

Studi e Fonti per la Storia della Musica in Liguria

a cura di Giampiero Buzelli

GIOVANNI LORENZO BALDANO
(1576-1660)

Libro per scrivere l'intavolatura per sonare
sopra le sordelline
(Savona 1600)

Facsimile del manoscritto e studi introduttivi

a cura di

Maurizio Tarrini, Giovanni Farris, John Henry van der Meer

Savona

Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali
Editrice Liguria

1995

INDICE

Presentazione (Giampiero Buzelli)	7		
Prefazione (Elena Ferrari Barassi)	9		
I. MAURIZIO TARRINI, <i>Il «Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline» di Giovanni Lorenzo Baldano (Savona 1600)</i>	13		
1. Descrizione codicologica	14		
2. Indice del manoscritto	16		
Indice alfabetico delle composizioni	24		
Bibliografia	26		
3. Contenuto del manoscritto	29		
II. MAURIZIO TARRINI, <i>Giovanni Lorenzo Baldano (1576-1660): cenni biografici</i>	31		
1. Cenni biografici	33		
2. Manoscritti e libri appartenuti a G. L. Baldano	37		
3. L'identificazione della «signora»	39		
4. Documenti	40		
III. GIOVANNI FARRIS, <i>Un canzoniere del Baldano?</i>	45		
Canzoniere, a cura di Giovanni Farris	53		
Appendice, a cura di Maurizio Tarrini	63		
Bibliografia	67		
Versi dal <i>Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline</i> , a cura di Giovanni Farris	69		
IV. JOHN HENRY VAN DER MEER, <i>La sordellina: organologia e tecnica esecutiva</i>	73		
1. Introduzione	73		
		2. Giovanni Lorenzo Baldano (Savona)	77
		3. La prima sordellina di Marin Mersenne	83
		4. La nascita della sordellina a Napoli	84
		5. Emilio de' Cavalieri (Roma)	86
		6. Le sordelline medicce a Firenze	86
		7. Un'incisione anteriore al 1638	89
		8. Una sordellina con bordone lungo	89
		9. La seconda e terza sordellina di Marin Mersenne	90
		10. Pierre Trichet (Bordeaux)	92
		11. Michele Todini (Roma)	93
		12. Manfredo Settala (Milano)	96
		13. Caratteristiche della sordellina	99
		14. Lo sviluppo della sordellina	101
		15. La geografia della sordellina (questione i)	104
		16. Nomenclatura della sordellina	105
		V. <i>Documenti e testimonianze sulla sordellina (secc. XV-XVII), a cura di Maurizio Tarrini</i>	107
		Addenda	146
		VI. <i>Saggio di trascrizioni musicali</i>, a cura di John Henry van der Meer	147
		Indice delle trascrizioni musicali	153
		VII. JOHN HENRY VAN DER MEER, <i>Alcune considerazioni intorno al buttafuoco</i>	203
		Appendice, a cura di Maurizio Tarrini	214
		Addenda	220
		Facsimile del manoscritto	223

IL «LIBRO PER SCRIVER L'INTAVOLATURA PER SONARE SOPRA LE SORDELLINE»
DI GIOVANNI LORENZO BALDANO
(Savona 1600)

di Maurizio Tarrini

Nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Savona si conserva un singolare manoscritto musicale seicentesco intitolato *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline* (Savona 1600), autografo del nobile savonese Giovanni Lorenzo Baldano (1576-1660), un appassionato di letteratura, poesia e musica, contemporaneo del poeta Gabriello Chiabrera (1552-1638), del quale probabilmente fu amico (cfr. il successivo cap. II/2).

Le approfondite ricerche effettuate nel corso di poco più di un decennio hanno consentito di accertare con sicurezza che si tratta di un *unicum* la cui importanza è duplice, paleografico-musicale ed organologica:

a) il tipo di notazione musicale impiegato (intavolatura con cifre), benché simile ad altre notazioni in cifre per il flauto dolce e la *musette*, è del tutto sconosciuto in questa forma e non figura in nessuno degli usuali manuali e repertori di paleografia musicale;

b) è l'unico manoscritto esistente con musiche per sordellina e per buttafuoco; l'unico, inoltre, contenente istruzioni per l'accordatura della sordellina che hanno reso possibile la decifrazione dell'intavolatura.

Pur essendo stato scritto a Savona da un savonese, il manoscritto, per il suo contenuto, si rivela in gran parte strettamente correlato all'ambiente musicale napoletano della fine del '500 e della prima metà del '600, anche se non mancano legami con l'ambiente

savonese, per la presenza di riferimenti alla nobile Clara Maria Cerato (cfr. cap. II/3) e di quattro componimenti poetici del Chiabrera.

Proprio per questo legame con il poeta savonese, il manoscritto del Baldano è stato presentato per la prima volta al pubblico ed agli studiosi al «Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte» tenutosi a Savona dal 3 al 6 novembre 1988¹. In precedenza, esso era stato visionato anche dal can. Renzo Tassinari (1918-1978), che ne redasse solo una brevissima scheda rimasta tra i suoi appunti².

Dal 1988 in poi, le ricerche sono proseguite e si sono ampliate coinvolgendo anche John Henry van der Meer, per la parte organologica e paleografico-musicale, e Giovanni Farris, per quella letteraria. I risultati di questa collaborazione sono confluiti nella presente edizione in facsimile del manoscritto, i cui capitoli introduttivi costituiscono la necessaria premessa per la conoscenza e l'approfondimento di questa singolare fonte musicale.

1 Cfr. M. TARRINI, *Componimenti poetici di G. Chiabrera nel "Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline" di Giovanni Lorenzo Baldano*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di F. Bianchi e P. Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 377-400.

2 Cfr. Renzo Tassinari *storiografo musicale*, a cura di G. Damele, Savona, Associazione Italiana S. Cecilia/Istituto Diocesano di Musica Sacra-Editrice Liguria, 1990 [1991], p. 74 (scheda I-154).

1. Descrizione codicologica.

BALDANO, Giovanni Lorenzo, *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline*, Savona 1600.

Savona, Biblioteca del Seminario Vescovile: senza segnatura.

Manoscritto autografo, cartaceo, mm. 165x230 ca., cc. I (frontespizio sul recto), 149, I.

Cartulazione recente³ a matita sull'angolo superiore destro del recto di ogni carta; le cc. 32^r-145^r sono bianche, con il solo sistema bilineare per l'intavolatura.

Fascicolazione: alternanza regolare di fascicoli di 6 cc. e di 10 cc.: 1^r-6^v (6 cc.), 7^r-16^v (10 cc.), 17^r-22^v (6 cc.), 23^r-32^v (10 cc.), e così di seguito, con la sola eccezione dell'ultimo fascicolo, quaterno + 1 c. (145^r-148^v + c. 149).

Notazione musicale: intavolatura per *sordellina* (cc. 1^r-31^v) e per *buttafuoco* (cc. 149^v-145^v, scritte a rovescio, a partire dal fondo, e quindi da contare all'indietro).

Legatura: fasciato in pergamena con cartellino incollato sul dorso: Lib. Sem. / Scaffale / Armadio / Grado / Mss / N. di pila / 18 (in corsivo le parole scritte a mano, in tondo quelle prestampate).

Il nome dell'autore, la data ed il titolo appaiono sul frontespizio (recto del primo foglio di guardia): *Di Gio: Lorenzo Baldano di Savona. / W la Sig.^{ra} L. L. F.⁴, Mia Sig.^{ra} / Da l'anno 1600 a 24 agosto. / Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline*. Sul recto dell'ultimo foglio di guardia si legge invece: *Di Gio: Lorenzo Baldano di Savona. / W la Sig.^{ra} C.M.S. Mia Sig.^{ra} / Da l'anno 1600 a 24 giugno*. Internamente sono riportate altre date: *Gio: Lorenzo Baldano, a 13 ottobre 1576 e a 25 agosto 1583 (c. 8^r); Da l'anno 1600 a 24 giugno (c. 24^r); † In Napoli al p.^{mo} luglio 1603 (c. 27^r)*.

La filigrana della carta presenta due tipi molto simili di giglio inscritto in un cerchio, indicati rispettivamente con A (fig. 1) e con B (fig. 2); essa si trova al centro del lato inferiore di ogni carta ed

³ Apposta dallo scrivente in occasione di una ripresa fotografica effettuata circa dieci anni or sono.

