - am [quo - ni -

28

am] su - pra cu - lo - rum a - - - - men.»

84 bis. Amen

Cantus

Amen

Tenor

Amen

Altus

Bassus

The image shows four staves of musical notation for the piece '84 bis. Amen'. Each staff is labeled with a vocal part: Cantus, Tenor, Altus, and Bassus. The notation is in mensural style with a 3/4 time signature. Each staff contains six measures of music, with a fermata over the final note of each measure. The notes are: Cantus (C4, D4, E4, F4, G4, A4), Tenor (C3, D3, E3, F3, G3, A3), Altus (C4, B3, A3, G3, F3, E3), and Bassus (C2, D2, E2, F2, G2, A2). The word 'Amen' is written below the first two staves.

85. Ahi, sventurato me, misero et lasso

Adespoto

CANTUS



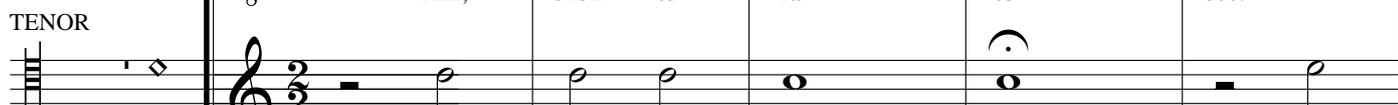
Ahi, sven - tu - ra - - - to me—
de - bo io sem - pre ecc.
Io mi vo ecc.
quan - to è du - - ro ecc.

CONTRA



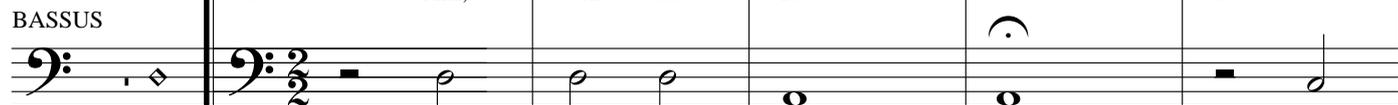
Ahi, sven - tu - ra - - - to ecc.

TENOR



Ahi, sven - tu - ra - - - to ecc.

BASSUS



Ahi, sven - tu - ra - - - to ecc.



mi - - - se - ro et las - - -

11

so, ve - - - nu - to al mon - do ha -

16

ve - re ma - - - i be - - - ne.

21

86. Io te son servo pur como son stato

Adespoto

CANTUS



Io te son ser - - - vo pur co - mo
Stra - ci - a, se sà ecc. _____
gli è di tal ecc. _____
Ma ben ti vo - glio ecc. _____

ALTUS



Io te son ser - - - vo ecc.

TENOR



Io te son ser - - - vo ecc.

BASSUS



Io te son ser - - - vo ecc.



son sta - - - - - to et io se - -



12

rò pur ————— cu - - - sì fi - na a —————

18

la mor - - - te. —————

87. Kirie

Cantus
Kirie eleison pater de celis

Altus
Kirie eleison fili redemptor

Tenor
Kirie eleison pater de celis

Bassus
Kirie eleison Spiritus sancte deus

88. L'altra nocte m'insomniava

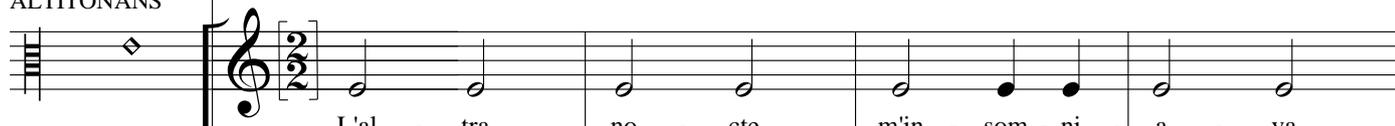
Frate Gerardo (?)

[CANTUS]



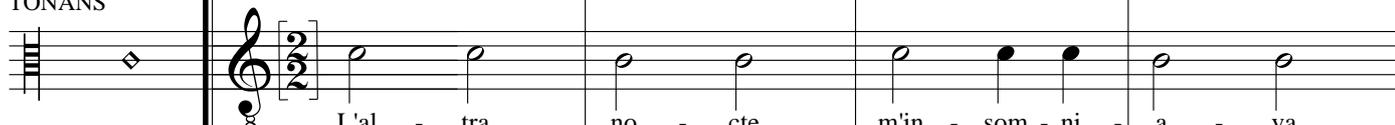
L'al - tra no - cte m'in - som - ni - a - va
che la ma - ne e ti to - ca - va

ALTITONANS



L'al - tra no - cte m'in - som - ni - a - va

TONANS

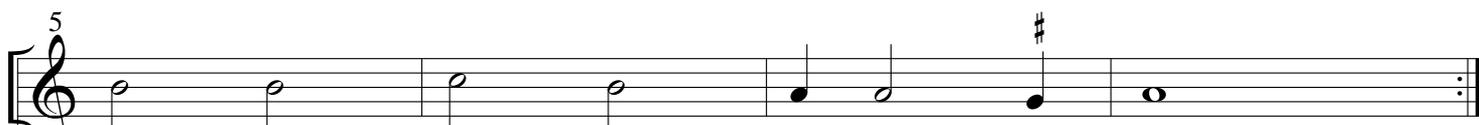


L'al - tra no - cte m'in - som - ni - a - va

BASSUS



L'al - tra no - cte m'in - som - ni - a - va



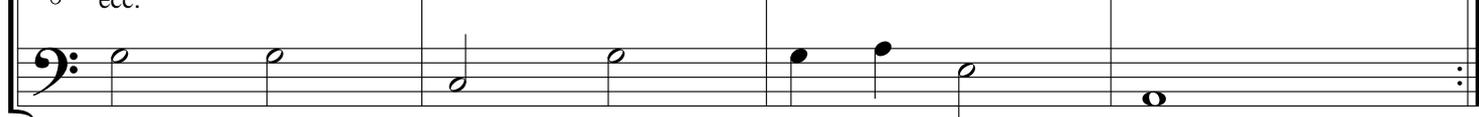
de tre ho - re i - nan - ce di
nel to le - cto es - sen - do mi.



ecc.



ecc.



ecc.

3

9

E cu - sì sve - glian - do - mi mi tro - va - i sen - za de ti.

17

Ti cum mi e mi cum ti e fa - re - mo la ni - na nì.

3

25

Ti cum mi e mi cum ti e fa - re - mo la ni - na nì.

89. Merzé, merzé, per Dio, d'un core contrito

Adespoto

SOPRANUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Mer - zé, mer - zé per Di - o,
Un pec - ca - tor ecc.
Ha - bi, a - don - cha ecc.
E pur se'l mio ecc.

Merzé, merzé per Dio

Merzé, merzé per Dio

Merzé, merzé per Dio

d'un co - re con - tri - to d'un co - re più

12

mai vi - sto e fra vu - i - ia - - -

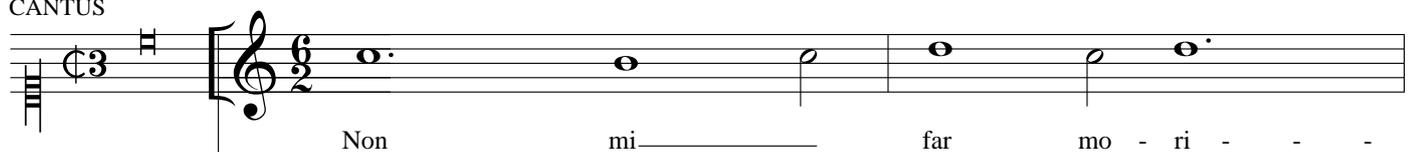
17

ce.

90. Non mi fare morire a torto

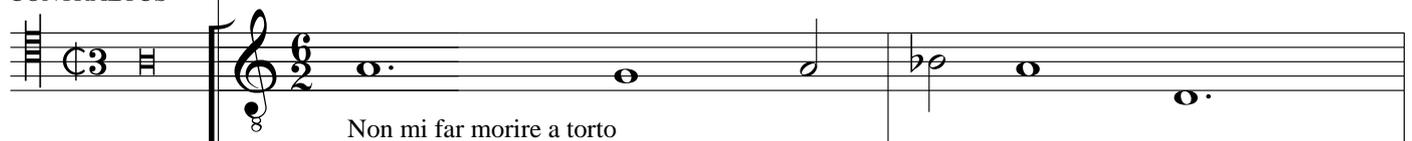
Adespoto

CANTUS



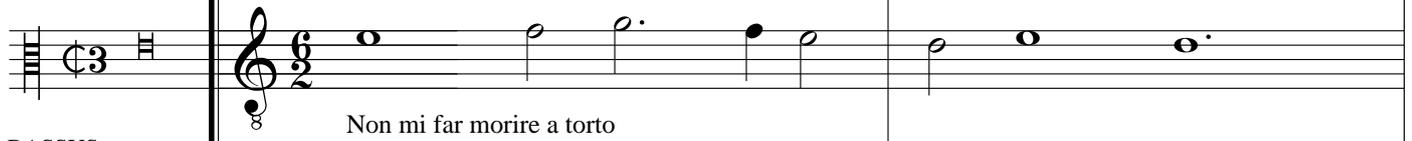
Non mi ————— far mo - ri - - - -

CONTRALTUS



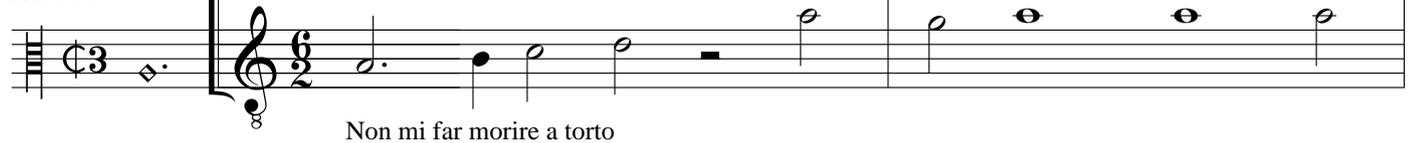
Non mi far morire a torto

TENOR

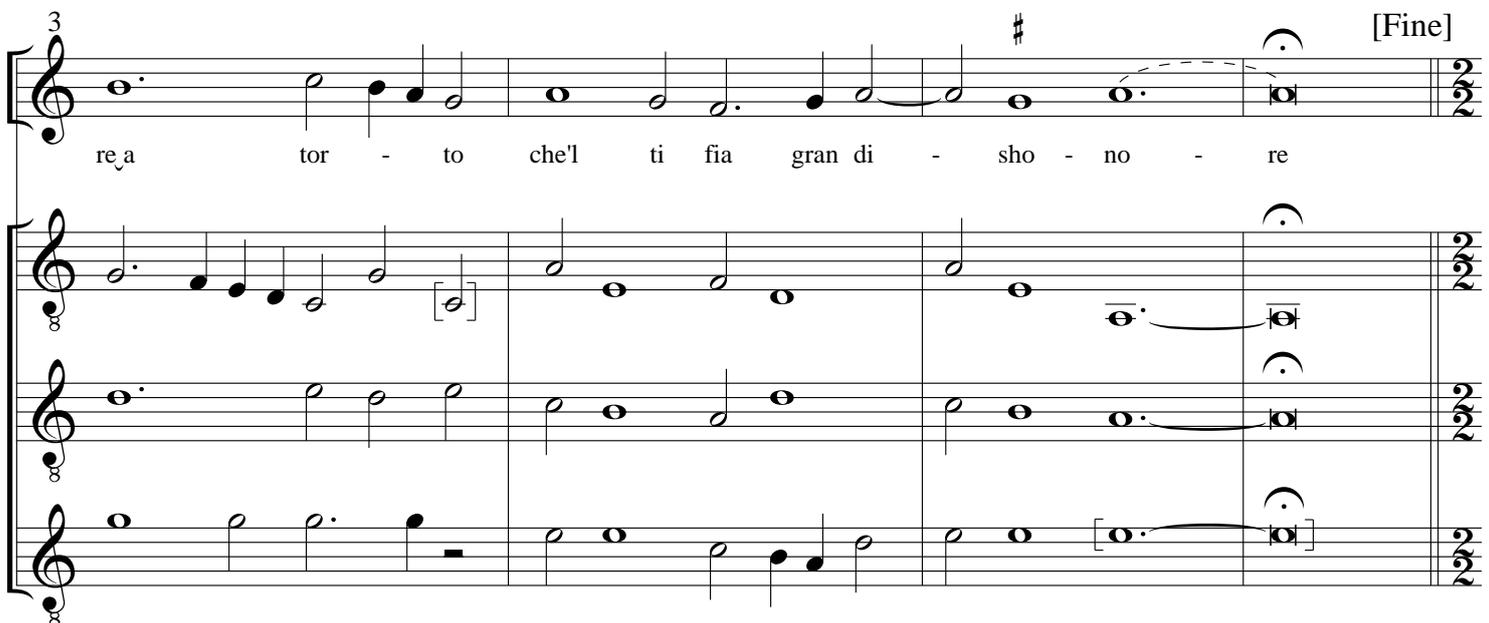


Non mi far morire a torto

BASSUS



Non mi far morire a torto



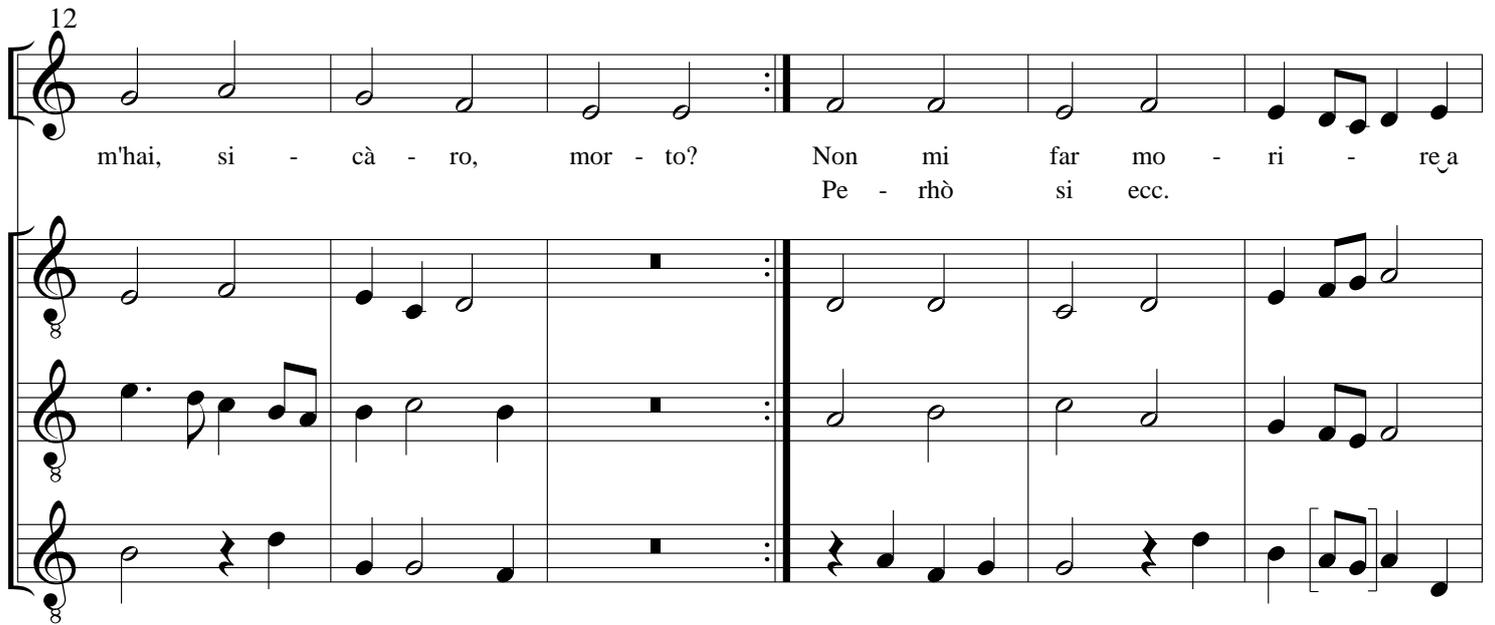
3 re a tor - to che'l ti fia gran di - sho - no - re [Fine]

7 



S'io te son bon ser vi to re, per - - ché
 Las - sa, or - mai tan - ta du - re - za ecc.
 pen - sa che la to be - le - za ecc.

12



m'hai, si - cà - ro, mor - to? Non mi far mo - ri - re a
 Pe - rhò si ecc.

18



tor - to ché'l ti fia gran di - sho -

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff. The piano accompaniment is written in four staves: two treble clefs and two bass clefs. The lyrics 'no - - - re.' are positioned below the vocal staff. The score concludes with a fermata over the final note of the vocal line and a repeat sign at the end of the piano part.

91. O sventurato pelegrino

Adespoto

DISCANTUS

O sven - tu - ra - to pe - le -

ALTUS
O sven - tu - ra - to ecc.

TENOR
O sven - tu - ra - to ecc.

BASSUS
O sven - tu - ra - to ecc.

gri - no o - ra par - ti - re che'l mi con - ven

9 C3 #

E — la - san - do, o - gne to be - ne per il mon - do, an - de - rò ta - pi - no.
 Non — se - rò ecc.
 tor - na - rò ecc.
 Non — se - rò ecc.
 tor - no - ran ecc.

92. Poca pace e molta guerra

Trombettino

CANTUS

Po - ca pa - ce e mol - ta guer - ra mi stan sem - pre
 Pa - ce pa - ce ecc.
 or in gau - dio ecc.
 quan-do par - la ecc.

ALTUS

Poca pace e molta guerra

TENOR

Poca pace e molta guerra

BASSUS

Poca pace e molta guerra

in - tor - no al co - re; sen-to un dì sen - za do - lo - re, l'al-tro bra -
 po - co per - de ecc.

12

- - mo es - ser sot - to ter - ra. Po - ca pa - ce e mol - ta

17

guer - ra mi stan sem - - - pre in - tor - no al co - re.

22

93. Qual semplice ucellino tuto suspeso

Adespoto

PRO PUERO



Qual ——— sim - pli - ce ——— u - cel -
 fu - ge quel - lo ecc.
 che già mi tien ecc.
 e per quel - lo ecc.

PRO ALTO



Qual sim - pli - ce ecc.

PRO TENORIDE



Qual ——— sim - pli - ce ecc.

PRO BASSO



Qual sim - pli - ce ecc.



li - no tu - to ——— su - spe - xo [tu - to



12

su - - - spe - - - xo] che - - - già fu

18

den - - - tro ai laz - - - zi, or - - - è - - - di -

24

sciol - - - to.

94. Rimango solo per piangere como morto

Adespoto

CANTUS

Ri - - - man - - - go so - - -
 Tan - - - to è l'af - - - fan - no ecc.
 L'a - - - spra - - - pe - - - na mia ecc.
 Sen - - - to man - - - car - mi ecc.

TENOR

Ri - - - man - go so - - -

CONTRA

Ri - - - man - go so - - -

- - - so per pian - - - ge - re co - - -

- - - lo ecc.

- - - lo ecc.

11

me - mor - - - - - to

17

ché l'al - ma mi - - - - - a si

22

pa - - - - - sce di ser - vi - - - - -

28

- - - - - re.

95. Sconsolata Philomena

Adespoto

[CANTUS]

Scon - so - la - ta Phi - lo - me - na,
Par - mi a - sai che ecc.
più di me non ecc.

ALTUS
Scon - so - la - ta Phi - lo me - na, ecc.

TENOR
Scon - so - la - ta Phi - lo - me - na, ecc.

BASSUS
Scon - so - la - ta Phi - lo - me - na, ecc.

5

sol ch'io pian - go il per - so ni - do

io scio bem te bra - mo et cri - - do in de - ser - to
Non mi gio - va ecc.

la mia pen - na Scon - so - la - ta Phi - lo - me - na,

sol ch'io pian - go il per - so ni - do [sol -

— ch'io pian - - - go il — per - so ni - do.]

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics. The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in treble and bass clefs respectively. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a fermata over a whole note chord in the final measure.

96. Tropo è grave il mio dolore

Adespoto

CANTUS

CONTRALTUS

TENOR

CONTRABBASSUS

Tro - po è gra - ve il mio do - lo - re [che m'af -

Tropo è grave

Tropo è grave

Tropo è grave

5

[Fine]

flig - - - - ge, o mi - e si - gno - ra.]

11

[...]

17

Per te son le - ga - to et pre - so: hab - bi,
 tu mi de - di in ter - ra ste - so, in ex -

22

or - ma - i com - pas - sio - - - ne; Non vo -
 tre - ma - af - fli - ctio - - - ne

27

ler mie de - stru - ctio - ne, né per te man-chiel mio [co - re.]

97. Viverò paziente e forte

[Philippo De Lugano]

CANTUS

Vi - ve - rò pa - cien - te e for - te ve - gna pur o -
Chi è co - lui — ecc.
Go - de quel - lo — ecc.

ALTUS

Vi - ve - rò — pa - cien - te e for - - - te ecc.

TENOR

Vi - ve - rò pa - cien - te e for - te ecc.

CONTRA

Vi - ve - rò pa - cien - te e for - - - te ecc.

5
gne co - sa me - no, più a - ma - ra che'l ve - ne - no, non mi man -

11

ca l'a - spra sor - te. Vi - ve - rò pa - cien - te e for - te ve - gna pur o -

17

gna co - sa me - no, [ve - gna pur o - gne co - sa me - no.]

98. Forte cosa è la speranza

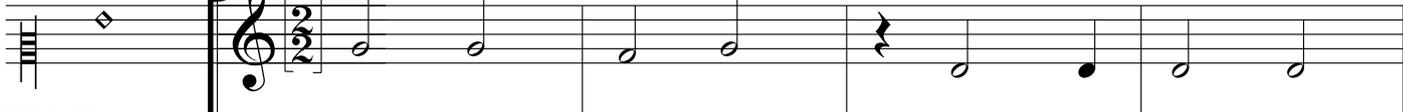
Adespoto

CANTUS



For - te co - sa è la Spe - ran - za
e cre - scen - do el no - stro ar - do - re

ALTITONANS



TONANS



BARITONANS



CONCORDANS



Detailed description: This is a musical score for a five-part setting of a hymn. The parts are labeled CANTUS, ALTITONANS, TONANS, BARITONANS, and CONCORDANS. The music is in 2/2 time and begins with a diamond-shaped ornament on the first staff. The lyrics are: 'For - te co - sa è la Spe - ran - za e cre - scen - do el no - stro ar - do - re'. The Cantus part is in the soprano register, while the other parts are in the alto, tenor, and bass registers. The Concordans part is in the bass register. The score is written in a simple, clear style with a diamond-shaped ornament on the first staff.

5

che man - te - ne o - gni ar - se co - re Que - sta fa pa -
 col spe - ra - re sol - m'a - van - za que - sta a - le - via

11

- re - re [so - lo] un che vi - va in - pe - ne e do - glie;
 - o - gne [do - lo] e fa cre - scer - no - stre vo - glie.

17

que - sta de - a di - cta Spe - ran - za

22

For - te co - sa è la Spe - ran - za, che man -

27

te - ne o - gn'ar-se co - re [o - gn'ar - se co - re, o -

32

- gn'ar-se co - re.]

99. Tenta a l'uora

Adespoto

CANTUS

Musical staff for CANTUS, showing a treble clef, a common time signature (C), and a 2/2 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.

ALTUS

Musical staff for ALTUS, showing a treble clef, a 2/2 time signature, and an octave sign (8). The staff contains a melodic line with a long note and a dotted note.

TENOR

Musical staff for TENOR, showing a treble clef, a 2/2 time signature, and an octave sign (8). The staff contains a melodic line with a long note and a dotted note.

BASSUS

Musical staff for BASSUS, showing a bass clef, a 2/2 time signature, and an octave sign (8). The staff contains a melodic line with a long note and a dotted note.

Ten - - - - ta a l'uo - - -

Musical score for the second system, showing four staves (CANTUS, ALTUS, TENOR, BASSUS) with various musical notations, including a repeat sign, a key signature change to one sharp (F#), and a bass clef with an octave sign (8) and the letter 'ra'.

A musical score consisting of four staves. The first three staves use treble clefs, and the fourth staff uses a bass clef. The score is divided into four measures. The first measure contains a melodic line in the first staff, a rhythmic accompaniment in the second staff, and a bass line in the fourth staff. The second measure continues the melodic and rhythmic patterns. The third measure shows a change in the bass line with two flats (b) above the notes. The fourth measure concludes the phrase with a repeat sign and a fermata over the final notes in each staff.

100. L'amor, dona, ch'io ti porto

Jacopo Fogliano

CANTUS

L'a - mor, do - na, ch'io ti por - to vo - lon - te - ra
Ch'io non scio co - mo mai po - scia to - le - ra - re
che mi bru - xa ner - vi et os - sa e sì mi stru-

ALTUS

L'a - mor, do - na, ch'io ti por - to

TENOR

L'a - mor, do - na, ch'io ti por - to

BASSUS

L'a - mor, do - na, ch'io ti por - to

5

vo - ria sco - pri - re e'l mio fo - co smi - nu - i - re ch'el nel pe -
l'ar - den - te fo - co Io non ve - do tem - po e lo - co che mi po -
gie a po - co a po - co.

11

cto chiu - so por - to. L'a-mor, do - na, ch'io ti por - to vo-lon-te - ra vo-rìa sco-
 sa dar con - for - to.

18

pri - re, vo - rì - - - - a - sco - pri - re.

101. Scopri, lingua, il ciecho ardore

Bartolomeo Tromboncino

CANTUS

Sco - pri, lin - gua, il cie - cho ar - do - re; par - la, or - mai, —
El se - re - no ecc.
fa che in fo - co ecc.

ALTUS

Scopri, lingua,

TENOR

Scopri, lingua,

CONTRA

Scopri, lingua,

5
non star più — mu - ta che la fiam - ma è sì — cre - sciu - ta che — già in ce -

11

ne - re è qua - si il - co - re. Sco - pri, lin - gua, il cie - cho ar - do - re

16

[par-la or-mai, non star più mu - ta, par - la or-mai non star]

21

[Strum.]

più mu - - - ta.

26

8

8

102. Faccia ognon in fin che pò

Adespoto

CANTUS

Fa - cia o - gnon in fin che pò,

ALTUS

Faccia ognon in fin che pò

TENOR

Faccia ognon in fin che pò

CONTRA

Faccia ognon in fin che pò

5
chè For - tu - na pre - sto pa - sa e s'al-chun fu - gi - re

11 #

la - sa spe - se in van la se - gue po'

16

Pi - gli ex - sem - plo o - gne mor - ta - le de la a - ma -
 El pen - ti - re tar - do non va - le se For - tu -

22 #

Secunda Pars [commiato]

ra pen - na mi - a Le di - sgra - tie so - no a - pre - so
 na fu - ge vi - a,

27

sem-pre a l'ho-min o - gni lo - co, — per-chò quel è — ben - da po - co

33

che non fa per fin che può. Fa - cia o - gnon in fi - che

38

pò — che — For - - - tu -

43

na pre - sto pa - se.

8

8

8

103. Se'l m'è gravo il to partire

[Bartolomeo Tromboncino?]
[Philippo de Lurano?]

CANTUS



Se'l m'è gra - vo il to — par - ti - re,

ALTUS



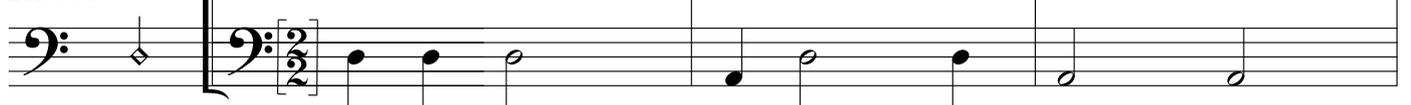
Las - so el cor da — me ecc.
et io ve - do — ecc.

TENOR



Se'l m'è gravo il to partire

BASSUS

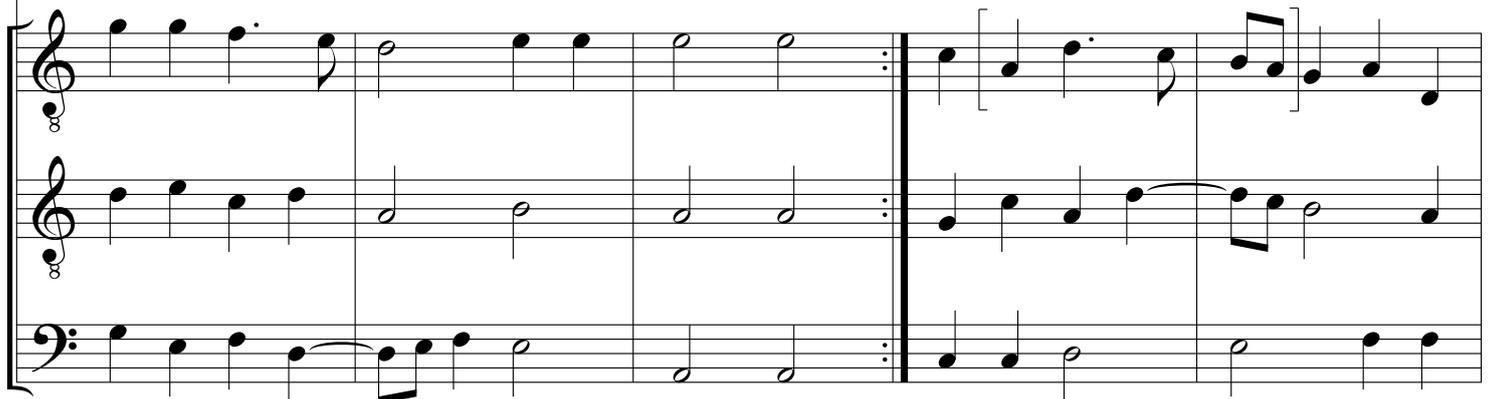


Se'l m'è gravo il to partire

Se'l m'è gravo il to partire



Dio lo sa ch'i - o mo - ro o - gnho - ra. An - chor que - sto — più me ac -
Per soc - cor - so ecc.



9

co - ra: ch'io vor - rei de — vi - ta u - sci - re Se'l m'è gra - vo il

14

to — par - ti - re, dio lo sa ch'i - o mo - ro o - - -

19

- - gnho - ra, ch'io mo - - - ro — o - gnho - ra.

104. Aimè, ch'io moro per ti, dona crudele

[Marco Cara]

CANTUS

Ai - - - - - mè, ch'io mo - - - - - ro

CONTRA

Aimè, ch'io moro

TENOR

Aimè, ch'io moro

BASSUS

Aimè, ch'io moro

4

[ch'io mo - - - - - ro,] per te do - - - - -

se'l tuo ecc.

A - mor tu ecc.

e ecc.

9

na cru - de - - - le, e non

14

ti cu - - - ri del mio fi - - -

19

de - le [fi - de - - - le] ser - vi - - - -

24

re.

Detailed description: This musical score page contains a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is on a single treble clef staff, starting with a whole rest for the first measure, followed by a series of eighth notes, and ending with a half note 're.' in the final measure. The piano accompaniment is spread across four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more melodic line in the treble clef, with various rests and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

105. La nocte è curta a chi la gode in festa

Adespoto

CANTUS

La nocte è cur - - - ta
El gior no è ecc.
La Fe de e ecc.
La Mor te è ecc.

ALTUS

La noc - te è cur - - - ta ecc.

TENOR

La noc - te è cur - - - ta ecc.

BASSUS

La noc - te è cur - - - ta ecc.

5

a - - - chi la go - de in fe - - - sta,

10

el son - no fu - - - ge se'l pia -

15

ce - re nol ca - - - - cia.

106. Salo pur che mi fai torto

Adespoto

CANTUS

Sa - lo pur che mi fai tor - to

ALTUS

Sa - lo pur che mi fai tor - - - to ecc.

TENOR

Sa lo pur che mi fai tor - - - to ecc.

BASSUS

Sa lo pur che mi fai tor - to ecc.

5
se mi tèn in tal tor - men - to per-ché il do - lo ch'i ci -
nè ti mo - vi a ecc.

8

11

sen - to da ti mer - ta ha-ver — con-for - to. Sa - lo pur che mi fai

18

tor - to — se mi tèn in — tal tor - men -

24

to [se mi tèn in — tal tor - men - - - to.]

107. Volsi andare a passo a passo

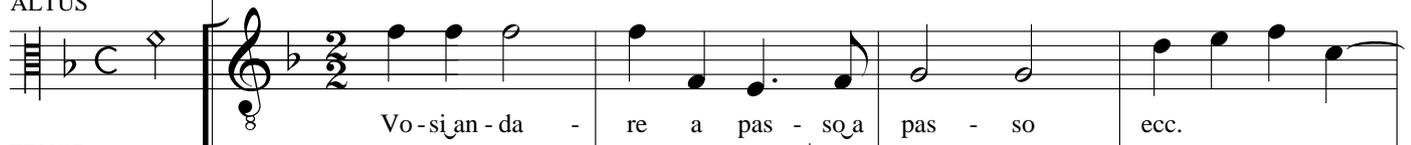
Adespoto

CANTUS



Vol-si an - da - re a pas - so a pas - so nè spe - ra - re—

ALTUS



Vo - si an - da - re a pas - so a pas - so ecc.

TENOR



Vol-si an - da - re a pas - so a pas - so ecc.

BASSUS



Vol-si an - da - re a pas - so a pas - so ecc.



5
più che si ve - da, chè For - tu na se ra - fre - da a chi il ce - lo

11

tra - bu - cha al — bas - so. Vol-si an-da - re a pas - so a pas - so nè spe-ra-re—

17

più — che si ve - de chi non sa - li — non — di - ro - cha bom ca-min è —
sol ben chi ecc.

23

— di me - zo e pur tra - do me n'a - ve - zo che o - gne

29

bez— è— gi - to in fa - so. Vol-si an-da - re a pa - so a pa - so nè spe-rar più—

35

che si ve - da.

108. Arde il celo e il mondo tuto

Adespoto

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Ar - de il ce - lo e il mon - do tu - to poi che
Ar - de il ce - lo e il mon - do tu - to ecc.
Ar - de il ce - lo e il mon - do tu - to ecc.
Ar - de il ce - lo e il mon - do tu - to ecc.

so' in fia - ma e in fo - co, de - sti - na - to in o - gne
Ai - mè ch'i - o ecc.

12 #

lo - co a pa - ti - re sen - za al - cun fru - cto Ar - da il ce - lo e il

19 #

mon - do tu - to poi che so' in fia - ma e - in fo -

26

co.

109. A la pesca

Jannes Plice

CANTUS

Musical score for Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is in 2/2 time and B-flat major. The Cantus part begins with a treble clef and a common time signature, then changes to 2/2. The Altus, Tenor, and Bassus parts begin with a treble clef, then change to a bass clef and 2/2 time. The lyrics are: A la pe - sca, A la pe - sca, A la pe - sca.

A la pe - sca, _____

Musical score for four voices. The score is in 2/2 time and B-flat major. The lyrics are: pe - - - sca, o - gn'ho-mo a la pe - sca. o - gn'ho-mo a la pe - sca, [o - gn'ho-mo a la pe - sca.] o - gn'ho-mo a la pe - sca, o - gn'ho-mo a la pe - sca.

11

Da la par - te del si - gnor, del si - gno -

Da la par - te del si - gno - re, -

Da la par - te del si - gno - re [del si - gno - re]

Da la par - te del si -

17

re, me - ti - te - ve in pun - cto, pe - sca - do - ri.

re, me - ti - te - ve in pun - cto pe - sca - do - ri.

me - ti - te - ve in pun - cto pe - sca - do - ri. So - na la trom -

gnor me - ti - te - ve in pun - cto pe - sca

22

so - na la trom - be - ta, «Tanta - ri - dom, tan - ta - ri -

So - na la trom - be - ta so - na - lo trom - bon.

be - ta so - na lo trom - bon. «Tanta - ri - dom, tan - ta - ri -

So - na la trom - be - ta so - na lo tro - bon.

43

«Car - ga le re - te, le
do - - - - - na «Car - ga le
de ma - do - - - - - na

49

re - te, re - de, re - de.» «Por - ta - te li ba - sto - ni in - ma -
re - te, re - te, re - de, re - de.» «Por - ta - te li ba - sto - ni in -

55

ne.» «et por - ta l'ol - glio
ma - ne.» «Por - ta lo sa - le et por - ta
«Por - ta lo vi - no» «et por - ta
«Por - ta lo pa - ne» «et por - ta

61

let por - ta l'ol - glio.» «O, quan-ti ne ve - go!»

l'ol - glio.» «Sì di ra - no - chij!»

l'ol - glio.» «Sì di ra - no - chij!»

l'ol - glio.» «Sì di ra - no - chij!»

67

«Son pe-sci, — per san-cta Ro - cha!» «Me-te, me-te, me - te, to - ca, to - ca, to - ca»

«Son pe-sci, — per san-cta Ro - cha!» «Me-te, me-te, me - te, to - ca, to - ca, to - ca»

«Son pe-sci, — per san-cta Ro - cha!» «Me-te, me-te, me - te, to - ca, to - ca, to - ca»

«Son pe-sci, — per san-cta Ro - cha!» «Me-te, me-te, me - te, to - ca, to - ca, to - ca»

74

to - ca il fon - do il ba - sto - ne,
là sta - mo - li car - pi - o - ne.»

to - ca il fon - do cum il ba - - sto - ne,
là sta - no li car - pi - - o - ne»

to - ca il fon - do cum il ba - - sto - ne,
là sta - no li car - pi - - o - ne»

to - ca il fon - do cum il ba - - sto - ne,
là sta - no li car - pi - - o - ne»

Tertia pars

78

vi - va, vi - va, vi - va, trha le re - de a ri - va, lo pe - sce è pi -

vi - va, vi - va, vi - va, trha le re - de a ri - va, lo pe - sce è pi -

trha le re - de a ri - va, lo pe - sce è pi -

vi - va, vi - va, vi - va, trha le re - de a ri - va, lo pe - sce è pi -

85

glia - to! O, Dio, quan - te tro - te tro - te, tro - te, tro - te
O, quan - te mu - gel - le per le da - mi - xe - le,

glia - to! O, Dio, quan - te tro - te tro - te, tro - te, tro - te
O, quan - te mu - gel - le per le da - mi - xe - le,

glia - to! O, Dio, quan - te tro - te tro - te, tro - te, tro - te
O, quan - te mu - gel - le per le da - mi - xe - le,

glia - to! O, Dio, quan - te tro - te tro - te, tro - te, tro - te
O, quan - te mu - gel - le per le da - mi - xe - le,

91

por - ta a mon - si - gno - re Tan - ta - ri - dom, tan -
e li ce - pha - lo - ni

por - ta a mon - si - gno - re Tan - ta - ri - dom, tan -
e li ce - pha - lo - ni

por - ta a mon - si - gno - re Tan - ta - ri - dom, tan -
e li ce - pha - lo - ni

por - ta a mon - si - gno - re Tan - ta - ri - dom, tan -
e li ce - pha - lo - ni

96

ta - ri - dom, tan - ta - ri - dom, tan - ta - ri - dom.

ta - ri - dom, tan - ta - ri - dom, tan - ta - ri - dom.

ta - ri - dom, tan - ta - ri - dom, tan - ta - ri - dom.

ta - ri - dom, tan - ta - ri - dom, tan - ta - ri - dom.

110. Aimè ch'adesso io provo

Adespoto

CANTUS

Ai - mè, ch'a des - so jo pro - vo che co - sa è

ALTUS

Ai mè, che pe - na a - tro - ce ecc.

TENOR

BASSUS

tro - po a - mo - re, ai - mè, ch'e - gli è un ar - do - re che mi co - ce.

111. La non vòl più esser mia

Adespoto

CANTUS

La non vòl più es - ser mi - a [la non vòl la tra - di - to - ra:
la non vòl più es - ser mi - a la me di - ce: va' con Di - o

5

l'è di - spo - sta al fin ch'io mo - ra per a - mor e ge - lo - si - a. La non vòl più
ecc.

10

es - ser mi - a, la non vòl più es - ser mi - a.

112. Ave Maria

Trombecin

[cantus]



Tenor



113. Duo [senza testo]



114. Ave maris stella

Ave maris stela

The image shows a single staff of music in bass clef with a common time signature (C). The melody consists of the following notes: a whole rest, a half note G, a half note A, a half note B, a whole rest, a half note G, a dotted half note F, and a half note G. A slur is placed over the notes G, A, and B.

Tenor

Ave maris stela

The image shows a single staff of music in bass clef with a common time signature (C). The melody consists of the following notes: a whole note G, a half note A, a half note B, a whole rest, a half note G, a dotted half note F, and a half note G. A slur is placed over the notes G, A, and B.

Bassus

Ave maris stela

The image shows a single staff of music in bass clef with a common time signature (C). The melody consists of the following notes: a whole note G, a dotted half note F, a half note G, a quarter note A, a quarter note B, and a whole note G.

5.3 Schede analitiche e Apparato critico

Premessa

La compilazione delle schede analitiche, corredate da apparati critici relativi a ciascun brano del codice parigino Pn676, ha comportato scelte di metodo e una puntuale dichiarazione dei possibili interventi posti in atto. La fonte presa in esame presentava in primo luogo una serie nutrita di omissioni, sviste, errori e imprecisioni a cui si doveva far fronte, in vista della restituzione critica e filologica delle musiche. Lo strumento più efficace a disposizione, ove possibile, risultava costituito dalle fonti concordanti coeve: in tutti i casi in cui la collazione della fonte poteva giovare di un testimone, specie in presenza di situazioni che apparivano scorrette e bisognose di emendamenti, il confronto ha reso possibile la scelta di soluzioni plausibili che hanno rivitalizzato il brano preso in esame. Di tali soluzioni è stato dato riscontro caso per caso nell'Apparato critico.

Oltre a tali confronti suggeriti da necessità di emendamento, si è proceduto a parte alla collazione di tutte le fonti petrucciane concordanti, al fine di accertare fuori da ogni ragionevole dubbio il rapporto di autonomia di Pn676, data la relativa distanza cronologica esistente tra la raccolta di Parigi (finita di redigere il 26 ottobre 1502) e la data di stampa del Primo Libro di Frottole di Petrucci (Venezia, 28 novembre 1504). Difatti la collazione delle fonti, come è stato dichiarato altrove, ha messo in evidenza una assoluta indipendenza di Pn676 dalle edizioni di Petrucci ma, nel contempo, non ha escluso che l'una e le altre potessero in qualche caso discendere da un archetipo comune. Ciò ha dimostrato che l'operazione condotta da Petrucci, benché aderente a esigenze di uniformità imposte dal nuovo sistema produttivo musicale, accoglieva un'istanza già praticata e circolante che l'editore ha assunto in forma definitiva, quasi interpretando le esigenze del momento e la richiesta, per così dire, del mercato.

