

LE FROTTOLE PER CANTO E LIUTO DI B. TROMBONCINO E
M. CARA NELLA EDIZIONE ADESPOTA DI ANDREA ANTICO *

di Francesco Luisi

1. *Problemi bibliografici.*

Sono degli ultimissimi anni del secolo scorso le prime incerte notizie sulla stampa musicale dell'Antico che raccoglie, trascritta per canto e liuto, una scelta di composizioni frottoliche dei due più famosi compositori del genere: Bartolomeo Tromboncino e Marchetto Cara. Delle originali 37 composizioni formanti la raccolta solo 25 sono sopravvissute complete e 4 incomplete, mentre 8 brani sono andati perduti a causa della mancanza di alcuni fogli nell'unico esemplare oggi conosciuto e conservato nella Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini di Firenze (coll. B. 3803). La perdita, oltre alle pagine di musica, interessa anche l'ultima carta, la quale sicuramente doveva contenere il colophon con le consuete indicazioni di stampa relative alla data e all'editore. Tali perdite imposero agli studiosi una indagine al fine di consentire l'individuazione del contenuto originario, la giusta collocazione cronologica della stampa e l'identificazione della paternità editoriale e, come appare evidente, le maggiori difficoltà riguardarono la bibliografia musicale.

Riteniamo, pur con qualche riserva, che la prima notizia relativa all'esemplare fiorentino sia da attribuire a Johannes Wolf, che in un breve articolo del 1899, dichiarando la stampa sconosciuta, propose una descrizione molto incompleta della silloge; ¹ il Wolf affermò tuttavia di possedere solo appunti parziali risalenti al 1895, dai quali gli risultavano 35 brani e sulla base di questi tentò una inesauriente elencazione delle composizioni del Tromboncino e del Cara, delle quali

* Il titolo esatto dell'opera, come compare sul frontespizio della raccolta, è il seguente: *Frottole de Misser Bartolomio Tro(m)bo(n)/cino et de Misser Marchetto Carra / co(n) Tenori et Bassi tabulati et co(n) / soprani in ca(n)to figurato per / ca(n)tar et sonar col lauto.* Segue il privilegio di stampa: « Sa(n)ctissimus d(omi)n(u)s d(omi)n(us) n(oste)r Papa Leo X. / vetat nequis alius hos ca(n)tus i(m)primat to/to dece(n)nio sub exco(m)municationis p[o]ena ». Sotto, al centro, compare il marchio tipografico di Lucantonio Giunta stampato in rosso (giglio fiorentino con le iniziali L. A.). (Ved. riproduzione n. 1).

¹ Cfr. J. WOLF, *Ein alter Lautendruck*, in « Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft », I (1899), pag. 29.

solo alcune furono riscontrate dallo stesso studioso in altre raccolte a stampa nella versione a 4 voci. L'articolo indica inoltre approssimativamente la data di edizione in base al privilegio di stampa concesso da Leone X, pontefice dal 1513 al 1521, che compare nel frontespizio della raccolta. Quasi contemporaneamente e comunque nello stesso anno (il che lascia supporre una possibile indipendenza dalla notizia del Wolf) appare un'altra incompleta descrizione di Riccardo Gandolfi nell'Annuario del R. Istituto Musicale di Firenze.² Anche se sull'argomento ritornerà ancora una volta lo stesso Gandolfi nel 1929³ solo nel 1945, per il contributo che Alfred Einstein diede alla Bibliografia del Vogel, potrà essere considerato definito il problema in ordine alla classificazione esatta dei brani e alla datazione (1520).⁴ Inspiegabilmente però nel 1960 risulterà ancora lacunosa la descrizione del RISM (ca. 1520⁷) che elenca 29 composizioni — 22 del Tromboncino e 7 del Cara — che con ogni probabilità sono da riferire ai brani effettivamente presenti nell'unicum di Firenze (25 completi e 4 incompleti).⁵ Esauriente sarà invece la classificazione operata da Bianca Becherini qualche anno più tardi,⁶ che offre un quadro completo degli originari 37 brani contenuti nella silloge anche se ancora non disposti nel più giusto ordine indicato qualche tempo dopo da Knud Jeppesen.⁷

In verità ci sembra che i problemi bibliografici sorti intorno alla stampa di Firenze abbiano sopportato un iter eccessivamente lungo e inadeguato alle reali difficoltà di identificazione derivanti dalle mutilazioni presenti nell'esemplare. La stampa — in 8° oblungo — conteneva originariamente 48 carte (Einstein ne indica erroneamente 47 e RISM 46), numerate con cifre arabe sul recto in alto a destra, che concordano inequivocabilmente con le segnature dei tre fascicoli di

² Cfr. R. GANDOLFI, «Biblioteca», Annuario del R. Istituto Musicale di Firenze, Anno I, Firenze 1899, pag. 34.

Precisiamo comunque che nei lavori appresso citati di A. Einstein e di K. Jeppesen (ved. note 4 e 7) il Gandolfi viene indicato come scopritore dell'unicum di Firenze o, almeno, citato in primo luogo.

³ R. GANDOLFI, (A. BONAVENTURA e altri), *Catalogo delle Opere Musicali - Città di Firenze, Biblioteca del R. Conservatorio di Musica*, Parma 1929.

⁴ Cfr. A. EINSTEIN, *Bibliography of Italian Secular Vocal Music printed between the Years 1500-1700 by Emil Vogel*, revised and enlarged by A. E., «Notes», II (1945), n. 4, pagg. 280-281.

⁵ RISM, *Répertoire International des Sources Musicales. Recueils Imprimés XVI^e-XVII^e Siècles, I / Liste Chronologique*, Henle, München-Duisburg 1960, pag. 100.

⁶ Cfr. B. BECHERINI, *I manoscritti e le stampe rare della Biblioteca del Conservatorio «L. Cherubini» di Firenze*, in «La Bibliofilia» (1964), pagg. 297-298.

⁷ Cfr. K. JEPPESEN, *La Frottola: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*, in «Acta Jutlandica», XL (1968) n. 2, Aarhus-Copenaghen, pagg. 56-59 e pag. 133.

16 carte ciascuno di cui si compone la raccolta, contrassegnati con lettere gotiche e numerazione araba [da AA¹ fino ad AA⁸ (=AA¹⁶), da BB¹ a BB⁸ (=BB¹⁶) e da CC¹ a CC⁸ (=CC¹⁶)]. Su questa base si può facilmente dedurre la mancanza delle cc. 14-19 [ultime 3 carte della prima segnatura (AA¹⁴, AA¹⁵, AA¹⁶) e prime 3 carte della seconda segnatura (BB¹, BB², BB³)], delle cc. 30-34 [ultime 3 carte della seconda segnatura (BB¹⁴, BB¹⁵, BB¹⁶) e prime 2 carte della terza segnatura (CC¹, CC²)] e delle carte 47-48 [ultime 2 carte della terza segnatura (CC¹⁵, CC¹⁶)]. La perdita di queste ultime carte (non registrata in RISM) — in special modo sentita in sede bibliografica — pone, come è stato detto, particolari problemi sulla paternità editoriale e sulla datazione dell'esemplare. Fortunatamente però la silloge ci è pervenuta completa del frontespizio e della « Tabula » (rispettivamente riportati a cc. 1r-1v) dai quali è possibile desumere l'esatto contenuto (per questa ragione ci sembrano inspiegabili le inesattezze riferite dagli studiosi in merito al numero dei brani, cfr. riproduzione n. 2) e, per una singolare particolarità tipografica, il luogo di stampa e il nome dell'editore. Infatti sulla pagina del frontespizio, sotto il titolo, compare il marchio editoriale di Lucantonio Giunta stampato in rosso (iniziali L. A. rispettivamente a sinistra e a destra del giglio fiorentino racchiuso in un piccolo rettangolo in piedi) assieme a una registrazione manoscritta cinquecentesca pure in rosso, che indica l'anno 1520 e che si rileva nel margine inferiore leggermente a sinistra del marchio tipografico (cfr. riproduzione n. 1). Una più attenta valutazione di tali elementi avrebbe dovuto far supporre con immediatezza — data la presenza della sigla editoriale di Lucantonio Giunta — che il luogo di stampa fosse Venezia e non Roma (come suppone erroneamente il RISM) dove invece operava Iacomo Giunta, fratello del primo. È tuttavia possibile che l'idea di attribuzione all'ambiente tipografico romano sia stata suggerita dalla presenza del privilegio di stampa concesso da Leone X, sottoposto al titolo nella stessa pagina del frontespizio. Particolare, quest'ultimo, che avrebbe dovuto, di contro, far intuire la reale paternità editoriale nella figura dello stampatore Andrea Antico da Montona, che solo in tempi relativamente recenti la studiosa americana Catherine Weeks Chapman — purtroppo prematuramente scomparsa — ha posto in evidenza con opportuni accostamenti di carattere tipografico e bibliografico.⁸ La Chapman accerta infatti l'esistenza di

⁸ Cfr. C. W. CHAPMAN, *Andrea Antico*, tesi di laurea non pubblicata, Harvard University, 1964, pagg. 231-237, e della stessa, *Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus*, in JAMS (1968), I, pag. 50 e pag. 68 n. 55.

un altro esemplare oggi perduto delle *Frottole per canto e liuto* negli antichi cataloghi manoscritti della Biblioteca di Hernand Colon dove (nell'Abecedarium B, col. 198) ricorre l'indicazione « Bartholomei trombo(n)cini cose amoroze da cantar nel lauto e in laude. Frottole tenori et bassi tabulati per lauto. n. 27. [brani contenuti nella silloge] 5109. [numero per il rilievo della descrizione su altra colonna dell'Abecedarium] V. [Venezia] 1520. 8a [in ottavo] ». Alla colonna 5109 si trova poi « Margheti Carra con frottole tabulate per sonar con lauto. 5109. V. 1520. Qui se po eslegar damore preso en bon conpito [sic]. 5109 ». Da quest'ultima indicazione che specifica anche la presenza del Cara nella silloge e che riporta l'incipit della prima composizione presente nella stampa (la stessa riportata nell'esemplare di Firenze) non si hanno dubbi circa l'identità delle due antiche stampe. Qualche perplessità potrebbe nascere dalla considerazione relativa al numero dei brani dichiarato da Colon come contenuto della raccolta (n. 27 anziché 37) che ha fatto supporre allo Jeppesen che si trattasse « presumibilmente di un errore di scrittura invece di: 37 ».⁹ Diversa invece è la nostra opinione in quanto crediamo che il n. 27 non fosse riferito da Colon all'intero contenuto, ma alla totalità dei brani attribuiti nell'opera al Tromboncino (al n. 198 dell'Abecedarium B il Cara non è infatti citato), il quale effettivamente risulta essere l'autore di 27 composizioni nell'unicum di Firenze. Accertati quindi l'anno e il luogo di edizione, l'attribuzione della stampa all'Antico si muove su una serie di individuazioni bibliologiche e bibliografiche che, bene evidenziate nella citata tesi della Chapman, subiscono ulteriori e validi accertamenti nel lavoro bibliografico dello Jeppesen. L'editore Antico aveva effettivamente operato a Roma dove era uscita nel 1510 la sua prima edizione *Canzoni Nove* [...] che violava pienamente — finanche nel contenuto — il privilegio di stampa di cui godeva Ottaviano Petrucci; l'Antico, protetto da Giovanni de' Medici, non solo non fu interdetto dall'attività editoriale, ma nel 1513, passato il suo protettore al pontificato col nome di Leone X, ottenne il privilegio di stampa con il quale continuerà a stampare incontrastato. Negli anni seguenti, dal 1513 al 1518, uscirono a Roma altri quattro Libri di frottole [l'ultimo di questi, il *Frottole Libro Quinto*, è andato perduto, ma si trova citato nei cataloghi di Colon (Abecedarium B, col. 676, 419, 92 e Registrum A, 1981)] dei quali il Secondo e il Terzo furono ristampati da Mazochio-Giunta (Roma 1518), un Libro di *Frottole intabulate da sonar organi* (1517), il magnifico *Liber Quin-*

⁹ Cfr. K. JEPPESEN, *La Frottola*, cit. pag. 57.