⁴ Sistema crittografico indicante le iniziali della nobile savonese C[lara] M[aria] S[errata] (cfr. cap. III, fig. 6). Va però osservato che ai simboli corrispondenti alle lettere iniziali, sono stati aggiunti successivamente — dall'autore stesso — altri puntini ed i lati mancanti, in modo da formare dei quadrati o facce di dado, o — come suggerisce Giovanni Farris (cfr. cap. III, nota 19) — carte da gioco. Tali aggiunte coeve risultano evidenti sia per un minor "peso" del tratto, sia per il colore dell'inchiostro, che è leggermente diverso (un po' più chiaro).

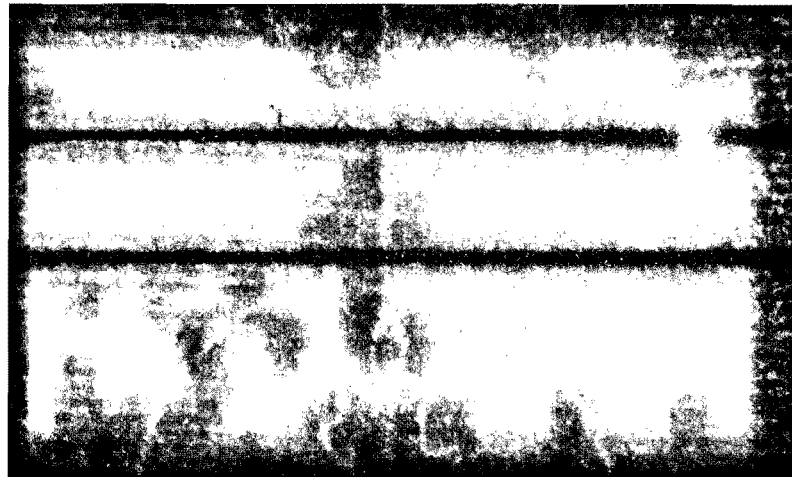
è sempre mancante della metà inferiore del disegno⁵. Per questo motivo, non è possibile identificare con sicurezza le due raffigurazioni con quelle descritte nei maggiori repertori di filigrane⁶. Il giglio inscritto in un cerchio è un soggetto piuttosto comune e le differenze più significative tra le varie raffigurazioni riprodotte si notano proprio nella parte inferiore del disegno, che nel manoscritto savonese è però mancante. Da questi repertori, tuttavia, si desume che le raffigurazioni molto simili ai tipi A e B sono attestate su documenti di varia provenienza, soprattutto romana, della seconda metà del '500. Il materiale scrittorio, quindi, con ogni probabilità non è di fattura ligure.

La notazione musicale impiegata (intavolatura con cifre), benché simile ad altre notazioni con cifre per il flauto dolce e per la *musette*, è del tutto sconosciuta in questa forma, anche ai più autorevoli repertori e manuali di paleografia musicale⁷. Essa è costituita da un sistema bilineare, rappresentante le due canne melodiche della sordellina, e da numeri (da 0 a 6) indicanti i fori da chiudere. Talvolta è usato anche un segno particolare (-), sempre posto al di sotto dei numeri cui si riferisce (per il suo significato, cfr. cap. IV/2). La durata dei suoni è espressa dagli stessi simboli (*figure de sonatori*) impiegati nell'intavolatura italiana e francese per liuto ed anche in

⁵ Il tipo A figura nelle seguenti carte: I, 3, 11, 15, 17-18, 25-26, 32, 34, 41, 43, 48, 53, 59, 62, 68, 70, 73, 75, 82, 86, 89, 91, 99, 103, 111-112, 115, 125, 127, 129, 132, 139, 147. Il tipo B figura invece nelle seguenti carte: 1-2, 10, 14, 16, 19, 24, 27, 33, 35, 40, 42, 49, 52, 58, 63, 69, 71-72, 74, 83, 90, 98, 102, 110, 113-114, 124, 126, 128, 133, 136-138, 149. A c. 148 e nell'ultimo foglio di guardia il disegno non è chiaramente leggibile, ai fini dell'attribuzione all'uno o all'altro dei due tipi individuati.

⁶ Cfr. C.M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Leipzig 1923², rist. anast., New York, Hacker Art Books, 1966, II, p. 393 e nn. 7099-7108 («fleur de lis inscrite dans un cercle»); *Wasserzeichen lilie*, bearbeitet von G. Piccard, vol. XIII, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1983, pp. 26, 156-158 (nn. 890-921).

⁷ J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913-19; W. APEL, *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*, Cambridge (Massachusetts) 1942¹; traduzione italiana dall'edizione tedesca (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1962) a cura di P. Neona-
to: *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni, 1984.



1-2. G.L. BALDANO, *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline* (Savona 1600): filigrana raffigurante un giglio inscrito in un cerchio, tipo A (sinistra) e tipo B (destra).
(Studio Fotografico Piccardo e Rosso - Savona)

quella tedesca per organo, cioè un semplice tratto verticale cui si possono aggiungere una o più code, per rappresentare i valori minori⁸; è usato anche il punto di valore. Inoltre è costantemente adottata la ripartizione in «caselle» e compare talvolta anche il segno di ritornello (:|:). Manca invece qualsiasi indicazione di *tactus* all'inizio di ciascuna composizione.

Per il sistema di accordatura della sordellina descritto dal Baldano, si rinvia al successivo capitolo IV (fig. 11) mentre una tavola riassuntiva — con intavolatura, notazione moderna e diteggiatura a confronto — si trova nel capitolo VI (fig. 22).

Nel manoscritto figurano cinque date, qui di seguito riportate in ordine cronologico:

— 13 ottobre 1576 (c. 8^r): è la data di battesimo del Baldano (cfr. cap. II/1 e doc. 1);

— 25 agosto 1583 (c. 8^r): è la data di nascita o di battesimo di Clara Maria Cerrato, la donna amata dal Baldano (cfr. cap. II/3, nota 54 e doc. 6);

— 24 giugno 1600 (c. 24^r e sul *recto* dell'ultimo foglio di guardia): si trova anche su altri libri del Baldano e forse si riferisce ad un incontro o alla nascita del suo amore per Clara Maria Cerrato (cfr. cap. II/3, note 53-54, e cap. III);

— 24 agosto 1600 (sul *recto* del foglio di guardia anteriore): è il compleanno di Clara Maria Cerrato oppure il giorno precedente, secondo l'ipotesi formulata nel successivo capitolo (cfr. cap. II/3, nota 54);

⁸ W. APEL, *La notazione cit.*, pp. 37, 68.

— Napoli, 1 luglio 1603 (c. 27^a): probabile attestazione di un soggiorno nel capoluogo campano.

Le date 1600 (frontespizio) e 1603 (c. 27^a) oltre che un probabile valore simbolico — cioè legato a ricordi o ad eventi della biografia dell'autore — indicano verosimilmente anche il periodo in cui il Baldano lavorò alla stesura dell'intavolatura. Sul frontespizio della presente edizione figura la data del frontespizio del manoscritto.

A partire dal frontespizio, il manoscritto è costellato di annotazioni e di richiami amorosi che si riferiscono ad una certa «signora», nobile savonese — come si legge talvolta — le cui iniziali del nome sono indicate sia con le lettere alfabetiche (C.M.C. o C.M.S.: Clara Maria Cerrata od anche Serrata), sia con uno speciale sistema crittografico per la cui decifrazione lo stesso Baldano ci dà la chiave. Per l'identificazione della «signora» ed altri particolari, si rinvia ai successivi capitoli II/3 e III (fig. 6).

2. Indice del manoscritto.

Nel manoscritto quasi tutti i componimenti sono provvisti di un titolo e di una numerazione progressiva originaria, solitamente spostata al titolo. Solo gli ultimi sei componimenti dell'intavolatura per buttafuoco (cc. 145^v-146^v) sono sprovvisti di numerazione, mentre nell'intavolatura per sordellina si riscontra un salto di un'unità dopo il n. 99.

Il prospetto che segue presenta l'indice dettagliato del manoscritto. Da sinistra, nella prima colonna, si trova la numerazione progressiva moderna; seguono l'indicazione delle carte, il titolo della com-

posizione seguito dalla numerazione originale e le eventuali annotazioni del Baldano poste alle fine della riga o del componimento stesso (con l'esclusione della parola *fine*, a meno che essa non faccia parte integrante del testo aggiunto). L'ultima colonna, a destra, è riservata alle eventuali osservazioni e ai riferimenti bibliografici, con rinvio alla bibliografia posta subito dopo l'indice alfabetico dei componimenti.