Così è emerso con chiarezza che discendono da un modello simile le versioni di Pn676 e di PeIV del brano n.1 *Io son l'ucelo*, mentre ne rappresenta una lezione variata quella concordante di Fn27 (fonte che altrove dimostra molta affinità con le fonti di Petrucci). Lo stesso caso si ripete per il brano n. 97 *Viverò paziente e forte* di Pn676 che presenta un modello di barzioletta codificata riscontrata in forma sostanzialmente identica in PeIII. Ma si tratta di casi rari. Il più delle volte, anche quando si verifica una consistente aderenza tra la fonte parigina e una edizione petrucciana, risulta evidente una maggiore cura operata dall'editore. Ciò è attestato dal raffronto condotto per il n. 92 di Pn676 *Poca pace e molta*

guerra, con la simile versione di PeIV, nella quale si registrano comunque elementi migliotivi segnalati nell'apparato critico, testimonianza evidente dell'intervento dell'*editor*; e così pure per il n. 108 di Pn676, *Arda il celo*, pure in PeIV, ma qui con più precise indicazioni che attengono alla stile frottolistico (in questo caso si riscontra maggiore aderenza con PeIV di Fn27): difatti Pn676 conserva, rispetto alla lezione a stampa, uno stile più vocale evidenziato dalla numerosa presenza di note ribattute in tutte le voci (più chiaramente strumentali in PeIV), utili alla distribuzione sillabica del testo poetico. In altri casi la relazione di parentela tra la fonte parigina e le edizioni petrucciane è compromessa da interventi differenziati che provengono da operazioni diverse: è il caso del brano n. 4 *Oimè il core, oimè la testa*, una barzelletta di Marco Cara originariamente concepita a 3 voci che Pn676 e PeI presentano elaborata a 4 parti. L'inserimento dell'A nella versione parigina è sicuramente più pasticciato rispetto a quello realizzato in PeI, ma in questa versione si nota un ipercorrettismo che regolarizza la mis 1 (ved. Apparato) rendendo difficoltosa la corretta distribuzione del testo. Di contro risulta sicuramente più corretta la lezione di PeI del n. 10 *In te Domine speravi*, un brano di Josquin di ampia circolazione per il quale non doveva essere difficile reperire fonti attendibili. L'intervento di Petrucci risulta migliorativo anche per il brano n. 14, *Dilecto albergo*, ancora una volta testimone di una elaborazione a 4 parti su un modello precedente a 3 voci, che in Pn676 mostra varie incongruenze. In altri casi la lezione a stampa è risolutiva in presenza di più gravi situazioni presenti in Pn676: è il caso del brano n. 22 *El converrà ch'io mora*, che nel testimone parigino presenta una situazione bisognosa di emendamento, risolvibile sulla lezione di PeI.

Per altri motivi le fonti petrucciane tradiscono spesso interventi di "riscrittura" viziati da esigenze editoriali che mirano a fornire modelli sempre più cristallizzati delle varie forme assunte. Sicuramente si tratta degli aspetti più interessanti del confronto, da cui emerge spesso l'atteggiamento conservativo "acritico" della fonte parigina a fronte di una volontà modernizzante "ipercritica" assunta da Petrucci. Ne consegue, ai fini della ricostruzione storica del repertorio, la maggiore valenza della lezione offerta da Pn676 in rapporto a una tradizione più antica che altrimenti rimarrebbe sconosciuta. Ne diamo in sintesi un ragguglio, rinviando per opportuni approfondimenti alle schede analitiche dell'Apparato critico:

n. 43, *Orsù correre voglio a morte*: PeVI semplifica la struttura togliendo il D.C. e offrendo una versione senza refrain; in Pn676 si ha una versione molto più articolata, attestata anche da altra fonte autorevole (Mtr55), che tenta l'estensione del brano verso una forma tripartita.

n.45, *Io mi voglio lamentare*: PeIII assume un diverso presupposto formale (l'originaria barzelletta è considerata un'oda) rispetto a Pn676 e "normalizza" a 4 voci il brano originariamente a 3; l'azione di Petrucci è emblematica di un deciso atteggiamento critico che trova riscontro anche in Fn27.

n.49, *Dhe, fusse pur qui mec*: benché in Pn676 e Pe si riscontri identica attenzione per l'elaborazione a 4 parti su un precedente modello a 3 v., Petrucci impone una semplificazione della scrittura, specie nelle parti di A e T, con perdita di elementi caratterizzanti del modello antico (alle mis. 8 e 17-18).

n.51, *La mi lasolla*: il brano di Petrucci non corrisponde alla lezione di Pn676, ma il soggetto "cavato" sulle note della solmisazione gli suggerisce una "sistemazione" su otto sillabe (per rispetto dell'ottonario della barzelletta) che disattende importanti aspetti originali.

n. 58, *Se non dormi, donna, ascolta*: in Pn676 è scritto una quarta sopra, rispettando un organico "a cappella" con uso di chiavette; in PeIII l'organico diverso (assunto anche in altre fonti) impone una nuova linea dell'A.

n. 60, *Or che son di preson fora*: è il caso più emblematico dell'azione critica condotta da Petrucci sul repertorio della frottola: la lezione di PeV - intesa ad offrire un taglio simmetrico della composizione imperniata sulla "Canzone del Turluru", con sistemazioni e correzioni non sempre puntuali - mutila il brano della interessante coda di 28 misure offerta da Pn676 (ved. Apparato).

1. Io som l'ucelo [che sopra i rami d'oro]

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito con coda

Autore della musica: [Marco Cara]

Concordanze: PeIV, c. 2 (Marcus Chara Vero.) // Fn27, c. 41

Edizioni moderne: Filocamo (da Fn27), pp. 393-394; Schwartz (da PeIV), p. 4 \5.

Osservazioni: Pn676 ha tramandato il brano mutilo delle parti di C e T che dovevano trovarsi sulla c. 8v attualmente mancante. La composizione è stata ricostruita sulla base della versione sostanzialmente simile di PeIV, che ne segnala anche la paternità. La versione dell'altra fonte concordante Fn27 registra differenze consistenti. La composizione presenta una intonazione musicale per strambotto appartenente a una concezione moderna che tuttavia evoca la tradizione del passato. Il primo endecasillabo è frammentato in quattro sezioni per creare una serie di sospensioni di vario metro rimarcate da corone e pause; di contro, il secondo endecasillabo è musicato senza interruzioni e si conclude con una coda. La varietà dell'intonazione gioca un ruolo importante e si unisce a un desiderio di evocazione della più antica prassi vocalistica, ancor meglio evidenziata nella cadenza finale del primo endecasillabo. Sicuramente il brano è opera di Marco Cara concepito originariamente a 3 v. ed è verosimilmente destinato ad una esecuzione sia polivocale, sia per canto accompagnato. L'aggiunta dell'A nel contesto originario, benché realizzata dallo stesso Cara a monte dei principi di uniformità che diventeranno caratteristici della sistemazione petruciana operata sul repertorio frottolistico, allontana decisamente la possibilità di un'esecuzione interamente vocale per la strumentalità evidente della parte aggiunta.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi variamente frazionati, con coda strumentale

Schema musicale	A		+ cod	
Sezioni musicali	$a_3+b_4+c_3+d_6$	e_8		f_9
Schema metrico associato ¹¹	: $a^{2+3+3+5}$	b		+ cod :
	$a^{2+3+3+5}$	b		+ cod
	$a^{2+3+3+5}$	b		+ cod
	$c^{2+3+3+5}$	c		+ cod

Apparato critico:

Collazionato con PeIV e Fn27

C e T: parti desunte da PeIV

3, C: senza cor in PeIV

11, A, 1: in Pn676 valore non annerito (ma *epitrita*)

26: si segnala con tratteggio l'inizio della coda strumentale

27, C, 1-2 e A, 1-4: movimento per 8°

32, B, 4: bq espresso con b in Pn676

30-35: in Fn27 misure sostituite da 3 mis diverse

2. *Benedictus Dominus Deus*

3. Rende l'arme al fiero Amore

Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Mtr55, cc. 38v-39, a 4 v.

Edizioni moderne: Giazotto (da Mtr55), pp. 67-68; Jeppesen, III (da Mtr55), pp. 264-265.

Osservazioni: l'intonazione musicale riporta nella prima parte l'intera ripresa e nella seconda i versi prescelti per la funzione di *refrain*. La prima parte si articola, perciò, in quattro frasi musicali chiuse da ritornello che dovranno essere utilizzate per intonare gli otto versi della ripresa. Tale disposizione è confermata dalla versione riportata in Mtr55, sebbene in questa fonte sia assente la barra a mis. 6 e la lezione testuale sia corrotta e mutila di quattro versi della stanza. Tuttavia la versione di Pn676 offre un'ulteriore precisazione di grande interesse ai fini della corretta distribuzione della stanza: la prima parte della struttura, chiusa da ritornello, presenta dopo le prime due frasi musicali una barra con evidente valore di ripetizione interna. Tale indicazione è ricorrente in questo tipo di repertorio e, in genere, è comprovata dalla indicativa presenza di una doppia linea di testo sotto la musica. In questo caso ciò non si verifica, non essendo riportata nemmeno la prima linea del testo della stanza; l'indicazione offerta dalla barra viene perciò assunta con valore implicito. La soluzione proposta appare come la più confacente alla corretta interpretazione del testo, poiché la ripetizione interna alla sezione prevede di poter utilizzare le prime due frasi musicali sulla prima e seconda mutazione con lo stesso ordine di rima (abab) e le altre due sulla volta prima e sulla volta seconda che presentano ovviamente altre rime (bccx). Naturalmente la seconda parte della composizione sarà sempre destinata al *refrain* prescelto, che non solo è limitato ai soli primi due versi della ripresa, ma si presenta anche con una intonazione variata rispetto a quella assegnata alla stanza. Nell'insieme la struttura è tra le più mature nell'ambito della forma della barzelletta e aderisce perfettamente ai modelli riscontrabili nella cultura mantovana. In rapporto alla concordanza riscontrata con la versione a 4 v. di Mtr55, si conferma la maggiore attendibilità della lezione di Pn676. L'aggiunta di una quarta voce di cT alla struttura originaria a tre parti determina forzature che si evidenziano nella mancanza di scorrevolezza della sua linea melodica, accentuata da salti di ottava resi necessari da esigenze di sistemazione della voce aggiunta nel tessuto preordinato, da un intervallo scorretto di settima alla mis. 9-10 e da due passaggi che registrano ben sei quinte consecutive tra C e cT alle mis. 4-5 e 18 (queste ultime segnalate anche da Jeppesen). Cfr. R. Giazotto, pp. 67-68 e K. Jeppesen, *La frottole III*, pp. 264-265. La situazione riflette uno stato già denunciato da codici che attestano la transizione del repertorio tardo-quattrocentesco alla definizione formale a 4 v. - a cui non si sottrae, come si vedrà, nemmeno Pn676 - definitivamente assunta nelle edizioni petruciane (La Face, Strambotti e Luisi, *Scrittura e riscrittura*). Per quanto concerne l'emendamento operato alla mis 19, T e B, si sottolinea che la lezione originale persiste nella versione a 4 v. di Mtr55. Tale situazione porrebbe dubbi sulla legittimità dell'intervento emendativo, ma sembra evidente un mancato riconoscimento dell'errore da parte dell'anonimo elaboratore proprio perché la voce aggiunta aggrava lo stato di disagio contrappuntistico: difatti, nell'intento di sottoporre al C una linea confacente, l'estensore fornisce un cT che procede pure per salto generando una ulteriore

sovrapposizione scorretta di nona con il B. La soluzione adottata nella trascrizione di Pn676 risulta perciò idonea anche per la versione a 4 v. di Mtr55. Volendo tuttavia dare credito alla versione espressa dalle due fonti nelle parti di T e B, si sarebbe potuto intervenire sulla sola parte di C raddoppiando il valore della nota precedente il salto sulla settima e trasformando la Sb annerita in Sm. Tale soluzione avrebbe però snaturato la tipica formula ritmica dell'inciso in fase di cadenza, che la versione a 4 parti si è preoccupata invece di rispettare e rafforzare nell'inconsapevolezza di produrre una doppia dissonanza. In definitiva ci troviamo di fronte a una forma musicale ancora non cristallizzata che presenta asimmetrie nel fraseggio: *tactus* allargato alle mis 12, 15 e 19 e semifrasi di 4 mis contro 3. Tale situazione precede lo stato di "riscrittura" del repertorio frottolistico operato da Petrucci (ved. F. Luisi, *Scrittura e riscrittura*, pp. 190-198) e propone uno stato dell'arte più legato alla prassi vocale virtuosistica e libera. Lo dimostra sia il ricorso alla variante della misura, sia alla variazione dei moduli iniziale e finale che caratterizzano la versione di Pn676. Da questo punto di vista è significativo che la variazione dei moduli (nonché della misura) sia sottolineata dall'uso di *color minor (epitrita)*, evidenziando chiaramente il riferimento al valore semiologico della scrittura: esso appare conseguentemente esemplificato da una possibilità di soluzione che evidenzia la prassi della diminuzione, suggerendo nel contempo al cantore altre possibilità. L'importanza fondamentale del testimone parigino è convalidata dal tentativo sciatto di sistemazione operato da Mtr55 sulla falsariga dei principi consolidati nell'opera petrucciana; pur tuttavia, una più corretta sistemazione a 4 voci assunta alla dignità della stampa avrebbe comunque obliato la preziosa testimonianza di prassi qui offerta. Essa, per esser caratterizzata dall'intonazione a 3 v., sancisce la sua appartenenza al repertorio tardo-quattrocentesco, al quale si accosta anche per una formulazione delle parti di T e B funzionali al testo, vuoi per il fraseggio, vuoi per il ricorrere di valori sdoppiati (note ripetute) indispensabili per l'intonazione di tutte le sillabe della versificazione. Sotto tale aspetto si ritiene possibile una esecuzione plurivocale, anche se la partenza e la proiezione del testo attengono preferibilmente ad una prassi vocale accompagnata (le due parti sottostanti possono essere intavolate anche sul liuto senza interventi sostanziali).

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain* sottoposti per esteso; lo stesso schema si utilizza per le stanze riportate in margine al testo musicale, ma con impiego di iterazioni.

Schema musicale		A		:::	B					
Sezioni musicali ₃	a	b		c	d ₄	:::	a ¹ b ¹ ₄			
Schema metrico associato ⁸ refr	x	y		y	x		x y (refr) R senza rit + refr			
		:::	a	b	:::	b	c	:::	x	y (refr) S con rit + refr
			a	b		c	x			

Apparato critico:

Collazionato con Mtr55

T e B: in Pn676 senza indicazioni di *tempus*

6, CTB: in Pn676 barra semplice anziché segno di ritornello; manca in Mtr55

12, C, 5: anticipazione di risoluzione confortata sia da Mtr55, sia da situazione similare a mis 19

12, T, 4-5: in Mtr55 Re M

14, C, 1-2: Mtr55 non in col

14-16, CTB: diversa la lezione di Mtr55 (di cui non si riporta la parte di A, non presente in Pn676): vedi esempio n. 01 in Appendice.

17, B: in Pn676 cambio di chiave da Fa2 a Fa3

19, T e B, 1-2: valori invertiti in Pn676 (M seguita da Sm); stessa situazione in Mtr55; si ritiene indispensabile l'emendamento per consentire il passaggio per salto su nota non reale nella parte di C.

4. Oimè il core, oimè la testa

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: Marcheto [Cara]

Concordanze: PeI, cc. 2v-3; PeBossI, c. 32 // Fn27, cc. 12v-13; Fc2441, cc. 7v-8; e altre fonti liut

Edizioni moderne: Ces-Mon-Dis (da PeI), p. 3; Schwartz (da PeI), p. 1; Disertori (da PeBossI), pp. 384-385; Filocamo (da Fn27), p. 193; Pirrotta 1984, (da PeBossI), pp. 183-184; Reese 1990 (da PeI e PeBossI), pp. 172-173.

Osservazioni: barzelletta di forma codificata con sezioni musicali simmetriche. I segni di ritornello alle mis 6 e 12 sono funzionali all'intonazione delle stanze di otto versi; il segno di ritornello riportato in C, T e cT alla mis 15 (e non nella parte di B mancante delle mis 13-15) è superfluo essendo inserito nella sezione riguardante il *refrain*. Dal punto di vista stilistico questo brano rappresenta la motivazione opposta a quella che ha determinato l'assunzione nel codice del brano precedente (*Rende l'arme al fiero Amore*): qui è stato riportato un brano di Cara originariamente concepito per canto e liuto (cioè con T e B originariamente intavolati) e riscritto con aggiunta di cT con evidente intento di sistemazione e aggiornamento alla scrittura a 4 parti. Considerando la presenza dell'originario T in chiave di Do2, l'aggiunta del cT ha cercato l'inserimento nell'ambito di Do3, ma nella coda del *refrain* si è dovuto sovrapporre alla linea del T. Considerato nella sua primaria impostazione a 3 voci, il brano consentirebbe una esecuzione interamente vocale che appare fortemente inibita dalla natura strumentale del cT aggiunto, al quale si è adeguato il B trascurando di ribattere alcune note in funzione della distribuzione sillabica del testo (per es. alle mis 5 e 8).

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain* sottoposti per esteso; lo stesso schema si utilizza per le stanze riportate in margine al testo musicale, ma con impiego di iterazioni.

Schema musicale		A	:	:	B	
Sezioni musicali ₃	a	b	:	:	a	b + cod
Schema metrico associato ⁸	x	y		y	x	x y (refr) R senza rit + refr
	:	:	:	:	:	:
	a	b	:	:	x	y (refr) S con rit + refr
	a	b	c	x		

Apparato critico:

Collazionato con PeI che ha la parte di T nella posizione dell'A.

3, A, 3: senza d in PeI;

5, C, 4: in PeI due Si Sm;

8, C, 4: in PeI due Si Sm;

9, C,A,T,B: barra in PeI;

11, C, 4: in PeI manca (la misura è regolare, non allargata a 3 M come in Pn676, ma ciò impedisce la corretta distribuzione del verso ottonario);

11, A: in PeI Re e Si Sm, Do Cr, Re Sm e Do Cr (mis regolare c.s.);

11, T, 4: in Pe I manca (mis regolare c.s.);

11, B, 4: in PeI manca (mis regolare c.s.);

12, cT, 2: manca in Pn676;

13, A, 4: in PeI senza d;

14-15,T, 4-1: due M in PeI;

13-15, B: mancano in Pn676 (ricostruite sulla base delle mis 1-3 e della lezione di PeI);

15, C, A e cT: con segno di rit in Pn676; in PeI segno di rit. in tutte le voci;

18, A, 1: in PeI due La Sm;

18, A, 2: in Pn676 cambio di chiave a Do4 fino alla fine.

19, A, 2: in PeI Mi;

20, A, 5-6: in PeI Mi M.

5. Helas que pora advenir

6. Aimè il core mi dole

Forma musicale: ballata minima settenaria a 4 v. su schema bipartito con D.C.

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: il testo di ballata consente la formulazione di uno schema bipartito con D.C. L'intonazione musicale riflette una chiara ricerca di equilibrio nella scrittura a 4 parti che si avvia verso forme stereotipe concepite per voce accompagnata da strumenti. Le parti sottostanti al C non consentono infatti una corretta distribuzione del testo e assumono valore strumentale. La scelta di un testo di ballata conferma l'idea che il compilatore della silloge sia interessato anche a forme desuete di più antica memoria. Appare evidente l'intento di sottoporre la ballata alla nuova concezione stilistica dello stile frottolesco a 4 parti.

Schema musicale: bipartito per ripresa e stanza sottoposte per esteso (la stanza con impiego di iterazione).

Schema musicale	A	Fine :	B	: D.C.
Sezioni musicali ₃	a	b ₆	: c	d :
Schema metrico associato ⁷ R (D.C.)	x	x	Fine : a	b : R/ S con rit. e b x

Apparato critico:

ATB: manca nell'O. indicazione di *tempus*

11, A, 1-2: in Pn676 Sol M e Fa M (quest'ultima nota in contrasto con B)

14, CATB: D.C. richiamato da incipit musicale e indicazione *ut supra*.

7. Sergonta bergonta bergonton bao

Forma musicale: barzelletta quadrilingue a 4 v. su schema tripartito, con *refrain* atipico

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: il brano ha una impostazione *sui generis* sia sul piano linguistico che sul versante musicale. Se il testo sembra rispondere a una distribuzione dialogica, l'intonazione musicale sembra concepita per essere distribuita a due soggetti che alternano i loro interventi con un coro; a quest'ultimo risulterebbe di conseguenza affidato il commento di sintesi costituito dal *refrain* di natura atipica che richiama un motto o un gioco di parole di magica evocazione. Su tali basi si ipotizza per la barzelletta una destinazione "rappresentativa" sperimentata anche da altri brani contenuti nella silloge. Nel caso presente sembra tuttavia prevalere una funzione narrativa a sfondo buffonesco, con linguaggio da taverna e farciture linguistiche caricaturali che tendono a delineare i personaggi agenti: la meretrice castigliana con lazzi francesi, il lanzo con espressioni "todesche". Sul piano musicale ne trae vantaggio la forma che affronta una impostazione tripartita per una distribuzione più variata possibile della struttura poetica: una prima parte assegnata alla ripresa in tempo binario composto, una seconda parte con ritornello destinata alle due mutazioni della stanza in tempo binario, e un'ultima assegnata ai due versi della volta in proporzione tripla. L'impostazione generale della scrittura consente una esecuzione interamente vocale; si ritiene tuttavia più propriamente corale la ripresa, mentre per le stanze, di carattere dialogico, appare più funzionale una esecuzione vocale accompagnata.

Schema musicale: tripartito per *refrain* e stanza sottoposti per esteso; con D.C.

Schema musicale	A	Fine :	B	:	C	D.C.
Sezioni musicali ₄	a ₂	b ₂	: c	d : :	e	f
Schema metrico associato ⁸ D.C.	x ¹¹	y ⁹	Fine : a	b :	b	y Refr, S con rit e a b

Apparato critico:

4, A, 3-4: in Pn676 valori raddoppiati

4, B, 4: in Pn676 valore di M

6, B, 2: in Pn676 La

19-20, A: ripete tre volte la mis 18

20: il D.C. è richiamato nel testo con l'indicazione *ut supra*.

8. Colomba senza felle in corpo humano

Forma musicale: laude in forma di strambotto a 3 v. su schema monopartito con coda

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto monopartito. Riecheggia moduli vocali virtuosistici realizzati con intonazioni che prevedono la scomposizione degli endecasillabi in settenari e quinari intercalati da ampie pause e note finali coronate; anche la coda, con corone e respiri, sottolinea una discendenza dalla tradizione quattrocentesca dello strambotto, evidenziato anche dall'impiego di *tempus imperfectum diminutum* che rende "gravità" al *tactus* in linea interpretativa con il testo. Anche la tessitura a tre voci e una loro possibile vocalizzazione depone a favore del ricorso a modelli antichi.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi frazionati in settenari e quinari, con coda

Schema musicale	A		+ cod	
Sezioni musicali ₄	a ₇ +b ₆	c ₇ +d	e ₃ f ₃ g	
Schema metrico associato ¹¹	: a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵	+ cod str	:
	a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵	+ cod str	
	a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵	+ cod str	
	c ⁷⁺⁵	c ⁷⁺⁵	+ cod str	

9. Rezina del cor mio ora te lasso

Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: modello antico di strambotto monopartito. L'intonazione prevede la scomposizione degli endecasillabi in settenari e quinari intercalati da ampie pause e note finali coronate; la risoluzione sui quinari assume un'evoluzione vocalistica conclusiva che liberamente supera la costrizione simmetrica. Si evidenzia l'appartenenza alla tradizione quattrocentesca dello strambotto, sottolineato anche dall'impiego di *tempus imperfectum diminutum* per una più spiccata "gravità" del *tactus* coerentemente con il testo. Anche la tessitura a tre voci con concreta possibilità di

vocalizzazione richiama il modello più antico. Di particolare interesse è la presenza di un travestimento spirituale riportato in margine (*Rezina del Paradiso*) che attesta, in epoca piuttosto precoce, l'uso delle intonazioni profane anche polifoniche nella pratica dei "cantasi come" (sul problema ved. Luisi, *Laudario giustiniano*)

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi frazionati in settenari e quinari

Schema musicale	A		
Sezioni musicali ₄	a+b ₆	c ₅ +d ₈	
Schema metrico associato ¹¹	: a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵	:
	a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵	
	a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵	
	c ⁷⁺⁵	c ⁷⁺⁵	

Apparato critico:

11, C e B: in Pn676 cor indicata con *signum congruentiae*.

11, B: in Pn676 segue Re Sb con *signum congruentiae*.

10. In te, Domine, speravi

Forma musicale: barzelletta semileggera a 4 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: [Josquin des Pres]

Concordanze (sulla scorta di Filocamo, pp.405-406): PeI, cc. 49v-50 («Josquin Dascanio»); PeBossI, 38v-39 («Josquin Dascanio»); Gün44, 3v-4; Gut47, c. 4r-v; Rhau38, n.1 // BasU 17-20, n.68; BasU 22-4, n. 47; BeS40196, cc. 262v-263; BoMQ18, cc. 12v-13; ErlU473/4, cc. 191v-192; Fe2441, cc. 56v-57; Fn27, cc. 42 v-43; Fn337, c. 84v (solo B); GreifU640-1, n.1; HerdF9822, n.14 (solo C e B); KöU150, n.9, LeU51, n. 45; Lbl3051, cc. 56v-57; MaP2,1-5, c. 56 («Jusquin dascanio»); MüU326, c.13 (solo A); RegB940-1, n. 42 (solo C «Josquinus Pratensis»); SionC87-4, c. 4v (solo B), e c.13v (solo B); SGa463, n.25; UpU478-80, n.4 (3 v.); WrK352, cc. 30v-32.

Edizioni moderne (scelta): Schwartz (da PeI); pp. 37-38; Ces-Mon-Dis (da PeI), pp. 38-39; Filocamo (da Fn27), pp. 408-409.

Osservazioni: barzelletta con struttura unificata coniatu su ripresa di 4 versi e *refrain* di 2 versi (versi 1-2 della ripresa) musicalmente variato nella seconda sezione. Il ricorso del primo verso della ripresa a una espressione spirituale in lingua latina non è raro e bene interpreta lo spirito della barzelletta che volentieri introduce nel *refrain* un concetto in sintesi. Il brano impiega musicalmente la struttura a quattro parti tipica del repertorio frottolistico con impiego di moduli peculiarmente strumentali nelle parti inferiori.

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain* sottoposti per esteso; lo stesso schema si utilizza per le stanze riportate in margine al testo musicale, ma con impiego di iterazione per le mutazioni.

Schema musicale	A		B	
-----------------	---	--	---	--

Sezioni musicali ₆	a	b	:	b ₇	c ₄		a	d ₅	
Schema metrico associato ⁸	x	y		y	x		x	y (refr)	R senza rit + refr
refr	: a b		:	b	x		x	y (refr)	S con rit mut. +
	a	b							

Apparato critico:

Collazionato con PeI.

2, B, 1: in PeI due Si Sb;

7, B, 1: in Pn676 valore di M; Fa Sm punt in PeI;

12, T e B: in Pn676 senza cor il T (confermato in PeI); con *signum congruentiae* il B;

25, T, 4: nota incerta in Pn676, ma confermata da PeI;

26, B, 2: in Pn676 Mi e Fa Sm; in PeI Fa (lezione accettata);

29, A e T, 1: in PeI *signum congruentiae*;

30-32, C: in Pn676 i due valori di Sb punt sono stati sciolti per formare 6 M necessarie alla sillabazione del testo; in PeI il ritmo diverso lo consente: Fa Sb, due Fa M e Fa Sb.

29-34, C,A eT: in PeI diversa lezione in forma di coda con inizio sul *signum congruentiae*.

29-30, B, 1-1: in PeI Fa M, Fa Sb punt.

11. Pacientia ognom me dice

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: adespoto

Concordanze: PeLiutIV, cc. 54v-55, // Fn27, cc. 80v-81; CTGrey3.b.12, cc. 80v-82; Pn27, c.39 (int. liut.).

Edizioni moderne: Filocamo (da Fn27), pp. 607-609; Cattin, *Grey* (da CTGrey3.b.12), pp. 70-72

Osservazioni: barzelletta sperimentale proiettata verso definizioni formali ampie. Le sezioni musicali sono modellate su un nucleo fondamentale di 4 misure che non si ripete simmetricamente, ma viene riproposto anche in composizione multipla, cosicché il primo verso è modellato su 8 misure, il secondo e terzo su 4 misure, e il quarto su 12 misure. Poiché lo schema musicale utilizzato per la ripresa serve anche per l'intonazione della stanza di 8 versi, viene a crearsi una decisa variazione di metro che giova alla lunghezza della versificazione: esemplificando lo schema metrico della stanza sulla lunghezza delle sezioni musicali abbiamo: a₈ b₄ a₄ b₁₂ b₈ c₄ c₄ x₁₂. Se si tiene presente che anche l'impostazione a 4 v. rispecchia la tendenza più moderna della scrittura con base strumentale si può definire il brano di forma musicale avanzata.

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain* sottoposti per esteso; lo stesso schema si utilizza per le stanze riportate in margine al testo musicale, ma con iterazione delle quattro sezioni della ripresa.

Schema musicale		A				:	B		:
Sezioni musicali ₄	a ₈	b	c	a ¹ ₁₂	:	a ₈	:		
Schema metrico associato ⁸	x	y	y	x		x (refr)	R senza rit + refr		
	: a	b	a	b	:	x (refr)	S con rit + refr		
	b	c	c	x					

Apparato critico:

Collazionato con Fn27 (ove il cT corrisponde alla parte di A)

5, C, 1: in Fn27 Mi M e Mi Sm

5, cT, 1: M senza punt in Pn676; in Fn27 La M e La Sm

6-7, C e cT: procedimento con tre 5° parallele

8-9, T, 1-1: in Fn27 La Sb e La M

8-9, cT, 1-1: in Fn27 Mi Sb e Mi M

9, B, 1: in Fn27 La M e La Sm

10, cT, 2: in Fn27 Si (procedimento per 5e con C)

12, cT, 1-2: in Fn27 Mi Sb

12-13, B, 1-1: in Fn27 La Sb e La M

13, cT, 2: in Fn27 Sol-Fa Cr

13, B, 2: in Fn27 con b

14, T, 1: in Fn27 senza d

14, cT, 4: in Fn27 senza b

14-15, T, 3-1: in Fn27 non in ep

15, cT, 1: in Fn27 due La M

16-17, T, 1-1: in Fn27 solo due Re M

16-17, cT, 1-1 in Fn27 solo due Fa M

17, C: in Fn27 un solo Re M

18, T, 1: in Fn27 senza d

20-21, cT, 1-1: in Fn27 La Sb e La M

- 21, C, 1: in Fn27 Mi M e Mi Sm
- 21, T, 1: in Fn27 Do M e Do Sm
- 22, cT, 2: in Fn27 e Pn676 Si (procedimento per 5e con C); l'emendamento è fondato sulla lezione di Pn676 a mis 10
- 23, C, 1: in Fn27 Re M e Re Sm
- 23, cT, 2-3: in Fn27 non in ep
- 22-23, C e cT: stessa situazione di mis. 6-7
- 25, C, 1: in Fn27 Re Sb
- 25, T, 1 e 2: in Fn27 Re Sb, poi Do Sm senza d
- 25, cT, 1: in Fn27 Fa Sb
- 25, B, 1: in Fn27 La Sb
- 26-27, C e cT: stessa situazione di mis. 6-7
- 27, C, 1: in Fn27 Re M e Re Sm
- 27, cT, 2-3: in Fn27 non in ep
- 29, cT: senza cor in Pn676
- 30, cT: manca P in Pn676
- 33, C, 1. in Fn27 Mi Sb (errato, dato il movimento del B e T)
- 33-34, cT, 1-1: in Fn27 La Sb e La M
- 34, C, 1: in Fn27 Mi M e Mi Sm
- 34, T, 1: in Fn27 Do M e Do Sm
- 37, C, T, cT e B: in Fn27 continua riproducendo l'intera sezione compresa tra mis 9 e 29
- 37, cT e B: Sb senza punt in Pn676.

12. Tiente a l'ora

Forma musicale: elaborazione strumentale a 4 v. su Tenor vocale ostinato (derivante da distico di filastrocca di ottonari e *refrain* "a ballo" in doppio quinario)

Autore della musica: adespoto

Concordanze: riscontri per il tema in PeVIII, c. 44, // Pn676, c. 109v-110

Edizioni moderne: Torrefranca, pp. 535-536; Luisi, *Balli*, pp. 9-13; (per il tema: Luisi, *Tentalora*, pp. 93 e 113).

Osservazioni: il brano presenta una chiara natura strumentale con verosimile destinazione di danza. L'elaborazione a 4 parti si realizza sul tema del *Tentalora* distribuito al Tenor e ripetuto cinque volte a modo di "tenore ostinato". Il Tenor consta di due sezioni simmetriche di 4 mis ciascuna, composte da a_2+b_2 e c_2+c_2 ; Pn676 riporta sotto l'intonazione del C solo il distico *Tente alora Ruzenenta / tu sera' la mal contenta*, che risulta essere relativo alla sezione $c+c$, con evidente riferimento a una nota filastrocca di ottonari piani di cui dovevano far parte. Il tema del T, di contro, presenta in apertura l'intonazione originale "a ballo" che risulta conosciuta su una prima sezione di doppi quinari. Poiché la prima sezione $a+b$ è priva di testo in Pn676, si rafforza l'idea che si tratti di una elaborazione strumentale. Tuttavia a scopo di completezza, nella trascrizione si è voluto sottoporre in parentesi il testo del *refrain* a ballo a cui si riferisce l'intonazione della prima sezione. Gli studi già condotti sulla tradizione del testo di evidente natura paremiologica hanno appurato la presenza per questa sezione di un doppio quinario ottenuto con espressione esortativa iniziale (*O tiente a l'ora / o tiente a l'ora* ovvero *Do tiente a l'ora / do tiente a l'ora*; ved. F. Luisi, *Il tentalora*, pp. 78-91); nonostante non vi sia traccia di tale forma esortativa in Pn676 (nemmeno nella seconda lezione del brano proposta alle cc.109v-110 dello stesso testimone) in questa sede essa è stata assunta a scopo esemplificativo.

Schema musicale: monopartito su Tenor ostinato composto da quattro sezioni che intonano il *refrain* a ballo e un distico di ottonari ripetuto 5 volte

Schema musicale	A	5 volte
Sezioni musicali del T ₄	$a_2 + b_2$	$c_2 + c_2$
Schema metrico associato ^{5+5 8+8}	: [x x]	a a : refr a ballo + distico di ottonari

Apparato critico:

Alcune parti riportano nomenclatura inusitata: Altitonans l'A e Bariclamans il B (senza indicazione il C; nella norma il T)

14, A, 4: in Pn676 Fa; l'emendamento evita la dissonanza ma crea un salto di nona tuttavia tollerabile in presenza di elaborazione strumentale

18, A: manca la P sostituita da punt su nota precedente Do (non accettabile)

19, A, 4: con P in Pn676

26, A: P manca in Pn676

36, CATB: il brano potrebbe terminare con corona sulla seconda parte della mis; poiché tuttavia il T non segnala sul Fa il *signum congruentiae* lasciando supporre la conclusione dell'enunciato ripetuto per la quinta volta, si dà una possibile ulteriore soluzione che interpreta i valori finali delle altre parti come pedali.

13. Ocultamente me sentia puncto

Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: modello semplice e antico di strambotto monopartito, coniato su due ampie frasi musicali simmetriche che intonano la prima coppia di endecasillabi. L'impiego di *tempus perfectum diminutum* genera peculiare "gravità" del *tactus* in coerenza con il testo. La tessitura a tre voci attesta la tradizione più antica; sul piano esecutivo mostra una impostazione preferibilmente vocale-strumentale, anche se non si esclude una possibile intera vocalizzazione del brano.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi intonati per esteso

Schema musicale	A		
Sezioni musicali ₇	a	b	
Schema metrico associato ¹¹	: a	b	:
	a	b	
	a	b	
	c	c	

Apparato critico:

C: senza b in chiave

T e cT: manca indicazione di *tempus* nell'O.

14. Dilecto albergo, o tu beato nido

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito con coda.

Autore della musica: [Marco Cara]

Concordanze: PeIV, c. 29 (M. C.)

Edizioni moderne: Schwartz, pp. 74-75

Osservazioni: l'attribuzione della paternità è registrata in PeIV con le sigle M. C. Il brano rispecchia la fase di adeguamento a modelli aggiornati di scrittura a 4 parti in stile frottolesco. Nel brano in esame la versificazione endecasillaba subisce una frammentazione non regolare per la composizione del fraseggio, creando qualche problema alla corretta distribuzione delle sillabe in fase di iterazione per l'esecuzione delle coppie successive di versi. Poiché la scomposizione è delimitata da pause, l'intonazione si adegua alla versificazione quando la scomposizione affronta l'intonazione di quinari e settenari, ma può risultare difettosa se riferita a 4 o 8 sillabe intercalate da pausa (ved. mis 10). Motivo di innovazione è la coda posta a chiusura dell'intonazione della prima coppia di versi, che potrebbe avere una destinazione strumentale. L'impostazione della scrittura isola chiaramente la voce superiore da quelle inferiori che appaiono concepite per una destinazione strumentale. La parte di cT (Contratenor Altus) presenta notevoli problemi di adattamento alla struttura e rende credibile una rielaborazione da precedente modello a 3 parti. Il brano si trova anche in PeIV in versione a 4 v. con una parte di A sostanzialmente simile a quella di Pn676 anche per le incongruenze sopra registrate, ma a volte migliorativa come appare dai casi di emendamento assunti e riferiti in apparato.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi variamente frazionati in quattro sezioni, con coda strumentale

Schema musicale	A		+ cod	
Sezioni musicali	a ₅ +b ₂	c ₂ +d ₄		e ₅
Schema metrico associato ¹¹	: a ⁵⁺⁷	b ⁴⁺⁸		+ cod str :
	a ⁵⁺⁷	b ⁴⁺⁸		+ cod str
	a ⁵⁺⁷	b ⁴⁺⁸		+ cod str
	c ⁵⁺⁷	c ⁴⁺⁸		+ cod str

Apparato critico:

Collazionato con PeIV

cT, T e B: manca indicazione di *tempus* in Pn676

2, T, 2: Sol di volta crea un passaggio di 4^a presente anche in PeIV

7, C, cT, T e B: L con cor; sdoppiamento del valore in C imposto dal testo

8, A, T e B, 1-2: PeIV in lig

9, A, 1: in Pn676 Si; La versione di PeIV

9, T, 1: in Pn676 La; Do versione di PeIV

9, T e B, 1-2: PeIV in lig

10, B, 1-2: PeIV in lig

11, B: in PeIV Re Sm, Mi M e Re Sm

12-13: in Pn676 e in PeIV il valore di L sembra funzionale, ma è probabile la mancanza di una mis modellata come nel B

13, B: L con cor; sdoppiamento del valore in C imposto dal testo

14-15, A, 1-1: PeIV in leg

16, C, 3: in PeIV diminuzione della M in 4 Cr: Si, Do, Re, Si

18, cT: in PeIV La.

15. O falso mondo, che l'huomo fai sì doglioso

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto monopartito di concezione più attuale. L'intonazione prevede la scomposizione degli endecasillabi in quinari e settenari intercalati da ampie pause e con note finali coronate; la conclusione sui settenari assume un'evoluzione modestamente vocalistica che ricorda

vagamente lo stile più antico. A tale tradizione appartiene l'impiego del *tempus imperfectum diminutum* con valore di "gravità" assegnato al *tactus* in adesione alla semantica del testo. La tessitura a quattro voci segue principi di arricchimento strumentale della partitura con scrittura in contrappunto ritmico che esclude la possibilità di vocalizzazione delle parti. L'analisi del brano evidenzia una scelta compositiva originaria e equilibrata, piuttosto che un adattamento forzato operato su una precedente scrittura a 3 parti; per tali ragioni si può ritenere aderente allo stile frottolistico corrente .

Schema musicale: strambotto monopartito con 4 sezioni musicali che intonano endecasillabi frazionati in quinari e settenari (quattro sezioni)

Schema musicale	A		
Sezioni musicali	a ₃ +b ₆	c ₄ +d ₆	
Schema metrico associato ¹¹	:	a ⁵⁺⁷ b ⁵⁺⁷ a ⁵⁺⁷ b ⁵⁺⁷ a ⁵⁺⁷ b ⁵⁺⁷ c ⁵⁺⁷ c ⁵⁺⁷	:

Apparato critico:

B: in Pn676 senza indicazione di *tempus*

16. Mille prove ho già facto per levarmi

Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Mo .F.9.9, cc. 97v-98; Fn230, cc. 58v-59; Fn27, c. 56v.

Edizioni moderne: La Face, *Strambotti* (da Mo .F.9.9), pp. 358-360; Filocamo, p. 488.

Osservazioni: strambotto monopartito di impostazione antica con soluzioni ricercate sul piano metrico. L'intonazione prevede la scomposizione del primo endecasillabo in tre sezioni di quattro sillabe ciascuna delimitate da valori coronati; mentre il secondo endecasillabo è diviso in settenario e quinario con pausa intercalata. L'impiego del *tempus imperfectum diminutum* impone valore di "gravità" al *tactus*, aderendo alla semantica del testo secondo principi tradizionali. L'analisi del brano evidenzia una scelta compositiva originale che impone all'esecuzione una certa libertà nell'adattamento delle successive coppie di versi alle intonazioni frammentate degli endecasillabi, comunque mai ripetitive e tendenzialmente vocalistiche.

Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito con endecasillabi variamente frazionati in cinque sezioni (3 + 2)

Schema musicale	A		
Sezioni musicali	a ₄ +b ₆ +c ₄	d ₆ +e ₈	

34-35, C, 3-1: Sb in Per431

36, C, 1-3: In Per431 La M, Sol Sm e Fa Sm

48, T, 4: nota di piccola dimensione aggiunta nel ridotto spazio tra la nota precedente e la seguente; costituisce un emendamento necessario, ma raro nell'ambito di Pn676 che abbonda di inesattezze non corrette; l'intervento (aggiunta della nota La nella scala discendente) imita la linea del C creando tuttavia una situazione di attrito con la nota del cT (Sol) comunque accettabile perché in fase di passaggio; da un controllo su Per431 che presenta nel C e nel cT la stessa situazione di Pn676 emerge una seconda possibilità sicuramente più elegante e corretta che modifica la successione delle 4 Sm Re, Do, Si, La in Re M punt, Do Cr e Si Cr (disegno ritmico di mis 39, A, 50, A ecc.)

52-57, B, 1-1: tutto il passo continua a essere scritto in chiave di Do4, ma si deve intendere in chiave di Fa3.

18. Rendime il tempo mio che ho consumato

Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto di impostazione antica. L'intonazione considera i due endecasillabi che formano la prima coppia divisi ciascuno in due sezioni, con l'intento di formulare complessivamente quattro frasi musicali di ampio respiro in combinazione metrica variata. Il primo endecasillabo si scompone in un settenario e un quinario, il secondo in un quinario e un settenario. Le sezioni sono delimitate da ampie cadenze con tendenza vocalistica, per lo più terminanti con note coronate. Anche l'impiego del *tempus imperfectum diminutum* usato con valore di "gravità" in aderenza alla semantica del testo, sottolinea il rispetto dei modelli antichi e dei principi tradizionali. L'impostazione generale delle parti renderebbe possibile anche un'esecuzione polivocale oltre che vocale-strumentale.

Schema musicale: strambotto monopartito con quattro sezioni musicali che intonano due endecasillabi divisi in settenario + quinario e quinario + settenario

Schema musicale	A	
Sezioni musicali	$a_{10} + b_8$	$c_8 + d_{10}$
Schema metrico associato ¹¹	: a^{7+5} a^{7+5} a^{7+5} c^{7+5}	b^{5+7} b^{5+7} b^{5+7} c^{5+7} :

Apparato critico:

T e B: in Pn676 senza indicazione di *tempus*

27,B, 1: in Pn676 L con valore relativo (reale nelle altre parti).

19. Alta Regina, a ti piangendo io vengo

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Mo .F.9.9, cc. 61v-62 (a 3 v.)

Edizioni moderne: Bridgman (da Pn676), pp. 260-262; La Face, *Strambotti* (da Mo .F.9.9), pp. 281-282.