Grottole de Adiffer Bortolomio Tróbò,
cino ⁊ de Adiffer Adarcheto Larra
cò Tenori ⁊ Bassi tabulati ⁊ cò
soprani in cāto figurato per
cātar ⁊ sonar col lauto.

Sāctissimus dñs dñs nr̄ Papa Leo. x.
vetat nequis alius hos cātus imprimat to-
to decēnio sub excomunicationis pena.



Tabula

Alm d'essi el cor mio	8	Madona la pietade	22
Aqua non e l'umor	9	Madia ventura aduenir	23
Amor se dora in her	12	Madouessi il vecchiar el	28
Ben mi credea passar	41	Madunctos son d'amor	40
E hi se po slegar d' amore	2	Mal foco tremo	14
Come haro donqz ardire	5	Ogni mal d' amor procede	26
Dangia sperar mia voglia	18	Per fugir la mia morte	7
L' u rideo mihi	20	Piu volte fra me stesso	10
Dura passion che per amor	16	Pia ngea la d'ona mia	46
D'ona nō me tenete	30	Quido i piango	27
D'ona sol per voi	31	Queste lacrime mie	33
De fussi almen si nota	43	Queste non son piu	45
Ecco cotui che marde	38	Se aliel dico che dira	73
Facto son per affanni	29	Se alcun tempo da voi	10
Fossi e vir forsi che no	39	Se la lumacha che sabusa	11
Bhe pur cocente	37	Se amor non e che adunqz	13
La non vol perche	14	Signora vn che vadora	15
La speranza in tutto	17	Uoi gentil alme accese	35
Longi dal mio bel sol	45		

Regula per quelli che non sano cantare.

Prima deue intendere che in la presente in tabulatura sono sei ordine de corde como in lo lau-
to. La linea de sopra e per el cōtrabasso: e cosi va sequitando per ordine. Le qual se hāno a tochar e i
li lor tasti secondo sono in essi signati li numeri. Quando sera signato. o signaifica che se tocha quel
la corda doue e tal signo voda. Et quando e signato. i. se mette el dēto in lo primo tasto: e cosi del resto
de li numeri. E incho: a da sapere che le cose che se sonano p' hauer la sua perfectione le botte nō se dē-
no equali per tanto sono stati facti sopra li ditti numeri li infrascripti signati quali sono segni de note
reduite in tal forma: accio che etiam quelli che non fanno cantare possino anchora loro participar de
tal virtu: li quali si se accomodaranno a tegnir tal misura sonaranno tutte le cose intabulate perfectissi-
mamente. Questi sono li segni. **||** **||** **||** **||** El primo signaifica la misura che deue tegnir: la qual biso-
gna pigliarla si larga cox in quel tempo tu possi dare le botte del numero diminuto: perche
lo secōdo segno vale per la mita del primo. El terzo per la mita del secōdo. El quarto per la mita del terzo.
Et quando tu tronera i vno ponto apresso al primo ouer al secōdo segno quel tal pōto vale per la mita
de quel segno apresso al qual e messo. Item nota che tutte le botte sono senza ponto de sotto se dāno in
giu: e quelle dal ponto se danno in su: excepto quando sono piu de vna che se pizichano non essendo
de sotto el ponto che bisogna darle tutte in su. Item aduertisi che noi per nō multiplicar tanti segni li
quali deno andar sopra le botte: perche tanta quantita de segni offuscaria la vista: habbiamo lassato mol-
te botte senza segni: lequale botte deno essere date a misura del segno che dauanti li e piu vicino.

- 1 - Frontespizio della raccolta di Frottole di B. Tromboncino e M. Cara per canto e Liuto (A. Antico e L. A. Giunta, Venezia 1520), Firenze, Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini, coll. B. 3803.
- 2 - *Tabula*, c. 1 v.
- 3 - *Regula per quelli che non sano cantare*, c. 2 r.

decim Missarum del 1516, il *Moteti Libro Primo* del 1518, purtroppo perduto ma anch'esso citato nel Registrum A, 1984 e nell'Abecedarium B, col. 92 della Biblioteca Colombina e una particolare stampa del 1516 [Colon, Abecedarium B, col. 245 e col. 88: « Canzoni li. 2°. con cose nove in canto. 8a. n. 45 R. (Roma) 1516 »] che, sebbene iniziasse con lo stesso brano col quale si apre il *Secondo Libro di Frottole* dell'Antico, riteniamo un esemplare a sé di cui non si ha più conoscenza.¹⁰ Oltre ai rapporti editoriali suddetti con il Mazochio e il Giunta, l'Antico, nel periodo romano, ebbe scambi con l'editoria napoletana. A Napoli, infatti, giunse parte del suo materiale, che fu poi impiegato dalla officina di Giovanni Antonio de Caneto per l'edizione dei *Fioretti di Frottole* [...] del 1519.¹¹ Nel 1520 — e forse già da qualche tempo prima — l'Antico abbandona definitivamente Roma e si trasferisce a Venezia dove praticamente subentra all'editore Petrucci. È pur vero che lascerà a Roma il grosso del suo materiale tipografico che passerà ai Dorico¹² (a nostro avviso non direttamente, ma attraverso G. G. Pasoto), ma sappiamo con certezza che porterà con sé il materiale silo-tipografico che intenderà riutilizzare: quello relativo al Secondo, Terzo e Quarto Libro di frottole, tutti ristampati a Venezia nel 1520, e verosimilmente i legni del *Moteti Libro Primo*, che sappiamo da Colon uscito in Roma nel 1518 e che sopravvive nella ristampa veneziana del 1521. Particolarmente rincresce non sapere nulla del *Frottole Libro Quinto* che, sulla base delle indicazioni fornite dai cataloghi di Siviglia, si deve ritenere uscito in Roma nel 1518, ma del quale non è sopravvissuto alcun esemplare né della prima edizione né di successive ristampe. Se si considera che i Libri Secondo e Terzo sono stati stampati tre volte (1513, 1518 e 1520) e il Libro Quarto due volte (1517 e 1520) e che pure ha avuto una ristampa il Primo Libro dei mottetti (1518 e 1521), il caso del Quinto Libro non può che lasciare perplessi. Si possono fare due ipotesi: una prima, più semplicistica, può riferire la mancanza attuale alla perdita totale di qualunque esemplare, una seconda potrebbe far supporre la perdita della sola prima edizione (della quale Colon ci assicura l'esistenza) e la possibilità che questa non abbia mai avuto una ristampa. Un particolare

¹⁰ Cfr. F. LUISI, *Il Secondo Libro di Frottole di A. Antico*, in N.R.M.I., VIII (1974), 4, pag. 499.

¹¹ Cfr. F. LUISI, art. cit., in N.R.M.I., pag. 500.

¹² Le affinità tipografiche tra le stampe di Antico e quelle dei Dorico sono state di recente registrate da G. Rostirolla nella nota introduttiva alla edizione anastatica del *Missarum Liber Primus* del Palestrina (Dorico, Roma 1554), Ed. Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 1975, in merito alla quale si veda la recensione di F. LUISI, in N.R.M.I., X (1976), pagg. 147-148.

in questo senso può venire in aiuto. Tra il 1518 e il 1519 l'Antico cedette al de Caneto parte del suo materiale per la stampa del *Fioretti di Frottole* (Napoli 1519) che contiene documentabilmente alcuni brani del Libro Quarto e verosimilmente altri brani del Libro Quinto.¹³ È possibile che, a differenza dei legni del Libro IV, quelli del Libro V non siano più tornati in possesso dell'Antico il quale non ha più potuto ristampare l'opera. Si consideri inoltre che il *Fioretti* è un « Libro Secondo » e che l'eventuale « Libro Primo » non sopravvissuto avrebbe potuto contenere altro materiale dell'Antico fra cui non ultima almeno una parte dello stesso Quinto Libro a noi sconosciuto. Di certo comunque l'Antico ristampò a Venezia, a spese di Lucantonio Giunta, i suddetti tre Libri di frottole (il Secondo, il Terzo e il Quarto) che uscirono con ogni probabilità con la stessa data: 15 ottobre 1520. In realtà una sola delle tre stampe è pervenuta completa di colophon¹⁴ ma l'esame comparativo con le altre due ha posto in rilievo una identità assoluta delle caratteristiche tipografiche che impongono di ritenere simultanee le edizioni. Del resto l'anno 1520 fu fecondissimo per l'Antico: con la stessa data 15 ottobre uscirono anche il *Motetti novi Libro Tertio*, il *Motetti novi e chanzoni franciose a quatro sopra doi* e le *Chansons à Troys* mentre il 30 novembre vide la luce il *Motetti novi Libro Secondo*. A questo elenco possiamo senz'altro aggiungere la stampa delle frottole per canto e liuto che, particolarmente affine tipograficamente ai tre Libri di frottole, può essere ascritta alla stessa data del 15 ottobre 1520. In modo particolare siamo inclini a tale supposizione per il riscontro del marchio tipografico rosso (giglio fiorentino con le sigle L. A.) sulla pagina del frontespizio e della stampa qui esaminata e del *Frottole Libro Tertio*.¹⁵

¹³ Fra i brani appartenenti al *Frottole Libro Quinto* del 1518 troviamo sicuramente il *Cum rides michi* presente anche nella silloge delle frottole per canto e liuto e citato nell'incipitario alfabetico del Catalogo di Colon, n. 5929 riferito dall'Abecedarium B, col. 676 che riporta « Frottole li. 5. n. 40. 5929. R.[Roma] 1518. 8 [in ottavo] ». Riguardo alla identificazione di altri brani attribuibili al perduto Quinto Libro cfr. F. LUISI, art. cit., in N.R.M.I., VIII (1974), n. 4, pagg. 500-502.

¹⁴ L'esemplare, unicum della Biblioteca Marucelliana di Firenze coll. 4.A.VII. 169-4, riporta nel colophon: « Venetiis impressum opera et arte Andree Antiqui: Impen/sis vero. D. Luce Antonii de Giunta florentini / Anno. 1520. Die. XV. Octobris »; segue l'insegna editoriale dell'Antico (due A intrecciate e unite a mezza altezza da una barretta trasversale).

¹⁵ Nelle altre due stampe (Libro II e IV) il frontespizio è andato perduto, ma siamo certi che avesse identica impostazione. In realtà sembra che esista un altro esemplare del Libro II ristampato a Venezia, appartenuto al fondo Torre Franca e oggi alla Biblioteca del Conservatorio di Venezia, ma non ancora accessibile; dalle nostre indagini risulta mancante del colophon, ma completo del frontespizio sul quale appare appunto il marchio rosso del Giunta. Più dettagliatamente si veda il nostro articolo citato, in N.R.M.I., VIII (1974), n. 4, pagg. 495-497.