I riferimenti bibliografici riguardano soprattutto alcune composizioni diffuse nell'ambiente musicale napoletano cinque-seicentesco, delle quali sono state rintracciate attestazioni in opere poetico-letterarie, in edizioni musicali e in studi moderni specifici. Una ricerca esaustiva di tutte le concordanze avrebbe richiesto tempi molto lunghi sia per la complessità dei riscontri da effettuare, sia per la vastità delle fonti e della bibliografia da esaminare; inoltre sarebbe andata ben oltre le finalità (e lo spazio) di questo volume.

Delle composizioni senza titolo ma con testo poetico è dato l'incipit tra parentesi quadrate, mentre l'asterisco-esponente del numero progressivo rinvia alle trascrizioni dei testi poetici adesposti nel capitolo III (pp. 69-71).

Nella colonna «annotazioni», le iniziali CMC e CMS stanno per Clara Maria Cerrata (Cerrato) o Serrata (Serrato). In due casi (nn. 4 e 12 dell'indice), il suo nome è indicato con lo stesso sistema crittografico impiegato nel frontespizio dell'*Intavolatura* e nel *Canzoniere* (cfr. cap. III, fig. 6).

Se si eccettua qualche intervento normalizzatore delle maiuscole e della punteggiatura, in tutti gli altri casi gli interventi del trascrittore sono evidenziati dalle parentesi quadrate.

segue

N°	CARTE	TITOLO	ANNOTAZIONI	OSSERVAZIONI / BIBLIOGRAFIA
32	5 ^v	La Musa. 31	CMS	
33	5 ^v	In altro modo. 32	CMS	
34	5 ^v	In altro modo. 33	CMS / Sicut erat in principio, et nunc, et semper; et in secula seculorum	
35	5 ^v	In altro modo. 34	Vola vola pensier fuor del mio petto	
36	6 ^r	La Musa. In altro modo. 35		
37	6 ^r	Tempi di Saravanda. 36	W l'unica mia Sig. ^{ra} CMS	
38	6 ^r	Pastorale. 37	Vanne veloce a quella faccia bella, che è la mia CHIARA stella	
39	6 ^v	Pastorale. 38	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata	
40	6 ^v	In altro modo. 39		
41	6 ^v	In altro modo. 40		
42	7 ^r	Le Reginele. 41	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata	
43	7 ^r	Le Cerasele. 42		
44	7 ^r	L'Alpa. 43	W la Sig. ^{ra} CMC	Negri, pp. 14-15; Ferrari Barassi 1984
45	7 ^v	Corrente. 44		
46	7 ^v	Altra Corrente. 45	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata nunc et semper	
47	7 ^v	Altra Corrente. 46	[?]	
48	8 ^r	Altra Corrente. 47	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata	
49	8 ^r	Altra Corrente. 48	Gio. Lorenzo Baldano, a 13 ottobre 1576	
50	8 ^r	Altra Corrente. 49	CMC a 25 agosto 1583	
51	8 ^v	Altra Corrente. 50	CMC / W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata mia Sig. ^{ra}	
52	8 ^v	Fantasia (la scorsa dello tenore). 51	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata	
53	8 ^v	Aria in ottava. 52	W la Sig. ^{ra} CMC	
54	9 ^r	Bassa de Ninffe. 53	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata my alma	Basile, <i>Pentamerone</i> , III, Intr.; Negri, p. 176
55	9 ^r	In altro modo. 54		
56	9 ^r	In altro modo. 55		
57	9 ^v	Pavaniglia. 56		Kirkendale
58	9 ^v	In altro modo. 57	W la Sig. ^{ra} CMC	
59	9 ^v	In altro modo. 58	W CMC	
60	10 ^r	Paso e mezzo. 59		Kirkendale
61	10 ^r	In altro modo. 60		
62	10 ^v	Paso e mezzo. In altro modo. 61	Per far contento questo mio viver bramo CHIARA bella e gentil	
63	10 ^v	Ballo dell'Intorchie. 62		Basile, <i>Pentamerone</i> , III, <i>La stufa</i> , v. 212; Negri, pp. 206-207

segue

N°	CARTE	TITOLO	ANNOTAZIONI	OSSERVAZIONI / BIBLIOGRAFIA
64	11 ^r	Bassa imperiale. 63	CMC / W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata savonese	
65	11 ^r	In altro modo. 64		
66	11 ^v	Bassa imperiale. 65		
67	11 ^v	Tordione. 66	CMC	Kirkendale
68	11 ^v	In altro modo. 67	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata savonese mia Sig. ^{ra}	
69	12 ^r	Tordione. In altro modo. 68		
70	12 ^r	Spagnoletto. 69		Kirkendale; Negri, p. 117
71	12 ^r	In altro modo. 70		
72	12 ^v	Spagnoletto. In altro modo. 71	CMC / W la Sig. ^{ra} CMC	
73	12 ^v	In altro modo. 72	CMC / fine de mei pensieri Clara Maria anima mia	
74	13 ^r	Il Villano. 73	CMC	
75	13 ^r	In altro modo. 74		
76	13 ^r	In altro modo. 75		
77	13 ^r	In altro modo. 76	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata savonese mia Sig. ^{ra}	
78	13 ^r	In altro modo. 77		
79	13 ^v	La Bergamasca	fine de mei tormenti Clara Maria Cerrata	Kirkendale
80	13 ^v	Ballo del G. Duca. 79		Kirkendale; Mischiati
81	13 ^v	La Ciacona. 80	W la Sig. ^{ra} CMC	Kirkendale
82	14 ^r	Barrera. 81		
83	14 ^v	Barrera. 82		
84	15 ^r	Barrera. 83	Amore amaro / CMC	
85	15 ^r	Cansone «Poi che la mia fortuna». 84		
86	15 ^v	Zeffiro spira. 85	fine delli mei guai Clara Maria Cerrata savonese	Basile, <i>Pentamerone</i> , IV, Intr.; Ferrari Barassi 1971
87	15 ^v	In altro modo. 86		
88	15 ^v	In altro modo. 87		
89	16 ^r	Nizzarda. 88		Negri, pp. 268-269
90	16 ^r	In altro modo. 89		
91	16 ^r	In altro modo. 90	W la Sig. ^{ra} CMC	
92	16 ^r	In altro modo. 91		
93	16 ^r	In altro modo. 92	W CMC / [?]	
	16 ^v	[Istruzioni per accordare la sordellina]		Cfr. fig. 11
94	16 ^v	La Zoppa. 93		Kirkendale
95	16 ^v	Fantasia «Tutta le cava». 94		
96	17 ^r	Fantasia «La Calabrese». 95		
97	17 ^r	Fantasia «Donna che fosti la mia Chiara stella». 96		Basile, <i>Pentamerone</i> , III, Intr.; Carboni; <i>Canzone di Sier Herculano</i>

segue

N.º	CARTE	TITOLO	ANNOTAZIONI	OSSERVAZIONI / BIBLIOGRAFIA
98	17 ^r	La Corrente. 97	Dim[mi] amore e quando mai	
99	17 ^v	Fantasia «La Fiaminga». 98	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata nunc et semper	
100	17 ^v	Altra fantasia «La Cavalla». 99		
101	17 ^v	Altra fantasia «La Gamba».		
102	17 ^v	Fantasia «Che ti farà tanto stentare, o marito mio». 100		
103	18 ^r	Canto fermo. 101	E sempre le dirò W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata savonese	
104	18 ^r	Fantasia pastorale. 102	CMS [ripetuto due volte]	
105	18 ^r	Conto dell'Orco. 103		Basile, <i>Pentamerone</i> , III, Intr.; Caroso, <i>Ballarino</i> ; Id., <i>Nobiltà</i> ; Cortese, <i>Vaiasseide</i> , IV, 31/4
106	18 ^v	La Bergamasca. 104		
107	18 ^v	Lo Corbo. 105		
108	18 ^v	La Rocca. 106	CMC	
109	18 ^v	Alta Collonna. 107	CMC	
110	19 ^r	Parsonarella. 108	W CMS In eterno W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata	Caroso, <i>Nobiltà</i> [= contadinella] villanella dialogica; Basile, <i>Egloghe</i> , IX, 174; Id., <i>Lettere</i> , IV; D'Ancona, p. 112; Del Tufo, <i>Ritratto</i> (Volpicella, p. 206); Ferrari, pp. 71-72; Monti, pp. 150, 163-165, 302 (88); <i>Opera nova</i> ; <i>Opera nuova</i> ; <i>Villanelle napolitane</i>
111	19 ^r	Tutto lo giorno. 109	CMS / W lo Bene mio Clara [?]	Basile, <i>Pentamerone</i> , III, Intr.
112	19 ^r	Tenor de Gazzelli. 110	Clara mia bella perché mi abrucci	Ghisi; Ferrari Barassi 1971
113	19 ^v	Lo mal villano. 111		
114	19 ^v	Questo consiglio. 112	Amor è un non so che, vien non so donde	
115	19 ^v	Guarda Palermo. 113	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata savonese mia Patrona	
116	19 ^v	Spalata all'abrusese. 114		
117	20 ^r	Fior de camomilla. 115	W CMC	
118	20 ^r	Sfesania di Pascariello. 116		Del Tufo, <i>Ritratto</i> (Volpicella, p. 119); Ferrari Barassi 1970
119	20 ^r	Saltariello. 117	CMS / W la Sig. ^{ra} CMS	
120	20 ^r	La Cerrata. 118	CMC	
121	20 ^v	Cansone del Sannazaro «Sopra una verde riva». 119	W CMC / O libertà farai tu mai ritorno	Sannazaro, <i>Arcadia</i> , egloga III
122	20 ^v	O chiaro sole. 120	Sig. ^{ra} sete bella e bella tanto che non veggio di voi cosa più bella	
123	20 ^v	Pastorale «Ombrosa val[[i]e». Cansone. 121	CMC / W CMC	
124	21 ^r	Cansone «Fillide mia». 122	W CMC / W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata	