Osservazioni: strambotto di chiara impostazione antica nonostante la struttura a 4 parti. L'intonazione considera i due endecasillabi che formano la prima coppia divisi in varie sezioni diversificate, con l'intento di formulare una serie di sospensioni rimarcate da pause, cadenze e corone. Il primo endecasillabo si scompone per formare quattro sezioni formulate su 2, 3, 5 e 4 sillabe, il secondo in un quinario e un settenario. Le sezioni sono delimitate da note coronate, pause e cadenze, l'ultima delle quali con tendenza vocalistica. La varietà metrica assunta per il primo endecasillabo penalizza l'iterazione in rapporto ai versi corrispondenti 5 e 7 per i quali si renderà necessario il frazionamento delle parole. L'impiego del *tempus imperfectum diminutum*, usato con valore di "gravità" in aderenza al testo, pure sottolinea il rispetto dei modelli antichi e non aderisce a una scrittura di stampo frottolistico. Il brano, nella lezione offerta da Pn676, rappresenta la rielaborazione di uno strambotto più antico concepito a 3 voci tramandato da Mo .F.9.9; tuttavia costituisce una equilibrata prova di scrittura a 4 parti molto rispettosa della tradizione. Conferisce al brano tale carattere anche la spiritualità del testo a cui si aggiunge in margine il travestimento *Alta Maria a ti cantando io vengo* con l'indicazione «hec stantie pro Virgine Maria». L'impostazione generale delle parti renderebbe possibile anche un'esecuzione polivocale (ma la pausa a mis 9 imporrebbe un frazionamento di parola) oltre che vocale-strumentale.

Schema musicale: strambotto su schema monopartito con endecasillabi variamente frazionati in funzione di 6 sezioni musicali (4 + 2)

Schema musicale	A	
Sezioni musicali	$a_2+b_3+c_5+d_4$	e_5+f_{10}
Schema metrico associato ¹¹	: $a^{2+3+5+4}$ $a^{2+3+5+4}$ $a^{2+3+5+4}$ $c^{2+3+5+4}$	b^{5+7} b^{5+7} b^{5+7} c^{5+7} :

Apparato critico:

Collazionato con Mo .F.9.9

8, C, 1-2: non in lig in Mo .F.9.9

8, B, 1-2: in lig in Mo .F.9.9

11, B, 1-2: in lig in Mo .F.9.9

18, C, 1-3: non ep in Mo .F.9.9

18, B, 1-3: ep in Mo .F.9.9

19, C e B, 1: in Pn676 senza cor.

26, C, 1-2: non in lig in Mo .F.9.9

26-27, B, 2-1: non in lig in Mo .F.9.9

29-30, T, 1-1: non il lig in Mo .F.9.9.

20. Non expectò giamai cum tal disio

Forma musicale: sirventese ternario a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Autore del testo poetico: [Antonio Tebaldeo]

Osservazioni: intonazione musicale monopartita, con tre sezioni simmetriche modellate su una terzina di endecasillabi. Forma antica a 3 v. (quella di B in chiave di Fa4 indicata come Contra) chiaramente eseguibile sia con accompagnamento di strumenti (o del liuto) sia in forma totalmente vocale. Intonazione a carattere sillabico bene adeguata a forme poetiche con carattere narrativo. Costituisce, per la sua estrema semplicità e simmetria, un modulo standard trasferibile a qualunque struttura in ternari di endecasillabi, anticipando così ciò che Petrucci avrebbe indicato con la dicitura «aer de capitoli» o «modus dicendi capitula». Evidentemente si tratta di una intonazione destinata a ad essere memorizzata per usi funzionali, per essere cioè adattata ad altra versificazione “narrativa” o “rappresentativa”, e perciò assumibile nel repertorio dell’attore per varia utilizzazione in commedia. Ne rappresenta altra testimonianza tangibile, nello stesso testimone, il brano n. 111 *La non vòl più esser mia*, che a sua volta costituisce un “aere” per barzelletta con *refrain*. La versione di Pn676, che intona solo le prime 8 terzine dell’*Epistola* di Tebaldeo, non presenta ancora la forma cristallizzata del capitolo in terza rima, caratterizzato da un verso di chiusura aggiunto all’ultima terzina, per il quale si prevede normalmente una intonazione a parte.

Schema musicale: monopartito con tre sezioni musicali assegnate a ciascun endecasillabo dei ternari

Schema musicale		A			
Sezioni musicali ₃		a	b	c	
Schema metrico associato ¹¹	:	a	b	a	:
		b	c	b	
		c	d	c	
		d	e	d	
		e	f	e	
		f	g	f	
		g	h	g	
		h	i	h	

Apparato critico:

10, B, 4: b indicato in Pn676.

21. Chi l'haria mai creduto

Forma musicale: canzonetta a 4 v. con ritornello, su schema bipartito

Autore della musica: adespoto

Concordanze: PeIX, c. 17, solo testo con musica diversa (Marco Cara)

Edizioni moderne: Facchin-Zanovello, p. 71 (testo)

Osservazioni: intonazione musicale bipartita su una quartina di settenari. L'ultimo verso di ogni quartina ha una propria intonazione benché costituisca ogni volta la ripetizione del primo verso di ciascuna stanza. Tale circostanza conferisce al brano una caratteristica particolare che appare sottolineata dalla presenza del segno di rit (:||:) posto a conclusione, prima delle barre finali. L'indicazione, rapportata alla presenza di un'altra barra in tutte le parti all'inizio dell'intonazione dell'ultimo verso (che - come si è detto - è ripetizione del primo della stanza e funge quindi da ritornello), non può che indicare l'iterazione della sezione delimitata a modo di *refrain*. Nell'insieme lo schema è composto di 4 sezioni musicali distinte, ma sostanzialmente a carattere sillabico e simmetrico come si conviene a forme narrative. Anche in questo caso sembra plausibile individuare nella piccola struttura un sorta di «aere di canzonetta» con ritornello, adattabile a qualunque forma simile per uso narrativo o “rappresentativo” (ved. anche nello stesso Pn676 i nn. 20, *Non expectò giamai cum tal disio* e 111, *La non vòl più esser mia*). L'elaborazione è ispirata a soluzioni che richiamano lo stile frottolistico, ma consente una esecuzione sia vocale-strumentale, sia interamente vocale.

Schema musicale: bipartito su quattro settenari (3 sezioni + 1); l'ultima sezione con ritornello

Schema musicale		A		:	B	:	
Sezioni musicali ₂		a ₃	b	c	:	d	:
Schema metrico associato ¹¹	:	a	b	b	:	a	:
		c	d	d		c	
		e	f	f		e	
g	h	h	g				
		i	l	l		i	
		m	n	n		m	
		o	p	p		o	
		q	r	r		q	

Apparato critico:

5, B, 2: in Pn676 segue una barra di sezione non necessaria

7, C, cT e B: barra di sezione prima della P

7, T: barra di sezione dopo la P per errore

10: in tutte le parti si trova la P di Br e il segno di rit seguito da barre finali: potrebbe indicare l'iterazione dell'ultima sezione.

22. El converrà ch'io mora

Forma musicale: frottola baratelliana a 4 v. su schema bipartito con D. C. per ripresa

Autore della musica: [Bartolomeo Tromboncino]

Concordanze: PeI, cc. 25v-26 (B. T.), PeBossI, cc. 40-40v (B. T.) // Fc2441, cc. 29v-30

Edizioni moderne: Schwartz (da PeI), pp. 19-20; Ces-Mon-Dis (da PeI), pp. 20-21; Disertori (da PeBossI), pp. 408-409.

Osservazioni: frottola baratelliana per struttura di rime, con ripresa; struttura conosciuta su ripresa di 3 versi e stanza di 4 versi; l'intera ripresa fa da conclusione utilizzando il D.C. La struttura riprende la concezione della ballata, ma offre una diversa impostazione ritmica e metrica che trova la sua teorizzazione in Francesco Baratella. Questo tipo di prodotto ebbe una interessante circolazione in ambienti patavini e limitrofi e rappresentò l'alternativa sperimentale alla barzioletta mantovana. Il brano impiega musicalmente la struttura a quattro parti tipica del repertorio frottolistico con impiego di moduli chiaramente strumentali nelle parti inferiori; anche la ripetizione della frase musicale *b* della ripresa potrebbe essere interamente strumentale. Ne è autore, testimoniato dall'edizione petruciana di qualche anno dopo (1504), Bartolomeo Tromboncino, figura di spicco nel panorama della musica italiana del primo Cinquecento.

Schema musicale: bipartito per ripresa e stanza sottoposti per esteso, con indicazione di D.C.

Schema musicale	A	Fine	B	D.C.
Sezioni musicali ₄	a b b c		d e e b ¹	
Schema metrico associato ⁸	x y (y str?) x	Fine :	a a a x	: R + S con rit e D.C.
			b b b x	ecc.

Apparato critico:

Collazionato con PeI: la collazione evidenzia un intervento critico assunto in fase di edizione che elimina la successione di tre unisoni tra C e A alla mis 18.

1, C, A e T: in Pn676 senza indicazioni di *tempus*

1, T, 2-3: non ep in PeI

1, B, 1-2: non ep in PeI

2, T, 1-2: non ep in PeI

2, A, 2-3: non ep in PeI

2, B, 2-3: non ep in PeI

4-5, A, 1-1: in PeI La M, P di Sm, La Sm punt, Si Cr

6-7, T, 2-1: La M punt in PeI

8, C, 1: due Re M in PeI; il secondo con cor

8, A, 1-2: non ep in PeI

10-11, T, 2-1: La M punt in PeI

12, A, 1: con cor e senza d in PeI (corretta la lez di Pn676 per evitare intervallo di 6° maggiore)

12, T, 1: con cor in PeI

12, B, 1: con cor in PeI

14, A, 1: in PeI Sol

17-18, A: La Sm, Re M, Do Cr, Si Cr, La Sm, Fa Sm, Sol Cr, La Cr, Si Cr, Do Cr (solo le ultime due Cr coincidono con Pn676 che presenta una lezione inusuale alla mis 18, con procedimento all'unisono; v.)

18, C e A, 3,4, 5: in Pn676 procedono all'unisono (la lezione di PeI è senz'altro corretta rispetto a Pn676, ma si mantiene la situazione di Pn676 perché assume intenzionalmente un'altra costruzione a partire dalla mis 18 che non consente emendamenti)

19, C, 4: in Pn676 Cr; lezione corretta in PeI

19, T, 1-2: in PeI La M

20, B: Sol Sb in PeI

21, T, 1: in PeI Sol (come a mis 25;); sia PeI che Pn676 scrivono le mis 21-24 per esteso; l'attacco è differenziato in Pn676 (a mis 21 è La e a mis 25 è Sol)

25-28, C: sciogliono il rit posto in Pn676 a mis 24 (per le mis 21-24 con doppio testo); stessa situazione in PeI

25-28, A,T e B: mis scritte per intero in Pn676

29, C, 1-3: in PeI Sol, Fa, MI (lezione scorretta formante successioni di quarta con il B)

29, T, 1-2: non ep in PeI

30-31, T, 2-1: La M punt in PeI

32, C, 1: in PeI due Re M senza cor

32: D. C. espresso con incipit mus. e testuale in tutte le parti; in Pe con custos.

23. *Si dedero*

24. Contento in foco sto como fenice

Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Mtr55, cc. 56v-57, Fn27, cc. 21v, PesO1144 (int. liuto), cc. 70-71

Autore del testo poetico: [Angelo Poliziano]

Edizioni moderne: Giazotto (da Mitr55), p. 95; Jeppesen III (da Mitr55), p. 299-300; Luisi, *Laudario*, p. 150 (da Pn676) e p. 151 (da Fn27); Filocamo (da Fn27), p. 272; Ivanoff (da PesO1144), pp. 115-117

Osservazioni: strambotto di impostazione antica. L'intonazione riserva un trattamento diverso ai due endecasillabi che formano la prima coppia: il primo musicato di seguito e il secondo diviso in quinario e settenario. Si formano di conseguenza tre sezioni chiaramente distinte: la prima da cadenza con corona seguita da pausa; la seconda da pausa; la terza da ampia cadenza vocalistica con nota finale coronata. Il *tempus imperfectum diminutum* è impiegato con valore di "gravità" in aderenza alla semantica del testo e sottolinea il rispetto dei modelli antichi e dei principi tradizionali. Merita di essere annotata la presenza, in margine al testo, di un travestimento (*Ave di celli imperatrice sancta*) in forma di sonetto: il caso, piuttosto singolare nella pratica dei "cantasi come", dimostra la possibilità che una intonazione su una coppia di versi endecasillabi possa passare a qualunque forma che consideri la sola presenza di endecasillabi anche se non organizzati in coppia. L'impostazione generale delle parti renderebbe possibile anche un'esecuzione polivocale oltre che vocale-strumentale.

Schema musicale: monopartito con tre sezioni ottenute dall'intonazione del primo endecasillabo e dal frazionamento del secondo (quinario e settenario)

Schema musicale	A	
Sezioni musicali ₁₀	a b ₄ +c	
Schema metrico associato ¹¹	: a b ⁵⁺⁷	:
	a b ⁵⁺⁷	
	a b ⁵⁺⁷	
	c c ⁵⁺⁷	

Apparato critico:

10, B: in Pn676 L con cor

25. *O gloriosa rezina mundi*

26. **Ben serìa tempo ormai che fin ponesti**

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Mo .F.9.9, cc. 17v-18 (con testo diverso)

Autore del testo poetico: adespoto

Edizioni moderne: La Face, *Strambotti* p. 238

Osservazioni: strambotto rispettoso della tradizione. Nella versione apparente della fonte parigina la prima sezione risulta intonata su un settenario per la presenza, nella voce di C, di corruzione testuale generata dalla parola «benché» in luogo di «ben» (riportato però correttamente negli incipit di A ,T e B). L'intonazione del primo endecasillabo genera invece due sezioni modellate su un quinario e un settenario (giusta la versione collazionata di Mo .F.9.9, benché con testo diverso). Anche

l'intonazione del secondo endecasillabo appare in Pn676 inusuale, formando una sezione modellata sulle prime tre sillabe e un'altra sulle rimanenti: la versione collazionata di Mo .F.9.9 mostra, con testo diverso, una prima sezione conosciuta su un settenario e un'altra su quinario. Poiché il secondo verso di Pn676 appare comunque corrotto per metro e per rima, ci si è attenuti alla metrica dei versi 4-6-8 per individuare una possibile divisione che appare più confacente alla successione quinario-settenario per i versi pari. In conclusione l'intonazione risulta realizzata sulla divisione simmetrica dei due endecasillabi in quinario e settenario. Le quattro sezioni sono distinte da note coronate e tra il primo e il secondo verso è intercalata una intera pausa di *tactus*. La parte di A si configura come parte aggiunta a una struttura precedentemente a 3 v. e procede con cantabilità forzata e con numerosi salti; tuttavia cerca un adeguamento al modello vocale tale da rendere possibile un'esecuzione per sole voci in alternativa a una impostazione vocale-strumentale allineata alla prassi della frottola. Le ampie cadenze vocalistiche e la presenza del *tempus imperfectum diminutum* con valore di "gravità" in rapporto al testo sottolineano il rispetto dei modelli antichi.

Schema musicale: monopartito con quattro sezioni ottenute dall'intonazione della prima coppia di endecasillabi frazionati simmetricamente (quinario e settenario)

Schema musicale	A		
Sezioni musicali	a ₅ +b ₇	c ₆ +d ₇	
Schema metrico associato ¹¹	: a ⁵⁺⁷	b ⁵⁺⁷	:
	a ⁵⁺⁷	b ⁵⁺⁷	
	a ⁵⁺⁷	b ⁵⁺⁷	
	c ⁵⁺⁷	c ⁵⁺⁷	

Apparato critico:

Collazionato con Mo .F.9.9 per la struttura

T: unica voce con b in chiave; nella trascrizione è ripetuto ove confermato

A,T,B: senza indicazione di *tempus* in Pn676

9, A, 1: in Pn676 Re

18, A, 3: in Pn676. segue altro Sol M superfluo.

27. Risguarda il viso mio pallido et afflicto

Forma musicale: strambotto (ottava siciliana) a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto su ottava siciliana di impostazione antica. L'intonazione è formulata sui due endecasillabi che formano la prima coppia, ciascuno sezionato in funzione speculare: quinario + settenario e settenario + quinario. Si hanno complessivamente quattro frasi musicali, delimitate da cadenze coronate semplici o fiorite, in *tempus imperfectum diminutum* con valore di "gravità" in aderenza al testo, secondo principi tradizionali. La parte di A sembra integrare una struttura originale a 3 v. (non immune da errori contrappuntistici, ved. mis. 3, A e T), ma non consente una agevole

esecuzione vocale per la presenza di pause, evidentemente inserite per non creare situazioni fastidiose sul piano contrappuntistico. L'impostazione generale delle parti sembra aderire allo stile frottolesco per una preferibile esecuzione vocale-strumentale.

Schema musicale: strambotto monopartito con quattro sezioni musicali che intonano due endecasillabi divisi in quinario + settenario e settenario + quinario

Schema musicale	A		
Sezioni musicali ₄	a+b ₅	c+d	
Schema metrico associato ¹¹	: a ⁵⁺⁷	b ⁷⁺⁵	:
	a ⁵⁺⁷	b ⁷⁺⁵	
	a ⁵⁺⁷	b ⁷⁺⁵	
	a ⁵⁺⁷	b ⁷⁺⁵	

Apparato critico:

3, A e T, 1-2 : procedimento per unisono

28. El piove?

Forma musicale: frottola tempiana antica (solo cinque versi) a 3 v. monopartita (durchkomponiert)

Autore della musica: adespoto

Edizioni moderne: Torrefranca, pp. 530-533 (versione strumentale); Ferrari, *Fantasia*, pp. 14-15 (versione strumentale).

Osservazioni: composizione in stile contrappuntistico su frammento di testo che richiama la forma della frottola antica che Antonio da Tempo teorizza come modello popolare derivato dal motto confetto: «motus confectus, quia verba sunt confecta cum sententiis notabilibus [...]. Quidam tamen istos motus confectos vulgariter appellant frotolas; et male dicunt iudicio meo, quia frotolae possent dici verba rusticorum et aliarum persona nullarum perfectam sententiam continentia» (ved. Luisi, *Moti confecti*, pp.147-148 in nota). Il testo, di chiaro sapore paremiologico, riproduce infatti un modo di dire di origine popolare di area padana (linguisticamente collocabile in area emiliana) che conserva tutto il sapore della saggezza filosofica contadina (“Piove? Lascia che piova! Non te la prendere, impara anche tu ad apprezzare i benefici che ne possono derivare ...”). La presenza di questo testo e della sua intonazione rende alla fonte parigina un valore testimoniale straordinario, qualificandola come silloge ricettiva anche di tendenze innovative e sperimentali che andavano attuandosi in area padana, specialmente nella corrente intellettuale dello studio patavino. Questo ambiente, da sempre interessato a problemi di metricologia poetica ora rinverditi dal contributo teorico-pratico dei Baratella padre e figlio, godeva dell'apporto di musicisti che avevano appreso la lezione di Crispin van Stappen, autore del noto brano *Vale, vale de Padua*: di origine fiamminga, aveva retto la cappella della cattedrale nel 1492, era poi passato nella cappella papale a Roma, ma era ritornato a Padova in più occasioni dimostrando particolare legame con la città. Fra i suoi adepti troviamo Don Peregrino Cesena Veronese (che reggerà la stessa cappella a partire dal 1507), di cui Petrucci pubblica una decina di composizioni tra il 1505 e il 1509, fra le quali significativamente troviamo un buon numero di testi di frottole baratelliane. In seguito abbiamo Fra Ruffino Bartolucci

d'Assisi (che sostituì il Cesena nel 1510 alla direzione della cappella) al quale possiamo attribuire composizioni eccellenti su testi di frottola antica circolanti manoscritte e a stampa degli anni Venti. Il filone legato alla cultura padovana continuerà con Fra Giordano Pasetto, successore di Fra Ruffino nel 1520: a costui si deve l'ulteriore evoluzione delle forme patavine della frottola-caccia che acquisirà la denominazione cinquecentesca di villotta. Lo stile del brano in esame si configura come prova di alto valore contrappuntistico su una forma poetica considerata arcaica, che le tendenze intellettuali del momento intendono riportare in vita, senza assimilarla alle forme strofiche correnti con o senza ritornello: operazione di marca futurista che avrà proseliti e produrrà veri capolavori nel repertorio italiano del primo Cinquecento, attraverso musicisti come Don Michele Pesenti e in seguito con i citati Don Cesena, Fra Ruffino e Fra Giordano Pasetto (tutti immancabilmente ecclesiastici). Nonostante la varia presenza nel codice di musicisti franco-fiamminghi (Ysac, Agricola, Caron, Josquin), non si ritiene che questa composizione possa essere assegnata al genio oltremontano in base alla scrittura contrappuntistica per vari motivi: primo perché anche gli autori italiani sopra citati (e altri ancora) erano in grado di scrivere musica in quello stile; secondo perché il testo presenta implicazioni linguistiche e semantiche che meglio potevano stimolare un compositore nostrano; terzo perché se fosse opera di un fiammingo, il brano avrebbe riscontro in altre fonti (come il più delle volte accade). Sembra chiara la destinazione del brano a una esecuzione interamente vocale in grado di valorizzare il gioco contrappuntistico delle parti spesso in imitazione (vedi l'impianto introduttivo, il dialogo tra Sopranus e Tenor alle mis 36-44 e l'efficace imitazione nella progressione alle mis 25-28). Appare perciò evidente che la scelta della frottola antica (limitata forse volutamente a un frammento per meglio esaltare il suo carattere paremiologico) suggerisce l'uso di una scrittura contrappuntistica, a cui consegue la preferenza della struttura a tre voci e la sua destinazione vocale (destinazione che Torre Franca rifiuta e definisce «assurda» per la presenza di «diminuzioni e imitazioni», come se queste fossero unica prerogativa della pratica strumentale e la musica vocale ne fosse priva; la sua trascrizione è infatti rigorosamente strumentale. Cfr. Torre Franca, *Il segreto*, pp. 212 e 530 ss.) . L'insieme degli elementi è un indice di unitarietà che avvalorata la destinazione del brano a una sorta di “svago intellettuale”, a cui tendono anche varie altre composizioni di Pn676, a cui può essere associato un precipuo intento “rappresentativo”.

Schema musicale: l'elaborazione contrappuntistica si sviluppa in forma aperta (*durchkomponiert*) e presenta nel principio di ciascuna parte i frammenti di testo sopra descritti. Si può ritenere che manchino altri versi, ma si può anche pensare che la composizione intendesse intonare solo il detto popolare disinteressandosi a qualunque forma di sviluppo testuale, essendo il messaggio semantico di per sé esaustivo. Non è escluso perciò che il resto dell'elaborazione sia di tipo strumentale, ma nel contempo non può essere accantonata la possibilità di iterazione dei frammenti testuali enunciati, variamente distribuiti fino alla fine in tutte le parti, magari sfruttando gli efficaci effetti di progressione (per es. alle mis 25-29 utilizzando il frammento «impara pur ti» ripetuto quattro volte al C e al T in imitazione stretta). La nostra trascrizione riporta tuttavia la situazione testimoniata da Pn676 lasciando aperte ulteriori possibilità di esecuzione.

Apparato critico:

8, T, 1-3: in Pn676 valori raddoppiati.

29. *Servitur*

30. A la fé, sì, a la fé bona

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per R (e S mancante)

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: brano aderente allo stile frottolistico corrente, ma con particolare attenzione alla possibilità di una prassi esecutiva vocale. Lo dimostra la presenza della pausa in tutte le parti alla mis 2, richiesta per l'iterazione della sillaba «si» (non funzionale al metro, ma voluta come rafforzativo di concetto). Ciò non esclude tuttavia la possibilità di un'esecuzione vocale-strumentale. Le sezioni musicali sono modellate su un nucleo fondamentale di 4 misure che non si ripete simmetricamente (4 mis contro 3 di cui una allargata), ma viene riproposto anche in composizione multipla (parte B con 7 mis di cui una allargata), cosicché i versi 1, 3 e 4 sono modellati su 4 misure, il secondo su 3 e ½, e la seconda dello schema parte su 7 e ½. Poiché lo schema musicale utilizzato per la ripresa dovrebbe servire anche per l'intonazione della stanza mancante, si può supporre che essa dovesse essere formata di 8 versi. Difatti la prima parte presenta una barra che divide le sezioni a-b/c-d con implicito riferimento all'iterazione delle sezioni per accogliere le mutazioni della stanza sulla prima e le volte sulla seconda (come accade di consueto). Rimane indecisa la funzione della parte B che dovrebbe accogliere l'intonazione del *refrain*: non sembra possibile che tale funzione fosse assunta dal primo verso della ripresa per l'assenza della pausa caratterizzante l'intonazione del verso presente alla mis 2; di contro l'enunciato tematico sembra alludere all'incipit della quarta sezione (mis. 21) di cui rappresenta una variante. Ne consegue che il verso di *refrain* potrebbe essere solo il quarto, pure con rima x come il primo (nello schema riportato in neretto). Si segnala anche che nella fonte si trova alla fine il segno di ritornello che è stato interpretato con valore di iterazione dell'ultima sezione (la circostanza avvale la presenza di un solo verso di *refrain*), poiché il ritorno a capo è chiaramente segnalato in tutte le voci dai *custodes* posti dopo i segni di rit (nel C anche preceduto dalla pausa iniziale di mis 1).

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain*; appare sottoposta per esteso solo la R; lo stesso schema dovrebbe essere utilizzato, ma con impiego di iterazioni, per le stanze mancanti supposte di 8 versi, distribuendo le mutazioni sulla prima sezione e le volte sulla seconda.

Schema musicale		A			B	:	
Sezioni musicali ⁴	a	b _{3 e 1/2}		c	d		d ¹ _{7 e 1/2} :
Schema metrico associato ⁸	x	y		y	x	:	[x](refr iter) :
refr							R senza rit +
	:	[a	b	:	b	c	:
		a	b		c	x]	x (refr iter) :
							[S] con rit + refr

Apparato critico:

2, T: manca P in Pn676 (ma si segnala la presenza di spazio eccessivo tra nota precedente e successiva)

3, cT, 4: in Pn676 Cr

5, cT, 3: in Pn676 Mi

6, cT, 5: in Pn676. Si

9, B, 4: in Pn676 M

14-15, cT, 1-1: in Pn676 M

15, B: in Pn676 segue altro Sol M (superfluo)

22, T: in Pn676 L

22, C e cT: in Pn676 M

31. Dal cello non hebe mai altro che guerra

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: il brano riflette l'attualità dello stile frottolistico. L'intonazione prevede la scomposizione degli endecasillabi in settenari e quinari intercalati da ampie pause e note finali coronate; la risoluzione adottata sul quinario del secondo endecasillabo assume un'evoluzione vocalistica conclusiva di ampio respiro. L'impostazione della scrittura esclude una esecuzione interamente vocale al punto che il contrappunto strumentale può intervenire per sottolineare momenti interpretativi realizzati con l'esecuzione vocale accompagnata: si ved. l'uso delle pause sospensive sulla parola «sforza» in contrappunto con la sola parte di T.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi frazionati in settenari e quinari

Schema musicale	A										
Sezioni musicali	a ₅ +b ₈	c ₇ +d ₁₄									
Schema metrico associato ¹¹	:	<table><tr><td>a⁷⁺⁵</td><td>b⁷⁺⁵</td></tr><tr><td>a⁷⁺⁵</td><td>b⁷⁺⁵</td></tr><tr><td>a⁷⁺⁵</td><td>b⁷⁺⁵</td></tr><tr><td>c⁷⁺⁵</td><td>c⁷⁺⁵</td></tr></table>	a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵	a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵	a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵	c ⁷⁺⁵	c ⁷⁺⁵	:
a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵										
a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵										
a ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵										
c ⁷⁺⁵	c ⁷⁺⁵										

Apparato critico:

cT, T e B: senza indicazione di *tactus* in Pn676

21-22, cT e B: mancano le P in Pn676

33, T, 1: cambio di chiave da do₃ a Do₄ fino alla fine

34, cT, 1-2: in Pn676 Sol Sm, La M e La Sm.

32. Andati, accesi mei sospiri, al loco

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto in stile antico ma adeguato allo stile frottolistico a 4 parti. Il rispetto della forma vocalizzata consente al brano una esecuzione sia vocale-strumentale, sia interamente vocale. Il brano si sviluppa su due frasi musicali che intonano la prima coppia di endecasillabi; l'intonazione disegna un percorso chiaro e semplice, ma non fa mancare la presenza di cadenza vocalistica sulla penultima sillaba. Tutte le parti presentano la notazione in *color* nel *tempus imperfectum diminutum*, con effetto apparente di *hemiolia temporis*, ovvero del rapporto sesquialtero 3:2, che tuttavia viene a cadere per mancanza del presupposto comparativo con la scrittura normale. Trattandosi quindi non di un episodio, ma di una scrittura totale utilizzata per il brano, si è ritenuto di dover utilizzare il tempo moderno 6/2, tenendo conto della "gravità" del *tactus* espressa dal *tempus diminutum* "alla breve" in coerenza con il testo.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi intonati per esteso

Schema musicale	A		
Sezioni musicali	a ₄	b ₅	
Schema metrico associato ¹¹	: a	b	:
	a	b	
	a	b	
	c	c	

Apparato critico:

C, cT, A e B: *color* in tutte le voci (*hemiolia temporis*)

B: b in chiave sulla posizione del Mi: vale per le mis 6-8; la presenza del Sib è considerata implicita e si indica in chiave

T e B: manca indicazione di *tempus* in Pn676

7-8, cT, 6-1-2: in Pn676 Do Sm, Do M e Si M (l'emendamento inverte le ultime due note e le sottopone al *punctum alterationis*)

33. Mora. Dona gentile

34. O Vergine del celo, imperatrice

Forma musicale: laude in forma di strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: l'intonazione presenta caratteri legati allo stile frottolesco. Formalmente è conosciuta sui due endecasillabi che formano la prima coppia, ciascuno diviso in due sezioni al fine di formulare complessivamente quattro frasi musicali in combinazione metrica variata. Il primo endecasillabo si scompone in un settenario e un quinario, il secondo in un quinario e un settenario. Ogni sezione termina con note coronate; il passaggio dal primo al secondo endecasillabo è anche sottolineato da una misura di pausa. Le sezioni che chiudono gli endecasillabi sono delimitate da ampie cadenze con

tendenza vocalistica. Anche l'impiego del *tempus imperfectum diminutum* con valore di "gravità" sottolinea il rispetto dei modelli antichi e dei principi tradizionali. L'impostazione generale delle parti renderebbe possibile anche un'esecuzione polivocale oltre che vocale-strumentale.

Schema musicale: strambotto monopartito con quattro sezioni musicali che intonano due endecasillabi divisi specularmente in settenario + quinario e quinario + settenario

Schema musicale	A		
Sezioni musicali	a ₅ + b ₉	c ₅ + d ₁₁	
Schema metrico associato ¹¹	:	a ⁷⁺⁵ a ⁷⁺⁵ a ⁷⁺⁵ c ⁷⁺⁵	b ⁵⁺⁷ b ⁵⁺⁷ b ⁵⁺⁷ c ⁵⁺⁷ :

Apparato critico:

B: in Pn676 senza indicazione di *tempus*

14, A, 1: M in Pn676

35. *De tous biens*

36. *Et exultavit*

37. *Ne la digna stalla sta lo dolze Bambino*

Forma musicale: laude in forma di "rotondello undenario" a 2 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Edizioni moderne: Luisi, *Laudario*, II, p. 78.

Osservazioni: l'intonazione riflette un'impostazione tradizionale ridotta a massima semplicità. Il metro è teorizzato da Antonio Da Tempo nella forma del «rotundellus undenarius». L'elaborazione a 2 v. è sostanzialmente omoritmica e fa pensare a una destinazione devozionale (nenia al Presepe). Il brano è coniato sui due endecasillabi che formano la prima coppia: il primo diviso in due sezioni formate da quinario (sdrucciolo) e settenario, il secondo musicato per intero al fine di formulare complessivamente tre frasi musicali metricamente variate. Ogni sezione termina con note coronate. Le due parti mancano di indicazione di *tempus* che si è supposto binario (non è esclusa tuttavia la possibilità di soluzione in tempo binario composto 6/4, già esemplificato unitamente a quello binario in Luisi, *Laudario*, p. 78). L'impostazione generale delle parti suggerisce per il brano un'esecuzione polivocale.

Schema musicale: monopartito con tre sezioni musicali che intonano due endecasillabi, il primo diviso in due sezioni

Schema musicale		A	
Sezioni musicali ₃		a+b	c ₅
Schema metrico associato ¹¹	:	a ⁵⁺⁷ b ⁵⁺⁷ b ⁵⁺⁷ c ⁵⁺⁷	a b a c :
c ⁵⁺⁷	a ecc.		

Apparato critico:

C e T: in Pn676 senza indicazione di *tempus*.

38. *Alleluia*

39. *A cui male bella*

40. *Benedicamus Domino*

41. *Iacuide*

42. *Gratis accepistis*

43. *Orsù corere voglio a morte*

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con D.C. per *refrain*

Autore della musica: adespoto

Concordanze: PeVI, cc. 37v-38, // Mtr55, cc. 39v-40, Lbl3051, cc. 36v-37 (testo delle prime due stanze con musica diversa)

Edizioni moderne: Giazotto (da Mtr55), pp. 68-70; Jeppesen (da Mtr55), pp. 266-269; Lovato (da PeVI), pp. 218-220.

Osservazioni: barzelletta sperimentale proiettata verso definizioni formali ampie e articolate. Le sezioni musicali sono modellate su nuclei di misure variabili che non rispettano una simmetria preordinata, come si può evincere nello schema sottoposto. La novità consiste nella creazione di uno schema bipartito attribuito distintamente alla ripresa e alle stanze, concluso dal *refrain* richiamato con il Da Capo (quasi una forma tripartita). Rappresenta una novità rispetto alle forme di schema bipartito unificato, molto presente nei testimoni a penna pre-petruciani, che serve indistintamente sia all'intonazione della ripresa e *refrain*, sia a quella delle stanze in varia composizione, utilizzando apposite iterazioni delle sezioni che compongono la prima parte dello schema. La versione ripresa da

Petrucci qualche anno dopo (1505) già tende a semplificare la struttura eliminando le indicazioni utili all'esecuzione del D.C, in modo da far apparire il brano composto da ripresa e stanze senza *refrain*. Ciò convince Lovato, p. 92, che trascrive il brano privo di *refrain* (pp. 218-220) assegnandolo a una struttura bipartita secca che sembrerebbe superare la funzione della ripresa nella forma della barzelletta. La fonte Pn676 è di contro chiarissima sotto questo aspetto ed è confortata da Mtr55 che pure testimonia di una tradizione antecedente rispetto a quella diffusa a stampa da Petrucci e perciò più autentica. Ne consegue che l'articolazione ampia meticolosamente indicata dalla fonte parigina sta a dimostrare una consapevolezza innovativa applicata a una forma moderna che si trasforma in virtù di una esigenza pluritematica utile alla distinzione del diverso clima poetico proposto dalla ripresa e dalle stanze, (sebbene non sia esente dallo sfruttamento di parte del materiale tematico della ripresa) ma nel rispetto della tradizione che impone l'uso del *refrain*. Peraltro l'inserimento della sezione c-d della ripresa a uso della volta della stanza sembra essere la ragione della sua esclusione dal *refrain*. Dunque questa barzelletta tenta di assumere uno schema tripartito che non addivene a una forma definita come tale, solo perché utilizza due sezioni (c-d) già presenti nella ripresa.

Schema musicale: bipartito per ripresa e stanza, sottoposte per esteso, e con D.C per *refrain*.

Schema musicale	A		B		D. C.
Sezioni musicali ₄	a ₅ b ₉		c ₄ d ₆ a ₅ b ₉ :	e ₅ f ₆ :	c ₄ d ₆
Schema metrico associato ⁸	x y	Fine	y x	x y :	a b : b x R/refr, S con rit/D.C.
				a b	

Apparato critico:

Collazionato con PeVI; per la struttura anche con Mtr55.

- 1, A, 2: in PeVI Re Sm
- 1, T, 1-2: in PeVI Re M e P di Sm
- 2, B, 1-2: in PeVI non ep
- 3, T, 2-3: in PeVI non ep
- 4, A, 1: in PeVI due Re M
- 5, A, 1: in PeVI senza cor
- 5, T, 1: in PeVI due Sol M senza cor
- 5, B, 1: in PeVI due Sol M senza cor
- 5, C, 1: in PeVI due Sol M senza cor
- 6, C, 1-2: in PeVI Sol Sb
- 6, A, 1: cambio di chiave da Do2 a Do4
- 6, B, 1-2: in PeVI non ep
- 7, C, 1: in PeVI due Sol M

7, A, 1: in PeVI due Mi M
7, B, 1: in PeVI due Do M
8, A, 1: in PeVI due Re M
8, B, 1: in PeVI due Sol M
9, C, 1-2: in PeVI non in lig
9, T, 1-2: in PeVI non ep
9, B, 1-2: in PeVI non in lig
10, C, 1-2: in PeVI Mi Sb
10, A, 1: in PeVI due La M
11, B, 1: in PeVI P di M e Si M (senza b)
12, A, 1-2: in PeVI Do Sm
13, C, 2: nota di volta superiore senza sostegno “armonico” anche in PeVI e Mtr55
13-14, A, 1-1: in PeVI due Re M e Si Sb
13, B, 1: in PeVI due Re M
14, C: in Pn676 equivale a Br
15, T, 1: in PeVI P di Sm
17, B, 1: in PeVI due Re M
18, C, 1: in PeVI Sol M e P di M
18, T, 1: in PeVI Sol M e P di M
18, B, 1: in PeVI Sol M e P di M
19, T, pausa: in PeVI Si Sm
22, B, 1-2: in PeVI in lig
23, T, 1: in PeVI due La M
23-24, A, 1-2: in PeVI due Re M e Si Sb
27, A, 2: in PeVI Re-Mi Cr
27, B, 1-2: in PeVI non in lig
30, T, 1-2: in PeVI non ep
30, B, 2-3: in PeVI non ep
32, B, 1: in PeVI due La M

32-35, T: in PeVI non in lig; ultima nota con cor

33, C, 4: in PeVI Re Sm e Mi Sm

35, C, 1: in PeVI con cor

35, A, 1: in PeVI con cor e d

35, B, 1: in PeVI con cor

35: iterazione delle mis 15-24 seguito dal D.C. al Fine, segnalata con incipit musicale e *ut supra* in Pn676

44. Morte! Che vòy? Te bramo. Eccomi apresso

Forma musicale: strambotto in forma di dialogo a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Autore del testo poetico: [Serafino Aquilano]

Edizioni moderne: Torre Franca, p. 497; La Face-Rossi, *Rime*, pp. 233-236.

Osservazioni: l'intonazione riflette un'impostazione adeguata allo stile della frottola. Come di consueto è conosciuta sui due endecasillabi che formano la prima coppia, ma la loro divisione in sezioni appare più frazionata che altrove in ragione della distribuzione della versificazione a due personaggi che agiscono in dialogo. Ogni verso è diviso in un numero di sezioni confacenti all'impostazione del dialogo, ma tale impostazione non appare simmetrica al punto da consentire un agevole trasferimento dell'intonazione del primo verso ai versi dispari e quella del secondo verso ai pari. Difatti in apertura il frazionamento distribuisce ai due attori le sillabe del primo endecasillabo in quattro sezioni (2+2+3+5) rendendo problematico l'adeguamento degli altri versi corrispondenti (il terzo 3+5+5; il quinto 5+4+4; il settimo 4+8). Il secondo endecasillabo è a sua volta distribuito nell'intonazione in tre sezioni (3+2+7), ma ancora una volta non combaciano con la diversa distribuzione delle sillabe affidate al dialogo nei versi corrispondenti (il quarto 2+9; il sesto 2+2+7; l'ottavo 1+10). Evidentemente nell'esecuzione si rende di volta in volta necessaria un'operazione di adattamento. Per il resto la struttura è molto chiara e efficace: interventi delimitati da note coronate, presenza di pause coperte da passaggi strumentali, accompagnamento funzionale al dialogo e la progressione vocalistica sulla chiusura del secondo verso rendono al brano un valore sicuramente "rappresentativo".

Schema musicale: strambotto monopartito con sette sezioni musicali distribuite in dialogo che intonano la prima coppia di endecasillabi

Schema musicale	A		
Sezioni musicali	$a_2+b_3+c_4+d_6$	$c_1+d_3+e_{10}$	
Schema metrico associato ¹¹	:	$a^{2+2+3+5}$ a^{3+5+5} a^{5+4+4} c^{4+12}	b^{3+2+7} b^{2+9} b^{2+2+7} c^{1+10} :

Apparato critico:

La voce di C è stata distribuita su due pentagrammi per meglio evidenziare la forma di dialogo.

cA e T: in Pn676 senza indicazione di *tempus*

cA, 1: in Pn676 equivale a Sb

C, 12, 1: in Pn676 con b

C, 17, 2: in Pn676 con b

cA, 21: in Pn676 Sb

cA, 39: in Pn676 Sol figura dealbata e Mi annerita.

45. Io mi voglio lamentare

Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: [Giovanni Brocco ?]

Concordanze: PeIII, c. 28 («Io. Bro.», a 4 v., 6 stanze/oda), // Fn27, c. 42 (a 4 v., 1 stanza/oda), MaP2,1-5, c. 284v (a 4 v., 2 stanze tetrastiche/oda?)

Edizioni moderne (scelta): Anglés (da MaP2,1-5), p. 185; Ces-Mon-Dis (da PeIII), p. 114; Filocamo (da Fn27), p. 404

Osservazioni: l'attribuzione del brano è registrata in PeIII («Io. Bro.», sia nell'edizione 1505, sia nella rist. 1507), ma si deve precisare che la versione a stampa tramandata da Petrucci è una elaborazione a 4 parti trasportata un tono sopra che modifica sostanzialmente la versione di Pn676, di cui conserva qualche affinità sul piano testuale e un evidente rapporto di dipendenza nella sola parte di C, confortato sostanzialmente anche dalla parte di B. Osservando nel dettaglio, la versione petrucciana presenta un testo basato su un diverso presupposto formale che assume la struttura dell'Oda, ossia di una serie di stanze tetrastiche di ottonari chiuse dal verso di *refrain* «Patientia sia con Dio» nelle quali il secondo verso ha sempre una rima b combaciante con la rima x del *refrain*. Tale impostazione - non rispettata in MaP2,1-5 che riporta due sole stanze tetrastiche con rime abab, caca che lasciano pensare a una forma senza *refrain* - sembra invece essere ripresa da Fn27, benché in presenza di una sola stanza, in ragione della sua assoluta fedeltà testuale a PeIII. Sul piano musicale la versione di PeIII, benché a 4 voci, si presenta semplificata e ridotta anche nel numero delle misure, con intenti di formulazione di un "aere" tipo: si elimina l'attacco in levare e la ripetizione in "eco" delle misure 5-6 e si adotta il segno di ritornello per le mis 13-15 eliminando le varianti adottate da Pn676 alla mis 16. La situazione di PeIII non rispecchia dunque fedelmente quella del brano presentato da Pn676 che attiene invece a una forma di barzelletta nella quale la prima stanza tetrastica funge da ripresa, alternata come di norma a una serie di stanze di sei versi ottonari. Il caso è molto particolare e conferma ancora una volta l'autonomia di Pn676 rispetto alla tradizione a stampa petrucciana fondata su un concetto di revisione "critica" e, quando si dà il caso, sul presupposto di una riscrittura del repertorio più antico: si recepisca in tal senso anche il taglio, operato nella versione di PeIII, relativo alle mis 5-6 riportate da Pn676. In questo caso sono considerate una sezione in "eco" fastidiosa e inopportuna in fase intermedia (in realtà segno evidente di arcaicità e di assenza di simmetria), mentre nel caso offerto dalle mis 16-18 si percepisce l'opportunità della coda in fase conclusiva che PeIII assume impiegando il segno di ritornello per le tre misure precedenti, mentre Pn676 le riscrive assumendo varianti sulla mis 16 e sulla finale. Sul

caso presente, inoltre, si delinea in modo inequivocabile una differente impostazione che ispira la compilazione di Fn27 e Pn676: da parte del primo guardando agli effetti di una riscrittura e da parte del secondo recuperando il valore della scrittura originaria. Ciò non solo in rapporto al numero delle parti impiegate (benché il passaggio da 3 a 4 voci implichi senza dubbio intenti di ammodernamento), ma anche in relazione alla trasformazione della forma. Il brano riportato da Pn676 sembra rappresentare la forma di barzelletta originariamente sperimentata a 3 v. su uno schema bipartito unificato per ripresa e stanze che usa risorse musicali meno evolute di quelle che saranno impiegate più tardi per la forma della barzelletta. Nel caso presente non si dà distinzione tra ripresa, stanza e *refrain* e si sottopone al testo musicale, per esteso, la sola ripresa di 4 versi, segnalando con barra la sola presenza di due parti (una prima per i primi due versi e una seconda per gli ultimi due). Rimane aperta la varia possibilità di distribuzione della stessa intonazione alle stanze di 6 versi e la funzione della ripresa (se integrale o in forma ridotta di *refrain*). Ogni possibile soluzione nella trascrizione moderna non può che apparire opinabile, dovendosi applicare il concetto di iterazione delle parti delimitate in assenza di opportuni segni di ritornello; ne consegue che la vera soluzione sta nel lasciare aperta ogni possibilità com'era evidentemente d'uso. Per l'intonazione della stanza potrà essere iterata la prima parte per i versi 1-4 (mutazioni I e II) e utilizzata la seconda per i versi 5-6 (volta), ritornando a capo per ripetere l'intera ripresa (o una sezione di essa); di contro, assumendo una diversa valutazione delle due parti che rendesse alla prima valore di *refrain* e alla seconda valore di intonazione unica per le stanze, si dovrà ripetere la seconda sezione tre volte, una per ogni coppia della stanza, per avere poi conclusione nell'esecuzione della prima parte affidata al *refrain* (versi 1-2 della ripresa). Questa seconda ipotesi viene suggerita nella trascrizione. Tale soluzione sarebbe praticamente parallela a quella riservata alle forme bipartite dello strambotto, ma la novità sarebbe rappresentata dal nuovo metro ottonario. In conclusione il brano rappresenta una primitiva e sperimentale forma di barzelletta che la prassi posteriore rifiuta traducendola in forma di oda con o senza *refrain*. Ne consegue una biforcazione nella tradizione dei testi che induce a conservare solo la quartina iniziale, annullando le stanze alternate in forma di ballata e sostituendole con stanze tetrastiche di oda con *refrain* (Fn27) e di oda senza *refrain* (MaP2,1-5). Dal canto suo la scrittura musicale, rispettosa della tradizione, potrebbe essere soggetta ad esecuzione interamente vocale.