* * *

La tavola che segue rende una visione abbastanza completa del contenuto attuale e originario dell'unicum del Conservatorio di Firenze. La collocazione dei brani ora mancanti nell'esemplare, ma indicati nella « tabula » alfabetica a c. 1v, si basa sulle indicazioni delle carte riportate nella « tabula » stessa (cfr. riproduzione n. 2). Mancano perciò del tutto i brani indicati dal n. 12 al n. 17 e dai nn. 25-26, ma di questi solo il numero 26 (*Donna sol per voi*) rimane per ora sconosciuto non essendo riscontrabile in altre edizioni. Altri quattro brani sono mutili nel nostro esemplare (nn. 11, 24, 27 e 37) ma fortunatamente possono essere ricostruiti sulla base delle rispettive versioni a 4 voci presenti in altre stampe. Complessivamente solo per 9 composizioni non è possibile il confronto con altre fonti (nn. 1, 2, 5, 20, 21, 26, 28, 31, 32); per gli altri brani abbiamo spesso anche due o tre fonti di riscontro contemporaneamente. La fonte più copiosa è costituita dai quattro codicetti veneziani Mss. It. CL. IV, N. 1795-98 (Venezia, Biblioteca Marciana) che contengono la versione vocale a 4 parti relativa a 16 brani (nn. 4, 10, 12, 15, 16, 17, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 33, 34, 35, 37); ulteriore riscontro per 13 brani si ha nel *Frottole Libro Quarto* (Roma 1517 e Venezia 1520) dell'Antico (nn. 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 29, 30, 35, 36); il *Fioretti di Frottole* del de Caneto (Napoli 1519) offre la collazione per 9 brani (nn. 3, 13, 4, 15, 16, 18, 22, 29, 30); 5 composizioni si trovano anche nel *Frottole Libro Undecimo* del Petrucci (Fossombrone 1514) (nn. 6, 25, 27, 33, 34); un brano (n. 7) è presente nel *Frottole Libro Tertio* dell'Antico (Roma 1513 e 1518, Venezia 1520); un altro brano (n. 6) nel *Frottole Libro Secondo* del Petrucci (Venezia 1504) e un ultimo (n. 37) nel *Canzoni Frottole et Capitoli [...] Libro Primo De La Croce* di Jo. Jacobus Pasotus et Valerius Dorich (Roma 1526); due composizioni (nn. 13 e 14) trovano ancora riscontro nel codice sangallese Ms. 463-464 (St. Gallen Stiftsbibliothek) e un'altra (n. 29) può singolarmente collazionare la sola parte del Cantus con il brano n. 28 del *Frottole Libro Septimo* del Petrucci (Venezia 1507). Il brano n. 18 (*Cum rides mihi*) si trovava anche nel perduto *Frottole li. 5^o* stampato a Roma dall'Antico nel 1518 di cui ci danno notizia i cataloghi manoscritti della Biblioteca Colombina.

Solo per sette testi è stata possibile l'individuazione del poeta: *Cum rides michi* è di Giovanni Pontano; *Movesi il vechiarel* e *Se amor non è* sono del Petrarca; *Come haro dunque* di Michelangelo Buonarroti; *Queste lachrime mie* di Baldassarre Castiglione; *Dura passion* di

N. ord.	INCIPIIT DEI TESTI	CARTE	AUTORI
1	<i>Chi se po slegar d'amore</i>	cc. 2v-3r	B. T.
2	<i>Se glil dico che dirà</i>	cc. 3v-4v	M. C.
3	<i>Come haro dunque ardire</i>	cc. 5r-7r	B. T.
4	<i>Per fugir la mia morte</i>	c. 7v	M. C.
5	<i>Almen vedesti el cor</i>	cc. 8r-8v	B. T.
6	<i>Aqua no[n] è l'humor</i>	cc. 9r-9v	B. T.
7	<i>Se alcun tempo da voi</i>	c. 10r	M. C.
8	<i>Più volte fra me stesso</i>	cc. 10v-11v	B. T.
9	<i>Se la lumacha</i>	cc. 11v-12r	B. T.
10	<i>Amor, se d'ora in hor</i>	cc. 12v-13v	B. T.
11	<i>Se amor no[n] è</i>	cc. 13v-14r	M. C.
12	<i>(Nel foco tremo)</i>	[c. 14r]	[B. T.]
13	<i>(La no[n] vol perché)</i>	[c. 14v]	[M. C.]
14	<i>(Signora un che v'adora)</i>	[cc. 15r-15v]	[M. C.]
15	<i>(Dura passion che per amor)</i>	[cc. 16r-16v]	[B. T.]
16	<i>(La speranza in tutto)</i>	[cc. 17r-17v]	[B. T.]
17	<i>(Cangia sperar mia voglia)</i>	[cc. 18r-19v]	[M. C.]
18	<i>Cum rides michi</i>	cc. 20r-21v	B. T.
19	<i>Madonna la pietade</i>	cc. 22r-23r	B. T.
20	<i>Mia ventura al venir</i>	cc. 23v-25v	B. T.
21	<i>Ogni mal d'amor</i>	cc. 26r-26v	B. T.
22	<i>Quando i' piango</i>	cc. 27r-27v	B. T.
23	<i>Movesi il vechiarel</i>	cc. 28r-29r	B. T.
24	<i>Facto son per affanni</i>	cc. 29v-30r	B. T.
25	<i>(Do[n]na no[n] me tenete)</i>	[cc. 30r-30v]	[B. T.]
26	<i>(Do[n]na sol per voi)</i>	[cc. 31r-32v]	
27	<i>Queste lagrime mie</i>	cc. [33r]-35r	B. T.
28	<i>Voi gentil alme accese</i>	cc. 35v-36v	B. T.
29	<i>Gli è pur cocente</i>	cc. 37r-37v	B. T.
30	<i>Ecco colui chi m'arde</i>	cc. 38r-39v	M. C.
31	<i>Forsi è ver forse che no</i>	cc. 39v-40r	F. T. [sic]
32	<i>Monchos so[n] d'amor</i>	cc. 40v-41r	B. T.
33	<i>Ben mi credea passar</i>	cc. 41v-43r	F. T. [sic]
34	<i>De fusse almen si nota</i>	cc. 43v-44v	B. T.
35	<i>Queste no[n] son più lagrime</i>	cc. 45r-45v	B. T.
36	<i>Longi dal mio bel sol</i>	cc. 45v-46v	B. T.
37	<i>Piangea la do[n]na mia</i>	cc. 46v-[47]	M. C.

Fioretti, cc. 29v-31r
Ms. Veneziano, n. 74

senza riscontro in altre stampe
senza riscontro in altre stampe
testo di M. Buonarroti

Petrucchi Libro XI, c. 71v
Antico Libro III, c. 42r
Petrucchi Libro II, cc. 37v-38r
Antico Libro IV, cc. 5v-7r
Antico Libro IV, cc. 26v-27r e in Ms. Veneziano, n. 19
Antico Libro IV, cc. 5v-6r

senza riscontro in altre stampe

Antico Libro IV, cc. 39v-40r e in Ms. Veneziano, n. 50

in Antico Libro IV autore: Marcheto Carra

Fioretti, cc. 21v-22r, in Antico Libro IV, cc. 14v-15r e Ms. Sangallese, p. 156

manca la parte finale e quanto segue fino a c. 19v (incipit desunti dalla « tabula », cfr. riproduzione n. 2); testo di F. Petrarca

Fioretti, cc. 32v-33r e in Ms. Sangallese, p. 149

in Antico Libro IV autore: Bartolomio Tromboncino

Fioretti, cc. 40v-41r, in Antico Libro IV, cc. 30v-31r e in Ms. Veneziano, n. 18

in *Fioretti* autore: M. C.

Fioretti, cc. 36v-37r, in Antico Libro IV, cc. 7v-8r e in Ms. Veneziano, n. 29

in *Fioretti* autore: M. C.

Antico Libro IV, cc. 11v-13r e in Ms. Veneziano, n. 83

in *Fioretti* autore B. T.

Fioretti, cc. 25v-27r e in Antico Libro V, (?)

in *Fioretti* autore B. T.

Antico Libro IV, cc. 8v-10r

in Antico Libro IV autore: M. C.

il *Frottole li. 5°* è oggi perduto ma è citato nei cataloghi ms. di Colon; testo latino di G. Pontano

senza riscontro in altre stampe
senza riscontro in altre stampe

Fioretti, cc. 41v-43r e Ms. Veneziano, n. 33
Ms. Veneziano, n. 27
Ms. Veneziano, n. 26

testo di F. Petrarca

manca la parte finale e quanto segue fino a c. 33r (incipit desunti dalla « tabula », cfr. riproduzione n. 2)

in Petrucci Libro XI autore: B. T.

Petrucchi Libro XI, cc. 62v-63r e in Ms. Veneziano, n. 75

senza riscontro in altre stampe

manca la parte iniziale; testo di B. Castiglione

Petrucchi Libro XI, cc. 63v-64r e in Ms. Veneziano, n. 39

senza riscontro in altre stampe

in Petrucci Libro VII solo parte di C

Fioretti, cc. 44v-45r, in Antico Libro IV, cc. 2v-3r, in Ms. Veneziano, n. 30 e in Petrucci Libro VII, n. 28

Fioretti, cc. 33v-35r e in Antico Libro IV, cc.; 42v-44r

senza riscontro in altre stampe, ma sicuramente B. T.

senza riscontro in altre stampe; testo misto italiano-spagnolo

sicuramente B. T. come in Petrucci Libro XI

Petrucchi Libro XI, cc. 6v-7v e in Ms. Veneziano, n. 4

Petrucchi Libro XI, cc. 4v-5r e in Ms. Veneziano, n. 7

testo di L. Ariosto

Antico Libro IV, cc. 3v-4r e in Ms. Veneziano, n. 67

Antico Libro IV, cc. 52v-53v

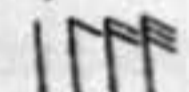
Ms. Veneziano, n. 85 e in Pasoto-Dorico

manca la parte finale

Libro I, cc. 8v-10r

Iacopo Sannazaro; *Queste non son più lagrime* di Lodovico Ariosto (*Orlando Furioso*, XXIII, 126). Esclusi il testo latino del Pontano e quello del n. 32 (*Monchos so(n) d'amor perdidos* in lingua mista (italiano-spagnolo), tutti gli altri sono in lingua italiana.

Un'ultima particolarità non priva di interesse è data dalla presenza nell'esemplare qui esaminato di una *Regula per quelli che non sano cantare*, stampata a c. 2r (cfr. riproduzione n. 3) che riteniamo utile trascrivere con qualche opportuno ammodernamento grafico:

« Prima deve intendere che in la presente intabulatura sono sei ordine de corde co(m)mo in lo lau/to. La linea de sopra è per el con(n)trabasso, e così va seguitando per ordine. Le qual se ha(n)no a tohare i(n)/li lor tasti, secondo [che] sono in essi signati li numeri. Quando serà signato .o. significa che se tocha quel/la corda, dove è tal signo, voda; et quando è signato .1. se mette el deto in lo primo tasto. E così del resto/ de li numeri. È anchora da sapere che le cose che se sonano p(er) haver la sua perfectione, le botte no(n) se da(n)/no equali: per tanto sono stati facti sopra li ditti numeri li infrascritti signali, quali sono segni de note/ redutte in tal forma, acciò che etiam quelli che non sanno cantare possino anchora loro partecipar de/ tal virtù; li quali, si se accomoderanno a seguir tal misura, sonaranno tutte le cose intabulate perfectissi/mamente. Questi sono li segni: . Il primo significa la misura che deve seguir, la qual biso/gna pigliarla sì larga che in quel tempo tu possi dare le botte del numero diminuito, perché/ lo seco(n)do segno vale per la mità del primo, el terzo per la mità del seco(n)do, el quarto per la mità del terzo./ Et quando tu troverai un ponto appresso al primo, over al secondo segno, quel tal po(n)to vale per la mità/ de quel segno appresso al qual è messo. Item nota che tutte le botte [che] sono senza ponto de sotto se da(n)no in/ giù, e quelle del ponto se danno in su, excepto quando sono più de una che se pizzichano, non essendo/ de sotto el ponto, che bisogna darle tutte in su. Item advertissi che noi, per no(n) multiplicar tanti segni, li/ quali deno andar sopra le botte (perché tanta qua(n)tità di segni offuscaria la vista) habiamo lassato mol/te botte senza segni: le quali botte deno essere date a misura del segno che davanti li è più vicino ».