segue

N°	CARTE	TITOLO	ANNOTAZIONI	OSSERVAZIONI / BIBLIOGRAFIA
125	21 ^r	Cansone «Quando penso allo tempo passato». 123		Basile, <i>Lettere</i> , IV; Ferrari, p. 71; Monti, pp. 158, 302 (92)
126	21 ^r	Cansone «Don[n]a poi che mi lassi tu». 124		Basile, <i>Lettere</i> , IV; Ferrari, p. 70; I-13, p. 93; Ferrari Barassi 1968; Monti, pp. 157, 299 (35)
127	21 ^r	Fantasia. 125		
128	21 ^v	La Villanella. 126	CMC	
129	21 ^v	Pastorale. 127		
130	21 ^v	Le Bellezze. 128	CMC / fine de mei dollari Clara Maria C	
131	22 ^r	La Capriciosa. 129		Basile, <i>Pentamerone</i> , III, Intr.
132	22 ^r	La Millanese. 130	W CMC	
133	22 ^r	Quante giornate. 131	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata	
134	22 ^v	Guarda che sorte han questi marinari. 132		
135	22 ^v	133. Ruggiero dell'Abbate.	W la Sig. ^{ra} Clara [?]	
136	22 ^v	La Mozzicata. 134	Semper eadem CMC	
137	23 ^r	La Fantina. 135		
138	23 ^r	La Lavandara. 136	Una fe' tuoni in me non altro mai, Clara anima mia	
139	23 ^r	Cansone «Che legge è questa amore». 137	Nunc et semper Clara Maria C	
140	23 ^v	138. [«Sopr'una verde riva»]	W la Sig. ^{ra} Clara Maria C	Sannazaro, <i>Arcadia</i> , egloga III
	24 ^r		W la Sig. ^{ra} CMC mia unica Sig. ^{ra} per sempre / Da l'anno 1600 a 24 giugno	
141*	24 ^v	Simile alla passatta «Sopra una verde riva». 139	CMC / W la Sig. ^{ra} CMC mia Sig. ^{ra}	
		[«Ecco che a i lietti giorni»]	W la Sig. ^{ra} CMC mia unica Sig. ^{ra}	
142*	25 ^r	140. [«Ombrosa valle di bei fior dipinta»]	W la Sig. ^{ra} CMC mia unica Sig. ^{ra} per sempre	Carboni; Caroso, <i>Ballarino</i> ; D'Ancona, p. 112; Del Tufo, <i>Ritratto</i> (Volpicella, p. 206); Monti, pp. 167, 302 (83); NV, n. 2296; V
143*	25 ^v	Simile alla passatta «Ombrosa vall[e]». 141	W la Sig. ^{ra} CMC	
		[«Sia il mar tranquillo, e l'aria ogn'hor serena»]	W la Sig. ^{ra} CMC mia unica Sig. ^{ra} per sempre	
144*	26 ^r	Simile alla passatta. 142	CHIARA MARIA CERRATA	
		[«Tra questi sassi, e lochi aspri e selvaggi»]	W la Sig. ^{ra} CMC mia unica Sig. ^{ra} semper	
145*	26 ^v	143. [«Dimme amore quando mai»]	W la Sig. ^{ra} CMC mia unica Sig. ^{ra} nunc et semper et in secula seculorum amen	Basile, <i>Lettere</i> , IV; Ferrari, <i>Biblioteca</i> , p. 138; Ferrari Barassi 1968; Monti, pp. 157, 162-163; I-21, p. 45; I-70, p. 191; P, p. 394
146*	27 ^r	144. [«Quando penso allo tempo passato»]	W la Sig. ^{ra} CHIARA MARIA CERRATA - SAVONESE - unica mia Sig. ^{ra} per sempre. Così Dio la guardi d'ogni male come da me e amata più che me stesso. † In Napoli al p. ^{mo} luglio 1603	Basile, <i>Lettere</i> , IV; Ferrari Barassi 1968

segue

N°	CARTE	TITOLO	ANNOTAZIONI	OSSERVAZIONI / BIBLIOGRAFIA
147	27 ^v	Compar Basilo. 145	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata mia Sig. ^{ra}	Basile, <i>Egloghe</i> , IX, v. 184; Ferrari Barassi 1968
148	27 ^v	Le Vecchie. 146		
149	27 ^v	La Serpentina. 147	Regina del mio core, CMC non mi dar più dolore	
150	27 ^v	La Zita. 148		Cortese, <i>Vaiasseide</i> , IV, 31/3
151	28 ^r	Portia favorita. 149		
152	28 ^r	Saltariello de Gagliarda. 150		
153	28 ^r	Zaninetta pigliate fondin. 151	CMC / W CMC	
154*	28 ^v	152. [«Se me vole bene m'ama»]		
155	29 ^r	La violetta. 153 [«La violetta che in su l'herbetta»]		Chiabrera
156	29 ^v	Simile alla passatta «La violetta». 154 [«Un di soletto»]		Chiabrera
157	30 ^r	Simile alla passatta. 155 [«Io dir volea»]		Chiabrera
158	30 ^v	Simile alla passatta. 156 [«Chi può mirarvi»]		Chiabrera
159*	31 ^r	Cansone «Che legge è questa amore». 157		I-17, p. 11; I-21, p. 42
160	31 ^v	Leonardo lo caregà. 158		
	32 ^r	} [Carte bianche con la sola rigatura per l'intavolatura]		
	145 ^r			

[Da c. 145^v a c. 149^v le musiche sono scritte a rovescio, cioè con inizio e numerazione a partire dal fondo del manoscritto]

[BUTTAFUOCO]

161	145 ^v	Lucia mozzutta.		Callot, <i>Balli</i> ; Ferrari Barassi 1970
162	145 ^v	Bella Claretta balli vorente.		
163	146 ^r	La Cerrata.	W la Sig. ^{ra} CMC savonese	
164	146 ^r	Norcina.		
165	146 ^r	Le Cerasele.	Nacqui solo alle fiamme	
166	146 ^r	Ruggiero.	W la Sig. ^{ra} Clara Maria Cerrata	
167	146 ^v	Mastro Ruggiero. 30	Servendo e amando vivo abrussando	
168	146 ^v	La Bassa delle villanele con sua perfettione. 29	CMC	
169	146 ^v	Lo Tenore. 28	Sirviendo y amando, muriendo quemando CMC	
170	147 ^r	Tempi di Spalata. 27		
171	147 ^r	Madama la domanda. 26	W la Sig. ^{ra} CMC	
172	147 ^r	Tempi di Sfesania. 25		
173	147 ^r	Bassa de Ninffe. 24	W quella che del mio lamentar si cura poco	