Schema musicale: bipartito; appare sottoposta per esteso solo la R; lo stesso schema può essere utilizzato per le stanze con vario impiego di iterazioni (supponibili, ma mancanti in Pn676).

Schema musicale	A		B	
Sezioni musicali ₃	a ₆	b	c d d ¹ (cod)	
Schema metrico associato ⁸	x	y	x y (y cod)	R senza rit
refr (o R)	: a	b	: b x (x iter)	S con rit /poi
	a	b		
oppure	x	y	x y (y cod)	R senza rit
refr (o R)	x	y (refr) :	a b (b iter)	: S con rit /poi
			a b (b iter)	
			b x (x iter)	

Apparato critico:

Essendo diverse le elaborazioni delle altre fonti concordanti, si collaziona solo la parte di C che risulta sostanzialmente affine. In PeIII un tono sopra

T e B: mancano indicazioni di *tempus* in Pn676

3, C, 2: in Pn27 la Sm punt e Sol Cr ep (stesso ritmo in PeIII, ma un tono sopra)

5-6: mancano in Fn27, PeIII e MaP2,1-5; il passo richiederebbe la ripetizione del testo «lamentare» distribuito sulle mis 2-3 che appaiono ripetute in guisa di eco; la lezione di Pn676 assume invece il testo «del to core» a cui la trascrizione si attiene per fedeltà

12, C, 1: in Pn27 la Cm punt e Sol Cr ep.

13-15: in PeIII iterate con segno di rit

15, C: in PeIII due Sol M.

46. Audite vui fenestre

Forma musicale: frottola baratelliana a 4 v. su schema bipartito

Autore della musica: [Marco Cara]

Concordanze: PeI, c. 12v (con attribuzione «M. C.»); PeBossI (con attribuzione «M. C.»), c. 40 v
Edizioni moderne: Ces-Mon-Dis (da PeI), p. 9; Schwartz (da PeI), p. 10; Disertori (da PeBossI), p. 410.

Osservazioni: in linea generale il brano corrisponde alla versione stampata da Petrucci nel 1504. Tuttavia se sembra lecito considerare le due versioni provenienti da fonte di prima mano risalente all'autore, appare altrettanto chiaro l'intento dell'editore di apportare aggiustamenti, come evidenziato dalle numerose varianti segnalate nell'apparato critico. La più notevole consiste nell'operazione di sistemazione dell'iterazione sul 6-verso finale che in Pn676 si dilunga con un ulteriore frammento iterato (ripete due volte le sezioni d-c¹ in guisa di coda). L'intervento sembrerebbe giustificato, ma, trattandosi di un brano particolare, si ritiene di rendere conto della formulazione del testimone a penna sicuramente più antico per motivi di aderenza alla struttura poetica. Di fatto il brano attiene per struttura alla forma della frottola baratelliana di seconda specie: quartine con tre settenari chiusi da un quinario (o quaternario); i versi formano una sequenza ininterrotta di rime bacciate a coppia (nella forma baratelliana bacciate in doppia coppia: aaab-bbbc-cccd ecc.). Tale forma fu teorizzata in ambiente patavino a seguito del volgarizzamento del trattato sui ritmi volgari di Antonio da Tempo, di cui evidentemente si ebbe un'eco anche in ambiente mantovano, visto l'interessamento di Marco Cara. Sul piano musicale si riscontra una bipartizione musicale che assume una intonazione per i primi due versi settenari a cui va ad aggiungersi un terzo verso reso settenario dalla scomposizione di un endecasillabo originario, riservando di conseguenza al frammento rimanente (che sarà di cinque sillabe se proveniente da un incontro vocalico o di quattro se consonantico) la funzione di chiusura con ampia iterazione. A sostegno della procedura si annota che Pn676 segnala l'iterazione delle sezioni musicali d-e anche con segno di ritornello nelle parti di cT e B. La scrittura musicale è in stile frottolistico e prevede un'esecuzione vocale-strumentale.

Schema musicale: bipartito; appare sottoposta per esteso la prima stanza; lo stesso schema deve essere utilizzato per le stanze successive.

Schema musicale	A		B	
Sezioni musicali _{1e1/2}	a	b c	d c ¹ d c ¹ (cod)	
Schema metrico associato ⁷	a	b b	c _{4/5} c _{4/5} c _{4/5} c _{4/5} (cod)	S
	c	d d	e _{4/5} e _{4/5} e _{4/5} e _{4/5}	

e f f || $\text{g}_{4/5}$ $\text{g}_{4/5}$ $\text{g}_{4/5}$ $\text{g}_{4/5}$ ecc.

Apparato critico:

Collazionato con PeI

2, T, 3-4: in PeI La M

2-3, T, 6-1: in PeI 2 Do Sm

3, cT-I, 5: in Pn676 M; in PeI Sm seguita da Fa e Mi cr

3, cT-I e cT-II, 4: segue doppia barra

4, T, 1-2: in PeI non ep

5, cT-I, 1-2: in PeI Re M

5, T, 1-2: in PeI non ep

5, barra in tutte le parti

6, C, 3-4: in PeI in lig

6, cT-I, 2-3-4-5-6: in PeI Sol Sm, Fa e Mi Cr, Re M

6, cT-I e cT-II, 2: segno di rit in in Pn676 (segnala la sezione da ripetere da mis 3 dalla doppia barra); il t è scritto per esteso

6, T, 3-4: in PeI non ep

7, C, 7: da questo punto sono ripetute le mis 5-7 come da richiamo «ut supra» e da incipit musicale

7, cT-I, 4-5: in PeI Re M

7, T, 7-8: in PeI non ep

7, cT-II, 5-6: in PeI Re M

9, C, cT-T, T e cT-II 1: PeI termina su questa nota coronata.

47. Requiescant in pace et in pace posi

Forma musicale: strambotto semileggerato a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Autore del testo poetico: [Pamphilo Sasso?]

Concordanze: Mo .F.9.9 (*Requiescat in pace*)

Osservazioni: il brano appartiene alla migliore tradizione dello strambotto, con tessitura a 3 v., uso di *tempus imperfectum diminutum*, cadenze intermedie con passaggi vocalistici, ampi respiri, iterazioni.

L'intonazione prevede la scomposizione del primo endecasillabo in settenario e quinario delimitati da note finali coronate; la cadenza sul settenario adotta un modulo fiorito e quella sul quinario assume un'evoluzione vocalistica che si avvale di articolata iterazione conclusiva seguita da pausa. Il secondo endecasillabo è intonato di seguito due volte e presenta la seconda volta una diversa intonazione in *hemiolia temporis*. L'intonazione si sviluppa sulla prima coppia di versi e deve essere ripetuta per le altre quattro coppie. L'impostazione della scrittura non esclude una esecuzione interamente vocale.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi frazionati in settenari e quinari o musicati per esteso

Schema musicale	A	
Sezioni musicali	a ₈ +b ₅ +c ₅	c ₉ +d ₈
Schema metrico associato ¹¹ :	a ⁷⁺⁵ a ⁷⁺⁵ a ⁷⁺⁵ c ⁷⁺⁵	b ¹¹ +b ¹¹ b ¹¹ + b ¹¹ b ¹¹ + b ¹¹ c ¹¹ + c ¹¹ :

Apparato critico:

T: senza indicazione di *tactus* in Pn676

48. O vui, che seguitate il van Cupido

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: il brano mostra carattere tradizionale, ma impiega una scrittura frottolistica a 4 parti. Utilizza il *tempus imperfectum diminutum* con valore di “gravità”, impiega cadenze intermedie e passaggi vocalistici di ampio respiro. Il primo endecasillabo è intonato di seguito formando una frase molto articolata terminante con ampia cadenza seguita da pausa; il secondo endecasillabo è scomposto in quinario e settenario, ambedue conclusi da cadenza con note finali coronate. L'intonazione, sviluppata sulla prima coppia di versi, deve essere ripetuta per le altre quattro coppie. L'impostazione della scrittura esclude una esecuzione interamente vocale.

Schema musicale: monopartito per una coppia di versi endecasillabi, il primo musicato per esteso, il secondo frazionato in quinario e settenario

Schema musicale	A	
Sezioni musicali	a ₁₃	b ₄ +c ₇
Schema metrico associato ¹¹ :	a a a c	b ⁵⁺⁷ b ⁵⁺⁷ b ⁵⁺⁷ c ⁵⁺⁷ :

Apparato critico:

cA,T e cB: senza indicazione di *tactus* in Pn676

3, cA, 3: Sm in Pn676

13, cA, 1: Br in in Pn676

49. Dhe, fusse pur qui meco

Forma musicale: frottola baratelliana a 4 v. su schema bipartito con D. C. (variazione sul tema di *Ben venga maggio/Tentalora*)

Autore della musica: adespoto

Concordanze: PeVI, c. 48 // MaP2,1-5, c.62

Edizioni moderne: Anglés e Figueras (da MaP2,1-5), n. 98; Lovato, pp. 248-249.

Osservazioni: frottola baratelliana con ripresa e stanze tetrastiche di settenari; il D. C. (segnalato dai *custodes*) prevede l'esecuzione dell'intera ripresa. La struttura ricalca quella della ballata, ma con una impostazione metrica diversa che rinvia alla teorizzazione e alle esemplificazioni che Francesco Baratella offre nel suo volgarizzamento del trattato di Antonio da Tempo. Questa nuova forma circolò negli ambienti patavini e nelle aree circostanti, rappresentando una valida alternativa alla barzelletta mantovana, pure in forma di ballata, differenziandosi tuttavia per l'impiego del verso settenario. Il brano presenta musicalmente la scrittura a quattro parti comunemente adottata dal repertorio frottolistico, con uso di moduli chiaramente strumentali nelle parti inferiori che esclude un'esecuzione interamente vocale: si veda in particolare la parte del T e specialmente il contrappunto replicato dell'A alle mis 2-6. Di grande interesse è l'aspetto generale della composizione che usa di un solo modulo melodico-ritmico che assume leggere variazioni, quasi nel rispetto della composizione poetica monorima nella ripresa, e monorima con volta nelle stanze. L'insistenza del modulo melodico rinvia in realtà all'utilizzo di un inciso fortemente caratterizzante che risale all'antica intonazione del *Ben venga maggio* di tradizione fiorentina, confluito più tardi nel *Tentalora* di area padana di cui si ha testimonianza anche in Pn676 ai nn. 12 e 99 (cfr. Luisi, *Tentalora* e Luisi, *Ben venga maggio*). Sotto questo profilo, la frottola qui esaminata ne costituisce una eccezionale variazione rimasta sconosciuta. Riguardo all'edizione stampata da Petrucci nel 1505 (ma 1506 nell'uso moderno) la versione del testimone di Parigi attesta una situazione certamente antecedente sulla quale l'editore interviene con intenti di epurazione e sistemazione (ne fa fede tra l'altro la presenza di 12 stanze in Pn676 contro le cinque di PeVI). In sede musicale PeVI offre varianti particolarmente sulle parti sottostanti di A e T semplificando la scrittura, ma talvolta (ved. le mis 8 e 17-18) non senza perdita di elementi caratterizzanti.

Schema musicale: bipartito per ripresa e stanza sottoposti per esteso, con indicazione di D.C.

Schema musicale	A	Fine :	B	D.C.
Sezioni musicali ₄	a a a ¹ a ¹		a ² a ² a ³ a ¹	
Schema metrico associato ⁸	x x x x (cod)	Fine :	a a a x	: R + S e D.C.
			b b b x ecc.	

Apparato critico:

Collazionato con PeVI

- 1, C, A e T: in Pn676 senza indicazioni di *tempus*
- 1, C, 1: in Pn676 precede un La Sm superfluo (riproduce erroneamente all'unisono la parte di T)
- 1, A, 1-2: in PeVI non ep
- 1, T, 2-3: in PeVI non ep
- 2, C, 1-2: in PeVI non ep
- 2, B, 1: in PeVI Re M e Re Sm
- 3, T, 3-4: in PeVI non ep
- 4, C, 1-2: in PeVI non ep
- 4, B, 1: in PeVI Re M e Re Sm
- 5, T, 3-4: in PeVI non ep
- 6, C, 1-2: in PeVI non ep
- 6, B, 1: in PeVI Re M e Re Sm
- 8, C: in PeVI Re Sb
- 8, A: in PeVI Fa d Sb; incongruente con la risoluzione sulla mis seguente che rimane come in Pn676, ma evidentemente intende adeguarsi a mis 12 che costituisce la cadenza finale
- 9, A, 1-2: in PeVI non ep
- 9, T, 2-3: in PeVI non ep
- 10, C, 1-2: in PeVI non ep
- 10, B, 1: in PeVI Re M e Re Sm
- 13, C, A, T e B, 2-3: in PeVI non ep
- 13, A, 3: in Pn676 Si (crea movimento per 5^e parallele con il C, evitato con La a mis 15); PeVI La (versione corretta sia a mis 13 che a mis 15)
- 14, A, 1-2: PeVI La Sm, La Sm e La M
- 15, C, A, T e B, 2-3: in PeVI non ep
- 15, A, 1: in PeVI Re Sm e La Sm
- 15, A, 3: in Pn676 La (ved. mis. 13)
- 16-18: in PeVI si registrano varianti notevoli che modificano la versione di Pn676 con perdita di elementi caratterizzanti la varietà delle concordanze verticali: vd. es. musicale n. 02 in Appendice
- 17, C, 2-3: in PeVI non ep
- 17, T, 1-2: in PeVI non ep
- 19, C, 2-3: in PeVI non ep
- 19, T, 1-2: in PeVI non ep
- 19-20, B, 2-1: in PeVI Re M e Re Sm
- 20, T, 2-3: in PeVI non ep

21, C, 1: in PeVI Re Sb

21, A: Fa d Sb (ved. sopra mis 8,A)

21: C.D. espresso con *custodes* e incipit testuale in tutte le parti.

50. Ave, Virgo, Mater Christi

Forma musicale: sequenza ritmica/laude, con *refrain* (latino-italiano) a 2 v. bipartita con D.C.

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: intonazione polifonica con testo distribuito in entrambe le parti. Riprende lo stile del *bicinium* in forma contrappuntistica. In Pn676 sono sottoposti alla musica solo il verso di *refrain* e i primi cinque versi della stanza; i versi restanti sono riportati in margine. Il testimone parigino non offre indicazioni esaurienti per l'intonazione completa del testo, rendendo difficoltosa l'interpretazione. L'unico elemento rilevabile dall'intonazione musicale è costituito dalla presenza di barra alla fine della mis 4, mentre un'altra indicazione utile si rileva dall'esame del testo che riporta ogni 14 versi l'incipit del primo verso con l'indicazione «ut supra». Da questi elementi si può desumere che il *refrain* è costituito dal solo primo verso ed è richiamato solo dopo 14 versi monorima coniati sulla cadenza dell'ottonario; di conseguenza il brano si divide in due sezioni: la prima formata dalle prime 4 misure per il *refrain* e la seconda dalle mis 5-33. Questa seconda sezione dovrebbe essere ripetuta tre volte per intonare i 14 versi (ultima volta con iterazione del verso 14) e poi si dovrebbe passare al *refrain*. Per terminare si dovrà intonare la stanza di coda ripetendo l'intonazione da capo a fondo (senza *refrain* non essendo più richiamato dal verso di chiusura). Sembra evidente l'intento della narrazione riferito alla vita di Maria, e non si esclude per il brano una destinazione anche "rappresentativa" nell'ambito delle pratiche spirituali e devozionali. Indubbiamente si tratta di una forma *sui generis* la cui interpretazione rimane dubbia per mancanza di indicazioni precise da parte del testimone. Data l'incertezza delle soluzioni, nella trascrizione si riporta solo il testo distribuito nel testimone.

Schema musicale: bipartito per *refrain* e 5 versi della stanza sottoposti per esteso, con indicazione di D.C.

Schema musicale	A	Fine	B	D.C.
Sezioni musicali ₄	a		b c d ⁵ e ⁷ f ⁹	
Schema metrico associato ⁸	x	Fine	a (=x) a a a a	Refr + S e D.C.

Apparato critico

14, C e T, 2: quarta verticale emendabile con Re o con La

22, C e T, 2: quarta verticale emendabile con Do

25, T: manca la pausa in Pn676.

51. La mi lasòlla, [lasòlla] mi

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito con D. C. per *refrain*

Autore della musica: adespoto

Concordanze: PeIX, cc. 52v-53 // BoMQ18, cc. 26v-28 (ambidue concordano per il testo, ma con musica diversa, tranne per l'incipit ricavato dalla solmisazione)

Edizioni moderne: Facchin-Zanovello (da PeIX con musica diversa), pp. 246-247, pp. 88-89 (testo).

Osservazioni: barzelletta matura basata su una costruzione formale ampia e articolata. Il testimone di Parigi riporta qualche lacuna significativa nel testo poetico che rende problematico il rapporto con l'intonazione musicale. Viene in aiuto la concordanza emersa da PeIX che tramanda una versione simile del testo ma con altra intonazione musicale. Un primo aspetto riguarda il primo verso che in Pn676 consiste di soli sei sillabe riproducenti le note musicali «La mi la sol la mi» da cui l'anonimo compositore si propone di trarre il soggetto musicale da cantare a modo di solmisazione. Ma di fatto il soggetto musicale è più ampio e si sviluppa su nove note intercalate da pausa. Di conseguenza il verso, ripetuto identico in tutte le parti come incipit testuale, risulta mutilo di tre sillabe che comunque si possono ricavare dalle note della solmisazione. In PeIX si riscontra infatti l'integrazione necessaria, attestante però una sequenza di 8 note «la mi la sol la sol la mi», corrispondenti all'intonazione utilizzata come enunciato tematico, reso nella forma «la mi lasò, làsola mi» per evidenziarne il significato. Poiché anche Pn676 ha lo stesso enunciato musicale con ripetizione della nota La al centro (9 note), è evidente che il copista ha saltato qualche sillaba relativa alla solmisazione posta in atto; ne consegue che il testo deve essere integrato in «La mi la sol la [la sol la] mi», giusta l'intonazione utilizzata, assumendo l'accoppiamento «La mi lasòlla, lasòlla mi» con significato di «Lei mi lasciò, la lascio io». Ancora una volta l'operazione di Petrucci tradisce intenti critici di sistemazione formale, uniformando anche il primo verso al metro ottonario dell'intera barzelletta. Il verso ipermetro di Pn676 è peraltro una caratteristica peculiare, assunta dal verso come inizio di *refrain* non trasferibile, in sede esecutiva, ad altro verso. Un'altra lacuna evidente si riscontra nelle stanze riportate in margine che danno di seguito una serie di dieci ottonari prima del verso di *refrain*. Ciò implicherebbe la presenza di una stanza anomala composta di 4 mutazioni e una volta, ma soprattutto implicherebbe, per l'intonazione, di ripetere quattro volte la stessa sezione musicale. Ponendo il testo a confronto con PeIX si è invece appurato che le stanze utilizzate nella barzelletta sono di sei versi e che a Pn676 mancano i due versi di volta della prima stanza, a cui doveva seguire l'indicazione del *refrain*. Sul piano strutturale le sezioni musicali sono modellate su nuclei di misure che non rispettano concetti di simmetria. La novità formale consiste nella creazione di uno schema bipartito attribuito distintamente alla ripresa e alle stanze, con indicazione precisa del *refrain* conclusivo richiamato con l'indicazione «ut supra» nel testo, e delimitato da barra come sezione separata del D.C.. Evidentemente si tratta di un ampliamento che supera la forma dello schema bipartito unificato – molto presente in Pn676 in quanto testimone pre-petrucciano - che serve indistintamente sia all'intonazione della ripresa e *refrain*, sia a quella delle stanze, utilizzando apposite iterazioni. La versione musicale data da Petrucci qualche anno dopo (1509 nel computo moderno) semplifica eccessivamente la struttura eliminando le indicazioni utili all'esecuzione delle stanze, essendo sottoposto all'intera intonazione solo la ripresa e non essendoci segni di rit. Se ne avvede Facchin che propone un ripristino secondo modelli consueti (p. 103, schema). In Pn676 è sottoposto alla musica solo il testo della ripresa, lasciando scoperta la sezione relativa all'intonazione dei versi 5-6 della stanza che, a conferma di quanto affermato sopra, mancano nel testimone perché omissi per distrazione nella sottoscrizione alla musica, non perché non trascritti nel testo riportato in margine che giustamente riporta la sola sezione rimanente. Tuttavia la presenza di barre e segni di rit rende chiara la distribuzione del testo, una volta appurato che le stanze sono composte di 6 versi. L'articolazione del brano è ampia e dimostra la tendenza innovativa di una forma moderna che ricerca soluzioni differenziate per il diverso clima poetico proposto dalla ripresa e dalle stanze. A tale tendenza aderisce anche la scrittura a 4 parti in stile frottolistico che sarà propria della codificazione petrucciana, ma che, come è evidente attraverso Pn676, è già un dato di fatto a cui il testimone qui esaminato guarda con interesse.

Schema musicale: bipartito per ripresa (sottoposta per esteso) e stanza con D.C per *refrain*.

Schema musicale	A	Fine	:::	B	:	::	D. C.
Sezioni musicali	a ₃	b ₆	:::	c ₅	d ₅	:	e ₄ f ₆ D.C. a Fine
Schema metrico associato ⁸ /D.C.	x ⁹	y	Fine	::	y	x	D.C. a Fine
	x ⁹	y	Fine	:::	a	b	:
					b	x	D.C. a Fine
							S con rit / D.C.
					a	b	

Apparato critico:

A: con b in chiave; si rispetta l'indicazione, ma si riporta anche accanto alle note interessate

T e B: senza indicazione di *tempus*

1, B: P mancante in Pn676

20, C e T: in Pn676 Sb (si uniformano a A e B)

30: D. C. indicato nel testo con incipit e *ut supra in* in Pn676.

52. Finché vivo e poi la morte

Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito, con D.C. per *refrain*

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Mo .F.9.9, cc. 73v-74 (a 4 v.), Per431, cc. 96v-97 (106v-107) (a 4 v.), Pn1597, cc. 43v-44 (a 4 v.)

Edizioni moderne: La Face, *Strambotti* (da Mo .F.9.9), pp. 309-312.

Osservazioni: barzelletta di struttura molto articolata e stilisticamente avanzata. Pn676 riporta la versione a 3 v. che sicuramente risponde a un modello antecedente, benché la parte di A aggiunta alla versione a 4 v. degli altri testimoni appaia ben integrata nel contesto polifonico. Di grande interesse risulta la ripartizione delle sezioni musicali nella forma bipartita con *refrain* indicato da «ut supra» (in realtà un D. C. riferito a sezione intermedia), intesa a offrire soluzioni variate ritmicamente e autonome rispetto alle forme correnti. Benché molto proteso verso soluzioni moderne e aggiornate, il brano mantiene una certa osservanza per la tradizione, non solo con la scrittura a 3 voci in *tempus imperfectum diminutum*, ma anche con una impostazione che consente la possibilità di una esecuzione interamente vocale accanto a quella vocale-strumentale di tipo frottolistico. Di grande interesse l'impostazione dell'intonazione in andamento sesquialtero ottenuto con *color* sulla coppia iniziale della ripresa, ripetuta con scrittura proporzionale sulla volta della stanza (mis 30): tale impostazione sottolinea una chiara destinazione semiologica della stessa intonazione (con varianti nella ripetizione a mis 30 e ss.) che differenzia un impiego di andamento “sospeso” sull'ipotesi formulata dai versi di apertura «Finché vivo e poi la morte ... », e un altro che diventa più “fondato” in presenza del numero 3 aggiunto al segno di *tempus imperfectum* per sottolineare il senso decisivo richiamato dai versi di congedo «Fa' de mi sepolcro in terra ...»: in sostanza un vero e proprio andamento ternario della suddivisione, in proporzione sesquialtera rispetto al tempo precedente

(3/2:2/2). Particolare appare anche la scelta del *refrain* relativa alla seconda coppia di versi della ripresa, proprio per evidenziare il messaggio semantico diverso da quello espresso dalla prima frase musicale in *hemiolia*, riutilizzata, come si è visto, per la volta della stanza. Sul piano formale l'innovazione consiste nella creazione di uno schema bipartito che distingue nettamente tra ripresa e stanze, indicando il *refrain* conclusivo sia con incipit musicale, sia con l'indicazione «ut supra» e perfino trascrivendolo per intero nella parte di T; esso è delimitato inoltre con barra come sezione afferente al D.C. L'idea di un ampliamento dello schema bipartito unificato per R/S già riscontrato altrove è evidente. Le fonti concordanti confermano sostanzialmente il carattere della composizione.

Schema musicale: bipartito per ripresa e stanza sottoposte per esteso con «ut supra» (D.C.) per *refrain*.

Schema musicale	A	Fine	:	B	D.C.					
Sezioni musicali ⁴	a	b ₅	c	d ₇	: e	f ₅	: a ¹	b ¹ ₆		
Schema metrico associato ⁸	x	y	x	y	Fine	: a	b	: b	x	R/refr, S con rit / D.C.
							a	b		

Apparato critico:

T e cT: senza indicazione di *tempus*

2, T: in Mo .F.9.9 Mi M, Mi M, Re Sm e Si Sm

3, C, 2-3: in Mo .F.9.9 Sol Sb

8, C, 2-3: in Mo .F.9.9 Do Sb (versione accettata per distribuzione del testo)

9, C, cT e T, 1: in Mo .F.9.9 nelle tre voci Re Sb e Re M

10, T, 1: in Pn676 cambio di chiave da Do3 a Do4 fino alla fine

19, C, 1-2: in Mo .F.9.9 La M legato al precedente

19, T: in Mo .F.9.9 Si Sb

19-20, cT: in Mo .F.9.9 note non in lig

25, cT, 1-2: in Mo .F.9.9 Re M punt e Re Sm

26, cT, 2-3: in Mo .F.9.9 Do M

28, cT, 1-2: in Mo .F.9.9 Mi Sb

29, C, cT e T, 1: in Pn676 in C un solo La M; nelle parti di cT e T Pn676 riporta una L; in in Mo .F.9.9 due La M seguite da P di Sb nel C e nel T, mentre il cT ha una L (la soluzione adottata rispetta la presenza di due *tactus*)

31, cT, 1: in Pn676 Fa (lezione corretta in Mo .F.9.9; ved. anche mis 2)

33, T e cT: in Mo .F.9.9 Do Sb e Do M

34, C, 2: in Mo .F.9.9 Fa

34, cT, 1-3: in Mo .F.9.9 Do Sb e Do M

37, cT, 2-3: in Mo .F.9.9 Do M e Si M

38, C, 1-3: in Mo .F.9.9 Do Sb

39, C: in Pn676 alla nota precede il ripristino del *tempus imperfectum diminutum*

39, C, T e cT: in Mo .F.9.9 tutte le parti Do Sb e Do M

40, C e cT: incipit delle mis 10 ss e indicazione «ut supra» (senza ripristino del tempo iniziale)

40-50, cT: interamente riportate in Pn676 (senza ripristino del tempo iniziale)

30: D. C. indicato nel testo con incipit e *ut supra in* in Pn676.

53. Io som Maistro Barileto

Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito (senza *refrain*)

Autore della musica: adespoto

Concordanze: SeC5-1-43, c. 144v (a 4 v).

Osservazioni: forma di barzelletta priva di *refrain*. L'uso di 3 voci per questo genere musicale rinvia a una forma sicuramente più antica che, nel caso presente, sembra avvalorata da una particolare situazione testuale. Sotto l'intonazione musicale di Pn676 si trovano distribuiti 8 versi che occupano tre sezioni musicali ben distinte: la prima per due versi, la seconda ugualmente per due versi (ottenuti per iterazione) e la terza per quattro versi (anch'essi ottenuti per iterazione). In margine alla musica sono riportati 11 raggruppamenti distinti in quattro versi ciascuno che lascerebbero pensare a una distribuzione di due raggruppamenti per volta sotto l'intonazione. La soluzione rimane però incerta perché viene a mancare, per completare l'intonazione, un raggruppamento di quattro versi. In alternativa, sulla base di un attento esame della struttura musicale, sembra proponibile una soluzione che lasci isolata la prima parte relativa ai primi due versi, e utilizzi la seconda, formata da due sezioni con ritornello, per intonare di seguito sei versi per volta fino al verso 50, per poi concludere intonando gli ultimi due versi sulla prima parte. Questa soluzione appare praticabile anche se permangono i dubbi suscitati dal raggruppamento dei versi per quartine, in margine al testo musicale. Si consideri tuttavia che si tratta di una forma primitiva che non tiene conto della regolarità e simmetria delle rime. Peraltro l'interesse del brano consiste principalmente nell'assetto narrativo assunto da un sorta di "maschera" carnascialesca portata alla ribalta per illustrare il suo mestiere; sembra perciò possibile una destinazione del brano a uso "rappresentativo" in commedia, ma anche a uso di intermezzo conviviale, data la ricchezza degli elementi performativi inseriti nel testo al fine di delineare la figura furbesca e buffonesca ora del cuoco, ora dello scalco, ora del trinciante. Sul piano formale il testo riprende la concezione narrativa della frottola affermatasi nel Quattrocento, ma si sviluppa sperimentalmente sul metro ottonario (proprio della barzelletta), anziché sul settenario. La scrittura si adegua allo scopo con un procedere quasi sillabico che meglio verrebbe evidenziato da una esecuzione per voce e strumenti, ma l'impostazione generale non esclude la possibilità di una esecuzione interamente vocale.

Schema musicale: bipartito per intonazione di stanze senza *refrain*.

Schema musicale	A	:	B	:	per finire si ripete A
Sezioni musicali ₆	a	b	: c ₄	: : a ¹	b :
Schema metrico associato ⁸	a	a	: b	: c	d : A per finire con vv. 51-52
			b	e	d

Apparato critico:

cT: in Pn676 chiave Do4 anziché Fa4 (per tutto il brano)

5-6, C, 1-1: in Pn676 in lig (scomposizione necessaria per la distribuzione del testo)

21-22, C, 1-1: in Pn676 in lig (scomposizione necessaria per la distribuzione del testo)

54. Non se muta il mio volere

Forma musicale: barzelletta a 3 v. su schema bipartito, con D.C. per ripresa/*refrain*

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: barzelletta molto articolata nella struttura e già codificata nella forma benché di prima maniera. Pn676 riporta una versione a 3 v. che sicuramente attesta un modello antecedente alla canonizzazione a 4 parti assunta come definitiva da Petrucci. Merita sottolineare che in questo brano la ripartizione delle sezioni musicali nella forma bipartita, con *refrain* richiamato dal D. C., rappresenta già una soluzione cristallizzata, assunta dalla barzelletta mantovana d'arte tra Quattro e Cinquecento. Contribuisce a rendere tale aspetto la sostanziale simmetria tra le sezioni musicali, tutte con frasi composte di 3 mis, tranne quella finale, indicata con b¹, raddoppiata per la presenza di una cadenza più articolata. A *latere* della compostezza formale, il brano rispecchia tuttavia la migliore tradizione per la scelta del *tempus imperfectum diminutum*, per gli stacchi sottolineati da note coronate e per una impostazione che consente la possibilità di una esecuzione interamente vocale accanto a quella vocale-strumentale di tipo frottolistico. L'indicazione «ut supra», con la quale si introduce il D. C., è seguita dall'incipit musicale e testuale inequivocabile, contrassegnato dalla lettera "a" nello schema sottostante. Nessuna indicazione (a parte le corone che si trovano su ogni frase musicale) impedisce di credere che debba essere eseguita tutta la ripresa, ma la presenza dell'intonazione "c-d" per l'ultima coppia di volta della stanza (già utilizzata per i versi y-x della ripresa) potrebbe far supporre l'esecuzione della sola seconda sezione di "A", peraltro corredata di ampia cadenza finale.

Schema musicale: bipartito per ripresa/*refrain* e stanza sottoposti per esteso; con D.C. per *refrain*.

Schema musicale	A	Fine :	B	D.C.
Sezioni musicali ₃	a	b c d	a b ¹ ₆	: : e f : c d
Schema metrico associato ⁸ Fine)	x	y y x	x y	Fine : a b : b x R/refr, S/ D.C./o refr.(x-y)

a b

Apparato critico:

T e B: senza indicazione di *tempus*

27, T, 3: il b è indicato espressamente

32: il D. C. è indicato in tutte le parti con breve incipit musicale e testuale.

55. A la caccia, a la caccia

Forma musicale: frottola-caccia a 4 v. su schema pentapartito (durchkomponiert)

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Fn27, cc. 43v-45; Fn337, cc. 69v-70 (80v-81); SeC, 32v-34; Leip1494, 247v-248v

Edizioni moderne: Torre Franca, pp. 412-417 (da Pn676); Filocamo, pp. 419-422 (da Fn27, senza testo)

Osservazioni: la ripetizione del brano è chiaramente indicata nelle fonti con barre; l'intonazione è modulata in forma aperta e affronta di volta in volta il testo nella sua varietà strutturale e con significativi cambiamenti di tempo. La composizione si ispira all'antica forma della caccia arsnovistica che non trova una diretta teorizzazione nel trattato di Antonio Da Tempo, ma che può essere assimilata alla forma da lui proposta come frottola nel capitolo sul motto confetto. La differenza, di fatto, sta nella definizione del motto confetto come forma regolare distinta dall'osservanza di una certa regolarità delle rime, piuttosto che del metro: «Motus igitur confectus debet servare regola consecutive in rithimorum sive consonantium et non in versibus vel syllabis, ut in hoc exemplo» e cioè con sequenza regolare di rime aaa, bbb, ccc, ddd ecc., applicate per lo più a settenari, ma anche a quinari o quaternari o ternari o bisillabi inframmezzati ad essi senza alcuna regolarità. Dal motto confetto, impropriamente chiamato «vulgariter» frottola, discende la frottola vera e propria che, secondo il teorico padovano, deve essere invece identificata con una versificazione composta da «verba rusticorum et aliarum personarum nullam perfectam sententiam continentis». Ovviamente in tal caso non si considera né la regolarità delle rime, né tanto meno quella del metro. Ne dice la possibilità di avere forme del tutto libere «possent vero fieri valde prolixi huiusmodi motus confecti secundum libitum», come fu proprio della caccia trecentesca. Su questa linea è stato individuato il nesso tra frottola e caccia, presso verseggiatori del Tre-Quattrocento, anche al di fuori dall'ambito musicale (ved. Verhulst, *La caccia nella frottola*, e Luisi, *Moti confecti*). Sul piano musicale la frottola-caccia sfruttò variamente la scrittura contrappuntistica, anche imitativa, con finalità interpretativa delle situazioni evocate dalla immancabile scena concitata oggetto centrale della narrazione. Il testo qui esaminato ebbe varia circolazione coeva non solo in veste musicale, ma anche in forma puramente letteraria, raggiungendo la dignità dei testimoni a stampa negli anni Venti del Cinquecento con l'indicazione «Canzone della caccia»; si ritrova tuttavia nella sola veste letteraria già in Fn42 (cc.82v-83v) con l'indicazione «1485. La caccia di Roma». In riferimento alla tradizione del testo, si deve notare che le sezioni centrali contenenti i richiami *ad personam* nell'episodio della "concitazione" subiscono nelle fonti significative varianti che riguardano la citazione di personaggi: evidentemente si adattano alle circostanze modificando alcuni nomi con evidente allusione a presenze di circostanza, attuali e significative. Nel caso di Pn676 sembra di particolare interesse l'inserimento del personaggio «Bigeto» (anche nella forma «Bigon»), non presente nelle altre fonti, che può essere posto in

relazione a Ludovico Milliar, già altrove indicato nel codice con i diminutivi «Bige» e «Bigus». Questo personaggio, come si è ribadito più volte, ha una posizione dominante nelle indicazioni rubricate del codice, tali da far supporre che fosse il dedicatario e insieme anche il cantore che guidava l'ensemble vocale a cui sembrerebbe destinato il repertorio. Poiché a lui è infatti rivolta l'esortazione dell'amanuense «Verte Lodovice Millias» posta in questo brano alla fine della prima parte di C, si può credere che a lui stesso (partecipante attivo all'esecuzione) facesse riferimento il nominativo inserito nella scena della concitazione. Il brano, che fa coppia con il n. 109 *A la pesca, ogn'homo, a la pesca* attribuito a Iannes Plice, ha come quello destinazione indubbiamente vocale, anche se il testo appare sottoposto solo alla parte del C (al n.109 è invece distribuito correttamente in tutte le parti). Particolarmente significativa è anche la circostanza che vede *A la caccia* come brano di repertorio inserito nel mezzo del codice e *A la pesca* come *unicum* posto alla fine (è difatti l'ultimo brano della prima redazione, con sottoscrizione «Finis. Laus Deo. 26 octobris 1502»). Quest'ultima composizione ha tutta l'aria di essere una prova d'autore realizzata ad imitazione di quella qui esaminata e già nota: sembrerebbe composta ad uso - per così dire - interno (cioè offerta al gruppo dei cantori a cui è destinato il repertorio presente nel manufatto), forse da un componente del gruppo stesso (cioè da Iannes Plice non altrimenti noto, come pure non noto risulta il suddetto Ludovico Milliar). È significativa, sotto tale aspetto, la circostanza che vede il brano n. 109 ugualmente composto di cinque parti (benché sotto forma tripartita) e con lo stesso numero di sezioni musicali utilizzati nel brano qui esaminato (si veda qui sotto lo schema a confronto).

Schema musicale: pentapartito, durchkomponiert; con ritornello per la sezione esortativa d'introduzione, non funzionale ad altro testo

Schema musicale	A		B		C		D		E	
Sezioni musicali	a ₅		b ₆ c ₆ d ₅ e ₈ f ₅ g ₄ h ₇		i ₄ l ₄ m ₄ n ₇		o ₄ p ₄ q ₃		r ₇	
Schema metrico associato:	a+a		a b b ¹ a c a a		d d d e		f g g		a	

Riportiamo, per un confronto, lo schema musicale del n. 109, *A la pesca*

Schema musicale	A		B		C		C ¹		C ²			
Sezioni musicali	a ₁₀ b ₁₀ c ₆ d ₈		e ₅ f ₇ g ₉ h ₈ i ₄ l ₇		m ₄		n ₈		o ₃ p ₂ q ₃		r ₈	

Apparato critico:

1-2, C, 4-1: in Pn676 due Do M dealbate anziché in col

3, C, 1: in Pn676 Sol Cr

3, B, 2: in Pn676 Fa Cr

4, C e A, 2: *punctum alterazionis* errato in C, mancante in A

5: segno di rit in tutte le parti

64, A, 1: in Pn676 dealbata (ma col)

69-70, A, 4-2: in Pn676 dealbate (ma col)

73, T, 2: cambio di chiave a Do2 fino alla fine

76, T: in Pn676 Br con cor

76, A, 4: in Pn676 Sm (posizione errata del *punctum alterationis*)

56. L'ucelo mi chiamo che perdo giornata

Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Fn27, cc. 40v-41 (senza B, sostituito da una terza voce di cT Altus), Mo .F.9.9, cc. 69v-70 (a 4 v.), Per431, cc. 112v-113 (122v-123) (a 4 v.)

Autore del testo poetico: [Francesco Galeota]

Edizioni moderne: La Face, *Strambotti* (da Mo .F.9.9), pp. 300-302; Filocamo, 2003 (da Pn676), p. 26 e Filocamo (da Pn27), p. 390; Herson, 1972 (da Per431), pp. 441-443.

Osservazioni: strambotto di impostazione tradizionale. L'intonazione è realizzata sulla prima coppia di endecasillabi distribuiti sotto la musica: il primo musicato di seguito e il secondo diviso in settenario e quinario, in modo da formare tre sezioni chiaramente distinte. Il *tempus imperfectum diminutum* con prolazione perfetta è impiegato con valore di "gravità". L'impostazione generale delle parti renderebbe possibile anche un'esecuzione polivocale oltre che vocale-strumentale. La collazione con le altre fonti ha messo in rilievo notevoli differenze nella realizzazione polifonica, al punto da avere versioni sensibilmente differenziate, nonostante l'impiego della stessa parte di C. Fn27 dà una versione priva della parte di B (in Pn676 cT Bassus) e ha in suo luogo una parte di cT Altus piuttosto mal condotta; Mo .F.9.9 e Per431 presentano versioni a 4 v. In La Face, *Strambotti* pp. 142 ss., è condotta una approfondita verifica delle varianti riscontrate nelle tre fonti collazionate: la più vicina a Pn676, almeno per la parte di C, risulta Fn27 che ha molta affinità con Per431; tuttavia Mo .F.9.9 è il solo testimone che sostiene la lezione di Pn676 in due situazioni particolarissime del C a mis 15, 2 (Fa) e mis 15, 7-8 con cadenza moderna (Per431 e Fn27 hanno cadenza landiniana), giusta l'analisi comparativa condotta in La Face, *Strambotti* pp. 142 ss.

Schema musicale: monopartito con tre sezioni ottenute dall'intonazione del primo endecasillabo e dal frazionamento del secondo (settenario e quinario)

Schema musicale	A	
Sezioni musicali	a ₇	b ₄ +c ₅
Schema metrico associato ¹¹	: a	b ⁷⁺⁵ :
	a	b ⁷⁺⁵
	a	b ⁷⁺⁵
	c	c ⁷⁺⁵

Apparato critico:

Data la difformità delle voci nelle fonti esaminate (in merito alla quale si rinvia a La Face, *Strambotti* pp. 142 ss.), si è ritenuto di dover segnalare solo le differenze riscontrate nella parte di C sostanzialmente concordante. A tal fine Pn676 è stato collazionato con Mo .F.9.9, Per431 e Fn27.