2. Considerazioni strutturali e critiche.

Le trascrizioni date dall'Antico nella silloge qui esaminata non rappresentano certamente una novità rispetto a quelle che il Petrucci aveva dato alle stampe una decina di anni prima,¹⁶ tuttavia — proprio per la caratteristica di essere più tarde e perciò appartenenti a un periodo in cui la frottola si vedeva superare da nuovi fer-

¹⁶ Si tratta di due raccolte dal titolo *Tenori e Contrabbassi intabulati col Sopran in Canto figurato [...] col Lauto*, opera di F. Bossinensis, stampate dal Petrucci nel 1509 e 1511. Ambedue sono state pubblicate in edizione critica da B. DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto intabulate da F. B.*, in IMAMI, vol. III, nuova serie, Ricordi, Milano 1964.

menti musicali — esse sono assai significative di una prassi esecutiva largamente affermata e diffusa. La lettura della « Regula » innanzi riportata lascia infatti supporre che l'impresa editoriale prendesse le mosse da una specifica volontà di divulgazione; in un certo senso l'opera sembra rivolta ai dilettanti o ai meno provetti che, con qualche accorgimento, pur non sapendo « cantare » (cioè solfeggiare), potranno eseguire qualsiasi brano « perfectissimamente ».

La frottola per canto e liuto molto spesso assume l'aspetto di una melodia accompagnata essendo la frottola stessa una composizione polifonica che concentra e demanda nella regione vocale più acuta l'interesse melodico. Per un trentennio almeno, quindi, i fautori della musica italiana ebbero fra le mani un elemento modernissimo di attualità futura, il più adatto per una radicale riforma dell'estetica musicale, ma nessuno riuscì a capirne l'enorme portato stilistico. Non mancarono le occasioni: quegli anni videro sul trono di S. Pietro Leone X, il papa più munifico verso le arti che la storia ricordi. Il suo pontificato, iniziato con i famosi festeggiamenti in Campidoglio dove fu allestito un teatro e giunsero numerosi suonatori da ogni corte italiana, riunì prodigiosamente gli artisti più illuminati e le menti riformatrici più avanzate fra cui ebbe una parte di enorme rilievo il cardinale veneziano Pietro Bembo, che al seguito di Leone X firmerà il primo privilegio di stampa all'Antico, datato 3 ottobre 1513.¹⁷ Tali premesse non furono però sufficienti per la nascita di quel teatro musicale e di quella « monodia » che diverranno fruizione dei pronipoti del secolo. Lo spirito riformistico del primo Cinquecento fu evidentemente troppo preoccupato dagli effetti moralizzatori che la ventata savonaroliana aveva determinato sul finire del secolo precedente. Nella produzione musicale di genere profano ci fu del resto il più attento controllo essendo nota una certa tendenza allo scurrile, al licenzioso, al malizioso se non proprio talora al triviale, che nel secolo XV aveva dato vita a un repertorio popolaresco che spesso aveva contaminato la produzione aulica ufficiale. L'editoria musicale del primo '500 fu perciò controllata implicitamente attraverso le licenze di stampa. Non di rado le edizioni frottolistiche del Petrucci e dell'Antico appaiono preoccupate di mascherare testi letterari che una indagine più attenta

¹⁷ Tale privilegio sopravvive nell'unico esemplare della prima edizione del *Canzoni Sonetti Strambotti et Frottole Libro Tertio* (Antico, Roma 1513) oggi conservato a Parigi nella Biblioteca privata G. Thibault (trasferita in parte alla Nazionale di Parigi, dopo la morte della studiosa) e nella prima ristampa di esso (Mazochio-Giunta, Roma 1518) sopravvissuto pure come unicum e conservato oggi alla Biblioteca Nazionale di Firenze (coll. Mus. 11-3, Fondo Landau-Finaly).

impone di riferire a tradizione più antica e di origine popolare, ¹⁸ donde una certa quantità di testi corrotti e alterati. Di lì a poco, mentre il problema del controllo si estenderà anche alla musica liturgica, gli indizi della nuova estetica musicale profana si tradurranno in un reimpiego degli elementi tradizionali: contrappunto, movenze mottettistiche e particolarità stilistiche derivate dalla chanson francese si innestano sulla tendenza melodica espressa dalla semplicità della frottola che, maturata volutamente in antitetica posizione con l'arte fiamminga, ora — entro certi limiti s'intende — trasferiva il suo significato estetico proprio nel contrappunto. Forse ebbero una parte dominante in tale processo implicazioni logistiche che non vanno sottovalutate: la presenza ancora massiccia in Italia di maestri fiamminghi, una sorta di venerazione per la loro arte ormai passata in giudicato, la mancanza di veri geni autoctoni capaci di contrapporsi sul piano musicale allo sperimentato intellettualismo accademico di importazione nordica. Se furono queste le ragioni puramente storiche, pure ebbero a che fare con il divenire naturale dell'arte. Uno sguardo retrospettivo lascia oggi facilmente intravedere che il contrappunto del secolo XV non aveva ancora dato i migliori frutti e che questi sarebbero stati prodotti dall'innesto sul mottetto e sul madrigale cinquecenteschi.

A questo punto, mentre la disamina rischia di perder senso o di esaurirsi, ci sembra opportuno sottolineare quella che a nostro avviso altro non è che una deviazione dall'indirizzo estetico espresso dalla frottola e dalla sua particolare prassi esecutiva di concezione monodica. Si tratta di un grande messaggio non capito e non accolto. Il musicista del primo Cinquecento, in un certo senso disorientato, scelse la via della codificazione (la stessa che vediamo ripetersi ciclicamente in varie epoche a livelli conclusivi delle diverse forme dell'arte) o tutt'al più del rinnovamento degli elementi disponibili, ma non quella della rivoluzione. Quest'ultima via impone la stratificazione di multiformi conoscenze culturali su una basilare concezione motrice fortemente intellettualistica. In altri termini il musicista poteva facilmente cogliere il messaggio musicale tecnico — il contrappunto quindi — e piegarlo a nuove volontà espressive, ma mancava quasi del tutto delle condizioni culturali necessarie per attuare una rivoluzione estetica. Gli unici che avrebbero potuto indirizzare l'estetica in tal senso, i teorici, si abbandonarono invece alle trattazioni teorico-speculative dell'elemento noto: dopo Gaffurio vennero i Vanneo, i Lanfranco, i Zarlino, i Zacconi e,

¹⁸ Cfr. F. LUISI, art. cit., in N.R.M.I. VIII (1974), n. 4, pagg. 514-519.

anacronisticamente ormai gli Artusi, ma tutti ripeterono all'infinito la regolamentazione del canto piano e del contrappunto e spesero fiumi di parole alla ricerca di spiegazioni para filosofiche sui moti della musica e sulle stesse definizioni terminologiche. La rivoluzione nel senso che abbiamo voluto intendere si compirà, come è noto, alla fine del secolo ad opera di intellettualisti affiancati umanisticamente a musicisti e poeti, ma osiamo sottolineare che tutto ciò si verificò in parte per l'azione non reversibile e perciò peculiare di alcuni personaggi della storia e che la condizione favorevole per accoglierne il loro portato era maturata ottanta anni e più prima. D'altronde non si spiegherebbe altrimenti il tono di accesa polemica che fece da cornice ai dotti ragionari tenuti in casa Bardi prima e in casa Corsi poi. Fu niente di meno di un conflitto culturale, ultima propaggine del pensiero umanistico, inteso a detronizzare una forma d'arte che, anche se apparentemente satura, aveva dato alla cultura gemme inestimabili. Se il melodramma fosse entrato nella storia nel momento in cui la frottola aveva dimostrato una netta indipendenza dal contrappunto imponendosi come forma — per così dire — « ariosa » di canto, forse le polemiche del Galilei e del Doni non avrebbero avuto senso e di certo avrebbero potuto aver vita parallela sia il madrigale che il mottetto. Cosa del resto che il genio di Monteverdi, nel mezzo della polemica e incurante di qualunque posizione teorica in favore di questa o quella tesi, poté dimostrare possibile. Sul piano analitico le ragioni che ci spingono a tali considerazioni possono essere rapportate a tre punti essenziali:

- 1) mancanza quasi assoluta di elementi contrappuntistici nella frottola con conseguente formulazione accordale su un basso armonico;
- 2) interesse melodico accentuato e devoluto alla parte del canto;
- 3) una spiccata tendenza in sede compositiva a concepire la frottola come canto monodico accompagnato.

La spiegazione dei tre punti, in realtà strettamente dipendenti uno dall'altro, bene si ricollega a quella spiccata fase di transizione rispondente alle esigenze di semplificazione dell'elemento tecnico contrappuntistico che nel '400 aveva raggiunto livelli parossistici più concettuali che puramente artistici; tanto scaturisce dall'analisi dell'intera produzione frottolistica che coprì un arco di tempo di almeno 50 anni a cavallo dei secoli XV-XVI. Su un piano generale la tendenza all'abbandono di elementi imitativi che nella composizione fiamminga ren-

devano interdipendenti le singole voci e che scaturivano da una concezione compositiva orizzontale, è incontestabile, anche se talora, specie nella frottola dell'ultimo periodo, si assiste ad un accostamento dell'elemento tecnico filtrato però dall'acquisizione di una matura esperienza melodica che lascerà anche in seguito, nel madrigale, un segno tangibile. L'impostazione compositiva appare perciò — per la prima volta nella storia della musica — orientata verso la determinazione accordale in senso moderno (assai significativa è per la nostra tesi la frottola *Se alcun tempo da voi* riportata in appendice) che non può non essere posta in parallelo con le intenzioni compositive dei monodisti fiorentini. Un esame attento della impostazione polifonica ci ha fatto supporre la possibilità che in sede compositiva il musicista si orientasse in prima istanza verso la formulazione delle parti estreme della composizione.¹⁹ Concepita per il cantus una linea melodica in funzione espressiva e perciò capace di interesse, il musicista procedeva alla formulazione del basso, del tutto libero ormai da implicazioni imitative, generalmente mosso su gradi fondamentali al punto da determinare sovente delle vere e proprie progressioni su intervalli di 4a e 5a che concludono in cadenze definitivamente tonali. Solo in una seconda fase, a nostro avviso, si procedeva al riempimento delle parti intermedie (alto e tenore) seguendo un procedimento verosimilmente scolastico preoccupato soltanto di colmare i vuoti armonici. Sul piano stilistico, infatti, alla libertà di movenze espressa dalle parti estreme, dipendenti l'una dall'altra solo sul piano armonico, si contrappone una certa goffaggine e un certo accademismo arido sul piano inventivo espressi nelle voci di fila che appunto lasciano supporre una formulazione a posteriori. Tanto emerge chiaramente dal confronto tra la versione a 4 e la riduzione a 3 per liuto e canto del brano *Se alcun tempo da voi*, riportato in appendice. Dobbiamo subito sottolineare che la parte di alto, in detto brano, assolve più alle funzioni di un normale tenore, tanto da essere stata scelta nella riduzione per canto e liuto. Atteggiamento in verità eccezionale se si considera che il liuto « intabula » solo tenori e bassi, ma significativo di un processo di identificazione compositiva che in questa sede vogliamo sostenere. Riteniamo che in questo caso la frottola sia stata composta in prima istanza per canto e liuto e che quest'ultimo intendesse riportare le consuete

¹⁹ Tale supposizione è stata da noi già formulata nell'articolo *La Frottola nella prassi esecutiva coeva*, in « Il Flauto Dolce », Bollettino della Società Italiana del Flauto Dolce, 1973/4, pag. 4, e nell'art. cit. in N.R.M.I., VIII (1974), n. 4, pagg. 508-509.