segue

N°	CARTE	TITOLO	ANNOTAZIONI	OSSERVAZIONI / BIBLIOGRAFIA
174	147 ^r	Pavaniglia. 23		
175	147 ^v	Bassa imperiale. 22		
176	147 ^v	Villano. 21		
177	147 ^v	Spagnoletto. 20	W la Sig. ^{ra} [?] mia Sig. ^{ra}	
178	147 ^v	Tordione. 19		
179	148 ^r	Iva alla vigna. 18		
180	148 ^r	La Musa. In altro modo. 17	W CMC	
181	148 ^r	Corrente. 16 «Te l'accatterò, te l'accatterò»		
182	148 ^r	La Bergamasca. 15		
183	148 ^r	Le Cerasele. 14		
184	148 ^r	La Musa. 13		
185	148 ^v	Corrente «Zaninetta pigliate fondin». 12		
186	148 ^v	Corrente «Morinero». 11		
187	148 ^v	Corrente «La Vidovella». X.10	Clara, Clara, Clara, a me cara	
188	149 ^r	Ruggiero. In Saltariello. 9		
189	149 ^r	Tempi di Canario. 8		
190	149 ^r	Gagliarda. 7		
191	149 ^r	Le Reginelle. 6	Felice colui e fortunato, che dal suo amore è amato. Infelice son io e tra le pene, da che son fuor di voi dolce mio Bene	
192	149 ^v	La Follia. 5		
193	149 ^v	Tempi di Saravanda. 4	CMC	
194	149 ^v	Girometta. 3		
195	149 ^v	La Bassa delle villanele. 2	Clara bella e gentil deh' piega un poco	
196	149 ^v	Intavolatura di Butta foco. Ruggiero. 1		

Indice alfabetico delle composizioni

(con rinvio al numero progressivo)

- Abbate (Tenore dell'), 6-8.
Allemana (L'), 28.
Alpa (L'), 44.
Alta Collonna, 109.
Aria di Terseti, 24.
Aria in ottava, 53.
- Ballo del Gran Duca, 80.
Ballo dell'intorchie, 63.
Barrera, 82-84.
Bassa (La) delle villanele, 195.
Bassa (La) delle villanelle con sua perfezione, 168.
Bassa de Ninfe, 54-56, 173.
Bassa imperiale, 64-66, 175.
Bella Claretta balli vorento, 162.
Bellezze (Le), 130.
Bergamasca (La), 79, 106, 182.
- Calabrese (La), *fantasia*, 96.
Canario (Tempi di), 9, 189.
Canto fermo, 103.
Capriciosa (La), 131.
Cavalla (La), *fantasia*, 100.
Cerasele (Le), 43, 165, 183.
Cerrata (La), 120, 163.
Che legge è questa amore, *canzone*, 139, 159.
Che ti farà tanto stentare, o marito mio, *fantasia*, 102.
Chi può mirarvi, 158.
Ciacona, 81.
Compar Basilo, 147.
Conto dell'Orco, 105.
Corbo (Lo), 107.
Corrente (La), 45-51, 98.
- Dimme amore quando mai, 145.
Donna che fosti la mia chiara stella, *fantasia*, 97.
Donna poi che mi lassì tu, *canzone*, 126.
- Ecco che a i lietti giorni, 141.
- Fantasia, 127.
Fantasia (la scorsa dello tenore), 52.
Fantasia pastorale, 104.
Fantina (La), 137.
Fiaminga (La), *fantasia*, 99.
Fillide mia, *canzone*, 124.
Fior de camomilla, 117.
Follia (La), 16-17, 192.
- Gagliarda, 11-12, 190.
Gamba (La), *fantasia*, 101.
Girometta, 25-27.
Guarda che sorte han questi marinari, 134.
Guarda Palermo, 115.
- Io dir volea, 157.
Iva alla vigna, 29-30, 179.
- Lavandara (La), 138.
La violetta che in su l'herbetta, 155.
La violetta non è ben fatta, 18.
Leonardo lo caregà, 160.
Lucia, 15.
Lucia mozzutta, 161.
- Madama la domanda, 171.
Mal (Lo) villano, 113.

Mastro Ruggiero (v. anche Ruggiero), 14, 21-22, 167.
Mattacino, 19.
Millanese (La), 132.
Moresche (Tempi di), 20.
Morinero, *corrente*, 186.
Mozzicata (La), 136.
Musa (La), 32-36, 180.

Nizzarda, 89-93.
Norcina, 164.

O chiaro sole, 122.
Ombrosa valle di bei fior dipinta, *pastorale*, 123, 142-143.

Parsonarella, 110.
Paso e mezo, 60-62.
Pastorale, 38-41, 129.
Pavaniglia, 57-59, 174.
Pescatore, 23.
Poi che la mia fortuna, *canzone*, 85.
Portia favorita, 151.

Quando penso allo tempo passato, *canzone*, 125, 146.
Quante giornate, 133.
Questo consiglio, 114.

Reginele (Le), 42, 191.
Rocca (La), 108.
Ruggiero (v. anche Mastro Ruggiero), 2-5, 166, 196.
Ruggiero dell'Abbate, 135.
Ruggiero in saltariello, 188.

Saltariello, 119.
Saltariello de gagliarda, 152.
Saravanda (Tempi di), 37, 193.

Se me vole bene m'ama, 154.
Serpentina (La), 149.
Sfesania (Tempi di), 10, 172.
Sfesania di Pascariello, 118.
Sia il mar tranquillo, e l'aria ogn'hor serena, 143.
Sopra una verde riva, *canzone*, 121, 141.
Spagnoletto, 70-73, 177.
Spalata (Tempi di), 13, 170.
Spalata all'abrusese, 116.

Te l'accatterò, te l'accatterò, *corrente*, 181.
Tempi di: v. Canario, Mattacino, Moresche, Saravanda, Sfesania, Spalata.
Tenor de Gazzelli, 112.
Tenore (Lo), 169.
Tenore dell'abbate, 6-8.
Terseti (Aria di), 24.
Tordione, 67, 178.
Tra questi sassi, e lochi aspri e selvaggi, 144.
Tutta le cava, *fantasia*, 95.
Tutto lo giorno, 111.

Un di soletto, 156.

Vechie (Le), 148.
Vidovella (La), *corrente*, 187.
Villanella (La), 128.
Villano (II), 74-78, 176.
Violetta (La), 155-156.
Violetta (La) non è ben fatta, 18.

Zaninetta pigliate fondin, *corrente*, 153, 185.
Zeffiro spira, 86-88.
Zingara (La), 31.
Zita (La), 150.
Zoppa (La), 94.

Bibliografia

(relativa all'indice del manoscritto)

TESTI LETTERARI

Basile, *Egloghe* (1635)

G. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de peccerille, Le Muse napolitane e Le Lettere*, a cura di M. Petrini, Bari, G. Laterza, 1976 (*Scrittori d'Italia*, 260), pp. 441-572 (testo), 643-666 (nota al testo), 689-770 (glossario).

G. BASILE, *Le Opere napoletane*, 4 voll., Roma, Edizioni di Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1989-(in corso), tomo I: *Le Muse napolitane*, a cura di O.S. Casale, Roma 1989 [1990] (*Testi dialettali napoletani*, VI) [con trad. ital.].

Basile, *Lettere* (1604-1612)

G. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de peccerille, Le Muse napolitane e Le Lettere*, a cura di M. Petrini, Bari, G. Laterza, 1976 (*Scrittori d'Italia*, 260), pp. 573-603 (testo), 667-682 (nota al testo), 689-770 (glossario).

Basile, *Pentamerone* (1634-36)

G. BASILE, *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe. Tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche*, a cura di B. Croce, 2 voll., Bari, G. Laterza, 1925.

G. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de peccerille, Le Muse napolitane e Le Lettere*, a cura di M. Petrini, Bari, G. Laterza, 1976 (*Scrittori d'Italia*, 260), pp. 5-439 (testo), 611-642 (nota al testo), 689-770 (glossario).

G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 1986 (*I libri della spiga*) [trad. ital. con testo a fronte e note; con indici dei balli, delle canzoni e dei giochi].

Canzone di Sier Herculano («Donna che fosti la mia chiara stella»)

v. Girometta.

Chiabrera, *Rime*

G. CHIABRERA, *Le maniere de' versi toscani del sig. Gabriello Chiabrera*, Genova, Giuseppe Pavoni, 1599, pp. 35-36 (*La violetta*), 37-38 (*Un di soletto*), 39-40 (*Io dir volea*), 41-42 (*Chi può mirarvi*) [Genova, Biblioteca Universitaria: 3.HH.V.44].