T: in Pn676 manca l'indicazione di *tempus*

1, C, 1: in Mo .F.9.9, Do M preceduto da 2 P di M; in Per431 e in Fn27 Do Sb e Do M

2, C, 5: in Per431 e in Fn27 Sol Sb e P di M

3, C, 3-4: in Mo .F.9.9 Si M, La M punt e Sol Sm; in Per431 e in Fn27 Si-Si-La M

5, C, 1: in Per431 Mi Sb e Mi M

5, C, 1-4: in Mo .F.9.9 Mi Sb, Mi M, Fa Sb e Mi M

5, cT, 2: in Pn676 Sb

6, C, 1-5: in Mo .F.9.9 Re M, Do Sb, Mi M, Re M punt e Do Sm

6, C, 3: in Per431 Mi

8, C, 1: in Fn27 2 Mi M

8, C, 1-4: in Mo .F.9.9 Mi M punt e Fa-Sol-La Sm, Fa M e Fa Sb

9, C, 3 e 5: in Mo .F.9.9 Fa e Re Sb

9, cT, 2: in Pn676 Sb

10, C, 4: in Mo .F.9.9 Mi M punt e Re-Mi-Fa Sm; in Per431 e in Fn27 Mi Sb e Mi M

11, C, 5: in Mo .F.9.9 Do Sb e P di M; in Per431 Mi Sb punt

12, C, 1: in Mo .F.9.9 Do Sb e Si-La Sm

13, C, 1: in Mo .F.9.9 e in Per431 Mi Re Sb e Re M

13, C, 2-6: in Mo .F.9.9 Mi Sb e Re-o Sm

14, C, 3: in Mo .F.9.9 Do

15, C, 2: in Pn676 alterazione espressa con b; in Per431 e in Fn27 Re; Mo .F.9.9 Fa (come Pn676)

!5, C, 3-6: in Mo .F.9.9 Mi M punt, Re M Do Sm

15, C, 7-8: in Per431 e in Fn27 Do M punt, Si Sm, Si Sm, La Sm.

57. Et Exultavit

58. Se non dormi, donna, ascolta

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con *refrain* Dal § al Fine

Autore della musica: L.(?) C. [Loyset Compère ? o Marco Cara?]

Concordanze: PeIII, cc. 53v-54 // Fn27, cc. 110v-111, Fc2441, cc. 34v-35, Lbl3051, cc. 40v-41 (senza ripresa, con testo *Se tu dormi veghio e canto*). Tutte riportano il brano trascritto una quarta sotto.

Edizioni moderne: Ces-Mon-Dis (da PeIII), pp. 47-48; Filocamo (da Fn27), pp. 739-740; CMM 15/V (da PeIII per attribuzione a Compère), pp. 68-69.

Osservazioni: barzelletta con forma codificata, di tendenza moderna e molto articolata nella struttura. Attesta la presenza in Pn676 di una barzelletta a 4 parti normalizzata, di cui si ha ampia testimonianza nelle edizioni di Petrucci. La versione di Pn676 è tuttavia scritta una quarta sopra rispetto alle versioni tramandate dalle altre fonti, implicando una destinazione per organico di voce più ampio che comprende l'impiego della chiave di Do1 (Soprano; si osserva che in un caso - al n. 93, *Qual semplice ucelino* - il testimone parigino indica anche l'uso di voce "bianca" con l'indicazione "pro puero" in chiave di Do1). La collocazione della modalità di appartenenza in altro ambito impone cambiamenti radicali nella voce di A: difatti essa risulta del tutto difforme da quella utilizzata nelle altre fonti. Il caso conferma ancora una volta il valore supplementare dell'A nella normalizzazione della barzelletta a 4 parti, attestando nel contempo una probabile precedente impostazione del brano a 3 v. Nella presente definizione la versione di Pn676 appartiene di diritto all'area frottolistica e richiede una esecuzione vocale-strumentale. La ripartizione delle sezioni musicali in forma bipartita, con *refrain* richiamato da incipit, è infatti già una realtà acquisita dalla barzelletta a 3 v. (ved. sopra n. 54. *Non se muta il mio volere*). Un contributo alla forma è reso dalla chiara simmetria che regola lo sviluppo delle frasi musicali, tutte composte di 3 mis. (anche questo elemento è attestato dal n. 54). Il *refrain* è introdotto dall'incipit musicale nella parte di B e dai *custodes* nelle altre parti e corrisponde alla frase contrassegnata dalla lettera "a" nello schema sottostante. A differenza del n. 54 suddetto, Pn676 offre indicazioni precise che fanno ritenere che si debba chiudere con la seconda sezione della parte "A" (sezione a-b con Fine, contrassegnata da § nello schema) che intona solo i primi due versi della ripresa in funzione di *refrain*; ciò sarebbe confermato non solo dalla inequivocabile barra posta nel testimone parigino alla mis 12, ma anche dalle altre fonti collazionate (Fn27 riscrive l'intera sezione a-b dopo l'intonazione della stanza). Il brano attesta certamente l'opera di un compositore sicuro e maturo e, nell'indicazione d'autore riportata da Pn676 con le lettere L. (?) C, si è talvolta voluto riconoscere Loyset Compère pur con qualche dubbio avvalorato dalla lettura incerta della prima lettera; a nostro avviso tale dubbio appare ancora più fondato se si considera lo stile prettamente frottolistico della scrittura che non appartiene al musicista d'oltralpe. Sotto questo spetto l'attribuzione a Marco Cara, sostenuta anche da Prizer, (*Secular Music*, p. 13) sull'ipotesi che la prima lettera rappresenti quanto rimane di una "M" sbiadita, potrebbe essere più attendibile.

Schema musicale: bipartito per ripresa/*refrain* e stanza sottoposti per esteso; con Dal § al Fine per *refrain*.

Schema musicale	A	Fine :	B	Dal § (incipit)
Sezioni musicali ₃	a b c d	a b	: e f :	c d
Schema metrico associato ⁸ Fine)	x y y x [§]	x y	Fine : a b :	b x R/refr, S/Dal § refr (x-y)
			a b	

Apparato critico:

Collazione completa con PeIII (per comodità di esposizione si considera la lezione nello stesso tono di Pn676, cioè una quarta sopra). PeIII presenta un b in chiave come Pn676, nonostante la trasposizione. La voce di A, aggiunta alla originaria struttura a 3 voci è completamente diversa e perciò rimane esclusa dalla collazione.

A: senza indicazione di *tempus*

1, C, 3-1: La M punt in Pn676; M e Sm in PeIII (lezione corretta per distribuzione sillabica del testo)

3, C: Si Sb in Pn676; due M in PeIII (lezione corretta per distribuzione del testo)

5, T, 1-2: in PeIII Re Sm e Do Sm (considerando la lezione trasportata; in Pn676 non può sussistere per il movimento del B con il quale formerebbe una successione di 5e)

5, B, 2: La in PeIII (considerato il trasporto; la variante rende possibile il movimento del T eliminando le 5e consecutive; non può essere applicata a Pn676 perché coincide con il movimento dell'A che in PeIII è opportunamente modificato per accoglierla)

6, T, 1: in PeIII due M

6, B, 1: in PeIII due M

9, B, 1: in PeIII due M

10, T, 1-2: in PeIII Sol Sm punt e La Cr

10, B, 1-2: in PeIII Do Sm, Fa Sm e due Si Sm (considerato il trasporto; consentono la variante registrata nel T)

11, B: in Pn676 solo Do Sb: cadenza insolita, si ritiene non corretta anche se ripetuta due volte sulla stessa situazione; si emenda in base a Fn27, PeIII e Fc2441 che riportano la lezione indicata in parentesi

12, C: Fa Sb in Pn676; due M in PeIII (lezione corretta per sillabazione del testo); senza barra in PeIII

12, B, 1: in PeIII due Do alla 12° M senza cor

11-13, C, 3-1: La M punt in Pn676; M e Sm in PeIII (lezione corretta per distribuzione sillabica del testo)

15, T, 1-2: in PeIII Sm, M e Sm

16, T, 2-3: in PeIII non ep

17, T, 1: in Pn676 Re Sm e Do Sm procedono per 5e con il B (lezione delle altre fonti, ove è invece compatibile col movimento del B; ved. mis 5)

17, B, 2: in PeIII La (trasportato, ved. mis 5)

18, C, T e B: in PeIII Br

19, B: 8° sotto

- 20, T e B, 2: M e Sm
- 21, B: ritorna stessa altezza, ma due Fa M
- 22, T, 3-5: in PeIII Sm punt e due Scr
- 23, T, 1-2: in PeIII Re Sm e Do Sm (ved. mis 5)
- 23, B, 2: La in PeIII (ved. mis 5)
- 24, C, T e B: due M in PeIII, seconda con cor
- 27, B, 1: in PeIII due M
- 28, C, 1: in PeIII Mi
- 28, T, 1-2: in PeIII Sol Sm punt e La Cr (id. mis 10)
- 28, B, 1: Do e Fa Sm (ved. mis 10)
- 29, B, 1-2: Pn676 Do Sb (ma ved. mis 11)
- 30, C, T: due M in PeIII
- 30, B, 1: due Do M alla 12° senza cor (ved. mis 12)

30: in Pn676 il D. C. è indicato nelle parti di C, A e T con *custodes* e in B con breve incipit musicale; la presenza di barra a mis. 12 indica il D. C. fino a mis. 12, e cioè la conclusione con l'intera ripresa; il PeIII è invece indicata in tutte le parti per esteso la sezione conclusiva limitata ai suoli primi due versi, e perciò sono trascritte le mis 1-6.

59. *Verbum caro factum est*

60. Or che son di pregion fora

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con *refrain* (citazione sul sintagma *Turlurù*) fornito di ampia coda

Autore della musica: [Bartolomeo Tromboncino]

Concordanze: PeV, cc. 55v (B. T.)

Edizioni moderne: Luisi, *Musica vocale*, p. 239

Osservazioni: barzelletta bipartita con sezioni musicali simmetriche, ma atipica per la presenza di *refrain* con citazione popolare e lunga coda. La versione stampata da Petrucci qualche anno dopo (1505) risulta mancante di tutta la sezione finale (mis 21-48). L'operazione condotta dall'editore priva tuttavia il brano di una particolarità rara che sperimenta l'uso di una coda strumentale (o vocale/strumentale) ampia e articolata: essa è realizzata con un lungo pedale interrotto a tratti nella voce superiore, quasi a voler sottolineare come il tono di "lamento" richiamato dal testo possa trovare motivo di sollievo nell'intonazione della canzone del *Turlurù* presentata con la sola citazione sintagmatica. Come è stato evidenziato più volte in questo studio, Petrucci è motivato dall'idea di

normalizzare il repertorio, di offrire forme definite e cristallizzate eliminando le varie oscillazioni che caratterizzano le forme musicali del Quattrocento in ragione dell'aspetto sperimentale a cui furono soggette e delle varianti che si accreditarono in sede esecutiva. Questa idea porta il primo editore di musica ad eliminare ciò che appare superfluo, aggiunto o comunque diverso rispetto a un modello formalmente equilibrato che si reputa ideale e che si intende proporre e tramandare come definitivo. L'esempio offerto da questo brano è in tal senso emblematico della situazione che deve affrontare l'*editor* e non è limitato al vistoso taglio della coda: Petrucci opera sottilmente anche per rendere chiarezza nel rapporto tra testo e musica, apporta emendamenti e interviene per meglio definire il ruolo della ripresa e del *refrain*. In effetti Pn676 mostra a tal proposito una certa approssimazione che confonde l'esecutore: il testimone a penna dà per il *refrain* il sintagma «Turluru turluru ut supra», mentre quello a stampa indica «Cantar voglio el turlurù». Alla diversa indicazione di Pn676 non corrisponde però una confacente disposizione del segno di ritornello: difatti esso è posto in entrambe le fonti a mis 8, determinando una netta separazione delle due parti che costituiscono il brano. Petrucci interviene criticamente rispettando il segno di ritornello e indicando correttamente il *refrain* da utilizzare, comprensivo del verso che introduce la volontà di cantare la canzone del *Turlurù*. A sua volta la canzone è richiamata in PeV dal verso «Turluru luru luru» (ottonario tronco unificato alla cadenza della barzelletta) che, pur aggiungendo due sillabe a quello sottoposto alla musica in Pn676 («Turluru Turluru» in settenario tronco), ancora non sembra in grado di intonare il passaggio in terzine delle mis 13-16; pertanto il caso suggerisce di operare una integrazione tra Pn676 e PeV per una soluzione più adatta all'andamento accentuativo dell'intonazione: si accetta perciò in emendamento al verso di Pn676 (di 6 sillabe) una aggiunta ai due trisillabi «Turluru» del bisillabo «luru» testimoniato da PeV, conformemente a quanto richiesto dall'andamento musicale in terzine, ma senza unificare il verso all'ottonario. Il bisillabo aggiunto, infatti, non è altro che una normale dilatazione del testo che lascia integra la citazione popolare inserita nel *refrain*, poiché appare evidente che in esso si inserisce fra i due ottonari tronchi, propri della versificazione della barzelletta, la citazione popolare in metro settenario proprio della frottola, attestando così una interessante contaminazione tra le due distinte tradizioni ritmiche, favorita dall'assunzione di un frammento di tradizione popolare. Poiché non sembra possibile interpretare diversamente le indicazioni del testo musicale, in linea di massima si tiene conto nella trascrizione della soluzione di PeV, unitamente a una serie di altri piccoli emendamenti utili per eliminare le imperfezioni della scrittura tramandata dal testimone a penna. Di Pn676 si conserva invece l'impianto con coda che costituisce una caratteristica della composizione e che nulla vieta di ritenere di mano dello stesso Tromboncino, autore che, in ragione della nota vicenda personale che lo vide uxoricida, fu considerato (un po' fantasiosamente) in relazione autobiografica con l'argomento affrontato dalla barzelletta. Il testo deve invece essere considerato di per sé una canzone nota (il prigioniero finalmente libero si identifica, cantando il *Turlurù*, con l'uccello fuor di gabbia), dal momento che la troviamo citata nel *Baldus* di Teofilo Folengo, sicuramente proveniente, data l'ambientazione delle maccaronee folenghiane, dalla tradizione esecutiva, piuttosto che da quella nobilitata dalla stampa. In Luisi, *Musica vocale*, p. 237 è stata già ipotizzata l'appartenenza del distico iniziale, che funge da introduzione al *refrain*, a una distinta filastrocca in distici ottonari di cui rappresenterebbero una sopravvivenza i versi della volta di ciascuna stanza. Sotto tale aspetto il brano costituirebbe una commistione di due componenti, comprovata dalla testimonianza di Folengo «Postquam de coeca sumus hac praesone cavati / Tur lu cantemus, tur lu capra moza sonemus», esaminata anche da Cattin, *Canti*, p. 207. Non si esclude perciò che al Tromboncino, indicato come autore della sistemazione del brano nella forma stampata da Petrucci, possa essere assegnata anche la paternità della lezione integrale tramandata da Pn676, vista anche la sostanziale affinità di lezione riscontrata nella collazione della prima sezione.

Schema musicale: bipartito per ripresa/*refrain* con citazione sintagmatica popolare (dalla canzone del *Turluru*) e coda, poi ripetuto interamente per l'intonazione della stanza e del *refrain* con coda

Schema musicale	A	:	B		D. C. tutto
Sezioni musicali ₄	a	b		b	c b + Coda
Schema metrico associato ⁸	x	y		y	y y + Coda R+refr con cod, senza rit./ D.C tutto
	:	a	b	:	y y y + Coda S con rit/refr con cod
		a	b		
		b	y		

Apparato critico:

Collazionato con PeV che riproduce solo la prima sezione, mis 1-20

In PeV la parte di T corrisponde alla parte di A di Pn676

1, T, 1-2: in PeV non ep

1, A, 1-2: in PeV non ep

2, B, 2-3: in PeV non ep

6, C, 2: in Pn676 nota annerita erroneamente (ma ved. mis 10 e 18)

8, C, 1: in PeV due Sol M

8, B, pausa-1: in PeV due Sol M

11, T, 1-2: in PeV non ep

9, A, 3: in Pn676 Sm (ma ved. mis 5)

10, B, 1-5: in PeV La Sm, Fa M, Mi-Re Cr

12, B, pausa-1: in PeV due Sol M

13-16: PeV ripete il numero 3 per ogni gruppo ternario in tutte le voci

13 e 15, A, 1-2: lezione di PeV; in Pn676 solo primo Do come Sb annerita (forse è inteso come valore perfetto, ma non è seguito da *punctum perfectionis*, perciò si preferisce la lezione di PeV)

18, B, 1-5: in PeV La Sm, Fa M, Mi-Re Cr

19, T, 1-2: in PeV non ep

20: sulla prima nota di tutte le parti termina la versione di PeV con valore di L

35, B: in Pn676 cambio di chiave a Fa2 fino alla fine

44-45, C: mis ricostruite sul disegno precedente (mancano in Pn676)

61. Cgnosco bem che la mia vita manca

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: il brano, di struttura semplice e concisa, mostra di aderire allo stile frottolistico. Intona per esteso la prima coppia di endecasillabi con una cadenza intermedia semplice e una finale caratterizzata da più ampio respiro vocalistico. Nell'insieme attiene a un concetto di semplificazione della forma rimanendo ancorato alla tradizionale disposizione monopartita, ma apre alle risorse della scrittura a quattro parti e all'esecuzione vocale-strumentale, senza escudere quella interamente vocale.

Schema musicale: monopartito per due versi endecasillabi, ambedue musicati per esteso

Schema musicale	A	
Sezioni musicali	a ₄	b ₇
Schema metrico associato ¹¹ :	a	b :
	a	b
	a	b
	c	c

Apparato critico:

cT, T e cB: senza indicazione di *tactus*

11, cT, 1: in Pn676 Sol

62. La virtù se vòl seguire

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con D.C. per ripresa

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Razzi, cc. 9v-10 // Fn121, cc. 17v-18, Fn27, cc. 111v-112 (a 3 v.)

Edizioni moderne: Prizer, *Courtly*, pp. 507-508 (da Pn676), Mancuso 1984, pp. II, 299.303 (da Razzi) Filocamo (da Fn27), p. 753

Osservazioni: barzelletta di struttura moderna con D.C per la ripresa. Ricalca il modello della ballata grande per l'utilizzazione dell'intera ripresa come *refrain* e utilizza uno schema ordinato con sezioni musicali di 4 e 6 misure. Fn27 riporta una versione a 3 v. che sicuramente risponde a un modello antecedente, benché la parte di A aggiunta alla versione a 4 v. degli altri testimoni appaia ben integrata nel contesto polifonico. Sul piano formale si evidenzia la creazione di uno schema bipartito che distingue nettamente tra ripresa e stanze. Le fonti indicano la ripetizione dell'intera ripresa con l'indicazione «ut supra», delimitandola con doppia barra come sezione afferente al D.C. Fn27 non riporta le mis 28-33 e non dà indicazioni per una utilizzazione della sezione gemella alle mis 12-17. Le prime 4 misure della composizione hanno forte somiglianza con l'inizio della barzelletta *In eterno io voglio amarte* in PeI, cc. 10v-11 attribuita a Marco Cara. La circostanza ha suggerito a Jeppesen una possibilità di concordanza registrata nelle sue schede bibliografiche e spinse Prizer, già

nella sua dissertazione dottorale del 1974 a sostenere tale attribuzione anche per il brano di Pn676. Benché la tesi sia opinabile, si può sostenere che lo stile della barzelletta di Pn676 non si discosta affatto dalla maniera del Cara. Molto interessante appare la circostanza che trova questa composizione interamente riportata, in identica versione a 4 parti ma con travestimento spirituale del testo, nel *Libro primo delle Laudi spirituali* stampato molti anni dopo da Serafino Razzi (Venezia, Giunti, 1563): costituisce una rara occasione che consente di considerare la tenuta di una composizione frottolesca per oltre 60 anni dalla sua prima apparizione. Per di più la versione di Razzi è sostanzialmente identica a quella qui considerata e, supponibilmente, potrebbe essere stata derivata da una fonte di tradizione fiorentina (forse Fn121, pure a 4 voci). Razzi offre la sua versione direttamente sul testo laudistico *Mai riposo alcun non ha* che dichiara essere «Laude di autore incerto»; la struttura è tuttavia quella della barzelletta di Pn676 e l'intonazione riporta con precisione le indicazioni che delimitano le sezioni musicali dello schema da essa ricavato. Significativamente per la soluzione qui adottata, Razzi precisa le iterazioni con segno di ritornello e con doppia distribuzione del testo, e conferma l'esecuzione dell'intera ripresa come Da Capo. Pur aderendo a una scrittura di tipo frottolistico, il brano, sostanzialmente omoritmico nel contrappunto, non esclude la possibilità di una esecuzione interamente vocale, peraltro pienamente accettata - con conseguente distribuzione del testo a tutte le voci - nel travestimento spirituale di Razzi.

Schema musicale: bipartito per ripresa e stanza sottoposte per esteso, con D.C. per ripresa.

Schema musicale	A	Fine	:	B	:	D. C.
Sezioni musicali ₄	a ₄	b ₆	c ₃	d ₃	:	e ₆ f ₄ : c ₃ d ₃
Schema metrico associato ⁸	x	y	y	x	Fine	: a b : b x R/ S con rit/ D. C.
						a b

Apparato critico:

Collazionato con Razzi

A, T e B: senza indicazione di *tempus*

4, C, 2: in Razzi senza cor

4, T, 1: in Razzi due Mi M senza cor

4, B, 2: in Razzi senza cor

6, C, 1-2: in Razzi Sol Sb

6, A, 1-2: in Razzi Re Sb

9-10, A: due La Sb

10, B, 1: in Razzi Re

11: misura di P assente in Razzi

15, A, 1: in Razzi due Fa Sm

16, A, 3: in Razzi manca il Re M

18-23: l'impostazione ritmica della frase non favorisce una corretta distribuzione del testo, resa ancora più improbabile dalla presenza della lig alle mis 21-23; una soluzione potrebbe essere data dalla trasformazione della mis 18 con Fa M punt e Fa Sm; la stessa situazione si verifica anche in Razzi (che comunque non presenta la lig)

21-23, C: Pn676 in lig; separate in Fn27 e in Razzi (si accetta per aderenza al testo)

24, T, 2: in Razzi La

24, A, 1-3: in Razzi Do M punt e Re Sm

25, A 1-2: in Razzi due Do Sm

25, B, 1: in Razzi due Do Sm

25-26, T: in Razzi due Sol Sm e Mi Sb (manca un Fa M)

27, C, A e T: in Razzisenza cor

27, B, 1: in Razzi Re senza cor

28, B, 3-4: in Razzi Do M

30-31, B, 2-1: in Razzi Fa M e Fa Sm.

63. *Et exultavit*

64. *Rusticus, ut asinum suum vidit mortuum*

Forma musicale: versi latini ritmici a 4 v. su schema bipartito, con *refrain* Dal § al Fine

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: la struttura musicale ricalca la forma codificata della barzelletta, ma presenta tratti di originalità per l' articolazione della struttura. La ripartizione delle sezioni musicali è chiaramente indicata con uso di barre sul cambiamento di tempo a mis 40, e il *refrain* è richiamato da incipit notato alla fine del brano: lo schema è già una realtà acquisita dalla barzelletta a 3 v., di cui si ha testimonianza nella stessa fonte parigina al n. 54, *Non se muta il mio volere*. Il presente brano presenta tuttavia una particolarità di scrittura altrove disattesa: la notazione è interamente sottoposta al *tempus imperfectum diminutum* con *tactus* reale "alla breve", ovvero presenta una semiografia coerente con la scelta del valore di riferimento (cioè una figurazione con rapporto breve-semibreve). In molti altri casi presenti nel testimone, al suddetto segno di tempo corrisponde una semiografia incoerente (cioè il rapporto semibreve-minima confacente al *tempus imperfectum* non *diminutum*) implicando un valore semiologico, anziché mensurale. In quel caso si attesta l'intento di conferire alla figurazione normale un certo valore di "gravità" che generalmente è stato sottolineato. Nel caso presente tale valore risulta invece accentuato dall'uso di una notazione raddoppiata (reale rispetto al *tempus diminutum*) che impone di considerare la breve come unità di divisione. Ne consegue che nella trascrizione in valori dimezzati la semibreve venga a costituire metà dell'articolazione del *tactus* che si completa con un'altra semibreve. Il tempo moderno di riferimento risulta perciò essere 2/1 (ovvero 4/2 nella suddivisione). La situazione è confermata alla mis 30 con l'introduzione della

notazione in *hemiolia temporis*, nella quale è la breve ad essere sottoposta all'andamento ternario con l'uso del *color* (tre brevi proporzionali su due). Ma la particolarità ritmica del brano non si ferma qui: difatti, a conclusione dell'*hemiolia*, si introduce un cambiamento di tempo che modifica la suddivisione binaria del tempo imperfetto in suddivisione ternaria ugualmente proporzionale. Si ha così il passaggio al tempo 6/2 che corrisponde all'andamento della precedente *hemiolia*, ma da quello si distigie semiologicamente per l'uso di un andamento regolare dell'accentuazione senaria e non approssimativo e "sospeso" della terzina proporzionale (tipico dell'*hemiolia* in *proportio sesquialtera temporis*). Tutto ciò è straordinario sotto l'aspetto semiologico e interpretativo, tanto più perché aderisce pienamente al significato del testo (si veda la situazione in tutto simile al brano n. 52, *Finché vivo e poi la morte*). Nella trascrizione moderna del brano si è data anche una risoluzione alternativa che tiene conto di quanto emerge dalla semiografia, offrendo contemporaneamente una versione più vicina alla scrittura usuale (misure di 2/2+2/2 e di 3/2+3/2). In quanto al testo, si tratta di un componimento in versi latini argomentato sul tema del "testamento dell'asino", introdotto da una libera versificazione "narrativa" che, svolta la sua funzione introduttiva, viene poi esclusa in sede di ripetizione per l'intonazione delle altre stanze fornite di versificazione ritmica e assonanze (qui indicate genericamente con "x"). Queste sono invece sottoposte a cadenza ritmica eptasillaba (con qualche eccezione esasillabica) e si intonano sulla stessa sezione B delimitata da ritornello. Alla fine di ogni stanza si esegue il *refrain* introdotto dall'incipit musicale in tutte le parti, corrispondente alla seconda sezione della parte "A" (sezione d-e con Fine, contrassegnata da § nello schema) che intona il "lamento" per la morte dell'asino in funzione di *refrain*. La struttura contrappuntistica del brano, nonché i richiami testuali presenti nelle parti sottostanti al Canto in corrispondenza della parte B, lasciano ipotizzare per il brano una esecuzione interamente vocale. Il testo, di genere raro, appartiene a quella serie di brani particolari presenti nel codice di Parigi che sembrano concepiti per svago intellettuale. Si è più volte ipotizzato che essi fossero destinati al gruppo di cantori richiamati nelle annotazioni rubricate del manufatto, tutti, sembrerebbe, di estrazione ecclesiale: in questo caso l'esercizio vocale intellettuale risulterebbe più consona a quel loro stato che li vedrebbe, più di altri, in confidenza con la lingua latina. Non si esclude, tuttavia, che il brano, per la sua peculiarità "rappresentativa" e paradossale possa aver avuto anche una destinazione come intemedio, specie in presenza del perdurare del costume tardo-umanistico che nelle corti del Nord Italia indulgeva a rappresentare commedie in lingua latina di autori classici.

Schema musicale: bipartito per introduzione/*refrain* e stanza sottoposti per esteso; con Dal § al Fine per *refrain*.

Schema musicale	A	Fine	B		Dal § (incipit)
Sezioni musicali (in 2/2) ₄	a ₈	b ₉	c ₉	d e	: f f g :
Schema metrico associato ⁷	a	b	c [§]	d e	Fine : x x x : R/refr, S/Dal § refr (d-e _{Fine})
					x x x ecc.

Apparato critico:

T e cB: senza indicazione di *tempus*

22, cB, 1: in Pn676 precede Si M (superfluo)

26, T, 1: cambio di chiave a Do4 fino alla fine

46, cB, 1-2: in Pn676 soltanto Do M

52, T, 2: in Pn676 segue altro Sol Sb (superfluo)

65. Iti, sospiri, là dove Amore vi mena

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto.

Edizioni moderne: Pirrotta, pp. 33 ss.; La Face-Rossi, *Rime*, pp. 224-226.

Osservazioni: il brano, attualizzato con scrittura a 4 v. in stile frottolistico vocale-strumentale, appartiene alla migliore tradizione dello strambotto, con uso di *tempus imperfectum diminutum*, cadenze intermedie vocalistiche, note coronate, ampi respiri, progressioni. L'intonazione prevede la scomposizione del primo endecasillabo in quinario e settenario (ipermetro) delimitati da note finali coronate; la cadenza sul settenario adotta un modulo vocalistico terminante con nota coronata seguita da pausa. Il secondo endecasillabo (ipermetro) intona prima sette sillabe e, di seguito la parte restante con frammentazione che consente una efficace progressione tra le mis 22-29 terminante con cadenza.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi frazionati in quinario e settenari e viceversa

Schema musicale	A	
Sezioni musicali	a ₆ +b ₉	c ₅ +d ₁₁
Schema metrico associato ¹¹ :	a ⁵⁺⁷ a ⁵⁺⁷ a ⁵⁺⁷ c ⁵⁺⁷	b ⁷⁺⁶ b ⁷⁺⁶ b ⁷⁺⁶ c ⁷⁺⁶ :

Apparato critico:

T e B: senza indicazione di *tactus* in Pn676

B: senza b in chiave

17-18, B: in Pn676 Do sb, La M e Sol M.

66. Chi desidera esser felice

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per ripresa e *refrain*, con iter. Dal §

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: barzelletta in stile frottolistico con iterazione dello schema per l'intonazione delle stanze e del *refrain*. Il brano adotta uno stile frottolistico che consente una esecuzione vocale-strumentale, sia interamente vocale. Sul piano formale si evidenzia la presenza di una struttura

bipartita che sembrerebbe destinata (come in vari altri casi) sia alla ripresa che alle stanze, con precisa indicazione per l'intonazione del *refrain* (scritto per esteso con cadenza abbreviata a conclusione della parte B). Di fatto Pn676 riporta solo il testo della ripresa (con *refrain*) distribuito sotto la musica e mancano in margine le stanze che, data l'ampia struttura del brano, potrebbero essere formate di 6 o 8 versi. Un incipit musicale in tutte le parti alla fine dell'intonazione segnala di riprendere da mis 10 evidentemente per l'intonazione delle stanze, chiuse da *refrain* riportato espressamente, come si è detto, a chiusura del brano. Nello schema sottostante si è ipotizzata la presenza di una stanza di 6 versi per esemplificare la possibilità di intonazione completa di ripresa-*refrain*, stanza-*refrain*.

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain* sottoposti per esteso; ut supra (incipit) rinvia a § per l'intonazione delle stanze che terminano con refr.

Schema musicale	A		B	Dal § (incipit per S)
Sezioni musicali ₃	a b ₆ c d		a b ₆ a b ¹ ₃	
Schema metrico associato ⁸	x y [§] y	x	x y _{refr} x y R/refr + refr, poi Dal §	
rit) e refr]		: [a b : b x _{refr} x y] [S di 6 versi (con		
	a		b	

Apparato critico:

T e B: senza indicazione di *tempus*

32: il D.C da mis 10 è indicato con incipit mus.

67. O triumphale diamanto, nobile e lucento

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: G. L.

Osservazioni: strambotto a 4 v. in stile frottolistico destinato ad esecuzione sia vocale-strumentale, sia interamente vocale (dato anche il carattere del testo). Rispetta la migliore tradizione per l'uso di *tempus imperfectum diminutum* con valore di "gravità", per la presenza di cadenze intermedie concluse con note coronate, per gli ampi respiri e i passaggi vocalistici. Si tratta di una intonazione su testo celebrativo di circostanza dedicato a Ercole d'Este, duca di Ferrara. Il primo verso è un endecasillabo ipermetro coniato per esprimere in apertura più concetti; la sua intonazione prevede una prima scomposizione in cinque sillabe che genera la prima sospensione, e un'altra in nove sillabe che realizza la prima cadenza. Il secondo endecasillabo, regolare, ha un'intonazione sul primo trisillabo e un'altra con cadenza vocalistica sui versi rimanenti. Il codice di Parigi attribuisce il brano a un non meglio identificabile G. L. che potrebbe essere Gerardo di Lisa o di Fiandra, musicista giunto in Italia nel 1480 (?) come editore e poi impegnato come cantore e maestro di cappella a Treviso e Udine negli anni immediatamente precedenti la compilazione di Pn676. Se fosse la stessa persona il Gerardo di Fiandra organista a Ferrara nel 1487 (?) avremmo buone ragioni per attribuirgli il brano.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi variamente frazionati

Schema musicale	A	
Sezioni musicali ₄	a+b ₅	c+d ₆
Schema metrico associato ¹¹ :	a ⁵⁺⁹ a ⁵⁺⁷ a ⁵⁺⁷ c ⁵⁺⁷	b ³⁺⁹ b ³⁺⁹ b ³⁺⁹ c ³⁺⁹ :

Apparato critico:

T, cT e B: senza indicazione di *tactus* in Pn676

5, B, 2: in Pn676 Mi

12-13, cT, 2-1: in Pn676 Do Sb

68. *Absque verbis*

69. *Malagrota*

70. *Aprresso il Sancto ucello n'è uno sì degno*

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: Heinrich Isaac (?)

Osservazioni: intonazione a 4 v. in stile frottolistico, con cadenze coronate su sezioni di endecasillabi, passaggi vocalistici e ampi respiri a conclusione di frase. La struttura suggerisce una esecuzione vocale-strumentale, ma, data la destinazione celebrativa del brano, non sarebbe impropria una esecuzione interamente vocale per la quale si renderebbero tuttavia necessari alcuni adattamenti nella figurazione (riunione di valori sdoppiati, o viceversa; ved. già dalle prime misure). Rispetta gli schemi dello strambotto tradizionale, ma si adegua al gusto manieristico che sarà accolto nella tradizione a stampa. Il brano utilizza un testo celebrativo che probabilmente commemora un avvenimento importante della corte. In alto a destra si legge con difficoltà una sigla attributiva, seguita da indicazione di località e da data: «f.h.J. in pontello (?) anno 1485». Se la nostra lettura non fosse errata (Bridgman legge: «Flit in pontello o ponticello o ponticulo anno 1485»), la sigla potrebbe essere sciolta in «fecit Heinrich Jsaac», musicista peraltro già presente in Pn676 con i due brani precedenti (nn. 68 e 69) ma anche con altri non attribuiti (n. 29, 33, 42, 76). Come di consueto l'intonazione si sviluppa sulla prima coppia di endecasillabi dello strambotto: il primo verso (ipermetro) è scomposto in quattro sezioni e forma quattro piccole frasi musicali intercalate da pause e note finali coronate; il secondo endecasillabo forma due frasi sulla scomposizione in settenario e quinario.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi variamente frazionati

Schema musicale	A	
-----------------	---	--

Sezioni musicali	$a_3+b_4+c_7+d_5$	e_8+f_{12}	
Schema metrico associato ¹¹	: $a^{3+3+3+5}$	b^{7+5}	:
	$a^{3+3+3+5}$	b^{7+5}	
	$a^{3+3+3+5}$	b^{7+5}	
	$c^{3+3+3+5}$	c^{7+5}	

Apparato critico:

T e B: senza indicazione di *tactus* in Pn676

15, cT: in Pn676 manca la P

17-18, cT, 2-3-1: in Pn676 Do Sm, Si Sm (La manca)

26-27, cT, 2-1: in Pn676 Sol Sm, La Sm, Si Br con cor.

71. Non è al mondo il maggior stento

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con *refrain* Dal § al Fine

Autore della musica: Adespoto

Osservazioni: barzelletta di tendenza moderna, molto articolata nella struttura e in stile frottolistico; aderente alla forma normalizzata ampiamente testimoniata nelle edizioni di Petrucci. Richiede di conseguenza una esecuzione vocale-strumentale. Presenta la ripartizione delle sezioni musicali in forma bipartita con *refrain* richiamato da incipit, già presente in altri casi sia in versione a 4 v. che a 3 v. (ved. sopra n. 54. *Non se muta il mio volere* e n. 58. *Se non dormi, donna, ascolta*). Nella presente barzelletta si nota un certo superamento della rigida simmetria che regolava lo sviluppo delle frasi musicali nei precedenti casi, ma la struttura generale rimane equilibrata. Il *refrain* è introdotto dall'incipit musicale in tutte le parti e corrisponde alla frase contrassegnata dalla lettera "a" nello schema sottostante. Come nel precedente brano n. 58, le indicazioni di Pn676 suggeriscono che si debba assumere in chiusura la seconda sezione della parte "A" (sezione a-b¹ con Fine, contrassegnata da § nello schema e fornito di b con cadenza variata e conclusiva) relativa all'intonazione dei primi due versi della ripresa in funzione di *refrain*. A conferma troviamo una barra posta nel codice alla mis 15.

Schema musicale: bipartito per ripresa/*refrain* e stanza sottoposti per esteso; con Dal § al Fine per *refrain*.

Schema musicale

A	Fine		B		Dal § (incipit)
---	------	--	---	--	-----------------

Sezioni musicali₃

a	b ₄	c	d ₄		a	b ¹ ₆	:	e	f	:	c	d ₄	
---	----------------	---	----------------	--	---	-----------------------------	---	---	---	---	---	----------------	--

Schema metrico associato⁸

x	y	y	x	[§]	x	y	Fine	:	a	b	:	b	x		R/refr, S/Dal § refr
---	---	---	---	--------------	---	---	------	---	---	---	---	---	---	--	----------------------

(X-y Fine)

a b

Apparato critico:

B: senza indicazione di *tempus*

15, T, 4: in Pn676 Sm

35: il D. C. è indicato in tutte le parti con incipit musicale seguito da *custos*.

72. Turcho, Turcho et Isabela

Forma musicale: solo primo verso del testo (barzioletta ?) a 4 v. su schema bipartito, con *refrain*

Autore della musica: Adespoto

Edizioni moderne: Jeppesen II, pp. 330-331.

Osservazioni: Pn676 presenta sottoposto all'intonazione musicale il solo primo verso del testo poetico che, trattandosi di un ottonario, supponiamo dovesse essere una barzioletta. La presenza di segno di ritornello nella fonte a mis 6 lascia intuire anche la possibilità offerta dall'intonazione per l'esecuzione delle stanze alternate al *refrain*, di cui il verso rimasto doveva essere parte integrante. Dal punto di vista della struttura il brano appare tuttavia semplificato rispetto ad altri casi, per la mancanza di ulteriori barre di sezione e di indicazioni per il D. C. Stilisticamente il brano appartiene al genere frottolistico che prevederebbe, in presenza del testo poetico, una esecuzione chiaramente vocale-strumentale.

Schema musicale: bipartito per ripresa/*refrain* e stanza

Schema musicale	A	:	B	
Sezioni musicali ₃	a	b	:	b ¹ c ₅ a b ₈
Schema metrico associato ⁸	x	:		solo I verso

Apparato critico

T e cB; senza indicazioni di *tempus*

14, T, 1: in Pn676 Cr

17-18, B, 1-3,1: in Pn676 solo un Fa M in luogo delle note ricostruite in parentesi

18, cB: in Pn676 P di Sm

24: mancano in Pn676 indicazioni di D.C.

73. Io sento Amore cum voce aspre e mortale

Forma musicale: strambotto (ottava siciliana) a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto di struttura semplice e aderente alla tradizione benché scritto a 4 voci in stile frottolistico. Adotta lo schema rimico dell'ottava siciliana. L'aderenza allo stile frottolistico suggerisce per il brano una esecuzione vocale-strumentale. L'intonazione prevede la scomposizione del primo endecasillabo in un quinario e un settenario per la formazione di due sezioni musicali simmetriche; segue l'intonazione per esteso del secondo endecasillabo che genera una terza sezione di misura doppia. A parte una breve pausa tra quinario e settenario, l'intonazione procede fino alla fine senza corone e respiri rimarcati.

Schema musicale: monopartito per coppia di versi endecasillabi: il primo frazionato in quinario e settenario, il secondo musicato per esteso

Schema musicale	A		
Sezioni musicali ₂	a+b	c ₄	
Schema metrico associato ¹¹	: a ⁵⁺⁷	b	:
	a ⁵⁺⁷	b	
	a ⁵⁺⁷	b	
	c ⁵⁺⁷	c	

Apparato critico:

T e B: senza indicazione di *tactus* in Pn676

3, A, 6: in Pn676 Si Sm

4, A, 1-2: in Pn676 precede un Do Sb che appare superfluo (peraltro creerebbe un movimento di unisono diretto con la parte di B).

74. Soffrire io som disposto ogni tormento

Forma musicale: strambotto (ottava siciliana) a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Pn27, c. 13v (con testo laudistico), a 4 v.; Fn121, cc. 18v-19, a 4 v.; Per431, cc. 116v-117 (126v-127) a 4 v.

Edizioni moderne: Atlas 1985 (da Per431), p. 223; Herson 1972, (da Per431), pp. 456-457; Filocamo (con testo della laude *Ave Regina, Virgo gloriosa*, da Pn27), pp. 204-205.

Osservazioni: il brano mostra aderenza alla tradizione per l'impiego del *tempus imperfectum diminutum* e per l'uso delle cadenze intermedie vocalistiche, delle note coronate e degli ampi respiri che separano le varie sezioni. L'intonazione prevede la scomposizione del primo endecasillabo in settenario e quinario per la formazione di due sezioni musicali delimitate da note finali coronate; la cadenza sul quinario adotta un modulo vocalistico terminante con nota coronata seguita da pausa. Il secondo endecasillabo segue lo stesso schema di frazionamento (procedimento insolito, vista la costante ricerca di variazione posta in atto nello strambotto) ma il quinario è intonato tre volte di seguito formando due codine coronate che conferiscono originalità alla forma. Il brano registra ampia circolazione e si trova utilizzato anche come intonazione della famosa laude di Enselmino da

Montebelluna *Ave regina, Virgo gloriosa*, tramandata da Pn27 nella versione a 4 voci attestata anche da Fn121 e da Per431. La parte aggiunta in Pn27 è un secondo Tenor che bene si adegua alla struttura a 3 v., tuttavia rimane evidente che la versione più antica del brano è attestata dalla lezione di Pn676. La struttura del brano potrebbe consentire, con qualche intervento di sdoppiamento dei valori qua e là, una esecuzione interamente vocale.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi frazionati in settenari e quinari

Schema musicale	A		
Sezioni musicali	a ₄ +b ₉	c ₄ +d ₅ + e ₄ +f ₅	
Schema metrico associato ¹¹	:	a ⁷⁺⁵ a ⁷⁺⁵ a ⁷⁺⁵ c ⁷⁺⁵	b ^{7+5(+5+5 code)} b ^{7+5(+5+5 code)} b ^{7+5(+5+5 code)} c ^{7+5(+5+5 code)} :

Apparato critico:

Collazionato con Fn27.

T: senza indicazione di *tactus* in Pn676

1-2, T, 1-1: figure sdoppiate in Fn27

8, T, 1-2. In Fn27 La Sb

9, cT, 1-2: in Fn27 Re M

11, cT: non in lig in pn27

15-16, C, 1-1: in Pn27 unico valore di Sb con punt

19-20, cT, 2-1: unico valore di Sb in Fn27

21-22, cT: non in lig in Fn27

24: P di M e Do M in Fn27 (anticipa la frase in levare)

27, C, 3-6: in Fn27 due Re M (si elimina il passaggio per seste con il T

31-32, cT: non in lig in Pn676.