parti di tenore e basso; in un secondo momento, intendendo ampliare lo stesso brano nella usuale dimensione polifonica a 4 parti, ci si è accorti che l'ambitus di quel tenore meglio poteva collocarsi nella voce di alto e di conseguenza si è preferito sottoporre un'altra parte di tenore che, come si può facilmente dedurre, rappresenta un ibrido formale a metà strada tra alto e tenore. Per meglio precisare diremo che stilisticamente è più vicino alle movenze di un alto mentre si muove in un ambito vocale pertinente al tenore. Concordemente tali caratteristiche vergono verso la definizione di una espressione musicale che si impone per semplicità e per concentrazione espressiva verso l'acuto, che nella frottola per canto e liuto appare ancora più visibile. La trascrizione per canto accompagnato della frottola semplifica vieppiù il già semplice apparato polifonico eliminando definitivamente quanto poteva rimanere nel dubbio di una valutazione contrappuntistica. Nella intavolatura liutistica si trovano infatti trasferite le sole parti di tenore e basso con esclusione di quella dell'alto, mentre la parte del canto rimane sovrapposta nella sua originaria scrittura vocale.²⁰ In pratica l'intera composizione viene ridotta a 3 voci le quali però non subiscono alcuna trasformazione senza nessun rischio per l'impalcatura armonica. Questo particolare giunge a conferma delle nostre supposizioni sulla non contemporaneità compositiva e impone una ulteriore considerazione sul valore delle parti intermedie. Di queste parrebbe che una soltanto (quella del tenore) avesse una funzione determinante sul piano dell'equilibrio armonico, mentre l'altra (l'alto) seguisse un criterio secondario che ubbidiva all'esigenza del rispetto per la composizione a 4 parti. In ultima analisi è possibile perciò considerare la parte dell'alto come parte aggiunta a composizione ultimata. Questa tesi, da noi già sostenuta con opportuna documentazione,²¹ si basa sul fatto che molto spesso nelle parti di alto si assiste a movimenti inconsueti che generano intrecci con la parte sottostante, a frequenti salti indesiderati, che una diversa impostazione del tenore avrebbe potuto facilmente evitare (si veda il caso della frottola *Come arò dunque*

²⁰ Tale procedimento è d'altronde precisato nel titolo della silloge: [...] *con Tenori e Bassi tabulati et con soprani in canto figurato* ecc.; il caso del brano *Se alcun tempo da voi* che, come è stato detto sopra, riporta sul liuto le parti di alto e basso è eccezionale solo entro certi limiti, dal momento che quell'alto è in realtà — come abbiamo voluto dimostrare — un tenore. Solo in qualche caso, e principalmente per rafforzare le risoluzioni cadenzali, nella intavolatura compare, insieme a tenore e basso, anche la parte di alto (cfr. I, miss. 11-12; III, miss. 5, 10, 17 e 92; IV, miss. 6, 14, 20, 28 e 35).

²¹ Cfr. nota 19.

ardire nella versione vocale a 4, dove in realtà l'alto è un secondo tenore costretto a continui spostamenti dalle regioni gravi a quelle acute (miss. 2, 12-14, 40-41, 52, 59-60, 67, 74-75, 83, 89) nel rispetto della principale voce di tenore — presente anche nella parte liutistica — che si muove con massima naturalezza unicamente in rapporto con le voci di canto e basso). Di conseguenza appare abbastanza accettabile, a nostro avviso, che almeno una certa parte del repertorio frottolistico abbia avuto vita da una prassi compositiva che impiegava direttamente il liuto e che solo in un secondo momento, dovendo le singole composizioni essere accolte nei repertori ufficiali a 4 parti, sia stata aggiunta alle originarie voci di canto, tenore e basso, quella di alto. Se ciò è plausibile, le intavolature di frottole per canto e liuto, o almeno quella parte di esse che può confermarlo tecnicamente, non devono essere viste esclusivamente come trascrizioni di precedenti versioni a 4 parti vocali, ma come composizioni rispondenti a una esigenza compositiva indirizzata verso formulazioni di tipo monodico. Se il musicista chiedeva l'ausilio del liuto in fase compositiva questo accadeva certamente per un orientamento ben preciso: evidentemente era sentita la necessità di intendere verticalmente le armonie che soltanto uno strumento polifonico poteva realizzare e di sentire l'effetto dell'isolamento della voce cantante in posizione di massimo risalto. Pur riconoscendo che tutto questo è molto lontano dall'intellettualismo estetico che informerà il prodotto monodico della casa Bardi, crediamo di poter affermare che quest'ultimo, sul piano della realizzazione tecnica, seguì vie molto affini a quelle che condussero alla formulazione della melodia accompagnata espressa dalla frottola per canto e liuto.

Ci sembra opportuno stralciare alcuni esempi significativi dall'opera qui esaminata che, aggiunti ai brani riportati per intero in appendice, potranno rendere un quadro più completo del valore intrinseco della silloge. Un esempio di melodia aperta, se non proprio ariosa, ci viene dalla frottola *Chi se pò slegar d'amore* del Tromboncino della quale riportiamo le miss. 1-7:

Esempio 1

The image shows a musical score for the frottola 'Chi se pò slegar d'amore'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line in G-clef, with lyrics written below it: 'Chi se pò slegar d'a - mo - re pre so è ben con piccol lac - cio'. A fermata is placed over the final note of the vocal line. The middle staff is the lute accompaniment in G-clef, and the bottom staff is the bass line in F-clef. A measure number '5' is written above the vocal staff at the beginning of the fifth measure.

Una melodia più appassionata, più interiore riveste il primo verso della frottola *Se gli dico che dirà* del Cara (miss. 1-6)

Esempio 2

Musical score for the first example. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with a soprano clef, and two lute accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "Se gli di - co che - - - di - - - - - ra". A measure number "5" is written above the vocal line.

che poco più avanti assume movenze vocalistiche (miss. 12-16):

Esempio 3

Musical score for the second example. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with a soprano clef, and two lute accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "Se me di - ce gli di - - - - - ro". A measure number "15" is written above the vocal line.

ancora più accentuate nello stesso brano alle miss. 40-45:

Esempio 4

Musical score for the third example. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with a soprano clef, and two lute accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "la pas - - sion, la pas - sion - - - che a - mor mi dà". Measure numbers "40" and "45" are written above the vocal line.

Riconosciamo ancora lo stile del Cara nelle frottole *Per fugir la mia morte* (miss. 1-7):

Esempio 5

Musical score for the fourth example. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with a soprano clef, and two lute accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "Per fu - gir la mia mor - te [al - ma mia spe - - - ne]". A measure number "5" is written above the vocal line.

e *Se amor non è* (miss. 1-4):

Esempio 6

Se-a-mor non è ch'è a-dun-que quel ch'io sen - - to

mentre ci appare più incisiva la melodia del Tromboncino in *Più volte fra me stesso* (miss. 1-5):

Esempio 7

Più vol - te fra me stes - so ho già pen - sa - to

in *Se la lumacha* (miss. 1-4).

Esempio 8

Se la lu - ma - ca che s'a-bru - sa in fo - co

e in *Amor se d'ora in or*, dove il canto assume accenti incisivi di notevole rilievo (miss. 1-4):

Esempio 9

A - mor, se d'o - rain or la do - glia cre - sce

Una vocalità studiata e di accentuato effetto monodico ci viene ancora dal Tromboncino in *Mia ventura al venir* alle miss. 1-4:

Esempio 10

Mia ven - tu - - - ra al ve - nir

miss. 13-16:

Esempio 11

cre - - - - - sce el de - si - o

miss. 25-28:

Esempio 12

völ - - - - - che sem - pre ar - da

miss. 63-67:

Esempio 13

di - - - - - tem - po in - - - tem - - - po

miss. 74-78:

Esempio 14

75
chi - - - o per - - - do il tem - po.

Riguardo poi alla formulazione strumentale intesa come sostegno armonico e come vero e proprio accompagnamento indipendente, ci sembra possano bastare i seguenti passi del Tromboncino tolti alle frottole *Ogni mal d'amore* (miss. 25-37):

Esempio 15

25
O - gni guer - rain-di de - ri - - va, o - - -

30

35
- gni guer - rain - di de - ri - va.

e *Movesi il vechiarel* (miss. 1-12):

Esempio 16

5
Mo - ve - si il ve - chia - rel ca -

10
- - nu - - - to e bian - - co

* * *

3. *Trascrizione moderna di quattro brani.*

Ci è sembrato utile, a completamento della nostra indagine critica, presentare quattro brani tolti dall'edizione per canto e liuto, affiancati dalle rispettive versioni vocali desunte da altre stampe. I brani scelti sono stati collazionati con edizioni datate anteriormente e non solo appartenenti alla stessa opera dell'Antico (Libri III e IV), ma anche a quella del Petrucci (Libro XI) e del de Caneto (*Fioretti*), come risulta dalla tavola comparativa sopra riportata. In particolare precisiamo che il brano a 4 *Madonna la pietade* (Antico Libro IV) è stato desunto dall'esemplare del 1520 (Firenze, Biblioteca Marucelliana coll. 4. A. VII. 169-3) e l'altro *Se alcun tempo da voi* (Antico Libro III) dall'esemplare del 1518 (Firenze, Biblioteca Nazionale coll. Mus. 11-3).²²

Nel rendere la trascrizione moderna dei testi poetici e delle musiche abbiamo seguito criteri editoriali dei quali ci sembra opportuno dare notizia.

Musiche. I valori originali, sia nelle frottole a 4 che nelle versioni per canto e liuto, sono stati ridotti della metà e rapportati uniformemente al tempo 2/2 sia in presenza dell'originale C che \mathfrak{C} ; indicazione di tempo e valori originali si trovano sempre indicati nell'incipit che precede la trascrizione. Per il liuto abbiamo riportato l'incipit dell'intavolatura e l'indicazione riferita al tipo di accordatura.

Ci siamo opposti a una recente tendenza espressa dalla musicologia di trascrivere la musica antica con valori e chiavi originali e senza stanghette di battuta,

²² La frottola *Se alcun tempo da voi* si trova trascritta nella versione a 4 parti anche in A. EINSTEIN, *Andrea Antico: «Canzoni [...] Libro Tertio»*, Northampton, Mass. 1941, «Smith College Music Archives», IV; ancora in A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, vol. III, Princeton 1949, si trova la versione a 4 del brano *Come haro dunque ardire* desunta dal *Fioretti di Frottole* e in A. EINSTEIN, *Das elfte Buch der Frottole*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», X (1927-1928), pag. 620, la frottola a 4 *Aqua non è l'umor* stampata dal Petrucci.

per alcune basilari considerazioni che vorremmo non lasciassero più dubbi. In primo luogo dobbiamo precisare che le intavolature per canto e liuto riportano in sede originale le stanghette di misura sia nell'esagramma liutistico, sia nella notazione vocale tradizionale in cui si svolge la parte del canto. Se la stanghetta è una coercizione e una limitazione all'espressività del fraseggio antico, tale coercizione o limitazione esisteva dunque nel momento stesso in cui il fraseggio nasceva e veniva fruito nella prassi esecutiva; abbiamo perciò risolto di conservare quella che ci sembra una più giusta grafia. Anche per quanto concerne i valori dimezzati ci viene in aiuto la stampa per canto e liuto: nella *Regula per quelli che non sano cantare* l'editore avverte che il segno metrico più lungo — quello corrispondente a una semibreve della scrittura vocale — equivale in pratica a un tempo primo per la qual ragione ci è sembrato lecito trascrivere in 2/2 riducendo le due semibreve della misura originale a due minime (nella notazione liutistica, in corrispondenza di una semibreve, è riportata infatti un'asta che indica la minima mentre in relazione alla minima si trova un'asta caudata che indica la semiminima).

In relazione poi alle chiavi originali, abbiamo preferito l'uso delle chiavi di violino per le tre voci superiori (necessariamente con il trasporto di ottava per la parte di alto e tenore, della quale cosa abbiamo avvertito ponendo un 8 sotto la chiave) perché sinceramente non vogliamo apparire vanamente intellettualisti.

Le alterazioni originali sono state poste davanti alla nota come nell'uso moderno; quelle mancanti in sede originale sono da noi state poste sopra le note; in ogni caso hanno effetto per l'intera misura. Le alterazioni poste tra parentesi quadrate trovano riscontro nella collazione, quelle tra parentesi tonde sono soltanto suggerite, le altre devono ritenersi necessarie in quanto desunte dalla valutazione delle formule cadenzali nella prassi esecutiva dell'epoca.