G. CHIABRERA, *Rime del signor Gabriello Chiabrera, raccolte per Giuseppe Pavoni*, Genova, Giuseppe Pavoni, 1599, pp. 185-186 (*La violetta*), 187-188 (*Un di soletto*), 189-190 (*Io dir volea*), 191-192 (*Chi può mirarvi*) [Genova, Biblioteca Universitaria: B.B.I.180].

Cortese, *Vaiasseide* (1612)

G.C. CORTESE, *La vaiasseide*, a cura di A. Altamura, Napoli, F. Fiorentino, 1964 (*Colana di studi e testi di letteratura*, VIII).

G.C. CORTESE, *Opere poetiche. In appendice La tiorba a taccone de Felippo Sgrattendio de Scafato*, edizione critica a cura di E. Malato, 2 voll., Roma, Edizione dell'Ateneo, 1967 (*Poeti e prosatori italiani*, 4).

Del Tufo, *Ritratto* (1588)

G.B. DEL TUFO, *Ritratto e modello delle grandezze, delizie e maraviglie della mobilissima Città di Napoli...*, ms. 1588 [Napoli, Biblioteca Nazionale: ms. XIII.C.96].

N.B.: non essendo stato possibile reperire le edizioni a cura di C. Tagliareni, nemmeno attraverso il prestito interbibliotecario, si cita dall'edizione parziale del Volpicella.

S. VOLPICELLA, *Giovan Battista del Tufo illustratore di Napoli del secolo XVI*, in «Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», Napoli, X (1881), pp. 37-225.

C. TAGLIARENI, *Opera manoscritta del marchese Giov. Battista del Tufo, poeta napoletano del '500 (Usi e costumi, spassi, giuochi e feste in Napoli)*, Napoli, Pironti, 1954.

C. TAGLIARENI (a cura di), *Ritratto o modello della grandezza, delizie et maraviglie della nobilissima città di Napoli* (ms. 1588), Napoli, Agar, 1959.

Girometta

Canzone di Girometta, con altre sette stanze, et vna Canzone di Sier Herculano, che comincia, Donna che fosti la mia chiara Stella, Venezia, in Frezzaria al segno della Regina, 1587 [Bologna, Biblioteca Universitaria: Aula V.Tab.I.N.III.266³].

S. FERRARI, *Documenti per servire all'istoria della poesia semipopolare cittadina in Italia nei secoli XVI e XVII*, in «Il Propugnatore», XIII (1880), n. 1, pp. 432-463: 455-457.

W. KIRKENDALE, *Franceschina, Girometta and their Companions in a Madrigal «a diversi linguaggi» by Luca Marenzio and Orazio Vecchi*, in «Acta Musicologica», XLIV (1972), pp. 181-213; trad. ital.: *La Franceschina, la Girometta e soci in un madrigale «a diversi linguaggi» di Luca Marenzio e Orazio Vecchi*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 249-331.

Opera nova

P. TRAMAGLIA, *Opera nova non più posta in luce dove si contiene varie villanelle alla napoletana sententiose et belle. Et de più aggiuntovi molte canzone a la siciliana, cose nove et belle non mai più messe in luce. Composte per Prospero Tramaglia, napolitano, et Trastullo di Castro cuoco [= Castrocucco]*, s.n.t. [Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Capponi], cit. in G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 1986, p. 662, nota 4.

Opera nuova

Opera nuova dove si contiene due mattinate bellissime. Con il trionfo de' Poltroni et altre canzoni et villanelle, Siena 1579, cit. in G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 1986, p. 662, nota 4.

Sannazaro, *Arcadia*

I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, G. Laterza, 1961 (*Scrittori d'Italia*, 220), pp. 22-24 (*Arcadia*, egloga III: *Sovra una verde riva*).

Sgruttendio, Tiorba

F. SGRUTTENDIO da Scafati, *La tiorba a taccone*, Napoli, Camillo Cavallo, 1646, cor-
da IX, odi II e IV; ed. critica a cura di E. Malato (Roma 1967): cfr. sotto Cortese.

Villanelle napoletane

*Villanelle napoletane et ottave siciliane curiose e belle. Con un dialogo, et un Enigma, et
ancor un bel racconto di quante bellezze deve havere una donna. Cavate da diversi autori*, Bolo-
gna, Carl'Antonio Peri, s.a., cc. 4, in-8° [Bologna, Biblioteca Universitaria]; contiene
la *Canzonetta della Personarella e del suo Amante*, edita da S. FERRARI, *Antiche canzoni...*,
pp. 71-72.

ICONOGRAFIA

Callot, Balli di Sfessania

Serie di 23 acqueforti più frontespizio eseguite nel 1621-22. Secondo il Croce (cfr.
Pulcinella..., p. 195), è probabile che il Callot avesse osservato le maschere napoletane
durante un soggiorno a Napoli nel settembre del 1620.

B. CROCE, *Recensione a V. MANHEIMER, Die Balli von Jacques Callot. Ein Essay*, Po-
sdam, G. Kiepenheuer, 1921, in «La Critica», XX (1922), pp. 47-49.

J. CALLOT, *Balli di Sfessania. 24 Engravings by Jacques Callot (1592-1635)*, edited by Karl
Kloss, Vienna, A. Wolf, 1924 [Milano, Biblioteca del Museo Teatrale alla Scala: Scen.Q.2].

B. CROCE, *Pulcinella e le relazioni della Commedia dell'arte con la commedia popolare ro-
mana*, in B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento. Terza edizione riveduta*, Ba-
ri, G. Laterza, 1948, pp. 187, 195-196.

J. CALLOT, *Incisioni scelte e annotate da Walter Vitzthum con introduzione di Maurizio
Calvesi*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, tavv. XLIV-XLVI.

REPERTORI BIBLIOGRAFICI, INDICI E INCIPITARI

Brown

H.M. BROWN, *Instrumental music printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge, Mass.,
Harvard University Press, 1967².

C- (Carboni, Incipitario)

F. CARBONI, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX*, 7 voll. (fino al 1990), Città
del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1982-90:

1 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Vaticano Latino, parte prima), Città del
Vaticano 1982 (*Studi e testi*, 297), p. 290 (n. 5289: *Donna che fosti la mia chiara stella*)
[cod. 10286, c. 163^r].

Chiabrera, Indice

*Indice delle composizioni di Gabriello Chiabrera contenute nelle diverse edizioni delle sue ri-
me*, ms. secc. XVIII-XIX (Savona, Archivio di Stato: Carte Noberasco, XI/8).

I- (Inventari)

Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia, fondati e diretti da G. Mazzatinti (1-13),
poi diretti da A. Sorbelli (14-75) e da L. Ferrari (76-81) [giunti al vol. 107 nel 1993]:

13 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale), Forlì, L. Bordandini, 1905-06, p. 93 (*Donna,
poi che mi lasci tu*).

17 (Bologna, Biblioteca Universitaria), Forlì, L. Bordandini, 1911, p. 11 (*Che legge
è quest'amore*).

21 (Bologna, Biblioteca Universitaria), Firenze, L.S. Olschki, 1914, pp. 42 (*Che legge
è questa, amor*), 45 (*Dimmi, amore, quando mai*).

70 (Cremona), Firenze, L.S. Olschki, 1939, p. 191 (*Dimmi amore, quando mai*).

IUPI (Incipitario Unificato della Poesia Italiana)

Incipitario Unificato della Poesia Italiana, 2 voll., a cura di M. Santagata, Modena, Pani-
ni, 1988.

Mangani

M. MANGANI, *Il repertorio vocale profano nelle raccolte a stampa del secolo XVII*, Roma,
Torre d'Orfeo, 1993 (Istituto di Paleografia Musicale - Roma, Pubblicazioni del Corso su-
periore di Paleografia e Semiografia musicale dall'Umanesimo al Barocco, serie I: *Studi e testi*,
8; *Bibliografia*, 1).

NV (Nuovo Vogel)

E. VOGEL - A. EINSTEIN - F. LESURE - C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vo-
cale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977, n. 2296.

P (Palatini, codici; Firenze)

I codici Palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, descritti da L. Gentile,
vol. I, fasc. 5, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1887, p. 394 (Pal. 251, n. 62:
Dimmi, Amor, e quando mai).

V (Vaticani, codici)

*Bibliothecae Apostolicae Vaticanae. Codices Vaticani Latini. Codices 9852-10300, recen-
suerunt Marcus Vattasso et Henricus Carusi*, Romae, Typis Polyglottis Vaticanis, 1914 (rist.
anast., Modena, Dini, 1981), p. 628 (16²) [cod. 10286, saec. XVI-XVII, c. 87^v].