75. Io mi conduco a morte in dolce stento

Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: modello antico di strambotto, realizzato su due ampie frasi musicali che intonano la prima coppia di endecasillabi. L'impiego di *tempus perfectum diminutum* conferisce "gravità" al *tactus* in coerenza con il testo. Le due frasi musicali impiegano moduli vocalistici simmetrici,

separati da una misura di pausa, che rendono una notevole apertura allo sviluppo melodico. Il brano si pone in un certo senso in opposizione alla tradizione che opera frazionamenti dei versi e continue sospensioni. La tessitura a tre voci riflette la tradizione più antica e offre la concreta possibilità di vocalizzazione del brano.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi intonati per esteso

Schema musicale	A		
Sezioni musicali ₁₅	a	b	
Schema metrico associato ¹¹	: a	b	:
	a	b	
	a	b	
	c	c	

Apparato critico:

T: senza indicazione di *tempus*

13, C, 5: dalla nota Si cambio di chiave da Do2 a Do1 fino alla fine

76. Morte che fai? Ché non pigli questa spoglia

Forma musicale: strambotto (solo primo verso) a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: [Heinrich Isaac?]

Concordanze: Per431, cc. 46v-47 (56v-57) con parte di A diversa; Seg, c. 198v (a 3 v., senza la parte di A, attr. a *Ysaac*); Mo .F.9.9, cc. 10v-11 (citato con il solo incipit «Morte che fai» nella Tavola)

Autore del testo poetico: [Serafino Aquilano?]

Edizioni moderne: Bridgman, *Manuscrit*, pp. 263-267.

Osservazioni: strambotto di ampio respiro appartenente alla migliore tradizione quattrocentesca. La versione a 3 v. di Seg rappresenta sicuramente il modello originario sul quale si sono formate le due diverse versioni a 4 v. attestate da Pn676 e Per431. L'analisi comparata delle lezioni a 4 v. mette in evidenza infatti un caso emblematico che caratterizza la consuetudine interventistica operata sul repertorio antico con l'idea di adeguarlo allo stile corrente della musica profana. I due testimoni presi in esame affrontano tuttavia il problema da due angolazioni diverse: il codice Pn676 adotta nell'intervento una scrittura rispettosa dell'originale, con l'intento di potenziarla, senza tuttavia alterare eccessivamente la configurazione vocalistica del brano; il testimone Per431 interviene invece fornendo la ricchezza strumentale propria dello stile frottolistico (la parte aggiunta spazia in un ambito di 13^a) con chiari intenti di riscrittura mirati a rendere attuale la composizione. Pn676 riporta sotto la musica solo il primo verso; il testo mancante (il secondo endecasillabo e le coppie successive di endecasillabi da cantarsi in sede di iterazione) è stato desunto da fonte letteraria (ved. apparato critico ai testi poetici) essendo anche Per431 fornito solo della prima coppia di versi. L'intonazione scompone il primo verso per creare tre brevi sezioni musicali, seguite da una quarta

sezione di ampio respiro con decisa cadenza vocalistica. Il secondo endecasillabo è scomposto in quinario e settenario, quest'ultimo con una evoluzione ritmica decisamente imponente e articolata che ingloba un efficace passaggio in *hemiolia* con progressioni interne (mis 39-42; ma molto efficace è anche la progressione in andamento binario alle mis 14-18). Il tentativo di conformare l'A alla struttura precedentemente a 3 v. non è immune da qualche forzatura; tuttavia, con qualche adeguamento necessario (ad es. eliminando le *ligature* delle mis 1-2 in tutte le tre voci sottostanti al Cantus), merita credibilità sul piano di una possibile esecuzione per sole voci in alternativa a una impostazione vocale-strumentale allineata alla prassi della frottola.

Schema musicale: monopartito con sei sezioni musicali ottenute dall'intonazione della prima coppia di endecasillabi variamente frazionati.

Schema musicale	A		
Sezioni musicali	$a_2+b_3+c_4+d_{14}$	e_4+d_{18}	
Schema metrico associato ¹¹	: $a^{2+3+4+4}$	b^{5+7}	:
	$a^{2+3+4+4}$	b^{5+7}	
	$a^{2+3+4+4}$	b^{5+7}	
	$c^{2+3+4+4}$	c^{5+7}	

Apparato critico:

Collazionatao con Per431.

T e B: in Pn676 senza segno di *tempus*

4, T, 1-2: Per431, Re Sb

7-8, C, 1-2-1: Per431 note non in lig (si accetta la lezione in rapporto alla corretta collocazione del testo)

20-21, A, 1-3 e 1-3: in Pn676 Do, Si, Do, La, Sol e Fa (con lo stesso ritmo riportato nella trascrizione)

21-23, T: non in lig in Per431

31, T, 1-2: in Per431 solo Sb perfetta non in col (il col comincia alla misura seguente)

42, A, 1-2: note mancanti in Pn676

42, B, 3: b in Per431

43, C, 2: b in Per431

43, B, 2-3: in Pn676 Sol Sb (in contrasto con A); lezione riportata, con b sul Si, da Per431.

77. O di infelice, sempre a mi doglioso

Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto di forma semplice molto rispettoso della tradizione. L'intonazione offre sezioni musicali simmetriche e risulta realizzata sulla divisione dei due endecasillabi iniziali in quinario e settenario. Le quattro sezioni sono ben distinte da pause (le prime tre) e da corona (l'ultima). La prima conclude con una cadenza landiniana che conferisce al brano un sapore arcaico. Per il resto la scrittura è semplice e scorrevole, giusta la presenza del *tempus imperfectum* "alla semibreve" che insinua una linea interpretativa del testo su una mozione indispettita e un po' ironica. Possibile una esecuzione interamente vocale accanto a quella vocale-strumentale.

Schema musicale: monopartito con quattro sezioni ottenute dall'intonazione della prima coppia di endecasillabi frazionati simmetricamente (quinario e settenario)

Schema musicale	A		
Sezioni musicali ₄	a+b	c+d	
Schema metrico associato ¹¹	:	a ⁵⁺⁷	b ⁵⁺⁷ :
		a ⁵⁺⁷	b ⁵⁺⁷
		a ⁵⁺⁷	b ⁵⁺⁷
		c ⁵⁺⁷	c ⁵⁺⁷

Apparato critico:

T: senza indicazione di *tempus* in Pn676

78. Anguilles, anguilles, anguillons

Forma musicale: barzelletta bilingue (francese-italiano) a 4 v. su schema bipartito, con *refrain* atipico

Autore della musica: Ludovicus Milliar (?)

Osservazioni: il brano sviluppa una forma di barzelletta che assume come particolarità il carattere linguistico mescolato tra francese e italiano. Sul versante musicale l'intonazione assume la varietà ritmica impiegando un *tempus imperfectum diminutum* con notazione "alla breve" che per il *refrain* utilizza la suddivisione ternaria e per le stanze quella binaria, realizzati ripetutamente con i tempi moderni di 6/2 e 2/1 (equivalente a 4/2), più chiaramente ridotti al rapporto 3/2+3/2 e 2/2+2/2. La divisione tra le due parti è chiara e il segno di ritornello posto alla mis 10 indica la necessità di iterare le mis 6-10 per intonare i primi quattro versi della stanza (due sono sottoposti alla musica e gli altri due riportati in margine al testo musicale). Il brano è chiuso da un verso di volta, anch'esso distribuito sotto l'intonazione, che richiama il *refrain*. Nel testimone il brano si presenta con l'attribuzione «Milliar» che corrisponde a Ludovicus Milliar (o Millias), nome ricorrente nel codice in più occasioni, ma in funzione non meglio specificata. Nel caso presente il nome è riscritto sulla precedente indicazione abrassa «Sopranus» e potrebbe indicare un riferimento, benché insolito, al nome del cantore chiamato a interpretare la parte (potrebbe richiamarsi al caso esplicito riscontrato per il brano n. 93, *Qual simplice ucellino tuto suspexo*, sul quale in luogo dell'indicazione della voce si trova la dicitura «Pro Puero» per indicare la destinazione della parte di Soprano). Sembra opportuno ricordare che questo brano, sia per la componente linguistica, sia per l'impiego di un *refrain sui generis*, somiglia molto al brano n.7 *Sergonta, bergonta, bergonton bao*. Comune ai due brani è il gioco linguistico, il tono farsesco, caricaturale e scherzoso del testo, ma anche la ricerca della contrapposizione ritmica tra *refrain* e stanza. Il brano sembra anche accostarsi allo schema tripartito che caratterizza il brano n.7, ma in quel caso la tripartizione si consolida con una sezione

autonoma nuovamente in ritmo ternario (benché destinata ai due versi della volta nella stanza), mentre nel presente brano costituisce semplicemente (senza cambiamenti ritmici) l'intonazione di completamento della stanza per il verso di volta. Benché non appaiano indicazioni in merito, va da sé che completa il brano il D. C. per l'intonazione del *refrain*, a modo di ballata. Data la scrittura fondamentalmente omoritmica il brano può essere destinato a una esecuzione sia vocale-strumentale, sia interamente vocale.

Schema musicale: bipartito per *refrain* e stanza sottoposti per esteso; con D.C.

Schema musicale	A	Fine	::	B		[D.C.]
Sezioni musicali ₄	a ₃	b ₃	::	c	:	d
Schema metrico associato ⁸	x ¹¹	x ⁹	Fine ::	a	:	x
				a		
				b		
				b		

Apparato critico:

15; nessuna indicazione per il D. C. in tutte le parti.

79. Benché io serva a un core ingrato

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema tripartito, con D. C. per *refrain*

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: si tratta di una barzelletta che sperimenta la forma tripartita con D.C per il *refrain*. La struttura è eccezionale e piuttosto complessa; il copista incorre in qualche distrazione che rende molto difficile l'interpretazione, specie in rapporto alla versificazione sottoposta all'intonazione nel testimone. Ciò che appare certa è la composizione delle stanze riprodotte in margine alla musica: tutte sono formate da sei versi ottonari con funzioni consuete collegate alle rime: mutazione prima (a-b), mutazione seconda (a-b) e volta (b-x). A tale schema rimico deve dunque corrispondere la prima stanza sottoposta alla musica, rimanendo chiaramente divisa dalla sezione riguardante la ripresa. Tale divisione risulta problematica, data la presenza della tripartizione e della varietà delle sezioni presenti in ogni parte. Poiché appare fuor di dubbio che la prima parte A sia assegnata al *refrain* costituito dai primi due versi della ripresa e la parte C alla stanza, va da sé che la parte B debba considerarsi in relazione ai rimanenti versi della ripresa. E qui scatta la novità o, se si vuole, l'intervento in deroga alla norma: tra la prima e la seconda copula della ripresa, viene inserito un verso che annuncia la rima del primo verso della stanza e innalza eccezionalmente i versi a cinque dividendoli tra A (*refrain* x-y con valore conclusivo) e B (parte restante della ripresa atipica axx con valore transitorio). Ma la distribuzione successiva dei versi della stanza è piuttosto confusa nel testimone parigino. Il copista è alquanto disorientato di fronte alla novità formale e compie qualche errore: trascrive i primi due versi della stanza (prima mutazione) sotto i versi 3-4-5 della ripresa anziché sotto l'intonazione f-g della parte C (in realtà riporta erroneamente il testo al rigo superiore senza tener conto che l'intonazione era stata coniatata per tre versi); di conseguenza nella parte C, a cui non viene sottoposto un doppio testo, non vengono impiegati i segni di ritornello che chiarirebbero l'iterazione necessaria per l'intonazione delle due mutazioni. Rimane aperto il

problema relativo alla ripetizione dello schema sulle altre stanze: per poter riutilizzare la forma tripartita, ogni volta sarà necessario portare a cinque i versi della ripresa inserendovi il primo verso della stanza successiva, in modo da coprire l'intonazione della parte A (*refrain* di 2 versi) e B (resto della ripresa di 3 versi). Non compare alcuna indicazione in proposito e non si esclude che il brano potesse essere cantato una sola volta avvalendosi della sola prima stanza. In verità non esiste alcuna indicazione nella musica che indichi il D. C, ma esso è reclamato puntualmente alla fine di ogni stanza trascritta in margine, con l'incipit del primo verso e l'indicazione «ut supra». Lo stile della composizione è frottolistico e prevede una esecuzione vocale-strumentale.

Schema musicale: tripartito per *refrain*-ripresa e stanza sottoposti per esteso; con D.C. per *refrain*

Schema musicale	A	Fine		B		C		D.C.
Sezioni musicali ₄	a	b		b		c ₃	d ₃	e f g c ₃ d ₃ e
Schema metrico associato ⁸ rit/D.C.	x	y		(y)	Fine		a	x x : a b : b x x _{cod} refr/R-S con a [b]

Apparato critico:

T e cAII, senza segno di *tempus*

4, T: con barra (assente nelle altre parti)

6, cAII, 3: in Pn676 Cr

8: barra in C: indica l'inizio di una sezione, interamente scritta, che riproduce esattamente la sezione precedente (mis 5-8) corrispondente alle mis 9-12

9-12, T: la sezione non è scritta in Pn676, ma è richiamata da segno di rit a mis 8 e da barra a mis 5

9-12, cAI e cAII: segno di rit a mis 8, ma senza barra a mis 5; la sezione è ricostruita sulla base delle indicazioni di C e T

12, cAI e cAII, 2: senza cor

16, cAI, 1: in Pn676 precede P di M superflua

18, cAI, 2: manca in Pn676

18: barra in tutte le voci (ma le mis 13-18 riportano erroneamente doppio testo)

20, cAI, 1-2: in Pn676 2 Sol M

22-23: barra in tutte le voci (qui inizia la parte dedicata alla stanza e dovrebbe avere doppio testo, con i due versi riportati al rigo superiore in prima posizione «Andagando per la via / soffrirò ogne to guerra»)

23-27, cAI: sezione ricostruita; manca del tutto in Pn676

24, T, 2: in Pn676 Mi (in doppia quinta parallela con cAII)

32, cAI : cambio di chiave Da Do₃ a Do₂ fino alla fine; senza barra

33, C, 3: in Pn676 Mi M punt (sciolto per articolazione del testo)

36, cAI, 1: in Pn676 precede P di Sm superflua

42, cAII: in Pn676 2 Sol M.

80. *Crudele*

81. **Dolce isguardo a chui volej tu dire**

Forma musicale: madrigale (solo un ternario), a 4 v. su schema bipartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: il brano utilizza la forma del madrigale, di cui intona il solo primo ternario, descritto da Antonio Da Tempo nel suo trattato, al capitolo *De mandrialibus cum retornellus et eorum forma*. L'esempio offerto dal metricologo presenta la prima terzina formata da due endecasillabi inframmezzati da un settenario con la rima AaB, seguita da AbA e CC. Il rapporto con la rima del nostro ternario è evidente, mentre appare diverso l'ordine dei metri, che comunque è non determinante ai fini dell'identificazione della forma. Naturalmente si tratta di una possibilità che non esclude altre soluzioni da ricercarsi nell'ambito della teorizzazione antica: difatti il brano sembra sperimentare la forma di sirventese caudato, di cui sopravviverebbe un solo ternario, che si riscontra teorizzata nello stesso trattato di Da Tempo al capitolo «De sermontesio caudato et eius forma». Il modello presentato dal metricologo padovano presenta due endecasillabi con quinario di coda con rima AAb, annotando «quod semper duo versus qui sequuntur caudam debente cum cauda in rithimis consonare», di modo che gli altri ternari risultano formati dalle rime BBc, CCd ecc. La presenza del quinario è data come «exemplum de cauda quinquenaria, quae est magis consueta» ma è precisato «posset etiam fieri maior vel paucior cauda». Dunque è prevista una coda formata da verso settenario come nel ternario qui esaminato. Rimarrebbe invece incerta l'appartenenza del nostro frammento alla forma descritta per la diversa successione delle rime: ABb anziché AAb. Si può supporre che il copista sia incorso in una svista o in un errore, dal momento che la rima A è comunque presente nel secondo verso come “rimalmezzo” e perciò potrebbe essere ricondotta in giusta posizione con una inversione che darebbe il verso nella forma «nel mesto, di mia diva, dipartire», formando così la successione AAb richiamata dal trattatista. Esaminando tuttavia attentamente la trattazione tempiana si appura che la forma descritta come sirventese caudato è una variante del modello richiamato nel capitolo precedente «De sermontesio duplici et duato et eius forma», esemplificato a sua volta da una sestina con rime AABBCc; ad ogni coppia di tale sestina è stata aggiunta una coda così da ottenere lo schema AAbBBcCCd. Tuttavia nel capitolo generale «De serventesiis sive sermontesiis et eorum forma» il sirventese è esemplificato con coppie di rime alternate raggruppate in quartine ABAB da cui per estensione dovrebbe derivare anche l'ottava (forma già nota al Boccaccio, sarà poi definita ottava toscana mentre, nella pratica poetico-musicale quattrocentesca, verrà chiamata strambotto): ciò infatti si afferma in una nota marginale della prima edizione del trattato tempiano uscita a Venezia nel 1509, dove troviamo: «etiam modus potest fieri octonarius: sex sint ternarii scilicet concordent in tertialitate (ut dicunt est) reliqui duo sint diverse consonantie et inter se concordant: ut sic»; dunque segue un'ottava di endecasillabi, molto testimoniata in Pn676, con rime ABABABCC. Considerando perciò che il sirventese prevedeva sia la sequenza AABB, sia quella ABAB per le rime degli endecasillabi in coppia, è verosimile che il sirventese caudato potesse realizzarsi sia in ternari AAbBBc (derivanti dal sirventese «duplice e duato»), sia anche con i ternari ABbABb (derivato dal

sirventese). A quest'ultimo caso apparterebbe il ternario qui presentato che, sul piano poetico-musicale, altro non sarebbe che una coppia caudata di endecasillabi di strambotto, a cui dovevano seguire altre coppie caudate purtroppo assenti in Pn676. Una possibilità di conferma deriva dall'analisi musicale che registra un trattamento della versificazione tipico del genere strambottistico: il primo endecasillabo è intonato scomponendo il verso in quinario e settenario (pratica ampiamente qui attestata per l'intonazione degli strambotti), sicché la successione metrica forma una sequenza di sillabe 5+7+11+7 inquadrate in una forma bipartita per complessive quattro idee musicali (3 + 1). Nell'insieme l'intonazione interpreta lo spirito della frottola baratelliana senza *refrain*. Lo stile musicale è pienamente frottolistico e comprova la destinazione vocale-strumentale del brano.

Schema musicale: bipartito per due endecasillabi (il primo sezionato in quinario e settenario) e un settenario sottoposti per esteso

Schema musicale	A		B		
Sezioni musicali	a ₃ +b ₃	c ₅		d ₆	
Schema metrico associato ^{11/7}	a ⁵⁻⁷	b ¹¹		a ⁷	

Apparato critico

T e cT: senza indicazione di *tempus* in Pn676

1, A, 1: in Pn676 precede P di Sm superflua

7, T, 5: in Pn676 Do Sm.

82. Il cigno canta al core suavemente

Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto di impostazione antica. L'intonazione è formulata sulla prima coppia di endecasillabi: il primo verso è sezionato in tre parti (5+3+5) il secondo è musicato per esteso. Sono realizzate complessivamente quattro frasi musicali, delimitate da ampi respiri e da cadenze coronate vocalistiche, l'ultima delle quali, in forma landiniana, conferma la ricerca di sapore arcaico. Lo stile è rispettoso della tradizione e consente una esecuzione sia vocale-strumentale, sia interamente vocale.

Schema musicale: strambotto monopartito con quattro sezioni musicali che intonano due endecasillabi, uno diviso in tre sezioni, l'altro musicato per esteso

Schema musicale	A		
Sezioni musicali	a ₆ +b ₄ +c ₆	d ₁₁	
Schema metrico associato ¹¹	: a ⁵⁺³⁺⁵	b	:
	a ⁵⁺³⁺⁵	b	

a^{5+3+5}	b
a^{5+3+5}	b

Apparato critico:

T e cT: senza indicazioni di tempus

83. Fati bene a sto meschino

Forma musicale: barzelletta semiletterata a 4 v. su schema bipartito, con *refrain* di coda atipico (latino maccheronico)

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: il brano sviluppa una forma di barzelletta che ha come particolarità un *refrain* di coda atipico, modellato su una versificazione che assume l'idioma latino in forma maccheronica e a sfondo buffonesco e scurrile. Il brano ha una chiara destinazione "rappresentativa", tanto più perché le stanze sono distribuite a due soggetti in forma di dialogo (lui, questuante amoroso e lei, l'amata ritrosa). Sul versante musicale l'intonazione assume un importante stacco ritmico che differenzia le due parti: in tempo binario la prima e in ritmo ternario proporzionale la seconda. Poiché al *tempus imperfectum diminutum* corrisponde una notazione reale con *tactus* "alla breve", il tempo moderno di riferimento deve considerarsi, come negli altri casi presenti in Pn676, di 4/2 (2/2+2/2) e la proporzione di 6/2 (3/2+3/2); in questo caso, tuttavia, la proporzione ternaria è indicata da Pn676 solo con il numero 3, senza richiamare il segno di *tempus*. La circostanza suggerisce di considerare primario il rapporto sesquialtero richiamato dal numero 3, perciò si preferisce accogliere nella divisione direttamente il rapporto binario e contrapporre a questo l'episodio in terzine, avvertendo che l'esecuzione dovrà essere rispettosa della "gravità" suggerita dalla semiografia. La scrittura è molto rispettosa dell'andamento sillabico esteso a tutte le parti, al punto che il brano può essere eseguito sia in forma vocale-strumentale, sia in forma interamente vocale. L'accompagnamento strumentale a sostegno dei supponibili solisti chiamati ad alternarsi nel dialogo renderebbe certamente maggiore efficacia a una utilizzazione del brano in contesti teatrali o spettacolari. Sembra opportuno notare che il brano mostra molti contatti stilistici con il n. 78, *Anguilles, anguilles, anguillions* e con il n. 7, *Sergonta, bergonta bergonton bao*, sia per l'uso di *refrain* tipici caratterizzati linguisticamente, sia per l'uso della netta contrapposizione ritmica della forma bipartita (ved. schede relative). Il n. 78, come si è visto, sembra attribuito a Ludovicus Milliar, verosimilmente prete, nel quale la Bridgman ha ravvisato il compilatore stesso del codice: se così fosse, Milliar potrebbe essere anche autore degli altri due brani. La sua appartenenza al clero secolare e l'adesione a simili tematiche buffonesche, ironiche e tendenzialmente esorcizzanti degli aspetti peccaminosi rientrerebbe nelle costumanze giocose a cui aderirono musicisti eccellenti come Pre Michele Pesenti, Don Thimoteo, Fra Ruffino d'Assisi, Fra Giordano Pasetto e altri.

Schema musicale: bipartito per stanza con *refrain* di coda musicati per esteso

Schema musicale	A	:	B					
Sezioni musicali	a_5	b_6	:	$c_7 + d_{10}$	e_5			
Schema metrico associato ⁸ :	a	b	:	a		x	y (refr)	S con rit e refr di coda
	a	b						

Apparato critico:

T e B: senza indicazioni di *tempus*

28, T, 1-2: mancano in Pn676.

84. *Sumens illud Ave Gabrielis*

84 bis. Amen [riportato in margine al brano n. 84, nella seconda fase di redazione del codice; non registrato da Bridgman, né da Jeppesen, perciò si adotta una numerazione che non altera quella assunta nei repertori ufficiali].

85. *Ahi, sventurato me, misero et lasso*

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto monopartito rispettoso della forma tradizionale. L'impostazione della scrittura aderisce allo stile frottolistico per una esecuzione vocale-strumentale, ma non esclude una esecuzione interamente vocale. L'intonazione prevede la scomposizione del primo endecasillabo in quinario e settenario bene delineati da note coronate e cadenze seguite da ampio respiro. Il secondo endecasillabo è intonato di seguito e termina con doppia cadenza e una coda strumentale su un pedale del C.

Schema musicale: strambotto monopartito con 3 sezioni musicali che intonano due endecasillabi, il primo frazionato in quinario e settenario e il secondo per esteso

Schema musicale	A			
Sezioni musicali	a ₄ +b ₇	c ₁₃		
Schema metrico associato ¹¹	:	a ⁵⁺⁷	b	:
		a ⁵⁺⁷	b	
		a ⁵⁺⁷	b	
		c ⁵⁺⁷	c	

Apparato critico:

cT, T e B: in Pn676 senza indicazione di *tempus*

15, B, 2: manca in Pn676

16, B, 1: seguito da Re M in Pn676

20, T, 1: manca in Pn676.

86. *Io te son servo pur como son stato*

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto di impostazione antica. L'intonazione è formulata sulla prima coppia di endecasillabi sezionata specularmente: quinario + settenario e settenario + quinario. Ne derivano complessivamente quattro frasi musicali, delimitate da cadenze coronate intercalate da ampi respiri. Il brano è condotto in *tempus imperfectum diminutum* con valore di "gravità" in aderenza al testo, secondo principi tradizionali. Si evidenzia sull'ultima frase un efficace respiro prima dell'attacco sulla parola «morte» intonata su una cadenza vocalistica. La scrittura a quattro parti aderisce nell'insieme allo stile frottolistico, ma con il suo andamento contrappuntistico prevalentemente omoritmico considera la possibilità di una esecuzione anche interamente vocale.

Schema musicale: strambotto monopartito con quattro sezioni musicali che intonano due endecasillabi divisi in quinario + settenario e settenario + quinario

Schema musicale	A	
Sezioni musicali ₄	a+b ₅ c ₆ +d ₃₊₅	
Schema metrico associato ¹¹	: a ⁵⁺⁷ b ⁷⁺⁵ a ⁵⁺⁷ b ⁷⁺⁵ a ⁵⁺⁷ b ⁷⁺⁵ a ⁵⁺⁷ b ⁷⁺⁵	:

Apparato critico:

A, T e B : senza indicazioni di *tempus*

3, C, 2: in Pn676 Sm.

87. Kirie leison

88. L'altra nocte m'insomnia

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito (e doppiato), con *refrain* di coda atipico

Autore della musica: Frate Gerardo (?)

Osservazioni: il brano è una forma di barzelletta con *refrain* di coda che caratterizza un andamento di nenia («ninna nanna»). Il testo lascia trapelare intenti "rappresentativi" sia per il taglio narrativo, sia per il ricorso alla finzione evocata dal sogno; lo stesso *refrain*, concluso su un andamento ternario adeguato al cullare proposto dal testo, ha una evidente *vis* interpretativa della situazione comica e farsesca, sottolineato dal ricorso alla *proportio sesquialtera temporis* la prima volta (B) e alla *sesquialtera prolationis* la seconda volta (B¹). Gli stacchi ritmici che differenziano le due parti su cui si fonda l'intonazione musicale, alternando l'andamento binario a quello ternario, richiamano situazioni già presentate dal codice (ved. nn. 7 *Sergonta bergonta bergonton bao*, 78. *Anguilles, anguilles, anguillions* (di Ludovicus Milliar ?) e 83. *Fati bene a sto meschino*). Il presente brano risulta attribuito nel testimone di Parigi con l'indicazione «Hic Cantus fratris Gerardi est», ma potrebbe non essere una indicazione di paternità, bensì di assegnazione "esecutiva" della parte a un

cantore. Tale indicazione appare riscritta sopra una precedente indicazione che riportava il nome di Ludovicus Milliar (la circostanza non è segnalata dalla Bridgman), apparentemente già dichiarato autore del brano n.78, ma forse anche in questo caso indicato come esecutore della parte di Soprano (infatti «Sopranus» è l'indicazione abrasa sottostante al nome Milliar) e non come autore del brano. La scrittura, di impianto frottolistico equilibrato, adotta un andamento sillabico esteso a tutte le parti, cosicché il brano può essere eseguito sia in forma vocale-strumentale, sia in forma interamente vocale. L'accompagnamento strumentale a sostegno di un solista (che nello specifico caso sarebbe Fra Gerarado o, se costui è il compositore, il precedente nome segnalato che corrisponde a Ludovicus Milliar) renderebbe certamente maggiore efficacia a una utilizzazione del brano in contesti "rappresentativi" o spettacolari.

Schema musicale: bipartito (e doppiato) per stanza con *refrain* di coda musicati per esteso

Schema musicale	A	:	B		A ¹		B ¹					
Sezioni musicali ₄	a	b	:	c	d		a ¹	b ¹ c ¹	d ¹			
Schema metrico associato ⁸ :	a	b	:	c	x		x	x		x	x	S con rit e refr di coda
	a	b										

Apparato critico:

A,T e B: senza indicazioni di *tempus*

3, B, 2-3: in Pn676 La M (ma ved. stesso passo a mis. 19 più adatto alla distribuzione del testo)

4, B, 2: In Pn676 sostituito da P di M (ma ved. spesso passo a mis 20 più idoneo alla distribuzione del testo)

7 e 23, C, 1: anticipazione attuata a mis 7 con pausa nell'A e sostenuta a mis 27 con Mi nell'A; potrebbe essere emendata con Si, ma si ritiene espressamente voluta

17: nessuna indicazione per il ripristino del tempo iniziale, ma la figurazione è inequivocabile in rapporto alla ripresa della prima sezione tematica

24, A: in Pn676 nota preceduta da altro Mi Sb (superfluo)

25: divisione senaria rapportata alla semiografia

27, A, 7: segue altro Mi Sm (superfluo).

89. Merzé, merzé, per Dio, d'un core contrito

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Edizioni moderne: La Face-Rossi, *Rime*, pp. 230-231.

Osservazioni: il brano è realizzato in stile frottolistico. L'intonazione prevede la scomposizione degli endecasillabi in settenari e quinari conclusi da note coronate. La prima frase attua una sospensione coronata sulla prima sillaba di «merzé», seguendo un principio consolidato che mira a

sottolineare l'insistenza reclamata dalla ripetizione della parola.; la seconda ricorre al ritmo dell'*hemiolia temporis* per rendere il senso del testo. L'ultima frase è preceduta da ampio respiro e sviluppa un modulo vocalistico con più ampia cadenza. La parte di A presenta incongruenze che lasciano supporre il tentativo di adattamento a una precedente struttura a 3 parti. Si esclude una esecuzione interamente vocale.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi frazionati in settenari e quinari

Schema musicale	A	
Sezioni musicali	a ₅ +b ₄	c ₄ +d ₉
Schema metrico associato ¹¹ :	a ⁷⁺⁵ a ⁷⁺⁵ a ⁷⁺⁵ c ⁷⁺⁵	b ⁷⁺⁵ b ⁷⁺⁵ b ⁷⁺⁵ c ⁷⁺⁵ :

Apparato critico:

A, T e B: senza indicazione di *tactus* in Pn676

3, A, 1-2: 5e parallele con C (potrebbe essere emendata con Re in luogo di Mi, ma sembra voluta come cadenza di passaggio, tenendo conto del b aggiunto sul Si del C, ma già indicato da A alla mis 1)

9, C e T: in Pn676 Br con cor

12, A, 2: Pn676 con b davanti alla nota

17, A, 3: manca in Pn676.

90. Non mi far morire a torto

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, con D.C. per *refrain*

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: barzelletta in stile frottolistico. Il brano, per il quale si esclude una esecuzione interamente vocale, sembra concepito organicamente a quattro parti e propone una interessante differenziazione ritmica per il *refrain*. Purtroppo Pn676 è in questo caso avaro di indicazioni riguardanti la distribuzione dei versi delle stanze, ma l'analisi della struttura evidenzia innanzi tutto l'esclusività dell'intonazione di apertura, simmetrica e in ritmo ternario, coniata per il *refrain*; tale particolarità sposta di conseguenza la ricerca delle sezioni da iterare sulla seconda parte in tempo binario, peraltro delimitato da barre. La seconda parte presenta quattro distinte frasi musicali e va da sé che due di esse, contigue, debbano essere iterate per poter accogliere l'intonazione dell'intera stanza di 6 versi. Come accade generalmente, l'iterazione avviene sulle due prime sezioni, perfettamente simmetriche, che sono destinate alle due mutazioni della stanza con rime simmetriche (versi a-b e a-b), mentre i versi della volta (b-x) sono di norma affidati alle frasi restanti che, al termine, dovranno introdurre il *refrain*. Il materiale disponibile appare completo, ma non c'è il segno di ritornello tra le mis 14-15, né appare sotto la musica la distribuzione di doppio testo come in altri

casi; per di più, alla fine dell'ultima sezione, mancano anche i consueti riferimenti musicali per il D. C. (incipit musicale, *custodes* ecc.). L'unico elemento utile appare il riferimento «ut supra» riportato puntualmente alla fine di ogni stanza trascritta in margine alla musica.

Schema musicale: bipartito per *refrain* e stanza; sottoposta per esteso solo la ripresa; parte B da utilizzarsi per la stanza; sottinteso il D.C. al Fine per il *refrain* (richiamato dal testo in forma di ballata).

Schema musicale	A	Fine	:	B	:	D.C.
Sezioni musicali ₄	a	b		c	d	e f ₁₁
Schema metrico associato ⁸	x	y		y	x	x y refr/R senza rit / D.C.
	x	y	Fine	:	a	b : b x S con rit / D.C.
				a	b	

Apparato critico:

3, cA, 7: nota e figura incerta

5-6, cB, 3-1: nota inserita nel *tempus imperfectum* della mis seguente

15: segno di rit aggiunto in tutte le parti

17, cB, 2-3: in Pn676 Ls Sm punt e Sol Cr

27, T: manca in Pn676

27, cB: manca in Pn676

91. O sventurato pelegrino

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: il brano attesta la forma primitiva della barzelletta, meglio delineata dallo stesso testimone parigino nella forma a 3 v. offerta al n. 45. *Io mi voglio lamentare*. In quel caso si è potuto constatare lo stato originario dell'opera sulla base di un confronto con una successiva elaborazione a 4 v. del brano, confluita nell'*editio princeps* petrucciana; l'analisi confermava la presenza di sostanziali modifiche che trasformavano la forma sul presupposto di inaccettabilità di un modulo non aderente al modello cristallizzato. La versione presente, benché in un assetto a 4 v., attesta ugualmente la forma primitiva bipartita, semplicemente composta da due sezioni musicali distribuite a ogni parte, utile all'intonazione di quattro versi. Difatti vengono sottoposti all'intonazione i quattro versi che costituiscono la ripresa, lasciando intuire che per l'intonazione delle stanze, formate di 8 versi, si dovrà in qualche modo utilizzare l'iterazione delle sezioni che costituiscono l'intera struttura bipartita. Si tratta di una forma semplice che impiega sostanzialmente un modulo in tempo binario per due versi e un altro in proporzione sesquialtera per altri due versi, costituendo una condizione di base applicabile sia a una quartina (ripresa di versi 2+2) che a una doppia quartina (stanza di versi 4+4). Tale caratteristica sembra data per implicita, vista la mancanza di qualunque segnalazione che torni utile a una distribuzione differenziata del testo. Rimane perciò aperto il problema della scelta del *refrain*, non indicato in sede musicale, ma richiamato nella distribuzione del testo poetico alla

fine di ogni stanza con l'incipit del primo verso della ripresa e la consueta indicazione «ut supra». Nulla impedisce di credere che debba essere cantata come *refrain* tutta la ripresa, cioè l'intera struttura bipartita come esemplato nella fonte; ma sembra più ragionevole affidare alla prima parte un *refrain* di soli due versi, riservando alla seconda il compito di offrire l'intonazione alla stanza, ripetendo la sezione quattro volte (2+2+2+2). Trattandosi di un componimento di natura narrativa, una sorta di "Lamento del pellegrino" con intenti chiaramente performativi, sembra che meglio si addica alla "narrativa" del testo l'uso di un modulo lungamente iterato alla maniera dei cantimpanca. Peraltro la semplicità e la simmetria dell'intonazione potevano rendere a questo brano la funzione di "aere da barzioletta" (come lo avrebbe chiamato Petrucci), indicando la possibilità di una utilizzazione trasferibile a qualunque componimento poetico realizzato in quartine di ottonari, o in ottave di ottonari con carattere di monologo autobiografico. Si può credere infatti che questo sia il punto di partenza usato per il brano in esame: l'intonazione utilizzata non sembra però conosciuta sul verso ottonario prescelto per la formazione delle stanze, ma su una versificazione precedente di tipo novenario a cui, con difficoltà, sono stati adeguati i primi due versi della ripresa: «o sventurato pelegrino» anziché «sventurato pelegrino» e «ora partire che 'l mi conven» anziché «or partir che 'l me convene». Tale adattamento riflette anche l'impaccio della melodia del C che in Pn676 subisce qualche necessaria integrazione a posteriori (notine più piccole inserite in un secondo momento alle mis 4 e 5, di cui si dà conto nell'Apparato critico). Evidentemente il trascrittore si avvede, a trascrizione completata, che la melodia originaria non si adegua correttamente alla sillabazione del verso e interviene (situazione significativa che si verifica raramente nel codice, il quale risulta costellato di frequenti errori e omissioni). Anche la seconda parte dell'intonazione in ritmo ternario, sembra più adeguata al ritmo novenario, tanto che i versi ad essa sottoposti subiscono adattamenti forzati con dialefe «e lasando // ogni to bene» anziché «e lasando^ogni to bene» o con epentesi «per il mondo andarò tapino» anziché «per il mondo andrò tapino». Nel caso dell'andamento ternario, tuttavia, l'adattamento degli ottonari avviene più agevolmente, lasciando aperta la possibilità di intonazione a versi ipermetri. Di qui l'opzione che preferisce affidare l'intonazione della prima parte sempre al *refrain* che appare "adattato" volutamente alla melodia, e riservare alla seconda parte, più malleabile, gli ottonari delle stanze. Peraltro appare chiaro l'intento di assegnare maggiore "gravità" alla narrazione introducendo una proporzione sesquialtera a notazione larga, contrapposta all'andamento binario che assume due minime per la divisione del *tactus*. Per tale motivo si è preferito trascrivere in 2/2 la prima parte (e non 2/2+2/2) e in 6/2 la seconda (equivalente a 3/2 +3/2) per sottolineare la distinzione segnalata dalla semiografia in rapporto all'interpretazione del testo. La scrittura polifonica, di rigida impostazione omoritmica, potrebbe essere destinata ad esecuzione interamente vocale, ma data la natura del testo e la sua aderenza a un aere da cantimpanca, un'esecuzione a voce accompagnata risulterebbe più efficace.

Schema musicale: bipartito con testo della R sottoposto per esteso; lo stesso schema può essere utilizzato per le stanze con impiego di iterazione delle due parti rispettando la similitudine delle due mutazioni e delle due volte, ma si ritiene più plausibile mantenere la distinzione tra *refrain* e stanze (seconda soluzione).

Schema musicale	A		B	
Sezioni musicali ₄	a	b	c ₂	d ₂
Schema metrico associato ⁸	x	y (refr)	y	x R senza rit
	: [a	b	: : b	c : S con rit /poi refr (x-y)
	a	b]	c	x
oppure	x	y	y	x : R senza rit
	x	y (refr)	: a	b : refr/ S con rit /poi ref (x-
y)			a	b
			b	c

Apparato critico:

T: manca indicazioni di *tempus* in Pn676

3, C: unione delle due Sm necessaria alla distribuzione delle sillabe suggerita alla mis seguente per aderenza alla cadenza piana del verso

4, C, 2: ripetizione della nota Re indicata in Pn676 con notina aggiunta ma non compensata da ulteriore emendamento: il secondo Do è infatti una Sm inserita a posteriori, mentre il primo Do rimane M e non viene trasformato in Sm (come a mis 5); evidentemente si doveva intervenire sulla P di M, rimasta tale, riducendola a Sm come nella trascrizione. Si accetta il ripensamento in quanto caratterizzante della cadenza piana, così come è caratterizzante lo sdoppiamento voluto a mis 1 che viceversa modifica l'accentuazione piana dell'ottonario in ragione della modificazione accentuativa subita dal verso.

4, A, T e B, 2: l'integrazione annotata in parentesi si consiglia in sostituzione della P di M per uniformità con la parte di C

5, C, 3: notina aggiunta a posteriori (con correzione del precedente valore da M in Sm)

9, C, 1-2: si suggerisce l'unione dei valori per ragioni di corretta distribuzione accentuativa del verso ottonario

10, A, 3: in Pn676 Br

12, C, 4: in Pn676 Br con valore di nota finale; si accetta il valore reale espresso nel T, più idoneo all'uso del rit aggiunto; sdoppiamento necessario per la distribuzione delle sillabe (tutti i versi finali sono ottonari piani)

12, T, 2-3: lig con seconda nota indicata *sine proprietate* con asta ascendente a destra

12, A e B: in Pn676 Br con valore di nota finale; si uniforma al valore espresso in T, più idoneo all'uso del rit aggiunto.

92. Poca pace e molta guerra

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: Trombetino (Bartolomeo Tromboncino)

Concordanze: PeV, cc. 49v-50 (adespoto, ma nell'Indice «T.») // Fn27, cc. 112 v-113, Fn337, c. 15v, (24v) (solo B)

Edizioni moderne: Filocamo (da Fn27), pp. 759-760

Osservazioni: barzelletta con struttura unificata per ripresa e stanza; sotto l'intonazione sono distribuiti i 4 versi della ripresa conclusi dal *refrain* (versi 1-2 della ripresa) fornito di piccola coda. La struttura è semplice ma di tipo frottolistico codificato, già attestata in Pn676 nel brano n. 10. *In te, Domine, speravi* attribuito a Josquin. Il confronto con PeV evidenzia una sostanziale affinità delle

lezioni che si estende anche a Fn27; in alcuni casi, tuttavia, la lezione di PeV assume interventi migliorativi anche rispetto a Fn27. Si esclude per il brano una esecuzione interamente vocale, dato il trattamento strumentale delle voci sottostanti al C.

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain* sottoposti per esteso; lo stesso schema si utilizza per le stanze riportate in margine al testo musicale, ma con impiego di iterazione per le mutazioni.

Schema musicale		A			B		
Sezioni musicali		a ₃	b ₄ :	b ₃	c ₄	a ₃	d ₁₁
Schema metrico associato ⁸		x	y	y	x	x	y _(refr) R senza rit + refr
	:	a	b :	b	x	x	y _(refr) S con rit (mutaz.) +
refr		a	b				

Apparato critico:

Collazionato con PeV e Fn27

A, T e B: in Pn676 senza indicazioni di *tempus*

2, C e T, 2: posizione verticale di 4^a con il B

2, T, 3: in Fn27 2 La Sm

5, C, 3: in Pn676 Re (emendamento confermato da PeV)

5, C: in Fn27 Re Sm, Re Sm Mi M

5, T, 1: in PeV preceduto da d (per Si bq)

6, T, 1-2: in Fn27 ep

6, B, 2-3: in Fn27 Mi Br

7, A, 1-2: in Fn27 Mi Sb

7, B, 1-2: in Fn27 Br

8, B, 1-2: in Fn27 Mi Sm punt e Mi Cr in ep

9, T, 2-3: in PeV La M

9, B, 2-3:, in PeV Fa M

12, C, 4: in Fn27, Re M

12, B, 2: senza b in PeV e in Fn27

13, T, 2: in Fn27 Sol Cr e Fa Cr

13, B, 1: in Fn27 La M e La Sm

- 14, T, 1: in PeV due Re M
- 14, B, 1-2: in Fn27 La Sb
- 16, C e T, 2: posizione verticale di 4^a con il B (id. mis. 2)
- 16, T, 2-3: in PeV La M
- 18, A, 1-2: in PeV La M
- 19, C, 3: in Pn676 Re (emendamento confermato da PeV)
- 19, C: in Fn27 Re Sm, Re Sm Mi M
- 19, T, 1: in PeV preceduto da d (sta per bq)
- 20, T, 1-2: in Fn27 ep
- 20-21, A, 2-1: in PeV due M
- 21, C, 1: in PeV e Fn27 Sb
- 21-23, B, 1-1-1: in PeV unica Br punt
- 22, T, 2-3: in Fn27 ep
- 22-23, A, 5-2: in Fn27 ep
- 24-27, B: in lig
- 26, A, 1: in Fn27 e Re M
- 27, T: d in Pe V.