Le note poste tra parentesi quadrate indicano un difetto nell'originale per l'identificazione del quale si rimanda all'apparato critico; in questa sede si troveranno anche le osservazioni relative agli interventi segnalati similmente negli esempi musicali.

Un'ultima osservazione riguarda il brano *Aqua non è l'umor*: nella versione vocale abbiamo trascritto, conformemente all'originale che riporta il segno di tactus ternario (O), in 3/2 mentre in quella per canto e liuto, nonostante la presenza della stessa indicazione di tactus nella parte di canto, abbiamo trascritto in 2/2. In realtà abbiamo adottato la divisione binaria perché esattamente rispondente a quella presentata dall'Antico sia nella parte di canto che nella intavolatura. Riteniamo questa particolarità significativa di una concezione fluttuante, nel Rinascimento, intorno ai limiti per noi assoluti tra divisione binaria e ternaria.

Testi poetici. Sebbene musicalmente frottolistici, i testi poetici delle composizioni scelte per la piccola appendice a questo lavoro presentano una configurazione metrica affatto diversa dallo schema della frottola. Abbiamo due madrigali: *Come arò dunque ardire* e *Madonna la pietade* (quest'ultimo di 10 versi — settenari e endecasillabi — con schema regolare formato da due terzine aBB - cDc, chiuse da due coppie Dd - BB, il primo piuttosto irregolare, in realtà formato da 4 terzine — 1 settenario e tutti endecasillabi — con schema aBB - CDD - CEF - EFF). Regolare è il sonetto *Se alcun tempo da voi* (due quartine e due terzine di endecasillabi con rime ABBA - ABBA - CDC - DCD) mentre appare

invertito rispetto alla forma più comune l'ordine delle rime nelle due quartine di endecasillabi dello strambotto *Aqua non è l'umor* (ABCCABAB).

L'edizione moderna segue i consueti principi di revisione critica che, in linea generale, riguardano l'eliminazione delle *b* superflue (es. *haro* = *arò*, II, 1; *humor* = *umor*, I, 1, ecc.), delle consuetudini grafiche e dei latinismi più desueti (es. *spectacul* = *spettacul* e *adverso* = *avverso*, I, 6; *martyri* = *martiri*, II, 7; *exequie* = *esequie*, II, 12; *absente* = *assente*, IV, 1, ecc.), (il ripristino della doppia sulle più evidenti scempie è stato volutamente evitato per conservare il sapore arcaico dei versi), l'eliminazione delle maiuscole in principio di verso, il ripristino degli accenti e degli apostrofi nelle elisioni, la punteggiatura, lo scioglimento delle abbreviazioni per *n. m.*, *ue*, *er*, ecc., e quanto è sembrato utile a una maggiore comprensione.

Ci siamo valse, come per le musiche, del confronto con la versione delle fonti collazionate scegliendo di volta in volta quella che ci è sembrata più autentica; le differenze principali sono segnalate in margine a ciascun componimento. Il testo del madrigale *Come arò dunque ardire* di Michelangelo Buonarroti è stato confrontato con la prima edizione emendata pubblicata dai Giunti nel 1623 e curata dall'omonimo nipote dell'autore.²³ Le differenze riscontrate sono notevoli (specie per i versi 1, 2, 10, 11) e riteniamo utile trascrivere il testo edito da Michelangelo il Giovane che peraltro riporta 11 versi anziché 12, come appare nelle sillogi da noi collazionate.

Come avrò mai virtute,
tolto da voi, di sostenermi in vita,
s'io non posso al partir chiedervi aita?
Quei pianti, quei singulti, e quei sospiri,
5 ch'a voi 'l mio cor dolente accompagnarò,
madonna, duramente dimostraro
la mia propinqua morte, e i miei martiri.
Ma se fia ver, che per assenza mai
mia fedel servitù vi sia in obbligo,
10 per rimembranza de' miei lunghi guai,
vi lascio in pegno il cuor, che non è mio.

Senz'altro più vicina alla nostra è la versione presentata nell'edizione critica di Cesare Guasti anche se si differenzia decisamente al v. 10 che nella detta edizione è anche l'ultimo (la nostra ha perciò due versi in più).²⁴ Per maggiore chiarezza proponiamo di seguito anche la versione del Guasti:

Com'arò dunque ardire
senza vo' ma', mio ben, tenermi 'n vita,
s'io non posso al partir chiedervi aita?
Que' singulti, e que' pianti, e que' sospiri
5 che 'l miser core voi accompagnarò,
madonna, duramente dimostrorno
la mia propinqua morte e' miei martiri.
Ma se ver è che per assenza mai
mia fedel servitù vadia in obbligo,
10 il cor lasso con voi, che non è mio.

²³ Cfr. *Rime di Michelagnolo Buonarroti. Raccolte da Michelagnolo suo Nipote*, Giunti, Firenze 1623. (Per il confronto ci siamo valse della ristampa del 1871, pag. 12).

²⁴ Cfr. C. GUASTI, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti Pittore Scultore Architetto, Cavate dagli Autografi e pubblicate da C. G.*, Le Monnier, Firenze 1863, pag. 49.

Particolarmente dobbiamo ancora segnalare che i testi di *Aqua non è l'umor* e *Se alcun tempo da voi* sono incompleti nella silloge per canto e liuto, che rispettivamente riporta per il primo solo i primi 4 versi e per il secondo i vv. 1-2 e da 4 a 8 (manca anche il v. 3); i versi aggiunti (4 nel primo caso e 7 nel secondo) sono stati da noi rilevati dalle rispettive fonti collazionate.

1. *Strambotto*

Aqua non è l'umor che versan gli ochi,
 ma sangue vivo in quel color converso;
 però palido è sempre un amatore
 ché, quando piange, sangue è quel umore.
 5 Amor non vòl che natural trabochi,
 perché fora spettacul troppo avverso;
 fra tanti strali e tanti acuti stochi,
 in ogni modo, sangue è quel ch'io verso.

v. 1: che versan gli ochi / Frottole liuto: *chi versa gli occhii*
 vv. 5-8: mancano in Frottole liuto

2. *Madrigale* (Michelangelo Buonarroti)

Come arò dunque ardire
 senza voi mai, mio ben, tenermi in vita,
 s'io non posso, al partir, chiedervi aita?
 Quei singulti, quei pianti e quei sospiri
 5 ch'el miser cor a voi acompagnorno,
 madonna, duramente dimostrorno
 la mia propinqua morte e i mei martiri.
 Ma se ver è che, per assenza, mai
 mia fedel servitù vadi in oblio,
 10 el cor come presago di mei guai,
 per adempir el vostro van desio,
 vi fa l'esequie del sepulcro mio.

v. 1: dunque / Fioretti, Frottole liuto: *donque*
 v. 2: tenermi / Fioretti: *tenerme*
 v. 3: partir chiedervi / Frottole liuto: *partire chiedermi*
 v. 5: Fioretti, *chel mi[s]er corpo suoi acompagnaro*
 Frottole liuto: *cb[]l miser cer a voi acompagni[]rno*
 v. 6: duramente dimostrorno / Fioretti: *e chiaramente vi mostra[]o*
 v. 8: Fioretti: *ma se advera che per absentia mai*
 Frottole liuto: *... absce[]tia mai*
 v. 9: fedel... vadi / Frottole liuto: *fidel... cada*
 v. 10: el... guai / Frottole liuto: *il*; Fioretti: *... mali*
 v. 12: l'esequie / Frottole liuto: *le exequie*

3. *Madrigale*

Madonna, la pietade
 che ve dimanda tutti i mei sospiri,
 sol che vegiate che io ve miri!
 Io temo sì el disdegno
 5 che dimostrate contra el mirar mio,
 che a veder non vi vegno
 e moro, sì ne ho grande el desio;
 dunque mercé, per Dio;
 de veder, sol che apaghi i mei desiri,
 10 la vostra alteza non se adiri.

v. 7: sì ne ho / Frottole liuto: *me si o*; desio / Antico Libro IV: *disio*
 v. 9: apaghi / Frottole liuto: *apagi*

4. *Sonetto*

Se alcun tempo da voi son stato assente,
signora, il mio gran foco è pur qual era;
ferma è stata mia fe' pura e sincera,
tanto da voi lontan quanto presente.

5 Vostra beltà, vostro valor ardente
stato è nel petto mio matino e sera;
s'io vedea tronco, sasso, arbor o fera,
vedea voi sola el mio pensier dolente.

10 Or che tornato son al proprio foco
che me ardea da lontan, m'arde da presso,
ché non si muta amor per mutar loco;
viver senza di voi non m'è concesso,
né per assenza è divenuto poco
l'amor che arder sòl più, quanto è più apresso.

v. 2: il / Antico Libro III: *el*
v. 3: manca in Frottole liuto
v. 8: vedea / Antico Libro III: *videa*
vv. 9-14: mancano in Frottole liuto
v. 10: lontan / Antico Libro III: *luntan*
v. 13: assenza / Antico Libro III: *ab[]ntia*

4. *Apparato critico.*

Riportiamo di seguito le versioni degli originali relative a quanto segnalato nelle trascrizioni con parentesi quadrate.

Brani completi in appendice

I (Petrucci Libro XI):

difetto di stampa per il segno di tempo nel canto.

I (Liuto):

mis. 10: *re* croma

mis. 19: *si*

mis. 23: *si*

II (Fioretti):

mis. 1, T: semiminima

mis. 5, A: croma

mis. 17, C: manca, evidentemente si tratta di nota finale con valore relativo

mis. 17, A: a questo segue un altro *fa brevis*

mis. 60, A: manca, ma ved. mis. 75.

II (Liuto):

L'indicazione dell'accordatura è errata; sarebbe esatto *a vuoto*

mis. 1: poco chiaro per difetto di stampa (ma ved. Fioretti id. mis.)

mis. 17, C: misura vuota senza pausa (evidentemente nota finale)

mis. 22: *la* (ved. anche mis. 45)

miss. 29 e 37: *mi* (ma ved. Fioretti id. mis.)

mis. 92, C: misura vuota (id. mis. 17)

III (Antico Libro IV):

- mis. 11, T: poco chiaro [ma ved. III (Liuto) id. mis.]
- mis. 17: segno di ritornello da noi sciolto [ved. III (Liuto) id. mis.]
- mis. 31, B: manca [ma ved. III (Liuto) id. mis.]

III (Liuto):

- miss. 4 e 8: *si, si* (ma ved. Antico Libro IV id. mis.)
- mis. 15: *la* (ma ved. miss. 21-22 e Antico Libro IV id. mis.)
- mis. 27: *sol* (ma ved. Antico Libro IV id. mis.)
- mis. 29: *si, si* (ma ved. Antico Libro IV id. mis.)
- miss. 30 e 34: *si* (ma ved. Antico Libro IV id. miss.)