MUSICHE

Caroso, Ballarino

F. CAROSO, *Il Ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta. Diviso in due Trattati...*,
Venezia, Francesco Ziletti, 1581, cc. 51 (*Conto dell'Orco*, ded. a Cornelia Caraffa Caeta-
na), 115v (*Chiara stella*, ded. ad Olimpia Cuppio de' Massimi), 128-129 (*Ombrosa valle*,
ded. a Clelia Pontana della Valle).

Caroso, Nobiltà

F. CAROSO, *Nobiltà di Dame del S.^r Fabritio Caroso da Sermoneta. Libro, altra volta, chiamato Il Ballarino...*, Venezia, presso il Muschio, 1600, rist. anast., Sala Bolognese, Forni, 1980 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, II/103), pp. 201-203 (*Alta Collonna*, ded. a Arsilia Sforza Colonna), 262-263 (*Conto dell'orco nuovo*, ded. a Camilla Caetana).

Negri, Gratie

C. NEGRI, *Le Gratie d'Amore di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, professore di ballare, opera nova et vaghissima...*, Milano, her. del q. P. Pontio & G.B. Piccaglia, 1602, rist. anast., Sala Bolognese, Forni, 1983 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, II/104).

ARTICOLI E MONOGRAFIE

D'Ancona

A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Raffaello Giusti, 1906².

Ferrari

S. FERRARI, *Antiche canzoni napoletane*, in «I Nuovi Goliardi», I (1881), fasc. 2, pp. 67-78.

Biblioteca di letteratura popolare italiana, pubblicata per cura di S. Ferrari, Anno primo, vol. I, Firenze, Tip. del Vocabolario, 1882 (rist. anast., Bologna, Forni, 1967), p. 138 (*Dimmi amor e quando mai*).

Ferrari Barassi

E. [FERRARI] BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «Rivista Italiana di Musicologia», II (1967), n. 1, pp. 74-110.

E. FERRARI BARASSI, *La villanella napoletana nella testimonianza di un letterato*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», II (1968), pp. 1-26: 14.

E. FERRARI BARASSI, *La tradizione della moresca e uno sconosciuto ballo del Cinquecento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», V (1970), pp. 37-60.

E. FERRARI BARASSI, «*La Luciana*» di Francesco Manelli. *Considerazioni su una perduta stampa della Biblioteca Municipale di Breslavia, l'esemplare di un manoscritto berlinese e un componimento del «Fasolo»*, in «Quadrivium», XI (1970), n. 1, pp. 211-242.

E. FERRARI BARASSI, *A proposito di alcuni bassi ostinati del periodo rinascimentale e barocco*, in «Quadrivium», XII (1971), pp. 347-364.

E. FERRARI BARASSI, *Feste, spettacoli in musica e danza nella Milano cinquecentesca*, in *La Lombardia spagnola*, Milano, Electa, 1984, pp. 197-220: 212, 217-218.

Ghisi

F. GHISI, *Contributo bibliografico alla musica italiana antica*, in «Rassegna Dorica», VII (1936), n. 8 (20 giugno), p. 158 (*Aria di Gazzella*, con trascriz.).

Kämper

D. KÄMPER, *La musica strumentale nel Rinascimento. Studi sulla musica strumentale d'aseme in Italia nel XVI secolo*, trad. ital. di L. Bianconi, Torino, ERI-Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1976, Appendice musicale, pp. 303, XXVI-XXVII (n. 8, *La Gamba*).

Kirkendale

W. KIRKENDALE, *L'Aria di Fiorenza id est il Ballo del Gran Duca*, Firenze, L.S. Olschki, 1972.

Mischiati

O. MISCHIATI, *Prefazione a G. Frescobaldi, Due messe a otto voci e basso continuo. Messa sopra l'aria della Monica. Messa sopra l'aria di Fiorenza*, a cura di O. Mischiati e L.F. Tagliavini, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1975 (*Monumenti musicali italiani*, I: *Girolamo Frescobaldi, opere complete*, I).

Monti

G.M. MONTI, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Casa Editrice «Il Solco», 1925 (*Biblioteca di coltura letteraria*, 4).

3. Contenuto del manoscritto.

Delle 149 cartē che costituiscono il manoscritto, soltanto poco più di un quarto — precisamente 36 carte (31+5) — furono utilizzate dal Baldano per annotarvi le musiche. Questo avvenne, come si è già detto, tra il 1600 e il 1603, probabilmente con l'intenzione di costituire una specie di antologia di pezzi favoriti allora in voga. Non sembra che il Baldano avesse in mente un piano di lavoro ben preciso; tuttavia egli volle conferire alla silloge un certo ordine, separando le musiche per sordellina da quelle per buttafuoco e numerandole progressivamente. Tale lavoro fu certamente concepito per uso personale, come attestano i richiami amorosi alla donna amata ed una specie di promemoria sull'accordatura della sordellina.

Il contenuto del manoscritto è costituito prevalentemente da danze e canzoni popolaristiche tipiche dell'ambiente musicale napoletano del Cinque-Seicento, così come lo è l'impiego della sordellina e del buttafuoco. Vari incipit di villanelle e canzoni che guidavano i balli, come *Mastro Ruggiero*, *Conto dell'orco*, *Sfesania*, *Lucia*, *Lucia mozzutta*, *Parzonarella*, ecc., sono infatti ricordati in alcune fonti napoletane dell'epoca — particolarmente da Giambattista Basile (1575 ca.-1632)⁹ e da Giovanni Battista Del Tufo¹⁰ — insieme a danze

9 Alcune delle composizioni presenti nell'intavolatura (*Donna, poie che me lasse tu; Dimme amore, e quando maie; Quando penzo a lo tempo passato; Parzonarella mia*) sono indicate dal Basile come «canzone toscane nove nove, che cierto non se cantano lloco», cfr. LO SMORFIA, *Lettera IV «A l'Uneco Shiammeggiante, che pò rompere 'no becciero co le Muse»* (1604), in G. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de peccerille, Le Muse napoletane e Le Lettere*, a cura di M. Petrini, Bari, G. Laterza, 1976 (*Scrittori d'Italia*, 260), pp. 590-599: 593, 667-682 (nota al testo). Lo stesso Basile, ne *Le Muse napoletane* (egloga IX, vv. 127-133) scriveva: «Dov'è iuto lo nomme / vuostro, dove la fama, / o villanelle mci napoletane! / Ca mo cantate tutte 'n toscane, / coll'airo a scherechesse, / contrarie de la bella antichetate, / che sempre cose nove hanno 'mmentate!» [Dov'è finito il nome vostro, dove la fama, o villanelle mie napoletane! Ché ora cantate tutte in toscano, con la musica a vanvera, al contrario del bel tempo antico, quando sempre cose nuove hanno inventato], cfr. G. BASILE, *Le opere napoletane*, 4 voll., Roma, Edizioni di Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1989-(in corso), tomo I: *Le Muse napoletane. Egloghe*, a cura di O.S. Casale, Roma 1989 [1990], p. 210 (*Testi dialettali napoletani*, VI).

10 Cfr. E. [FERRARI] BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «*Rivista Italiana di Musicologia*», II (1967), n. 1, pp. 74-110.

molto in voga come *Mattacino*, *Moresca*, *Canario*, *Barrera*, *Allemana*, *Corrente*, *Gagliarda*, *Saravanda*, *Paso e mezo*, *Tordione*, *Spagnoletto* ecc.¹¹. Vi sono poi tutte quelle formule melodico-armoniche tradizionali che allora erano assai diffuse nel campo della musica strumentale¹², ossia *Ruggiero*, *Girometta*, *Bergamasca*, *Ballo del Granduca*, *Follia*, *Tenore dell'abbate*, *Tenore o Aria del Gazzella*, ecc. Diverse composizioni presentano una o più varianti, come indica la frequente dicitura in altro modo.

Inserite tra le musiche, a c. 16^v, si trovano alcune istruzioni per l'accordatura della sordellina — unica testimonianza del genere e quindi di notevole importanza dal punto di vista organologico —, che sono state indispensabili per decifrare l'intavolatura¹³.