93. Qual simplice ucellino tuto suspexo

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: modello di strambotto monopartito, coniato su due ampie frasi musicali simmetriche, ma variamente articolate, che intonano la prima coppia di endecasillabi. La prima è particolarmente articolata: dopo 4 sillabe ha una sospensione coronata, poi un'altra sezione terminante con cadenza che è seguita da un ampio respiro (pausa di *tactus*) e coda. La seconda frase, con resèiro dopo tre sillabe, è più ampia ed è fornita di coda conclusiva strumentale. Il testimone riporta sopra la parte superiore l'indicazione rubricata «pro puero», segnalando non solo la destinazione esecutiva della parte, ma anche il riferimento a un esecutore in particolare. In altri casi difatti, le annotazioni in rosso fanno cenno a personaggi che sono posti in relazione con il codice e con la sua tradizione esecutiva (vedi qui nn. 78 e 88). Per analogia con il superius anche le altre parti appaiono con le denominazioni peculiari «pro Alto», «pro Tenorista», «pro Basso», lasciando intendere per il brano una prassi esecutiva vocale, che potrebbe essere assunta in alternativa a una esecuzione vocale-strumentale in stile frottolistico.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi intonati per esteso

Schema musicale	A	
Sezioni musicali	a ₄₊ b _{5+p+} b ¹ ₄	c ₁₁₊₄ cod
Schema metrico associato ¹¹ :	a	b :
	a	b
	a	b
	c	c

Apparato critico:

T e B: senza indicazione di *tempus*

26, A, 2: manca in Pn676

94. Rimango solo per piangere come morto

Forma musicale: strambotto a 3 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto monopartito realizzato con due ampie frasi musicali simmetriche che intonano la prima coppia di endecasillabi. Le due frasi sono separate da ampio respiro reso da pausa corrispondente a un intero *tactus* di breve. L'uso del *tempus imperfectum diminutum* conferisce "gravità" in ragione della semantica testuale del brano. Il brano denota osservanza della migliore tradizione quattrocentesca, per l'uso di un impianto a tre voci con con ampie cadenze vocalistiche; la scrittura consente anche una esecuzione interamente vocale accanto a quella vocale-strumentale.

Schema musicale: monopartito per coppie di versi endecasillabi intonati per esteso

Schema musicale	A	
Sezioni musicali ₁₅	a (p) c	
Schema metrico associato ¹¹ :	a	b :
	a	b
	a	b
	c	c

Apparato critico:

T: senza indicazione di *tempus*

23-28, A: il passo appare in Pn676 molto scorretto e non è possibile apportare emendamenti minimi limitati a singole note; si propone pertanto nella trascrizione un emendamento radicale della parte di T nel rispetto delle parti di C e cT che rimangono inalterate. Nell'es.n. 03 in Appendice si riproduce la lezione di Pn676, annotando le seguenti incongruenze tra cT e T: a mis 23 l'attacco; a mis 25-26 il passaggio per 5° parallele; a mis 27 la 4a verticale; a mis 27-28 un altro passaggio per 5° parallele.

95. Sconsolata Philomena

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Fn27, c. 78v

Edizioni moderne: G. Filocamo (da Fn27), pp. 594-595.

Osservazioni: barzelletta in stile frottolistico rispettoso della possibilità di una esecuzione anche interamente vocale. Il brano riporta in epigrafe la frase «Propter ordinem contra fratrem» con riferimento evidente al significato del testo poetico (altri hanno letto «Propter odium contra fratrem»; si veda ad es. Bridgman e Filocamo). In esso infatti il poeta si lamenta della sordità della Giustizia e della Ragione, dell'abbandono subito da parte della Pietà e dalla Compassione e, di conseguenza, conclude che non giova più né pregare, né cantar lodi. L'indicazione suddetta sembrerebbe perciò far riferimento, oltre che al contenuto, a una situazione verificatasi nella comunità religiosa a cui appartengono i cantori in più occasioni coinvolti dal codice (Pre Ludovicus Milliar, Frater Gerardus, Arnulphus e forse Jannes Plice). Si deve notare che l'espressione riferita richiama un concetto giuridico adeguato a sentenza (a favore e contro), di conseguenza la vertenza sembrerebbe essersi risolta con giudizio favorevole per l'Ordine religioso e di condanna per il frate incorso nella sanzione disciplinare. Si deve aggiungere che la dicitura sopra riferita è una riscrittura sopra una precedente dicitura rubricata abrasa. Di essa si riesce ancora a leggere una «P» con abbreviazione che sta verosimilmente per «Pro». Ora, sappiamo che le indicazioni rubricate poste nel codice in epigrafe sopra le composizioni appartengono alla prima redazione, sono tutte della stessa mano e sembrano indicare più un esecutore (cantore soprano) che un compositore (ad es. «Pro puero»); ne consegue che dopo il «Pro» abraso dovesse forse trovarsi il nome di un cantore soprano e, in questa sede si è ipotizzato che fosse Ludovicus Milliar che detiene una posizione privilegiata e di spicco. Ma ci si chiede il perché dell'abrasione: non sarà stato fatto oggetto di repressione al punto da meritare in epigrafe la dicitura «Pro Ordinem contra Ludovicum»? Si tratta certamente di un'ipotesi non suffragata da dati certi, ma non sarà inutile ricordare che le indicazioni in epigrafe riportate in nero sono recenziori e spesso correttive (ved. «Hic cantus fratris Gerardi est»); così l'interessato potrebbe avere avuto una ragione per generalizzare l'esito del giudizio. Un elemento a favore verrebbe anche dall'aggiunta riscontrata in margine al brano *Fortuna desperata* (aggiunta sempre di seconda mano) che ancora una volta riproduce il nome di Milliar (nella forma diminutiva «Bige Millias») in riferimento a un brano che denuncia disperazione e abbandono da parte della Fortuna. Si aggiunga che il brano *Sconsolata Philomena* trova riscontro in Fn27, ma sfortunatamente in quella fonte è riportato solo l'incipit della ripresa. Non è possibile perciò operare alcun confronto testuale e questo dispiace particolarmente, poiché a nostro avviso non c'è strettissima relazione tra la ripresa e la stanza presentate da Pn676. In realtà la ripresa allude, evocando un mito, a una perdita che nessun grido di dolore può restituire. Il riferimento è generico, mentre la stanza offre particolari precisi che richiamano un accadimento grave e doloroso. Vien dato di pensare che il testo della ripresa fosse noto al punto da rappresentare una citazione, mentre la stanza, una sola, potrebbe essere una composizione *ad hoc* e di circostanza che sostituisce il testo originale. La supposizione sembrerebbe suffragata dalla collazione delle fonti concordanti che evidenzia una assoluta affinità delle lezioni musicali (situazione non riscontrabile altrove fra le due fonti in esame), confermando la dipendenza da un modello unico consolidato e ben definito nella struttura a quattro parti. Ciò può far concludere che l'anonimo estensore del testo abbia utilizzato il brano noto piegandolo alle esigenze di un personale risentimento.

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain* sottoposti per esteso; lo stesso schema si utilizza per le stanze riportate in margine al testo musicale, ma con impiego di iterazioni.

Schema musicale	A				B			
Sezioni musicali ₄	a	b ₅ :	c	c		a	b ₅ + d _{5 cod}	
Schema metrico associato ⁸ refr	x	y	y	x		x	y (refr)	R senza rit +
	:	a	b :	b	x		x	y (refr) S con rit + refr
		a	b					

Apparato critico:

Collazionato con Fn27

A e T: in Pn676 senza indicazione di *tempus*

5, T, 1: in Pn27 Do M e Do Sm

6, C, 2: in Pn27 senza d

8, T, 1-2: in Pn27 in ep

8, B, 1-2: in Pn27 non in ep

9, C, 1: in Pn27 due Sol M

9, A, 1: in Pn27 due Si M

9, T, 1: in Pn27 Sol M

10, B, 1: in Pn27 due Re M

11, C, 1-2: in Pn676 Do M punt e Si Sm; lezione corrotta, si accetta la lezione di Fn27

11, T, 2-3: in Pn27 in ep

15, C e T, 2-3: in Pn27 in ep

22, T, 1: in Pn27 Do M e Do Sm

23, C, 2: in Pn27 senza d

25, B, 1-2: in Pn27 in ep

28, C, 2-3: in Pn27 in ep

29, C, 2-3: in Pn27 non in ep

96. Tropo è grave il mio dolore

Forma musicale: barzelletta (solo incipit) a 4 v. su schema bipartito con D. C. per *refrain*

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Fn230, c. 7-8 (incompleto)

Osservazioni: in Pn676 è riportato solo l'incipit. La fonte concordante Fn230, pur essendo mutila delle parti di C e T che dovevano trovarsi a c. 6v e che dovevano riportare l'intera sezione relativa alla ripresa, favorisce una ricostruzione quasi totale del testo attraverso la seconda parte sopravvissuta. Difatti è possibile un recupero totale per quanto concerne le stanze, poiché sulle cc. 7v e 8 di Fn230 è riportata la parte rimanente del brano con il testo «Per te son legato è preso» appartenente alla prima stanza. In margine sono inoltre riportate le altre stanze. Riguardo alla ripresa il recupero è invece parziale, ma comunque significativo, poiché riguarda l'intero *refrain*: i due versi della ripresa che assumono tale funzione sono infatti riportati sotto l'intonazione di chiusura a conclusione dell'intonazione delle stanze. La struttura del brano è predisposta per accogliere nella prima parte la ripresa e nella seconda la stanza, con uso di iterazione indicata nella fonte parigina e confermata dal testimone di Firenze. Quest'ultimo trascrive per intero, alla fine dell'intonazione della stanza, la sezione x-y relativa al *refrain*, indicando esplicitamente l'uso del D. C. fino al Fine. Il brano è in stile frottolistico.

Schema musicale: bipartito per ripresa e stanze (con impiego di iterazioni) e D. C. per *refrain*

Schema musicale	A		B	D.C.
Sezioni musicali	a ₄ b ₆	c ₃ d ₃	: e ₄ f ₅ : c ₃ d ₃	
Schema metrico associato ⁸	x y _{Fine}	[y x]	: a b : b x	R/S con rit/D.C.
			a b	

Apparato critico:

T e cB: senza indicazione di *tempus*

4, A, 1: in Pn676 segue altro Sol M (superfluo)

6, T, 1-2: in Pn676 Si M

7, A, 1: in Pn676 segue altro Si M (superfluo).

97. Viverò paziente e forte

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito (simmetrico) unificato per R/S

Autore della musica: [Filippo De Lurano]

Concordanze: PeIII, c. 8v (PHI. DE LV.) // Fc2441, c. 58v-59

Edizioni moderne: Ces-Mon-Dis, pp. 99-100.

Osservazioni: barzelletta in stile frottolistico codificato, con struttura simmetrica basata su nuclei di tre misure. Mostra una caratteristica originale sul *refrain*, per il quale si utilizza una variante rispetto all'enunciato: sezioni a-b sostituite da a-e + e coda nella parte B. La scrittura a 4 voci è equilibrata e

si basa sul contrappunto omoritmico, rendendo possibile sia una esecuzione vocale-strumentale, sia una esecuzione interamente vocale.

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain* sottoposti per esteso; lo stesso schema si utilizza per le stanze riportate in margine al testo musicale, ma con impiego di iterazioni.

Schema musicale	A				B			
Sezioni musicali ₃	a	b	:	c	d		a	e + e _{cod}
Schema metrico associato ⁸ refr	x	y		y	x		x	y (refr) R senza rit +
	: a		b	:	b	x		x y (refr) S con rit + refr
	a		b					

Apparato critico:

Collazionato con PeIII con il quale mostra sostanziale affinità.

A: in Pn676 senza b

A, T e B: senza indicazione di *tempus*; in PeIII *tempus diminutum* in tutte le parti

T: in PeIII in chiave di Do4

1-2, A, 3-1: in PeIII Si M e Si Sm

3, A, 1: in PeIII due La M

4-5, A, 4-1: in Pn676 Mi Cr e Re Cr; in PeIII Mi Sm e Re Sm (versione corretta accettata)

6, C, 1-2: in Pn676 Sb; due M in PeIII

6, A, 1: in PeIII Si

6, T, 1: due Sol M in PeIII

7-8, C, 3-1: Si M punt in Pn676; divisa in M e Sm in PeIII (versione accettata per distribuzione del testo)

7-8, T, 3-1: Re M punt in Pn676; divisa in M e Sm in PeIII

7-8, A, 3-1: Sol M punt in Pn676; divisa in M e Sm in PeIII

9, A, 1: due La M in PeIII

11, T, 2: in PeIII due La Sm

12, C, 1-2: in Pn676 Sb; due M in PeIII

12, T, A 1: in PeIII due M

13-14, A, 3-1: in PeIII divise in M e Sm

15, A, 1: in peIII due M

16, A, 3-4: in PeIII non ep

17, T, 1-2: in PeIII due Sol Sm e due La Sm

17, A, 2: in PeIII due Re Sm

19, A, 3-4: in PeIII non ep

20, T, 2: in PeIII due La Sm

20, A, 1: in PeIII due Do Sm

21, C: Br in Pn676 e PeIII (sdoppiamento necessario come a mis. 6 e 12).

98. Forte cosa è la Speranza

Forma musicale: barzelletta a 5 v. su schema bipartito con D. C. (A¹)

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: barzelletta in stile frottolistico che sperimenta la scrittura a 5 voci su un'ampia struttura poetica composta da ripresa di quattro versi e stanze di otto versi. La distribuzione del testo offerta Pn676 sotto l'intonazione suscita qualche perplessità in rapporto all'impiego delle sezioni musicali delimitate da barre e segni di ritornello. La soluzione appare diversa da quella utilizzata nella stessa fonte per brani con simile struttura poetica (es. n. 4, *Oimè il core, oimè la testa* e n. 101, *Scopri, lingua, il ciecho ardore*), nei quali la ripresa appare distribuita all'intera parte A dello schema bipartito, formata da quattro sezioni musicali a-b-b-c; queste sezioni prestano la loro intonazione anche agli otto versi della stanza utilizzando il ritornello centrale, così da avere la distribuzione delle rime nella successione abab-bccx. Secondo questa divisione la parte B della struttura rimane attribuita al *refrain* formato di due versi con coda posto a chiusura del brano. Nel caso presente l'esemplificazione data da Pn676 segnala la distribuzione della ripresa sotto l'intonazione delle sezioni a-b della parte A fornita di ritornello e riservano alle sezioni b-c, pure fornite di ritornello ma delimitate da barra centrale, le due mutazioni della stanza. La sezione seguente d, pure limitata da barra, e le successive sezioni che ripetono le sezioni a-b con coda, appaiono attribuite alle due coppie di volta della stanza. Quest'ultima indicazione crea qualche perplessità, poiché il testo proposto non trova giusta collocazione sillabica sotto la musica; inoltre l'esecuzione dovrebbe terminare con un D.C. (non espressamente indicato) per eseguire il *refrain* richiamato nel testo con l'indicazione «ut supra». La soluzione sembra forzata non solo perché verrebbero eseguite le sezioni a-b due volte di seguito, ma anche perché nella ripetizione esse non sarebbero più fornite della coda che opportunamente offre la funzione conclusiva. Una soluzione possibile potrebbe essere rappresentata da altra iterazione sulla sezione b-c (per intonare la prima mutazione della stanza b-c) e da iterazione per la sezione d (per intonare l'ultima mutazione della stanza c-x). L'operazione valuta correttamente l'elemento distintivo rispetto al caso suddetto di *Oimè il core, oimè la testa*, rappresentato dalla sezione musicale d, l'unica differenziata rispetto alla costante simmetria di 4 mis adottata dalle altre sezioni. Tale elemento lascia intravedere l'intento di sperimentare una forma dilatata che possiamo considerare bipartita con D.C. variato. La sezione d non è però fornita di segno di ritornello e sembra essere volutamente dilatata per sottolineare la conclusione della stanza. Ne consegue la possibilità di conformare alla sezione d il solo ultimo verso

della seconda volta della stanza (x). Ciò è possibile assegnando alla sezione b una ulteriore iterazione per intonare il verso precedente (c). Questa soluzione sembra suggerita dalla presenza della barra tra le sezioni a e b (piuttosto insolita visto che ogni sezione riguarda un solo verso e che ambedue sono soggetti a segno di ritornello), con intenti chiaramente distintivi. Questa operazione consente di dare più idonea e ricercata conclusione alla stanza e di concludere il brano con il testo (e l'intonazione propria) del *refrain* fornito di coda, costituenti di fatto un D. C. variato (A¹). Si esclude una esecuzione interamente vocale del brano.

Schema musicale: bipartito per ripresa e stanza con *refrain* sottoposti per esteso con impiego di iterazioni.

Prima soluzione suggerita da Pn676 (non adottata nella trascrizione)

Schema musicale	A	: :	B		A ¹		
Sezioni musicali ₄	a	b	: :	b	c	: : d ₅ a b + cod ₇	
Schema metrico associato ⁸ :	x	y	: :	a	b	: : c	: x y (refr) R/S con rit / refr
		y	x	a	b	x	
					b	c	

Seconda soluzione (adottata nella trascrizione):

Schema musicale	A	: :	B		A ¹		
Sezioni musicali ₄	a	b	: :	b	c	: : d ₅ a b + cod ₇	
Schema metrico associato ⁸ :	x	y	: :	a	b	: : x	: x y (refr) R/S con rit/
refr	y	x	a	b			
				b	c		
						c	

Apparato critico:

Unico brano a 5 voci di Pn676; le parti sono distinte con l'indicazione: «Cantus», «Altitonans», «Tonans», «Baritonans» (in Fa3 = BI) e «Concordans» (in Fa4 = BII).

Nessuna voce presenta in Pn676 l'indicazione di *tempus*

2, BI, 1: in Pn676 M punt (ma ved. mis 23 corretta)

14-15, C, 2-1: in Pn676 Do M senza punt

17, C, 1: in Pn676 manca

17, BI, 1: in Pn676 manca

17, A, BI e BII: in Pn676 senza cor

21, C: in Pn676 valore di M

29, C, T e BI, 1: in Pn676 con cor

29-36, A: sezione in parentesi in Pn676 riportata una 3^a sopra.

99. Tènta a l'uoira

Forma musicale: elaborazione strumentale bipartita a 4 v. su Tenor (solo incipit del testo di cui al precedente n.12)

Autore della musica: adespoto

Concordanze: riscontri per il tema in PeVIII, c. 44v, // Pn676, c. 19v-20

Edizioni moderne: Torrefranca, p.534; Luisi, *Balli*, p.10; (per il tema: Luisi, *Tentalora*, pp. 94 e 113)

Osservazioni: il brano presenta un'altra elaborazione sul motivo del *Tentalora*, già presentato al n. 12. L'uso di valori larghi applicati al tema consente una bipartizione netta della forma con riferimento all'antico *refrain* "a ballo" (A) e al distico di filastrocca (B) a cui la struttura fa riferimento. Anche in questo caso l'elaborazione potrebbe essere destinata alla danza, benché abbia carattere più propriamente strumentale. Il tema, con valori raddoppiati e trasportato una quarta sotto rispetto al n. 12, è distribuito al Tenor e funge da base all'elaborazione contrappuntistica; è formato da nuclei simmetrici di 4 mis ciascuno (nella parte B uniti). Nel caso presente, l'adeguamento ritmico della prima sezione non annulla l'originaria funzione dell'intonazione coniatà su un quinario, benché sembrerebbe essersi trasformato in settenario, mentre la seconda sezione conserva l'aderenza all'ottonario (si veda come specimen la versione n. 12 con il distico *Tente allora Ruzenenta / tu sera' la mal contenta*). Per altre annotazioni sulla tradizione del *Tentalora* si rinvia qui al n. 12.

Schema musicale: bipartito su Tenor composto da tre sezioni che intonano il *refrain* a ballo e un distico di ottonari

Schema musicale	A	: :	B	:
Sezioni musicali del T ₄	a	: :	b + c	:
Schema metrico associato ⁷⁺⁸	x	: :	[a a]	: refr a ballo + distico di ottonari

Apparato critico:

a, T e B: senza indicazioni di *tempus*

6, C, 1: Cambio di chiave a Do2 fino alla fine

6-7, C, 3-4-5-6-1: in Pn676 La, Si, Do, Re., Mi, Fa tutte Cr

14, A, 4: in Pn676 Fa; l'emendamento evita la dissonanza ma crea un salto di nona tuttavia tollerabile in presenza di elaborazione strumentale

18, A: manca la P sostituita da punt su nota precedente Do (non accettabile)

19, A, 4: con P in Pn676

26, A: P manca in Pn676

36, CATB: il brano potrebbe terminare con corona sulla seconda parte della mis; poiché tuttavia il T non segnala sul Fa il *signum congruentiae* lasciando supporre la conclusione dell'enunciato ripetuto

per la quinta volta, si dà una possibile ulteriore soluzione che interpreta i valori finali delle altre parti come pedali.

100. L'amor donna ch'io te porto

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: Ia. Fo. (Giacomo Fogliano)

Concordanze: PeVIII, c. 18v // Fc2441, cc. 38v-39; MaP2,1-5, c. 53; Pth, c. 50

Edizioni moderne: Luisi, *Commedia* (da Pn676, a 3 v., con eliminazione dell'A e con testo *L'ardor grande che i' me porto* di Pierantonio dello Stricca Legacci, *contrafactum* ad uso di intermedio nell'egloga *Solfinello*), pp. 73-74 (ora anche in Luisi, *Caritesio*, p. 95); Boscolo (da PeVIII), p.151.

Osservazioni: barzelletta in forma codificata. La separazione delle parti e il ricorso alle iterazioni per l'intonazione delle stanze è chiaramente indicato nelle fonti collazionate. Il brano ha una struttura semplice e registra una ampia circolazione in fonti musicali e letterarie a sostegno della tesi che lo vede utilizzato come "aere di barzelletta" presso i comici "artigiani" di ambiente senese. Importante sotto questo aspetto è il riscontro di un *contrafactum* per la commedia *Solfinello*, di Pierantonio dello Stricca Legacci senese, con testo *L'ardor donna ch'io te porto* (segnalato in Luisi, *Commedia*, pp. 73-74 confluito in *Il Caritesio*). Nel testo della commedia è chiaramente indicata l'esecuzione «in canto figurato» distribuita ai tre personaggi Fiorino, Bartoluccio e Solfinello a chiusura della rappresentazione. Di particolare interesse risulta l'attribuzione del brano a Giacomo Fogliano, musicista molto legato all'ambiente senese e qui richiamato anche a proposito di un'altra composizione destinata a intermedio (ved. n. 111, *La non vòl più esser mia*). Lo stile chiaramente frottolistico del brano, nonché la sua destinazione, consigliano una esecuzione vocale-strumentale.

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain* sottoposti per esteso; lo stesso schema si utilizza per le stanze riportate in margine al testo musicale, ma con impiego di iterazioni.

Schema musicale		A		: :		B				
Sezioni musicali ₃		a	b	: :	b	c	: :	a	b + cod	
Schema metrico associato ⁸		x	y		y	x		x	y (refr)	R senza rit + refr
		:	a	b	: :	b	x		x	y (refr) S con rit + refr
			a	b						

Apparato critico:

Collazionato con PeVII

A e T: in Pn676 senza indicazione di *tempus*

2, A, 1-2: in PeVII non ep

3, T, 1-2: La Sb in PeVII

3, A, 1-2: Do Sb in PeVII

- 6, T, 1-2: in PeVII Fa Sb
- 9, T, 1-2: in PeVII Do Sb
- 9-10, A, 2-1: in PeVII Sol M e Sol Sm
- 10, T, 3-4: in PeVII La Sm e Si b Sm
- 12, C, 1-2: in Pn676 Fa Sb; due Fa M in PeVII (lezione corretta e accettata per la distribuzione del testo)
- 12, T, 1-2: in PeVII Fa Sb
- 12, A, 1-2: in PeVII La Sb; in Pn676 manca la barra presente in C e T (manca anche in B)
- 14, C, 2-4: in PeVII La M e Sol Sm come a mis 2, ma la variante di Pn676 sembra ricercata in ragione della conclusione con Sb a mis 15
- 14, A, 1-2: in PeVII non ep
- 15, C, 1: in PeVII due La M
- 15, T, 1-2: in PeVII La Sb
- 15, A, 1-2: in PeVII Do Sb
- 16, C, 3-4: in PeVII non ep
- 16, A, 3: manca in Pn676; lezione corretta in PeVII
- 18, C, 3 e A, 2: b in PeVII
- 18-19, C, 4-1: in PeVII non ep
- 19, A, 1: b in PeVII.
- 19-20, A, 2-1: in PeVII Do M e Do Sm
- 20, T, 2-3: in PeVII non ep
- 20, A, 2-3: in PeVII non ep.

101. Scopri lingua il ciecho

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: Trombotino (Bartolomeo Tromboncino)

Concordanze: PeI, cc. 16v-17; PeBossI, c. 30v-31

Edizioni moderne: Ces-Mon-Dis (da PeI), pp. 14-15; Schwartz (da PeI), p. 13; Disertori (da PeBossI), pp. 380-381.

Osservazioni: struttura di barzelletta codificata (ved. anche n. 4 *Oimè il core, oimè la testa* di Marco Cara) perfettamente coincidente con la versione poi stampata da Petrucci. La prima parte, composta

di quattro sezioni (2+2) deve essere iterata per accogliere i versi della stanza utilizzando i segni di ritornello posti alle mis 6 e 12. Superfluo appare invece il ritornello alla mis 15, trattandosi dell'intonazione riservata al primo verso del *refrain*. Una notevole particolarità è rappresentata da una articolata coda divisa in due sezioni: la prima probabilmente ancora con testo iterato relativo al secondo verso del *refrain* e la seconda chiaramente strumentale per il notevole passaggio in progressione. Lo stile frottolistico della composizione esclude una esecuzione interamente vocale.

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain* sottoposti per esteso; lo stesso schema si utilizza per le stanze riportate in margine al testo musicale, ma con impiego di iterazioni.

Schema musicale		A		:::	B			
Sezioni musicali ₃	a	b	:::	b	c	:::	a b + cod ₄₊₉	
Schema metrico associato ⁸ refr	x	y		y	x		x y (refr) R senza rit + refr	
	:::	a	b	:::	b	c	:::	x y (refr) S con rit + refr
		a	b		c	x		

Apparato critico:

Collazionato con PeI

T e cT: senza indicazione di *tempus* in Pn676

1, B, 1: in PeI due Do Sm

1, B, 2-3: in PeI non ep

4, T, 1-2: in PeI non ep

4, A, 2: in PeI P di Sm e Fa Sm

4-5, T, 3-1: in PeI Do M e Do Sm

7, A, 2: in PeI P di Sm e Fa Sm

7-8, T, 3-1: in PeI Do M e Do sm

8, C, 2-3: in PeI non ep

10, C, 1-2: in PeI non ep

10, T, 1-2: in PeI non ep

10, A, 1-2: in PeI Sol M e Do M

13, T, 1-2: in PeI non ep

13, A, 3-4: in PeI non ep

13, B, 1: in PeI due Do Sm

13, B, 2-3: in PeI non ep

- 13-14, T, 4-2: in PeI non ep
- 14, A, 2: in Pn676 Re; Do in PeI (lezione corretta in rapporto al C, accettata)
- 15, C, 1-2: in Pn676 La Sb; in PeI due La M (lezione accettata per la corretta distribuzione del testo)
- 16, T, 1-2: in PeI non ep
- 16, A, 2: in PeI P di m e Fa Sm
- 16-17, T, 3-1: in PeI Do M e do Sm
- 18, B, 1: in PeI due Sol M
- 19, A, 2: in PeI P di Sm e Sol M (non punt)
- 20, T, 1: in Pn676 La; in PeI Si (lezione corretta accettata)
- 20-21, A, 3-1: in PeI Sol Sm e Sol M
- 21, C, 5: in PeI segue un Sol M che precede il Sol finale della mis seguente e che elimina la mis allargata di Pn676, formandone un'altra di 2/2 che presenta una cadenza anticipata
- 21, T, 4: in PeI segue un altro Sol M che completa la mis come sopra
- 21, A, 5: in PeI segue un altro Re M che completa la mis come sopra
- 21, B, 4: in PeI segue un Sol M che completa la mis come sopra
- 22, T, 1: in PeI segue altro Si Sb con cor che risulta fuori misura; probabilmente Sol e Si devono essere considerati valori di M
- 22, B, 1: in PeI Sol Sb
- 24, A, 2-3: in PeI non ep
- 26, A, 2-3: in PeI non ep
- 28, A, 1-2: in PeI La M
- 29, T, 1-2: in PeI non in lig
- 29-31, B: tutti i valori non in lig
- 30, A, 1-2: in PeI Re Sb
- 31, B, 1: in PeI Sol.

102. Facia ognon in fin che pò

Forma musicale: barzelletta grande a 4 v. su schema tripartito con *refrain*

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: la barzelletta si sviluppa su un'ampia struttura che sperimenta la forma tripartita con *refrain*. Le stanze di otto versi, tipiche della barzelletta grande, ricevono un trattamento separato: i primi quattro versi utilizzano l'iterazione di due sezioni musicali (d-e) e gli altri quattro hanno una intonazione composta di 4 sezioni (f-g-b-c). Ma la particolarità più interessante riguarda la presenza di una quartina di commiato (con le rime in forma di mutazione e volta) indicata in Pn676 come «secunda pars» e sottoposta per esteso all'intonazione della terza parte (C) che, come si è detto, serve anche per intonare la seconda parte delle stanze. Sembra una peculiarità di cui non si ha riscontro e conferma ancora una volta l'attenzione rivolta dalla silloge alle forme antiche come a quelle nuove e perfino sperimentali. Lo stile frottolistico della composizione esclude una esecuzione interamente vocale.

Schema musicale: barzelletta grande su schema tripartito con *refrain*; prima parte per ripresa (sottoposta per esteso); seconda parte per prima quartina della stanza (i primi due versi sono sottoposti alla musica, gli altri due utilizzano il ritornello); terza parte per seconda quartina e stanza di commiato (quest'ultima si canta alla fine, dopo l'ultima stanza e appare sottoposta per esteso); il D. C. è scritto per esteso e riguarda il *refrain* dei due primi versi.

Schema musicale	A	: :	B	:	C		A ¹	
Sezioni musicali ₃	a b c a	: :	d e	:	f g b c		a h	
Schema metrico associato ⁸	x y y x	:	a b	:	b c c x		x y	R/S con rit /refr
			a b		secunda pars			
	a b b x		x y		commiato/refr			

Apparato critico

A e T: senza indicazioni di *tempus*

2, C, 1: nota emendabile con Mi, ma sembra un'anticipazione intenzionale, perché ripetuta a mis 13 e 37

7, A, 1: in Pn676 Re M

10, A, 1-2: in Pn676 La M punt

13, C, 1: ved. mis 2

14, A, 2: in Pn676 Si

15, A, 6: in Pn676 manca

20, A, 2: in Pn676 Re Sm

25, C e A, 1: quinta diretta con la precedente

25, B, 1: nota emendabile, ma sostiene la 5^a dell'A

27, a, 1: in Pn676 Sol Sm

37, C, 1: ved, mis 2

41, C2-3 e B, 4-5: procedimento per 5^e dirette.

103. Se 'l m'è grave il to partire

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per R/S (solo incipit del testo)

Autore della musica: [Bartolomeo Tromboncino], [Filippo De Lurano?]

Concordanze: PeI, cc. 19v-20 (B. T.) // Fn230, cc. 25v-26 (Philippus de Lurano); Fn337, c.16v (25v) (B. T.)

Edizioni moderne: Ces-Mon-Dis (da PeI), p. 16; Schwartz (da PeI), p. 15.

Osservazioni: barzelletta su schema codificato e simmetrico. Pn676 riporta solo l'incipit del testo e di conseguenza risulta impreciso circa la bipartizione della forma: difatti indica solo la separazione della prima sezione di A con ritornello e omette di delimitare la seconda sezione; di conseguenza nessuna indicazione appare per circoscrivere la parte B affidata al *refrain* (ripetizione delle sezioni a-b con aggiunta di coda finale). La separazione delle parti è chiaramente precisata nelle fonti collazionate che distribuiscono l'intero testo come riportato nella nostra ricostruzione. In Fn337, alla carta successiva 17v (26v) si trova riportata la «risposta» al presente brano *S'è m'è grato il to tornare* attribuito a Philippo De Lurano, mentre il precedente (il nostro *S'è m'è grave il tuo partire*) è dalla stessa fonte attribuito a Bartolomeo Tromboncino. Da ciò si deduce una certa confusione registrata nelle fonti in merito alla paternità: si può sostenere, con il conforto di Fn337, che la «proposta» sia di Tromboncino e la «risposta» di Lurano. L'esistenza dei due brani collegati, come spesso si registra nel repertorio frottolistico, implica una destinazione "rappresentativa" d'intrattenimento. Lo stile chiaramente frottolistico del brano impone una esecuzione vocale- strumentale.

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain*; lo stesso schema si utilizza per le stanze (rilevate dalle fonti collazionate) ricorrendo all'iterazione della prima sezione (la barra di separazione tra A e B manca in Pn676)

Schema musicale	A		B	
Sezioni musicali ₃	a b :: c d		a b + cod ₆	
Schema metrico associato ⁸ refr	x y y x		x y (refr)	R senza rit + refr
	: a b :: b x		x y (refr)	S con rit + refr
	a b			

Apparato critico:

Collazionato con PeI

T e B: in Pn676 senza indicazioni di *tempus*

1, B, 1-3: P di Sm, Re Sm punt, Mi-Fa-Sol Cr

1-3 e 13-15, B: in PeI in imitazione dell'A come nell'es. n. 04 riportato in Appendice

2, T, 4: in Pn676 Cr; in PeI Sm (lezione corretta)

2, B, 1-3: La Sm, Re Sm punt, Mi-Fa.Sol Cr

3, C, 1-2: in PeI P di Sm, Mi Sm punt, e Fa-Sol-La Cr

3, B, 1-2: due La M 8a sotto

3, T, 1: in PeI due Do M

5, A, 2-3: in PeI Mi M

6, A, 1-2: in PeI due Do M

7-8, C, 4-1: in PeI Fa Sm punt, Mi Cr

7-8, A, 2-1: in PeI La sm, Re Sm punt, Do-Si-La cr

8-9, A, 2-3-4-1-2: in Pn676 Sol M, Do M punt, Si e La Scr; lezione corretta in PeI

9, B, 2: La Sm punt, Si Cr

11, A, 2-3: in PeI due La Sm

12, T, 2: in PeI Re

12, A, 2: in PeI Fa M

13, B: ved. mis 1

13-15, A: in Pn676 lezione diversa rispetto alle mis 1-3; PeI ripete mis 1-3

14, B: ved. mis 2

14-15, A, 1-4/1-2: P di m, La Sm, Re Sm punt, Mi Cr / Fa-Sol-La-Si Cr

15,C, 1-2: in PeI P di Sm. Mi Sm punt, e Fa-Sol-La Cr

15, B: ved mis 3

15, T, 1: d in Pn676; giustamente non indicato nella stessa situazione a mis 3; forma una cadenza inusuale che potrebbe essere accettata se unita a d anche sul Fa di A (doppia cadenza di tradizione antica); in PeI due Do M senza d

19, T, 1: in Pn676 con cor

19, B, 2: Pn676 e PeI con cor

20, C, 1: PeI con cor

20, A, 3: in PeI senza d

22-23, A, 2-1: in PeI in lig

104. Aimè, ch'io moro per ti, dona crudele

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: [Marco Cara]

Concordanze: Mo .F.9.9, cc. 91v-92; Fn27, c. 51v (attribuito a «Marcetus»)

Edizioni moderne: La Face, *Strambotti* (da Mo .F.9.9), 342-344; Filocamo (da Fn27), pp. 459-460; Prizer, *Courtly* (da Pn676), pp. 502-504.

Osservazioni: strambotto monopartito aderente agli schemi tradizionali. L'impostazione della scrittura, osservante dello stile frottolistico, esclude una esecuzione interamente vocale. L'intonazione prevede la scomposizione del primo endecasillabo in quinario e settenario con frasi concluse da note coronate; il quinario è a sua volta diviso in due incisi (anche il primo con finale coronata) con supponibile iterazione sulle parole «ch'io moro». Il secondo endecasillabo è intonato di seguito e termina con ampia cadenza vocalistica coronata. Fn27 riporta la partenità di «Marcetus» che si ritiene riferita a Marco Cara (accettata senza dubbi in Prizer, con dubbio in La Face, *Strambotti*).

Schema musicale: strambotto monopartito con 3 sezioni musicali che intonano due endecasillabi, il primo frazionato in quinario (con due incisi coronati) e settenario e il secondo per esteso

Schema musicale	A		
Sezioni musicali	$a_{3+3}+b_6$	c_{16}	
Schema metrico associato ¹¹	: a^{5+7}	b	:
	a^{5+7}	b	
	a^{5+7}	b	
	c^{5+7}	c	

Apparato critico:

Collazionato con Mo .F.9.9 e Fn27.

cT, T e B: in Pn676 senza indicazione di *tempus*

3, C, 1-2: in Pn676 Fa Sb; lezione di Mo .F.9.9) e Fn27 corretta in rapporto alla distribuzione del testo

3, cT, T e B: valore sdoppiato in in 2 M in Mo .F.9.9 e Fn27 (come in C)

6, B: ottava sopra in in Mo .F.9.9 e Fn27

7, B: in Fn27 aggiunge altro Sol in 8^a e Re sovrapposti

9, cT: in Pn676 mancano le note in parentesi; lezione corretta in Mo .F.9.9) e Fn27

11, C e B, 2-3: Sm punt e Cr

13, cT, 2-3: in Mo .F.9.9 e Fn27 non ep

13, B: in lig in Fn27

14, B, 1-4: a Sm punt e Sol Cr in Mo .F.9.9 e Fn27

18, cT: 2 Do M in Mo .F.9.9 e Fn27

23, cT, 1-2: in Pn676 Fa M e Sol Sm; si suppone manchi il *color* come alla mis seguente, poiché Mo .F.9.9 e Fn27 presentano Sm punt e Cr (senza col)

23, cT e B, 1-2: senza col in Mo .F.9.9 e Fn27

24, C: in lig in Mo .F.9.9

24, cT: Si Sm, Do Sm e Re M in Mo .F.9.9

24, cT, 1-2: senza col in Fn27

25, C e T, 1-2: in lig in Mo .F.9.9

25, cT, 1-2-3: Mi M in Mo .F.9.9 e Fn27

25, B, 3: Fa M in Mo .F.9.9

26, B, 1: P di Sm in Mo .F.9.9

105. La nocte è curta a chi la gode in festa

Forma musicale: strambotto a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Osservazioni: strambotto di forma semplice e rispettosa della tradizione. L'intonazione mostra sezioni musicali simmetriche realizzate sulla divisione dei due endecasillabi iniziali in quinario e settenario. Le quattro sezioni sono ben distinte da note coronate. La presenza del *tempus imperfectum diminutum* conferisce "gravità" interpretativa in aderenza al testo. Possibile una esecuzione interamente vocale accanto a quella vocale-strumentale.

Schema musicale: monopartito con quattro sezioni ottenute dall'intonazione simmetrica della prima coppia di endecasillabi frazionati in quinario e settenario

Schema musicale	A	
Sezioni musicali ₄	a+b ₅	c+d ₅
Schema metrico associato ¹¹ :	a ⁵⁺⁷ a ⁵⁺⁷ a ⁵⁺⁷ c ⁵⁺⁷	b ⁵⁺⁷ b ⁵⁺⁷ b ⁵⁺⁷ c ⁵⁺⁷ :

Apparato critico:

T e B: senza indicazione di *tempus* in Pn676

14, B: P mancante in Pn676

106. Salo pur che mi fai torto

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: Adespoto

Osservazioni: barzelletta su schema simmetrico rispettato anche in rapporto alla risoluzione cadenzale sull'arsi alla mis 3-4: benché insolita, essa risulta confermata alle mis 7-8 e 18-19. Pn676 non fornisce indicazioni precise circa la bipartizione della forma: difatti indica solo la separazione delle due sezioni di A con barra (in luogo del segno di ritornello) e omette di delimitare la seconda parte. La presenza tuttavia di nota coronata alla fine della prima parte A autorizza a circoscrivere la parte B affidata al *refrain* costituito dalla ripetizione della sezione a-b (con sezione b¹ portata a 5 mis e ripetuta per coda finale). Lo stile chiaramente frottolistico del brano suggerisce una esecuzione vocale-strumentale, ma l'assetto contrappuntistico omoritmico non esclude, seppure con qualche adattamento, una esecuzione interamente vocale.

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain*; lo stesso schema si utilizza per le stanze ricorrendo all'iterazione della prima sezione (il segno di ritornello e la barra di separazione tra A e B mancano in Pn676)

Schema musicale		A				B		
Sezioni musicali ₄		a	b		b	c		a b ¹ ₅ + b ¹ ₅ (cod)
Schema metrico associato ⁸		x	y		y	x		x y (refr) R senza rit + refr
		:	a	b	: :	b	x	x y (refr) S con rit + refr
		a	b					

Apparato critico:

B: senza indicazioni di *tempus*

C: *tempus imperfectum diminutum*

4, B, 1: in Pn676 precede altro Do M (superfluo); ved. anche mis 19

4, A: P assente in Pn676 (lezione corretta a mis 19)

7-8, C, 2-1: in Pn676 Sb con cor

19, B, 1: in Pn676 precede altro Do M (superfluo); ved. anche mis 4

22, A, 2: in Pn676 Sol (id. mis 27)

27, A, 2: in Pn676 Sol (id. mis 22)

107. Volsi andare a passo a passo

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito, ma con *refrain* di coda differenziato

Autore della musica: Adespoto

Osservazioni: barzelletta di tendenza innovativa, molto articolata nella struttura e in stile frottolistico; benché aderente alla forma bipartita si ispira a una divisione tripartita nella quale A riguarda la ripresa completa di *refrain*, B la stanza e A¹ il solo *refrain* in forma variata con coda (quello effettivo che dovrà essere eseguito alla fine di ogni stanza). Tale situazione è precisamente indicata nel testo con barre di divisione e segno di ritornello, nonché con la riscrittura dell'intero *refrain* in coda (in tutti gli altri casi esaminati il *refrain* è richiamato da incipit perché uguale al primo enunciato). Per la sua aderenza allo stile frottolistico richiede una esecuzione vocale-strumentale, ma l'andamento insistito in contrappunto omoritmico non esclude una destinazione interamente vocale, anche se la parte di A (per la quale si riscontrano varie inesattezze e movimenti scorretti) appare talvolta forzata.

Schema musicale: bipartito per ripresa/*refrain* (A), stanza (B) e *refrain* di coda (A¹) sottoposti per esteso; lo schema allude a una tripartizione della forma per l'assunzione del *refrain* di coda in forma differenziata.

Schema musicale	A		B		A ¹ refr
Sezioni musicali ₃	a b c d		a b ¹ :	e f :	c d ₄ a b _{+cod}
Schema metrico associato ⁸	x y y x		x y :	a b :	b x x y R+refr / S+refr
			a b		

Apparato critico:

B: senza indicazione di *tempus*

2, A, 2: movimento scorretto in relazione al B (cade su unisono per moto retto); peraltro la nota Fa da cui parte il movimento costituisce un ritardo del Mi che dovrebbe essere sostenuto da Do nel B, ma in tal caso dovrebbe essere conformato anche il Si del T con passaggio a Do; non si ritiene tuttavia di intervenire poiché la situazione è ripetuta identica alle mis 14 e 32

8, A: P assente in Pn676 (riscontro corretto a mis 26)

14, A, 2: ved. mis 2, A, 2

24, A: senza cor in Pn676

31, C: manca in Pn676

32, A, 2: ved. mis 2, A, 2

32, A, 1: manca in Pn676

37, A, 1: manca in Pn676

108. Arda il celo e il mondo tuto

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito unificato per R/S

Autore della musica: Adespoto

Concordanze: PeIII, cc. 46v-47 // Fn27, cc. 27v-28; Fn337, c. 23v (32v); Fc2441, cc. 9v-10; Pn27, cc.43r-v

Edizioni moderne: Ces-Mon-Dis, (da PeIII), pp. 127-128; Filocamo (da Fn27), pp. 314-315.