IV (Antico Libro III):

- mis. 15: segno di ritornello da noi sciolto

IV (Liuto):

- mis. 9: manca (ma ved. Antico Libro III id. mis.)
- mis. 12: *mi* (ma ved. Antico Libro III id. mis.)
- mis. 15: segno di ritornello da noi sciolto
- mis. 23: manca (id. mis. 9)
- mis. 26: *mi* (id. mis. 12)

Esempi musicali nel testo

- 1, mis. 1: *do, do, si*²⁵
- mis. 4: *fa*
- 3, mis. 12: *do* ottava sopra
- 5, miss. 5-7: testo desunto dal Ms. Veneziano
- 7, mis. 4: *la*
- 9, mis. 2: poco chiaro per difetto di stampa

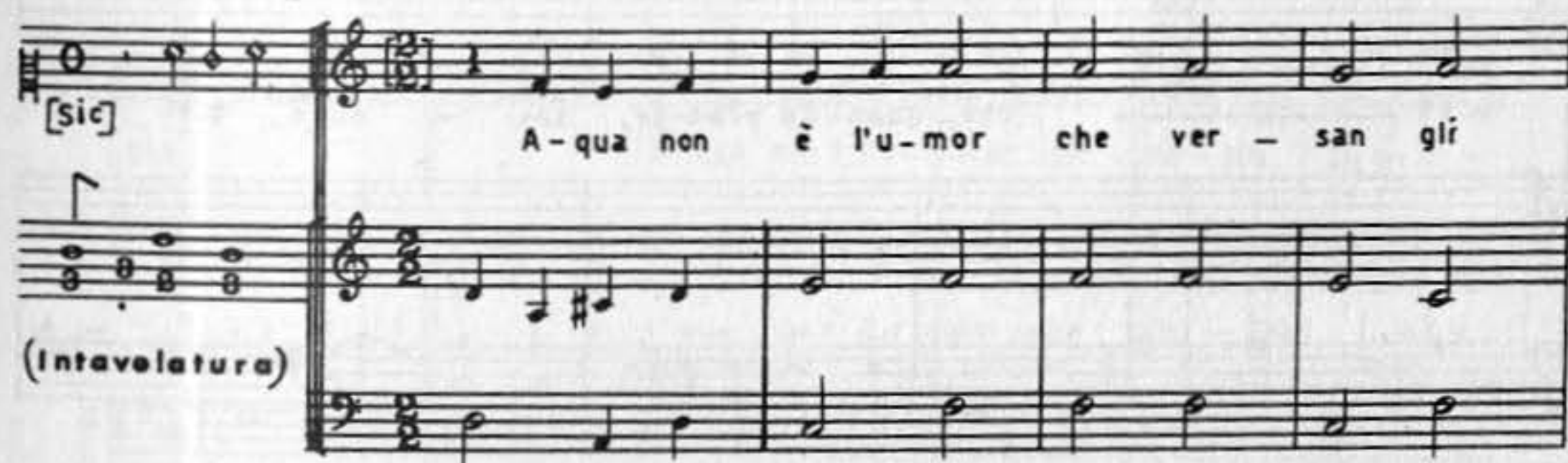
²⁵ Gli emendamenti proposti nella trascrizione, dettati dalla opportunità di risolvere situazioni inverosimili sul piano delle consonanze verticali, trovano sostegno nella supposizione di credibili errori di stampa. Accade spesso nelle intavolature per Liuto di Antico che i numeri indicanti i tasti non si trovino stampati sulla corda giusta (in questi casi compaiono generalmente sulla corda pù vicina, sopra o sotto): nel caso della mis. 1, le note originali Do, Do, Si, indicate con i numeri 1 - 1 - 0 sulla « sottana », diventano Fa, Fa, Mi, se si considerano — come abbiamo fatto — attribuibili alla corda del canto; similmente nella mis. 4 l'ingiustificato Fa dell'originale rilevabile dal numero 3 indicato sulla corda « Tenore », deve intendersi riferito alla corda superiore (« mezzano ») da cui si ricava il La da noi proposto. Precisiamo inoltre che, dove ci è stata possibile la collazione con altre fonti, gli interventi in questo senso hanno sempre trovato una valida conferma (si vedano le note critiche ai brani in appendice).

BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Aqua non è l'umor.*

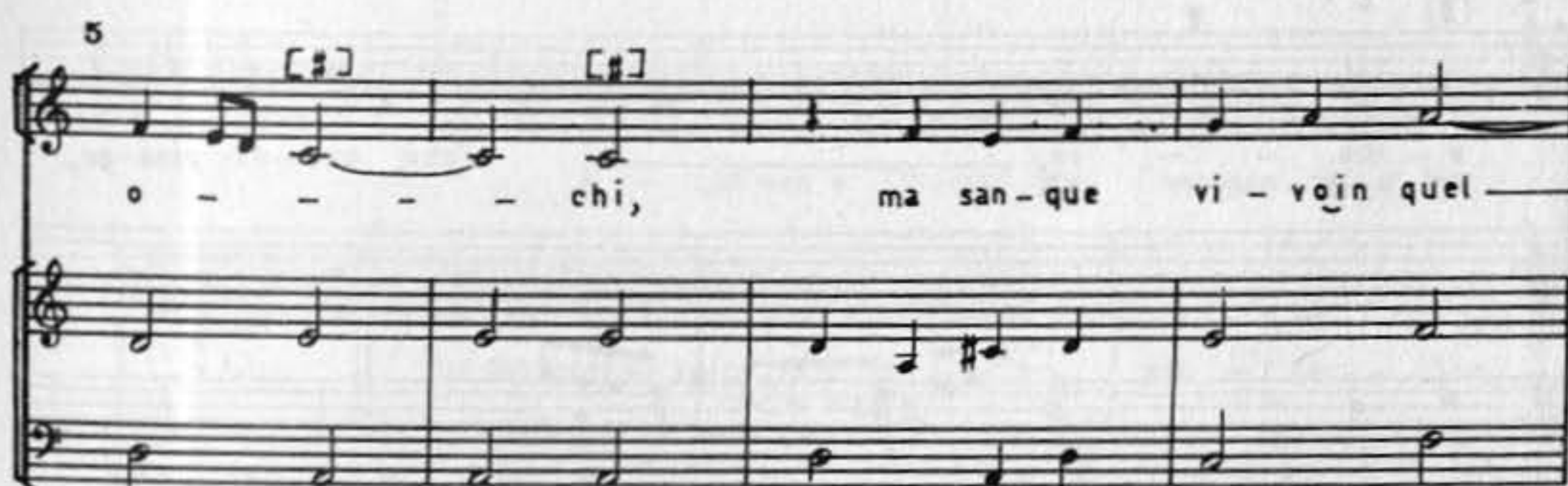
(Antico, Frottole per canto e liuto)

[sic] A - qua non è l'u - mor che ver - san glí

(Intavolatura)



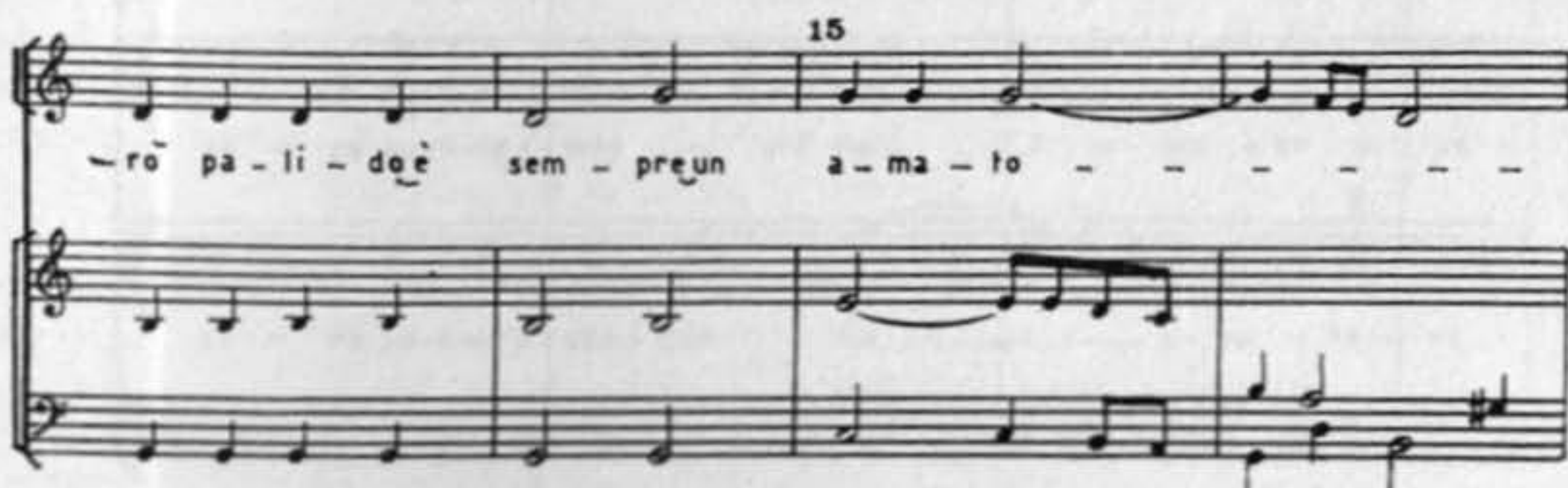
5 o - - - - chi, ma san - que vi - vojn quel -



10 - - - - co - lor con - ver - so; - - - - pe -



15 - rò pa - li - doè sem - preun a - ma - to - - - - -



[#] [#] [#] 20

- re ————— ché, quan-do pian-ge, san — que è quel

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole note 're' followed by a dotted line. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a steady eighth-note bass line and chords. Chord symbols [#] are placed above the first three measures. The number '20' is written above the fourth measure.

(#) #

u - mo — — — re, ————— ché, quan-do pian-ge,

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The vocal line continues with 'u - mo' followed by a dotted line and 're,'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Chord symbols (#) are placed above the first two measures.

(#) #

san - que è ————— quel ————— u - mo — — — — re.

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The vocal line concludes with 'san - que è' followed by a dotted line, 'quel', another dotted line, and 'u - mo' followed by a dotted line and 're.'. The piano accompaniment concludes with a final chord. Chord symbols (#) are placed above the first two measures.

BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Aqua non è l'umor.*

(Petrucci, Libro XI)

Musical score for the first system of the piece. It features four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "A - qua non è l'u - mor che ver - san gli o - -". The Cantus part begins with a [Sic] marking. The Tenor part has a [#] marking. The music is in 3/4 time and G major.

Musical score for the second system of the piece. It features four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "- chi, ma san - que vi - vo in quel co - lor con - ver - so;". The Cantus part has a [#] marking. The music is in 3/4 time and G major.

Musical score for the third system of the piece. It features four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "pe - rò pa - li - do è sem - pre un a - ma - to - re". The music is in 3/4 time and G major.

15 (#)

ché, quando pian-ge, san - gue è quel u - mo - re,

ché, quando pian - - ge, san - gue è - - - - - quel u - mo - - - -

ché, quando pian - ge, san - gue è quel - - - u - mo - re, ché,

ché, quan-do pian-ge san - gue è quel u - mo - re,

20 (#)

ché, quan-do pian-ge, san - gue è quel u - mo - re.

-re ché, quan-do pian - ge, san - gue è quel u - mo - re.

quando pian-ge, san - - - gue è quel - - - u - mo - re.

ché, quando pian - ge, san - gue è quel u - mo - re.

BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Come arò dunque.*

(Antico, Frottole per canto e liuto)

Co - me a - rò dun - que ar - - di - - - re sen - za voi

[Sic]

Intavolatura

5

Detailed description: This system contains the first five measures of the piece. It features a vocal line with lyrics, a lute tablature line with rhythmic flags, and a standard musical staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tablature line includes a bracketed '[Sic]' and a measure with a '5' above it.

mai, mio ben te - ner - mi in vi - ta, s'io non pos - so, al par -

10

Detailed description: This system contains measures 6 through 10. It continues the vocal line and lute accompaniment. The tablature line shows rhythmic patterns. Measure 10 is marked with a '10' above the staff.

- tir, chie - der - via - i - ta, chie - - - der - via - i - - ta?

15(♯) ♯

Detailed description: This system contains measures 11 through 15. The key signature changes to two sharps (F# and C#) at measure 15, indicated by a '(♯)' above the staff. The tablature line includes a sharp sign in measure 15. Measure 15 is marked with '15(♯)' and a sharp sign above the staff.

Quei sin - gul - - ti, quei pian - ti e que - i so - spi - - -

(♯) ♯ 20

Detailed description: This system contains measures 16 through 20. The key signature remains two sharps. Measure 20 is marked with a '(♯) ♯' above the staff and a '20' above the staff.

25

- ri ch'el mi - - - ser cor a voi a - com - - -

30 (#) 35

pa - gnor - - no, ma - don - - na, du - ra - -

(#) 40

- men - te di - - - - - mo - stror - - no - - - - - ia mia

45

— pro - pin - qua mor - - te ei mei mar - - ti - ri.

Le frottole per canto e liuto di B. Tromboncino e M. Cara

50

Ma se ver è che, per as - sen - zia,

55

ma - - - i mia fe - del ser - vi - tù va -

60

- di in o - bli - - - o, el cor co - - me

70

pre - - sa - go di mei qua - - - i, per

b 75 b (#)

a - - dem - - pir el vo - - stro van de - si - - - -

80

- o, vi fa l'e - se - - quie del se - - pul - - cro

85

mi - - - o, vi fa l'e - se - - quie del

(#) # 90 (#) #

se - pul - - cro mio, del se - pul - - cro mi - - - o.

BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Come arò dunque.*

(de Caneto, Fioretti)

5

Canus
Co-me-a-rò dun-que ar-di-re sen-za voi-

Altus
8 Co-me-a-rò dun-que ar-di-re sen-za

Tenor
8 Co-me-a-rò dun-que ar-di-re sen-za

Bassus
Co-me-a-ro dun-que ar-di-re sen-za

10

mai, mio ben, te-ner-mi in vi-ta, s'io non pos-so, al par-

8 voi mai, mio ben, te-ner-mi in vi-ta, s'io non pos-so, al par-

8 voi mai, mio ben, te-ner-mi in vi-ta, s'io non pos-so,

voi mai, mio ben, te-ner-mi in vi-ta, s'io non pos-so, al par-

15 (F#) (F#)

-tir, chie-der-vi a-i-ta, chie-der-vi a-i-ta?

8 -tir, chie-der-vi a-i-ta, chie-der-vi a-i-ta, [a-i-ta?

8 al par-tir, chie-der-vi a-i-ta, chie-der-vi a-i-ta?

-tir, chie-der-vi a-i-ta, chie-der-vi a-i-ta?

(#) # # 20

Quei sin-gul - - ti, quei pian - ti e que - i so-spi - - -

Quei sin - gul - ti, que - - i pian - ti e que - i so - spi - -

Quei sin - gul - ti, quei pian - - ti e quei so-spi - - -

Quei sin - gul - ti, quei pian-ti e que - i so-spi - - -

25

- ri ch'el mi - - - ser cor a voi a - com - - -

- ri ch'el mi - - ser cor a vo - i a - com - - pa -

- ri ch'el mi - - ser cor a vo - i a - com - - pa -

- ri ch'el mi - - ser cor a vo - - i a -

30 (#) # 35

- pa-gnor - - no, ma - - don - - - na, du - ra - -

- gnor - - no, ma - - don - - - na, du - ra - men - -

- gnor - - no, ma - - don - - - na, du - - ra - -

com-pa-gnor - no, ma - - don - - na, du - - ra - -

(#) # 40

- men - te di - - - - mo - stror - - no la mia -

- te di - mo - - stror - no la - mia pro -

- men - - te di - - - - mo - - stror - - - - no la mia

- men - te di - - - - mo - - stror - - - - no la mia

45

pro - pin - qua mor - - te ei mei mar - - ti - ri.

pin - qua mor - - - - te e i mei marti - - ri.

pro - pin - qua mor - - te e i mei mar - ti - ri.

pro - pin - qua mor - - te e i mei marti - - ri.

50

Ma se ver è che per as - sen - zia,

Ma se ver - - - è che, per as - sen - - zia,

Ma - - - se ver è - - - che, per as - - sen - zia,

Ma se ver è che, per as - - sen - zia,

55# # # b

ma - - i mia fe - del ser - vi - - tù va -

ma - - i mia fe - del ser - vi - - tù

ma - - i mia fe - del ser - vi - - tù

ma - - i mia fe - del ser - vi - - tù ca - -

80 b (#) # 85

- di in o - bli - - - o, el cor co - - me

ca - di in o - bli - o, el cor co - - me pre -

ca - di in o - - bli - o, el cor co - me

- di in o - - bli - - o, el cor co - -

70# #

pre - - sa - go di mei gua - - i, per

sa - - go di mei gua - - i, per

pre - sa - go di mei gua - - i, per

- me pre - sa - go di mei gua - i, per

Le frottole per canto e liuto di B. Tromboncino e M. Cara

75

a - dem - pir el vo - stro van de - si - - - o, vi

a - dem - pir el vo - stro van de - si - o, vi

a - - dem - pir el vo - stro van de - - - si - o, vi

a - - - dem - pir el vo - stro van - de - - - - sio, vi

80

fa l'e - se - que del se - pul - cro mi - - o, vi

fa l'e se - que del se - - pul - cro mi - - o, vi

fa l'e - se - que del - - - se - - - pul - cro mi - - - o, vi

fa l'e - se - que del se - pul - - cro mi - - - o, vi

85

fa l'e - se - - que del - - - se - pul - cro mio, del se - pul - -

fa l'e - se - - que del se - pul - - - cro mi - o, del se.

fa l'e - se - que del - - - se - - pul - cro mi - o, del - - -

fa l'e - se - que del - - - se - pul - - - cro mi - - - - o,

80 (♯)

- cro mi - - - o. - - - pul - - - cro mi - - - o. se - pul - - - cro mi - - - o. del se - pul - - - cro mi - - - o.

Detailed description: This is a musical score for four voices, likely a choir or quartet. It consists of four staves. The first staff is the soprano line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics for the soprano are: "- cro mi - - - o. - - - pul - - - cro mi - - - o. se - pul - - - cro mi - - - o. del se - pul - - - cro mi - - - o." The second staff is the alto line, also with a treble clef and one sharp. The lyrics are: "- - pul - - - cro mi - - - o." The third staff is the tenor line, with a treble clef and one sharp. The lyrics are: "se - pul - - - cro mi - - - o." The fourth staff is the bass line, with a bass clef and one sharp. The lyrics are: "del se - pul - - - cro mi - - - o." The score is divided into three measures. The first measure contains the first part of the lyrics. The second measure contains the second part. The third measure contains the final part, ending with a double bar line and repeat signs. There are some performance markings, such as slurs and accents, throughout the score.

Detailed description: This section of the page contains ten empty musical staves, arranged in five pairs. Each staff is a standard five-line musical staff with a treble clef on the left side. The staves are completely blank, with no notes, clefs, or other markings.

BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Madonna la pietade.*

(Antico, Frottole per canto e liuto)

Ma - don - na, la pie - ta - de che ve di - man - da

(Intavolatura)

5
tut - ti i mei so - spi - ri, sol che ve - gia - te che

10
io ve - mi - ri! Io te - mo sigel di - sde - gno che di - mo - stra - te

15
con - traet mi - rar mi - o, che a ve - der non vi ve - gno e mo - ro,

20

sì ne ho gran - dea - gli de - si - o; dun-que mer-cè, per — Di-o; de

25

ve der, sol chea - pa - ghi mei de - si - - ri, la

30

vo - stra gran-dea - te - za non — se - di - - - ri, la

35

vo - stra gran-dea - te - za non — se - di - - - ri.

BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Madonna la pietade.*

(Antico, Libro IV)

Cantus
Altus
Tenor
Bassus

Ma-don-na la pie-ta-de che ve di-manda tut-ti
Ma-don - - na la pie-ta-de che ve di-manda tut-ti i
Ma-don - - na la pie-ta-de che ve di-manda tut-ti
Ma - - - don-na la pie-ta-de che ve di-manda tut-ti

(#) (#) 5
i mei so-spi-ri, sol che ve-gia-te che io ve mi-ri! lo
8 mei so-spi - - ri, sol che ve-gia - te che io ve mi - - ri! lo
8 i mei so-spi-ri, sol che ve-gia-te che io ve mi-ri! I - - o
mei so-spi - - ri, sol che ve-gia-te che io ve mi-ri! lo

(#) (#) 10#
te-mo sìel di-sde-gno che di-mo-stra-te con-tra el mi-rar mi-o, che a-ve-der
8 te-mo sìel di-sde-gno che di-mo-stra-te con-tra el mi-rar mi-o, che a-ve-der
8 te-mo sìel di-sde-gno che di-mo-stra-te con-tra el mi-rar mi-o, che a-ve-der
te-mo sìel di-sde-gno che di-mo-stra-te con-tra el mi-rar mi-o, che a-ve-der

15 [17] #

20

non vi ve-gno e mo-ro, sì neho gran-deel de-si-o; dunque mer-cè, per

8 non vi ve-gno e mo-ro, sì ne ho gran-de el de-si-o; dun-que mer.cè, per

8 non vi ve-gno e mo-ro, sì neho gran-de el — de-si - - o; dun-que mer - cè,

non vi ve-gno e mo-ro, sì neho gran-deel de-si-o; dun - que mercè, per

25

Di-o; de ve-der, sol chea-pa-ghi i mei de-si-ri, la vo-stra grandeal-

8 Di-o; de ve-der sol chea-pa-ghi — mei de-si-ri, la vo-stra gran-de al-

8 per Di-o; de — veder, solchea-pa-ghi — mei de - - si-ri, la vostra grande al -

Di-o; de ve-der sol chea-pa-ghi i mei de-si-ri, la vo - stra grande al -

30 35

-te-za non — sea-di-ri. la vostra grandeal-te-za non — sea-di-ri.

8 -te-za non se a-di-ri, la vo-stra grandeal-te-zanon se a-di-ri.

8 -te-za non se a-di-ri, la — vo-stra grande al-te - - za non se a-di-ri.

-te-za non — sea-di-ri, la — vo-stra gran-deal-te-za non sea-di-ri.

Le frottole per canto e liuto di B. Tromboncino e M. Cara

MARCHETTO CARA, *Se alcun tempo da voi.*

(Antico, Frottole per canto e liuto)

Seal - cun tem - po da voi son

(Intavolatura)

5
sta - to as - sen - - te, si - gno - ra, il

10
mio gran fo - co è pur qual e - - ra;

[15]
fer - ma è sta - ta mia fe' pu - ra e sin -

20

- ce - - - ra, fan - to da

Musical notation for measures 20-24, including vocal line and piano accompaniment.

25

voi lon - fan quan - - - to pre - sen - - -

Musical notation for measures 25-29, including vocal line and piano accompaniment.

30

- le, fan - to da voi lon -

Musical notation for measures 30-34, including vocal line and piano accompaniment.

35

- fan quan - to pre - sen - - - - - le,

Musical notation for measures 35-39, including vocal line and piano accompaniment.

MARCHETTO CARA, *Se alcun tempo da voi.*

(Antico, Libro III)

5

Cantus
Alfius
Tenor
Bassus

Seal - cun tem - po da voi son sta - foas -

10

- sen - te, si - gno - ra, il mio gran fo - co è

[#]

- sen - te, si - - gno - ra, il mio gran fo - co è

- sen - te, si - - gno ra, il mio gran fo - co

- sen - te, si - - gno - ra, il mio gran fo - co è

[15]

pur qual e - - ra; fer - maè sta - ta mia

(#) [#] [#]

pur qual e - - ra; fer - maè sta - ta mia

è pur qual e - - ra; fer - maè sta - ta mia

pur qual e - - ra; fer - maè sta - ta mia

20

fe' pu - rae sin - ce - ra, tan - to da

fe' pu - rae sin - ce - ra, tan - to da

fe' pu - rae sin - ce - ra, tan - to da

fe' pu - rae sin - ce - ra, tan - to da

25

voi lon - tan quan - to pre - sen - te, [tan -

voi lon - tan quan - to pre - sen - te, [tan -

voi lon - tan quan - to pre - sen - te, [tan -

voi lon - tan quan - to pre - sen - te, [tan -

30

35

-to da voi lon - tan quan - to pre - sen - te].

-to da vo - i lon - tan quan - to pre - sen - te].

-to da vo - i lon - tan quan - to pre - sen - te].

-to da voi lon - tan quan - to pre - sen - te].