Osservazioni: barzelletta su schema simmetrico. Corrisponde alla forma codificata più attestata nelle prime edizioni petruciane. L'indicazione fornita da Pn676 in merito alla forma bipartita è chiara: il testimone indica difatti la separazione tra A e B con barra. Non è presente invece il segno di ritornello tra la prima e la seconda sezione di A, giustamente riportato in PeIII. Questa circostanza permette di accreditare tutti gli interventi realizzati in circostanze simili (ved. ad es. la stessa omissione da noi corretta al n. 106, *Salò pur che mi fai torto*), supposti per la presenza di note coronate. Anche in questo caso non mancano le corone conclusive che coincidono con la lezione tramandata da Petrucci, nella quale è riportato con precisione il segno di ritornello dopo le sezioni a-b ed è delimita con barra la parte B affidata al *refrain* costituito dalla ripetizione della sezione a-b (con sezione b¹ portata a 5 mis con coda finale strumentale). La versione di Pn676 rimane tuttavia distante da quella di PeIII (a sua volta modello per Fn27) e conferma ancora una volta l'autonomia della fonte parigina dalla lezione a stampa. In quest'ultima si apprezza l'intento di sistemazione della forma e una spiccata concessione allo stile frottolistico: in modo particolare le parti di A e B tendono ad eliminare le note sdoppiate, negando così la possibilità di collocazione del testo e confermando una destinazione più strumentale delle parti sottoposte al Cantus. Nell'insieme perciò lo stile del brano richiama una esecuzione vocale-strumentale, ma per la lezione di Pn676 appare possibile anche una esecuzione interamente vocale per le ragioni suddette che rispettano l'insieme omoritmico della scrittura e attestano una impostazione rispettosa della tradizione.

Schema musicale: bipartito per ripresa e *refrain*; lo stesso schema si utilizza per le stanze ricorrendo all'iterazione della prima sezione (il segno di ritornello manca in Pn676)

Schema musicale		A				B					
Sezioni musicali ₄		a	b		b	c		a	b ¹ ₅ + cod str		
Schema metrico associato ⁸		x	y		y	x		x	y (refr)	R senza rit + refr	
		:	a	b	: :	b	x		x	y (refr)	S con rit + refr
			a		b						

Apparato critico:

Collazionato con PeIII (confronti parziali con Fn27 e Fc2441)

T e B: senza indicazioni di *tempus*

1, A, 1-2: in PeIII Re Sb

3, A, 1-2: in PeIII Mi Sb

6, A, 1-2: in PeIII La Sb

12, C, 1-2: in PeIII e Fn27 Do Sb

12, T, 1-2: in Fn27 La Sb

17, A, 1-2: in PeIII Re Sb

22, A, 2: in Pn676 segue altro La M (superfluo); corretta la lezione di Fn27 e PeIII

23, A: in PeIII e Fc2441 P di Sm, La Sm punt, Si, Do e Re Cr

25, C, 1-2: la situazione presenta un ritardo della terza, ma nel B la nota Si forma una 5^a diminuita con il T e deve necessariamente essere fornita di b come pure nella parte di A; si potrebbe emendare il C con unico Re Sb, ma si preferisce riportare la lezione attestata da tutte le fonti

27, B, 1-2: in PeIII La Sb

28, A, 1-2: PeIII, Si Sb

28, B, 1-2: in PeIII Mi sb

29, B, 1-2: in PeIII La Sb

30, B, 1-2: in PeIII Mi Sb

31, B, 1-2: in PeIII La Sb

109. A la pesca, ogn'omo a la pesca

Forma musicale: frottola-caccia a 4 v. su schema tripartito (o pentapartito, durchkomponiert)

Autore della musica: Jannes Plice

Edizioni moderne: Torrefranca, pp. 418-423.

Osservazioni: brano ispirato all'antica forma della caccia, e già connaturata nel genere della frottola tempiana. Conferma pienamente l'attenzione dimostrata dal testimone per le forme antiche con l'intento di rilanciarle nella contemporaneità. Il brano fa coppia con il n. 55 *A la cazza*, di autore anonimo, sebbene giunto attraverso varie fonti. Ambedue i brani testimoniano, a monte dell'esperienza frottolistica, del tentativo di scrittura peculiarmente vocale attuato attraverso la frottola, ossia attraverso il recupero di una forma emblematica della cultura popolaesca già teorizzata da Antonio da Tempo ed espressa musicalmente, nell'*Ars nova*, propriamente dalla caccia. Il presente brano è attribuito da Pn676 a un Jannes Plice non meglio conosciuto: certamente un compositore appartenente alla stessa cerchia che vede accomunati nel codice altri musicisti ugualmente non noti come Ludovicus Milliar, Arnulphus e Fra Gerardo. Il brano presenta un ampio sviluppo tripartito segnalato nel testimone con le indicazioni «secunda pars» e «tertia pars». L'ultima parte è tuttavia sottoposta a ulteriore tripartizione: tale elemento accosta ancor più lo schema musicale a quello del brano n. 55 composto di cinque parti; a ulteriore conferma della parentela tra i due si segnala la presenza dello stesso numero di sezioni musicali, benché in diversa composizione (vedi sotto lo schema comparato). Gli elementi di comunione tra i due brani lasciano credere che il

compositore abbia voluto cimentarsi a fronte di un brano di repertorio con una composizione originale ad uso della cerchia di musicisti di cui faceva parte. L'intonazione si realizza in forma aperta, limitando l'uso di ritornello solo per le onomatopee e per le terzine simmetriche di senari presenti nella terza parte. Il brano è l'ultimo appartenente alla prima stesura del codice e riporta in fine la dichiarazione del copista «Finis. Laus Deo. 26 octubris 1502». Dal punto di vista stilistico il brano utilizza sia la scrittura imitativa, sia quella omoritmica, lasciando intuire la presenza di una mano compositiva esperta. Notevole è la disposizione totale del testo in tutte le parti, che impone una esecuzione interamente vocale. Questa circostanza avvalorava nel contempo l'ipotesi di una prova compositiva "riservata" che, pur facendo riferimento ad un modello preesistente, vuole presentarsi in forma definita e aderente alla prassi esecutiva che, nel caso di *A la caccia*, era implicita in ragione della consolidata frequentazione del brano.

Schema musicale: tripartito (con terza parte a sua volta tripartita), durchkomponiert; con ritornelli per onomatopee e versi simmetrici

Schema musicale	A		B		C		C ¹		C ²																
Sezioni musicali	a ₁₀	b ₁₀	c ₆	d ₈		e ₅	f ₇	g ₉	h ₈	i ₄	l ₇	:	m ₄	:	n ₈	:	o ₃	p ₂	q ₃	:	r ₈				
Schema metrico associato: (vario; si segnalano rime per rit.)							a		b	b	c		a		d	d	e		f	f	g		h	h	e

Per un confronto si riporta lo schema del n. 55, *A la caccia*

Schema musicale	A		B		C		D		E												
Sezioni musicali	a ₅	:	b ₆	c ₆	d ₅	e ₈	f ₅	g ₄	h ₇		i ₄	l ₄	m ₄	n ₇		o ₄	p ₄	q ₃		r ₇	

Apparato critico:

La presenza del b chiave non è omogenea ed è segnalata di volta in volta con uso di parentesi quadre

T e B: senza indicazione di *tempus*

12, C, 2: in Pn676 Sm punt

28-29, C, 2-5: ripetizione del segmento precedente (mis 27-28); indicato in Pn676 con doppio testo sotto la musica e con segno di rit

30-31, A, 1-1: ripetizione del segmento precedente (mis 28-29); indicato in Pn676 con doppio testo sotto la musica e con segno di rit

30-31, B, 1-1: ripetizione del segmento precedente (mis 28-29); indicato in Pn676 con doppio testo sotto la musica e con segno di rit

31-32, C, 2-4: ripetizione del segmento precedente (mis 30-31); non indicato in Pn676 né con doppio testo sotto la musica, né con segno di rit

27-34, T: tutto riportato per esteso: fa da guida alla sistemazione del C e di A e B

60, C, 1: in Pn676 nota dealbata (ma deve considerarsi in col)

62, A: in Pn676 note dealbate (ma devono considerarsi in col)

96, A, 1: in Pn676 nota dealbata (ma deve considerarsi in col)

97, B, 1: in Pn676 senza punt

110. Aimè, ch'adesso io provo

Forma musicale: frottola baratelliana a 4 v. su schema monopartito

Autore della musica: adespoto

Concordanze: Fc2441, cc. 59v-60

Osservazioni: il brano sperimenta una forma di frottola baratelliana realizzata su una quartina di tre settenari e un quaternario/quinario di chiusura. Si ispira alla seconda specie esemplificata dal Baratella con schema aaab, bbbc cccd ecc. con quartine di tre settenari chiusi da quinario. Il concetto basilare consiste nel collegare le copule con identica rima, la qual cosa si verifica regolarmente nel testo qui esaminato nonostante l'ordine diverso delle rime (abbc, cdde, effg ecc.); a sua volta la presenza di un quinario di chiusura, nel testo qui esaminato, ha rapporto con il settenario precedente con il quale forma un endecasillabo. Ciò che conta, sul piano della forma musicale, è che il verso di chiusura non funga da *refrain* come nelle forme di barzelletta o di canzonetta. Il brano si articola infatti in quattro brevi sezioni simmetriche di andamento sillabico che bene interpretano lo spirito della struttura strofica chiusa della frottola antica baratelliana senza ritornello. Peraltro la semplicità e concisione della struttura rendono a questo brano il valore di "aere" per frottola (così come il brano seguente *La non vòl più esser mia* è un "aere" di barzelletta con *refrain*), ovvero di modulo essenziale applicabile a qualunque testo di stessa struttura. Il principio, assunto da Petrucci più tardi nelle sue sillogi a stampa, intende offrire un modulo predisposto facilmente memorizzabile per favorire il trasferimento ad altre forme consimili destinate a finalità "rappresentative" o narrative. Il brano è il primo di una piccola serie di composizioni aggiunte e differenziate nella scrittura, non del tutto dissimile, ma meno calligrafica. Lo stile musicale è frottoistico; la non regolare scomposizione dei valori nelle parti sottostanti rende difficoltosa la distribuzione del testo e comprova la destinazione vocale-strumentale del brano.

Schema musicale: monopartito per tre settenari e un quaternario sottoposti per esteso.

Schema musicale	A				
Sezioni musicali ₂	a	b	a ¹	c	
Schema metrico associato ^{7/4}	a ⁷	b ⁷	b ⁷	c ⁴	

Apparato critico:

A, T e B: senza indicazione di *tempus* in Pn676

111. La non vòl più esser mia

Forma musicale: barzelletta a 4 v. su schema bipartito (con *refrain* di un verso)

Autore della musica: [Giacomo Fogliano] [o Bartolomeo Tromboncino?]

Concordanze: PeXI, c. 8 (attr. a B. T.); Samb, c. 17v (testo: *La non vòl esser più mia* attr. a Iac. Fo.) ; Samb, c. 20v (testo: *Tua volsi essere sempre mai*, attr. a Iac. Fo.); AnO, cc. 31-32 (attr. a B. T.)

Edizioni moderne: Luisi-Zanovello (da PeXI), pp. 117-118, Luisi, *AnO* (da AnO), n. 14, Hogwood (da AnO), p. 66; Sterzinger (da AnO), p. 34.

Osservazioni: intonazione su forma di barzelletta con stanze tetrastiche chiuse da un verso di *refrain*. Struttura antica che si colloca a monte delle forme cristallizzate ben più testimoniate nelle edizioni petruciane. Il brano, appartenente al gruppetto aggiunto dopo la prima stesura del codice, è scritto con tratto più corsivo ed è fornito di solo incipit; tuttavia si ritrova in fonti più tarde che testimoniano della sua diffusione e popolarità, fino a confluire in miscellanee di editori diversi (PeXI, 1514 e Sam, 1515) e nella prima intabulatura cembalistica a stampa (Antico, 1517). Lo studio condotto in Luisi, *Musica vocale*, p. 141, Luisi, *Commedia*, p. 281, Luisi-Zanovello, pp. 77-78 e Luisi, *Frontespizio* (in Luisi, *Caritesio*, pp. 345-395) hanno evidenziato la tradizione di questo testo come plausibile intermedio; esso infatti è fornito, nella stampa di Sambonetto del 1515 che lo contiene, di una «risposta» costituita dal testo *Tua volsi essere sempre mai*. Ambedue i brani sono qui attribuiti a Giacomo Fogliano, autore interessato all'attività teatrale senese dei coevi «comici artigiani»; la «risposta» non si qualifica tale solo sotto l'aspetto contenutistico, essendo conseguente all'argomento del primo testo, ma anche in ragione dell'utilizzazione dello stesso materiale musicale che subisce sostanzialmente solo una variante semiologica, ovvero è scritto con *tactus* alla semibreve e con notazione "nera", implicando maggiore scorrevolezza rispetto alla gravità imposta al primo brano dall'impiego del *tempus imperfectum diminutum*. Il perdurare della tradizione si collega dunque all'utilizzazione del testo che, per la sua semplicità ed efficacia espressiva, entrò nel repertorio attoriale. Si consideri che sotto forma di citazione («la non vòl esser») si troverà ancora molto più tardi nella "villotta alla padoana" unita all'edizione del 1551 de *La battaglia taliana* di Mathias Fiamengo (Venezia, Gardano). La circostanza è di grande interesse e conferma la disponibilità del testimone parigino a dare spazio anche al repertorio "rappresentativo" che in questa sede, in più occasioni, è stato fatto oggetto di analisi. In particolare si veda qui il n. 100. *L'amor donna ch'io te porto*, attribuito allo stesso autore, utilizzato per un contrafactum cantato polifonicamente da attori in commedia. Anche la circostanza che trova il presente brano corredato di solo incipit nel testimone di Parigi può significare il rinvio a una tradizione esecutiva consolidata, propensa ad assumere l'intonazione per testi diversi. Sotto questo aspetto il brano si configura come "aere" per barzelletta con *refrain*. L'attribuzione al Tromboncino, registrata da Petrucci e da Antico, sembrerebbe meno probabile non solo perché si colloca fuori dal contesto suddetto, ma anche per ragioni stilistiche. Tuttavia, poiché si registrano varianti nella versione più tarda offerta dai due editori, non si esclude che il musicista veronese possa aver posto mano a una composizione assunta, per così dire, a pubblico dominio: difatti la collazione con la fonte petruciana (apparentata con l'intavolatura di Antico) evidenzia una sostanziale concordanza fra le parti di C e B, mentre le parti interne di A e T costituiscono una diversa elaborazione. La versione di Pn676 è sicuramente quella con la struttura più semplice, simmetrica e priva della piccola coda che completa le versioni suddette. Di contro è significativo che la seconda versione (cioè la «risposta») di Fogliano, stampata da Sambonetto, sia sostanzialmente corrispondente a quella di Pn676 che però ha il *tactus* "alla breve". La scrittura musicale, aderente allo stile frottolistico, mostra tuttavia di aderire a una impostazione

che non esclude una esecuzione interamente vocale accanto a quella per voce di C accompagnata da strumenti.

Schema musicale: bipartito per stanza e *refrain* di un verso sottoposti per esteso; lo stesso schema si utilizza per le stanze riportate in margine al testo musicale.

Schema musicale		A				B			
Sezioni musicali ₂	a	b	b	c		a	b ¹		
Schema metrico associato ⁸ (verso iter)	x	a	a	x		x	x (iter)		S + refr (1
	x	b	b	x		x	x (iter)		
	x	c	c	x		x	x ecc.		

Apparato critico:

La collazione con PeXI non riguarda le parti di A e T che risultano diverse rispetto a Pn676; si riferisce di contro alle parti di C e B che sono tuttavia sostanzialmente simili. La collazione con AnO è superflua trattandosi di intavolatura strumentale ricca di diminuzioni e abbellimenti; rispetto a tale fonte si è tuttavia operato un confronto utile all'individuazione delle alterazioni. Difatti tutte le alterazioni poste davanti alle note tra parentesi quadre sono riscontrate in AnO; alcune sono anche state rilevate da Samb, come registrato nell'apparato critico. Riguardo alle due versioni musicali offerte da Samb (ambidue attribuite a Giacomo Fogliano), quella a c. 17v risulta sostanzialmente conforme alla versione di PeXI anche per quanto concerne l'elaborazione delle parti interne di A e T (ambidue con il testo *La non vòl*) mentre quella a c. 20v è del tutto simile alla versione di Pn676 (tranne per il testo che riguarda la "risposta" *Tua volsi esser*), che combacia anche in rapporto all'elaborazione delle parti interne di A e T.

PeXI presenta una notazione in *tempus imperfectum diminutum* come in Pn676, ma con valori raddoppiati; nelle annotazioni sottostanti risultano rapportati ai valori utilizzati nella trascrizione.

1-2, B: in PeXI e Samb, c. 17v Re Sm punt, La Cr, Re Sm, La Sm, Re Sm, Re Sm, Re Sm La M

2, C, 2-4: in PeXI e Samb, c. 17v Re Sm punt, Do-Si Cr, Do Sm

2, C, 3-4: d in Samb, c. 20v

3, C, pausa: in PeXI e Samb, c. 17v Do Sm

3, B, pausa: in PeXI e Samb, c. 17v La Sm

4, C, 3-4: in PeXI e Samb, c. 17v Mi M

4, T, 3-4: d in Samb, c. 20v

4, B, 3-4: in PeXI e Samb, c. 17v La M

5, C, pausa: in PeXI e Samb, c. 17v Mi Sm

5, B, pausa: in PeXI e Samb, c. 17v La Sm

6, C, 3-4: in PeXI e Samb, c. 17v Mi M

- 6, T, 3-4: d in Samb, c. 20v
- 6, B, 3-4: in PeXI e Samb, c. 17v La M
- 7, C, pausa: in PeXI e Samb, c. 17v Mi Sm
- 7, C, 3-4: in PeXI, Samb, c. 17v e Samb, c. 20v Sol Sm, Fa Sm
- 7, A, 3-4: Do Sm e La Sm in Samb, c. 20v
- 7, T, 3-4: Mi Sm e Re Sm in Samb, c. 20v
- 7, B, pausa: in PeXI e Samb, c. 17v La Sm
- 7, B, 3-4: in PeXI e Samb, c. 17v Do Sm, Re Sm
- 8, C, 3-4: in PeXI e Samb, c. 17v Re M
- 8, T, 1-3: Do Cr, Re Sm, Do Cr in Samb, c. 20v
- 9, C, pausa: in PeXI e Samb, c. 17v Re Sm
- 9, B, pausa / 1-2: in PeXI e Samb, c. 17v Re Sm punt, La Cr
- 10, C: in PeXI e Samb, c. 17v versione di mis 2
- 10, C, 3-4: d in Samb, c. 20v
- 10, B, 3-4: in PeXI e Samb, c. 17v La M
- 11, C, pausa: in PeXI e Samb, c. 17v Do Sm
- 11, B, 1: non leggibile in Pn676 (lezione riscontrata in Samb, c. 20v)
- 11, B, pausa: in PeXI La Sm + coda di 4 mis non presente in Pn676; coda simile con varianti in Samb, c. 17v
- 11-12, C, 4 ss. : in PeXI Sol Cr punt, Fa-Mi-Re Scr, Do Cr, Re Sm, Do Cr, Re M, Re Sm + coda di 4 mis non presente in Pn676; coda simile con variaanti in Samb, c. 17v
- 12, A, 1: due La Sm in Samb, c. 20v
- 13, C, 1: due Re Sm in Samb, c. 20v
- 13, B, 2-3: in Pn676 seconda nota non leggibile; la prima è Sol M (ambidue riscontrate in Samb, c. 20v)
- 14, A, 1: d in Samb, c. 20v

112. Ave Maria, gratia plena

113. (Duo strumentale)

114. Ave, Maris stela

6. APPENDICE. ESEMPI MUSICALI

15

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in a middle clef (likely alto), and the bottom staff is in bass clef. The music is divided into three measures. In the first measure, the top staff has a quarter note followed by an eighth note. The middle and bottom staves have quarter notes. In the second measure, the top staff has a sequence of eighth notes. The middle and bottom staves have quarter notes with a fermata over the second note. In the third measure, the top staff has two quarter notes. The middle and bottom staves have half notes.

ALTUS

BASSUS

The musical score is written for two voices: Alto and Bass. The time signature is 2/2. The Alto part is in treble clef with an 8va marking. The Bass part is in bass clef. The score consists of three measures. In the first measure, the Alto has a dotted quarter note followed by an eighth note, and the Bass has a quarter rest followed by a dotted quarter note. In the second measure, the Alto has a quarter rest followed by a dotted quarter note, and the Bass has a quarter note followed by a dotted quarter note. In the third measure, the Alto has a quarter note followed by an eighth note, and the Bass has a half note.

16

A musical score consisting of four staves. The first staff is a single treble clef line. The second and third staves are grouped together in a grand staff with a brace on the left and a common time signature 'C' between them. The fourth staff is a bass clef line. The score contains four measures. Measure 16: Treble clef has a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass. Measure 17: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth rest, a dotted quarter note A4, and an eighth rest. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass. Measure 18: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A flat symbol 'b' is placed above the treble staff. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass. Measure 19: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Grand staff has a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass. Each staff ends with a wavy line indicating continuation.

25

The musical score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves are connected by a brace on the left. The music is written in a common time signature. Measure 25 begins with a treble clef and a whole note G4. The second staff has a whole note G4. The bass staff has a whole rest. Measure 26 has a treble clef with a whole note G4, a second staff with a whole note G4, and a bass staff with a whole note G2. Measure 27 has a treble clef with a whole note G4, a second staff with a whole note G4, and a bass staff with a whole note G2. Measure 28 has a treble clef with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a sixteenth note B4, followed by a slur over a quarter note C5. The second staff has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a sixteenth note B4, followed by a slur over a quarter note C5. The bass staff has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a sixteenth note B2, followed by a slur over a quarter note C3. Measure 29 has a treble clef with a quarter note G4, an eighth note A4, and a sixteenth note B4, followed by a slur over a quarter note C5. The second staff has a quarter note G4, an eighth note A4, and a sixteenth note B4, followed by a slur over a quarter note C5. The bass staff has a quarter note G2, an eighth note A2, and a sixteenth note B2, followed by a slur over a quarter note C3. Measure 30 has a treble clef with a quarter note G4, an eighth note A4, and a sixteenth note B4, followed by a slur over a quarter note C5. The second staff has a quarter note G4, an eighth note A4, and a sixteenth note B4, followed by a slur over a quarter note C5. The bass staff has a quarter note G2, an eighth note A2, and a sixteenth note B2, followed by a slur over a quarter note C3. Vertical dashed lines separate the measures.

7. FONTI

7.1 Fonti letterarie

Bald228	Firenze, Bibl. Naz. Centrale, cod. Baldovinetti 228 (già Palatino 428)
BoConvSA 10	Bologna, Biblioteca del Convento di S. Antonio, cod. 10
BoFm.10	Bologna, Archivio storico della Provincia di Cristo Re dei Frati Minori dell'Emilia Romagna, Sez. VII, Piana 10
Bs A.VI.23	Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, A.VI.23
Camp81	Modena, Biblioteca Estense, cod. Campori 81 (.D.6.29)
Can99	Oxford, Bodleian Library, cod. Canoniciano It. 99
Capp193	Città del Vaticano, Bibliot. Apostolica Vaticana, cod. Capponiano 193
Col7.2.31	Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, cod. 7-2-31
Est809	Modena, Biblioteca Estense, cod. It. 809 (.M.7.15)
Est836	Modena, Biblioteca Estense, It. 836 (.H.6.1)
Est1168	Modena, Bibl. estense, cod. It. 1168 (.M.7.32) (<i>Francisci Galeoti ... opusculum</i>)
FL Ant158	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Antinori 158
FN II.IX.42	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. II.IX.42
FN II.X.54	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. II.X.54
FN II.II.75	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. II.II.75
FN VII.117	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Magliabechiano VII.117
FN VII.735	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Magliabechiano VII.735
FNna701	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Nuovi Acquisti 701

Mn 4	Mantova, Biblioteca Comunale, cod. 4 (già A.I.4)
Mn A.IV.30	Mantova, Biblioteca Comunale, A.IV.30
Na XVII.1	Napoli, Biblioteca Nazionale, cod. XVII.1 (rime di Francesco Galeota)
OI54	Pesaro, Biblioteca Oliveriana, cod. 54
Palat219	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Palatino 219
Parm201	Parma, Biblioteca Palatina, cod. Parmense 201
PdS 116	Padova, Biblioteca del Seminario vescovile, 116
PN 1020	Paris, Bibliothèqne Nationale, cod. it. 1020
Ricc2723	Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. 2723
UI729	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Urb. lat. 729
Ve IX.135	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. It. IX.135 (=5437)
VI5159	Città del Vaticano, Bibliot. Apostolica Vaticana, cod. Vat. lat. 5159
VI5170	Città del Vaticano, Bibliot. Apostolica Vaticana, cod. Vat. lat. 5170
VI10656	Città del Vaticano, Bibliot. Apostolica Vaticana, cod. Vat. lat. 10656
VI11255	Città del Vaticano, Bibliot. Apostolica Vaticana, cod. Vat. lat. 11255
VI13704	Città del Vaticano, Bibliot. Apostolica Vaticana, cod. Vat. lat. 13704

7.2 Fonti musicali

Manoscritti

BasU 17-20	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, F.X.17-20
BasU 22-4	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, F.X.22-24
BeS40196	Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mus. 40196
BoMQ18	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (<i>ex</i> Civico Museo Bibliografico Musicale), Q.18 (<i>olim</i> 143)
CTGrey3.b.12	Cape Town, National Library of South Africa (<i>ex</i> South African Public Library), Grey 3.b.12
ErlU473/4	Erlangen, Universitätsbibliothek, 473/4 (<i>olim</i> 793)
Fc2441	Firenze, Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini, Basevi 2441
Fn27	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Panciatichi 27
Fn230	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 230 (<i>olim</i> Magliabechiano XIX.141)
Fn337	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 337 (<i>olim</i> Palatino 1178)
GreifU640-1	Greifswald, Universitätsbibliothek, BW 640-641 (<i>olim</i> E ^b 133)
HerdF9822	Herdringen, Schloss Fürstenberg, Bibliothek, FÜ 9822 (<i>olim</i> 9822-9823)
KöU150	Königsberg (Kaliningrad), former Staats – und Universitätsbibliothek, Gen. 2. 150
Lbl3051	
LeU51	Leipzig, Universitätsbibliothek, Biblioteca Albertina, Thomaskirche 51 (1-2)
Leip1494	Leipzig, Universitätsbibliothek, Biblioteca Albertina, 1494 'Mensuralkodex des Nikolaus Apel'
MaP2,1-5	Madrid, Biblioteca del Palacio Real, 1335 (<i>olim</i> 2-I-5) 'Cancionero de Palacio'
Mo .F.9.9	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, .F.9.9 (It. 1221)

Mtr55	Milano, Biblioteca dell' Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 55
MüU326	München, Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilian-Universität, 8° 326 (<i>olim</i> Cim. 44b)
Per431	Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 431 (<i>olim</i> G.20)
PesO1144	Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 1144 (<i>olim</i> 1193)
Pn676	Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Gr. Rés. Vm ⁷ 676
Pn1597	Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Fr. 1597 'Chansonnier Lorraine'
Pn27 (int. liut.)	Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Rés. Vmd. 27 (Intavolatura per liuto)
RegB940-1	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.R. 940-941
SeC	Sevilla, Biblioteca Capítular y Colombina, 5.1.43 (<i>olim</i> Z Tab. 135, N° 33)
Seg	Segovia, Archivo Capítular de la Catedral, s.s.
SGa463	St. Gallen, Stiftsbibliothek, 463 ('Aegidius Tschudi Liederbuch')
SionC87-4	Sion (Sitten), Archives du Chapitre de la Cathédrale, 87-4
UpU478-80	Uppsala, Universitetsbiblioteket, Utl. Vok. Mus. Tr. 478-480
WrK352	Wroclaw (Breslau), Biblioteka Kapitulna, 352

Stampe

Gün44	<i>Das erst Buch. Ein newes Lautenbüchlein mit vil feiner lieblichen Liedern für die jungen Schuler [...] durch mich Hansen Newsidler Lutennisten und Burger zu Nürnberg öffentlich aussgangen</i> , Nuremberg, Hans Günther, 1544. (Intavolatura per liuto)
Gut47	<i>Das erst Buch. Ein newes Lautenbüchlein mit vil feiner lieblichen Liedern für die jungen Schuler [...] durch mich Hansen Newsidler Lutennisten und Burger zu Nürnberg öffentlich aussgangen</i> , Nuremberg, Christoff Gutknecht, 1547. (Intavolatura per liuto)

- PeI *Frottole. Libro Primo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 28 Novembre 1504.
- PeIII *Frottole. Libro Tertio*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 6 Febbraio 1504 *m. v.* (1505).
- PeIV *Strambotti, ode, frottole, sonetti, et modo de cantar versi latini e capituli. Libro Quarto*, Venezia, Ottaviano Petrucci [2 Dicembre 1505]; altra edizione 3 luglio 1507.
- PeVI *Frottole. Libro Sexto*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 5 Febbraio 1505 *m. v.* (1506).
- PeVIII *Frottole. Libro Octavo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 21 Maggio 1507.
- PeXI *Frottole. Libro Undecimo*, Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 20 Ottobre 1514.
- PeBossI *Tenori e contrabassi intabulati [...] Libro Primo [...] Franciscus Bossinensis Opus*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 27 marzo 1509.
- PeLiutIV (PeK) *Intabulatura de Lauto Septimo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 6 Giugno 1507.
- Rhau38 *Symponiae iucundae atque adeo breves quatuor vocum [...]*, Wittenberg, Georg Rhau, 1538.
- Razzi *Libro primo delle laudi spirituali da diversi excell. e divoti autori, antichi e moderni composte. Le quale si usano cantare in Firenze [...]. Raaccolte dal R. P. Serafino Razzi fiorentino [...] Nuovamente stampate [...]*, Venezia, Francesco Rampazzetto, 1563.

8. Bibliografia

1. Testi

Aquilano, *Sonetti*

Serafino Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a c. di A. Rossi, Roma, Bulzoni Editore, 2005.

Aquilano, *Strambotti*, a c. di A. Rossi, Parma-Milano, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 2002.

Poliziano, *Rime* (1986)

A. Poliziano, *Rime*, a c. di D. Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

Poliziano, *Rime*

A. Poliziano, *Rime*, a c. di D. Delcorno Branca, Venezia, Marsilio, 1990

2. Studi, repertori

Atlante 2011

Atlante storico della musica nel Medioevo, a c. di V. Minazzi e C. Ruini, Introduzione e Conclusioni di F. A. Gallo, Milano, Jaca Book, 2011.

Anglés

I. Anglés, *El còdex musical de las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-AIV)*.

Atlas 1985

Allan. W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Barberi Squarotti

G. Barberi Squarotti, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.

Basile 1983

T. Basile, *Per il testo critico delle rime del Tebaldeo*, Messina, Centro di studi umanistici, 1983 (Itinerari eruditi,1)

Basile - Marchand

A. Tebaldeo, *Rime*, a c. di T. Basile and J.-J. Marchand, 3 voll, Modena, Panini, 1989-1992.

Battaglia

S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.

Bauer Formiconi

B. Bauer Formiconi, *Die Strambotti des Serafino dall'Aquila*, Munich, Fink, 1967 (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, 10).

Berra

L. Berra, *Barzellette e strambotti napoletani inediti del Quattrocento*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXIV (1924), pp. 241-276.

Bertolotti

A. Bertolotti, *I musicisti alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*, Milano, Ricordi, 1890; rist. Bologna, Forni, 1969.

Billiet

F. Billiet, *Musica per la "Festa dei folli"*, in *Atlante 2011*.

Boscolo VIII

Frottole. Libro Octavo. Ottaviano Petrucci, Venezia 1507, a c. di Lucia Boscolo, Padova, CLEUP, 1999.

Boscolo, *Son passaro*

L. Boscolo, 'Son passaro solitario tornato ...: post scriptum al ciclo dell'uccello', «Musica e Storia», XI (2003), pp. 347-168.

Bridgman, *Manuscrit*

N. Bridgman, *Un manuscrit italien du début du XVI^e siècle à la Bibliothèque nationale (Département de la musique, Rés. Vm.7 676)*, «Annales musicologiques: Moyen-Age et Renaissance», I (1953), pp. 177-267; IV (1956), pp. 259-260.

Bridgman, *La vie*

N. Bridgman, *La vie musicale au Quattrocento, et jusq' à la naissance du madrigal (1400-1530)*, Paris, Gallimard, 1964.

Bronzini, *Opusculum*

G. B. Bronzini, *Francisci Galeoti equitis ac baronis opusculum (cod. Estense .M.7.32, Ital. MCLXVIII: sec. XV)*, Bari, Adriatica, 1977.

Bronzini, *Raccolta*

Raccolta di diverse Lettere e Canzoni amoroze [di Francesco Galeota]. (Cod. XVII, I delle Nazionale di Napoli: sec. XV), Bari, Adriatica, 1976.

Cappelli

Ballate, rispetti d'amore e poesie varie tratte da codici musicali dei secoli XIV, XV e XVI, Modena, Cappelli, 1866.

Cattin, *Canti*

G. Cattin, *Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto Liber quadragesimalis e in altre fonti bitaliane dei sec. XV e XVI*, «Benedectina», XIX (1972), pp. 445-537.

Cattin, *Italian Laude*

Italian Laude and Latin "Unica" in Ms Cape Town, Grey 3.b. 12, a c. di G. Cattin, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1977.

Cattin, *Nomi*

G. Cattin, *Nomi di rimatori per la polifonia profana italiana del secondo Quattrocento*, «Rivista italiana di Musicologia», XXV (1990), pp. 209-311.

Cattin, *Nuova fonte*

G. Cattin, *Nuova fonte italiana della polifonia intorno al 1500 (Ms. Cape Town, Grey 3 b. 12)*, «Acta Musicologica», XLV, 1973, pp. 165-221.

Ceruti Burgio

A. Ceruti Burgio, *Una miscellanea di poesie cortigiane: il codice Parmense 201*, Parma, Tecnografica, 1972.

Ces-Mon-Dis

G. Cesari-R. Monterosso-B. Disertori, *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Testi e musiche pubblicati in trascrizione integrale*, I, Cremona, Athenaeum Cremonese, 1954.

CMM 15/V

Loyset Compère: Opera omnia, V, a c. di L. Finscher, s. l., American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Mensurabilis Musicae, 15).

Contini

G. Contini, *Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolareggianti*, «Archivium romanicum», XXII, 1938, pp. 281-319.

Corti

M. Corti, *'Strambotti a la Bergamasca' inediti del secolo XV. Per una storia della codificazione rusticale nel Nord*, in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, I, a c. di G. Bernardoni Trezzini e altri, Padova, Antenore, 1974, pp. 349-366.

Da Tempo

Antonio Da Tempo, *Delle rime volgari. Trattato di Antonio Da Tempo*, giudice padovano. Composto nel 1332; dato in luce [...] per cura di Giusto Grion, con *Il compendio dell'arte ritmica di Francesco Baratella*, Bologna, 1869 (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1970).

Disertori

- B. Disertori, *Le Frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, Milano, Ricordi, 1964.

Facchin-Zanovello

Frottole libro nono. Ottaviano Petrucci, Fossombrone 1514, edizione critica di F. Luisi, edizione dei testi poetici a cura di G. Zanovello, (“Octaviani Petrutii Forosempronienensis Froctolae”, I), Padova, Cleup, 1997.

Ferrari, *Fantasie*

Diversi autori. 10 fantasie e tre e quattro voci, dal ms. Rés. Vm.⁷ 676 di Parigi (1502), a c. di M. Ferrari, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1994.

Ferrari, *Sasso*

Strambotti del clarissimo poeta misser Pamphilo Sasso modonese (da una rarissima stampa della Palatina di Firenze), in S. Ferrari, *Biblioteca di letteratura popolare italiana*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1882, pp. 275-300.

Filocamo

G. Filocamo, *Florence, BNC, Panciatichi 27. Text and Context*, edited by Gioia Filocamo (Translated by Bonnie J. Blackburn), Turnhout, Brepols, 2010.

Filocamo 2003

G. Filocamo, *Il ‘ciclo’ dell’uccello*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2003.

Filocamo, *Caccia*

G. Filocamo, «*Suona lo corno, capo caccia!*»: un’antica caccia romana in musica edita da Carducci, in *Qual musica attorno a Giusue. Nel centenario della morte di Carducci*, Atti del Convegno (Bologna, Accademia Filarmonica, 28-29 settembre 2007), a c. di P. Mioli, Bologna, Pàtron, 2009.

Gallo, *Eredità*

F. A. Gallo, *L'eredità della musica medievale. Conclusioni*, in *Atlante 2011*, p. 267.

Giazotto

R. Giazotto, *Onde musicali nella corrente poetica di Serafino dell'Aquila*, in Id., *Musirgia nova*, Milano, Ricordi, 1959, pp. 3-119.

IUPI-IV

Incipitario Unificato della Poesia Italiana, vol. IV: *Bibliografia della lirica italiana nei periodici*, a c. di S. Bigi e M. G. Miggiani, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996.

Jeppesen, I

K. Jeppesen, *La Frottola. Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*, Aarhus-Copenhagen, Munksgaard, 1968 (Acta Jutlandica, XL, 2).

Jeppesen II

K. Jeppesen, *La Frottola. II: Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*, Aarhus-Copenhagen, Hansen, 1969 (Acta Jutlandica, XLI,1).

Jeppesen III

K. Jeppesen, *La Frottola. III: Frottola und Volkslied: Zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola. Beilage: Vollständige, kritische Neuauflage vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano*, Aarhus-Copenhagen, Hansen, 1970 (Acta Jutlandica, XLII,1).

La Face, *Strambotti*

G. La Face Bianconi, *Gli strambotti del codice estense .F.9.9*, Firenze, Olschki, 1990.

La Face-Rossi, *Diffusione*

G. La Face Bianconi-A. Rossi, *Sulla diffusione del repertorio strambottistico di fine Quattro-inizio Cinquecento*, «Schifanoia», X, 1991, pp. 129-160

La Face-Rossi, *Rime*

G. La Face Bianconi-A. Rossi, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999.

La Face-Rossi, *Serafino fonti*

G. La Face-A. Rossi, *Serafino Aquilano nelle fonti musicali*, «Lettere Italiane», XLVII (1995), pp. 345-385.

La Face-Rossi, *Soffrir*

Rossi-La Face, «*Soffrir non son disposto ogni tormento*», *Serafino Aquilano: figura letteraria, fantasma musicologico*, in Pompilio et al. 1990, pp. 240-254.

Lesure

F. Lesure, *Manuscrit italien de frotole, 1502. Facsimilé du MS de la Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. Vm.⁷ 676*, edited by François Lesure, Genève, Minkoff, 1979.

Luisi, *Frontespizio*

F. Luisi, *Dal frontespizio al contenuto. Esercizi di ermeneutica e bibliografia a proposito della ritrovata silloge del Sambonetto (Siena 1515)*, in "Studi musicali", XXVIII (1999), pp. 65-115.

Luisi, *AnO*

F. Luisi, *Il secondo Libro di Frottole di Andrea Antico*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", VIII (1974), pp. 491-535.

Luisi, *Balli*

F. Luisi, *Balli strumentali del primo Cinquecento*, trascrizione e revisione critica di F. Luisi, Roma, Società italiana del flauto dolce, 1976.

Luisi, *Laudario*

F. Luisi, *Laudario Giustinianaano*, 2 voll., Venezia, Fondazione Levi, 1983.

Luisi, *Moti confecti*

F. Luisi, *Moti confecti, zoè frotole. Dal genere letterario alla codificazione musicale: esegesi, trasmissione e recezione*, in *Trenta'anni di ricerca Musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di D. Restani e P. Dalla Vecchia, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 143-159.

Luisi, *Musica vocale*

F. Luisi, *Del cantar a libro... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento*, Torino, ERI, 1977.

Luisi, *Prodromi*

F. Luisi, *Prodromi di comicità buffonesca nella tradizione musicale italiana del primo Cinquecento*, in *Il Caritesio*, a cura di I. Cavallini, P. Dalla Vecchia e P. Russo, Cleup, Padova, 2008, pp. 221-239.

Luisi, *Scrittura e riscrittura*

Scrittura e riscrittura del repertorio profano italiano nelle edizioni petruciane, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Atti del convegno internazionale, 10-13 ottobre 2001, a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2005, pp. 177-214.

Luisi, *Tentalora*

Il 'Tentalora' ballo dei "tempi passai": vecchie e nuove fonti, in *Musicologia humana, Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, edited by S. Gmeinwieser, D. Hiley, J. Riedlbauer, in "Historiae Musicae Cultores", 74, Firenze, Olschki, 1994, pp. 73-113.

Luisi-Zanovello

Frottole libro undecimo. Ottaviano Petrucci, Fossombrone 1514, edizione critica di F. Luisi, edizione dei testi poetici a cura di G. Zanovello, (“Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae”, I), Padova, Cleup, 1997.

Lockwood

L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Cambridge (MA), Harvard University Press – Oxford, Oxford University Press, 1984 (trad. italiana: *La musica a Ferrara nel Rinascimento. La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1987).

Mengaldo

P. V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.

Menghini

M. Menghini, *Poesie inedite del sec. XV*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», III, 1895, pp. 17-27.

Pino, *Ragionamento*

G. B. Pino, *Ragionamento sopra de l'asino*, Roma, Salerno Editrice, 1982.

Pirrota

Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi, seconda ediz., Torino, Einaudi, 1975.

Pompilio *et al.* 1990

Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, (Bologna, 27 agosto-1 settembre 1987; Ferrara-Parma 30 agosto 1987), a cura di A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi e F. A. Gallo, Torino, EDT/Musica, 1990.

Prizer, *Courtly*

W. F. Prizer, *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor (MI), UMI Research Press, 1980.

Prizer, 1990

W. F. Prizer, *Paris, Bibliothèque Nationale, Rès. Vm.⁷ 676 and Music at Mantua*, in Pompilio et al. 1990, II, pp. 235-239.

Rohlf, *Fonetica*

G. Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, Torino, Einaudi, 1966.

Rohlf, *Morfologia*

G. Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, Torino, Einaudi, 1968.

Rohlf, *Sintassi*

G. Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, Torino, Einaudi, 1969.

Saviotti

A. Saviotti, *Rime inedite del secolo XV (dal codice Oliveriano 54)*, «Il Propugnatore», V n. s. (1892), parte II, pp. 303-345.

Segre

C. Segre, *Oralità e scrittura nell'epica medioevale*, in *Oralità, cultura, letteratura, discorso. Atti del convegno internazionale*, (Urbino, 21-25 luglio 1980, a c. di B. Gentili e G. Paioni, Roma, Ed dell'Ateneo, 1985, pp. 20-35.

Spongano

Rispetti e strambotti del Quattrocento. I “Rispetti di più persone” nel Ms. Can. It 99 della Bodleian Library di Oxford, a c. di R. Spongano, Bologna, Tamari, 1971.

Spongano, *Rispetti*

I Rispetti di più persone *nel Ms. Can. It 99 della Bodleian Library di Oxford*, «Studi e problemi di critica testuale», 1 (1970), pp. 91-105; 2 (1971), pp. 172-212; 3 (1971), pp. 122-170; 4 (1972), pp. 61-94; 5 (1973), pp. 67-79; 7 (1975), pp. 90-135.

Spongano, *Metrica*

R. Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, seconda ed., Bologna, Pàtron, 1974.

Torre Franca

F. Torre Franca, *Il segreto del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1939 (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1972).

Weiss

S. Forscher Weiss, *Bologna Q 18: Some Reflections on Content and Context*, «Journal of the American Musicological Society», XLI, 1988, pp. 63-101.