Il manoscritto contiene inoltre alcuni componimenti per canto con accompagnamento di sordellina, dei quali è riportato per esteso il testo letterario. In qualche caso è stato possibile accertarne la paternità: oltre a *Sopr'una verde riva* di Jacopo Sannazaro (n. 140), sono stati identificati quattro testi poetici di Gabriello Chiabrera (nn. 155-158), cioè *La violetta*, *Un di soletto*, *Io dir volea* e *Chi può mirarvi*, che sono riportati nella stessa successione dell'edizione a stampa del 1599. In qualche altro caso, invece, sono state rintracciate solamente attestazioni in fonti coeve¹⁴. Di questi componimenti poetici adespoti (con-

11 Sulle danze rinascimentali, si ricorda il contributo del savonese Angelo Solerti (1865-1907) = LOTERIS, *Appunti sulle danze dei secoli XV e XVI*, in «*Gazzetta Letteraria*», Torino, XIII (1889), n. 9 (2 marzo), pp. 68-69; n. 11 (16 marzo), pp. 86-87.

12 Cfr. E. FERRARI BARASSI, *A proposito di alcuni bassi ostinati del periodo rinascimentale e barocco*, in «*Quadrivium*», XII (1971), pp. 347-364; W. KIRKENDALE, *L'Aria di Fiorenza id est il Ballo del Gran Duca*, Firenze, L.S. Olschki, 1972.

13 Cfr. la trascrizione e le spiegazioni nel successivo cap. IV (fig. 11), nonché la tavola riassuntiva nel cap. VI (fig. 22) con il raffronto tra intavolatura, notazione musicale e diteggiatura.

14 Incipit e frammenti di testi poetici adespoti o di autori noti sono stati identificati anche tra le annotazioni poste alla fine dei componimenti musicali. *Aprimi il petto* (cfr. indice, n. 26) deriva dalla celebre lirica *Amarilli mia bella*, di Alessandro o Battista Guarini, musicata dal Caccini (*Le nuove musiche*, Firenze, Maescotti, 1601, pp. 12-13) e da altri autori (comunicazione di Elena Ferrari Barassi). Per *Dimme amore* (n. 98), cfr. la precedente nota 9 ed i riferimenti bibliografici indicati al n. 145 dell'indice. *Amor è un non so che* (n. 114) e *Signora sete bella* (dell'Ariosto, n. 122) figurano nel *Canzoniere* (nn. II e XVIII) trascritto nel successivo capitolo III.

trassegnati nell'indice del manoscritto con un asterisco) è data la trascrizione integrale nel successivo capitolo III (pp. 69-71).

Quale fosse il risultato di un così insolito accompagnamento musicale non sappiamo; al riguardo, però, Vincenzo Giustiniani osservava nel 1628 che la sordellina «gusta alquanto la prima volta che

si sente, e poi, non havendo molta varietà nelle consonanze né servendo al cantare, viene facilmente a noia»¹⁵.

¹⁵ Cfr. doc. 18 nel successivo cap. V.

II

GIOVANNI LORENZO BALDANO (1576-1660): CENNI BIOGRAFICI

di Maurizio Tarrini

Lo storico savonese Filippo Noberasco (1883-1941) fu il primo a raccogliere — nel corso delle sue ricerche, seppure marginalmente — notizie biografiche di Giovanni Lorenzo Baldano, desunte per lo più da fonti archivistiche¹.

I successivi biografi, che si sono occupati del Baldano in tempi più recenti, non hanno aggiunto nulla di nuovo a quanto già si sapeva, limitandosi ad attingere dagli studi del Noberasco².

Sulle precedenti acquisizioni (poche, a dire il vero) si fonda anche il presente contributo, che si propone di fare il punto sulla bio-

grafia di questo personaggio. Tutte le notizie che lo riguardano sono state perciò qui riunite, con l'aggiunta di altri particolari e documenti inediti; sono state inoltre precisate le date di nascita e di morte del Baldano, sulla base degli atti rintracciati nell'Archivio della chiesa parrocchiale di S. Andrea a Savona³.

Nonostante le ricerche compiute, la biografia del Baldano presenta ancora molti lati oscuri: mancano difatti completamente notizie dei suoi anni giovanili, della sua formazione e dei suoi interessi culturali, ossia di tutto ciò che attiene alla sfera del "privato" (unica eccezione, il suo amore per la nobile savonese Clara Maria Cerato).

Al contrario, le notizie sulla sua vita pubblica sono più numerose, dato che il suo nome figura spesso tra le più importanti cariche pubbliche cittadine: ma si tratta di semplici citazioni, che null'altro ci dicono del suo operato.

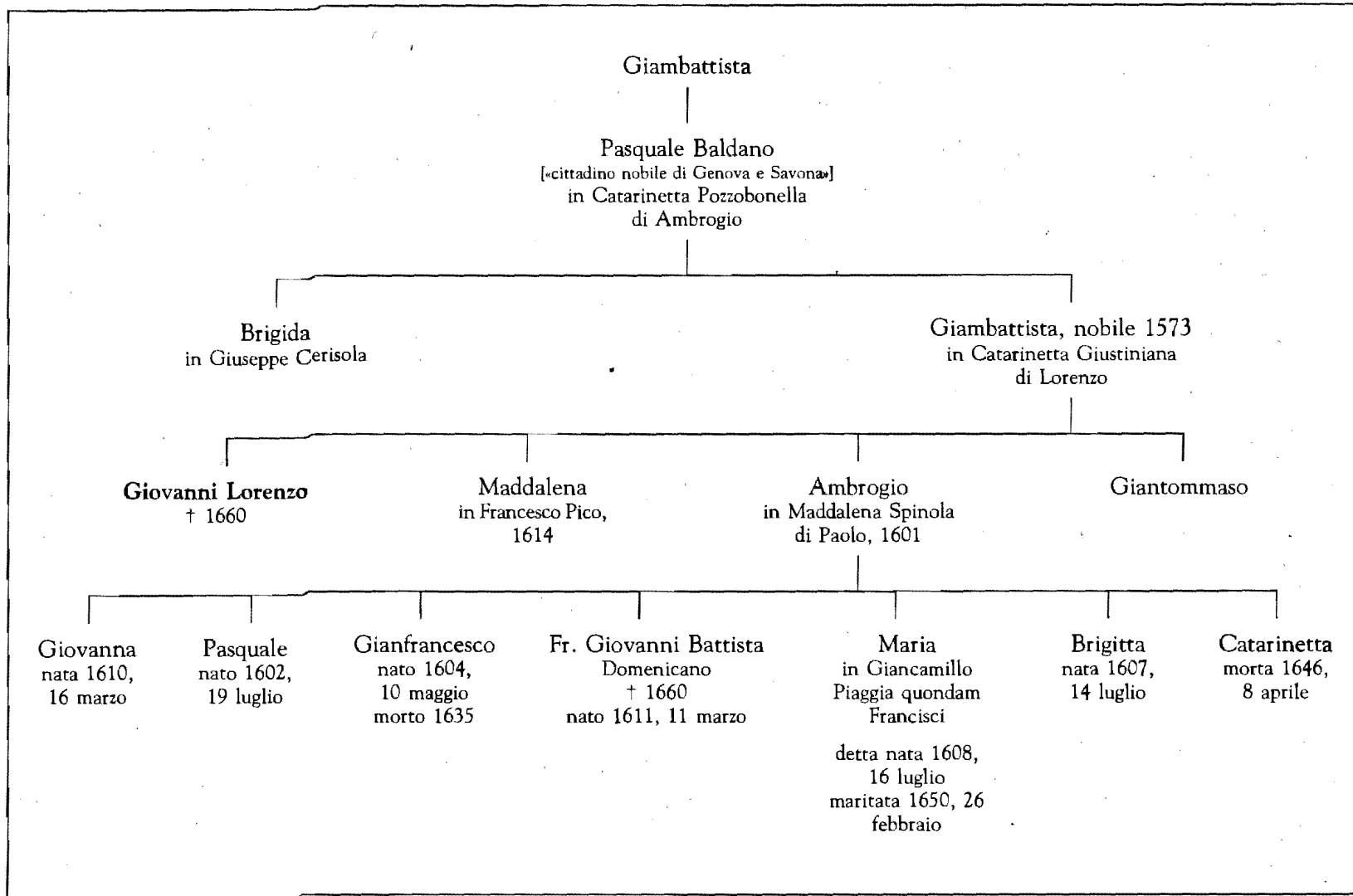
Soltanto attraverso uno spoglio sistematico della documentazione conservata negli archivi savonesi si potrà forse incrementare l'acquisizione di ulteriori dati biografici.

³ Questa parrocchia, ubicata in Salita dei Consoli, da alcuni anni è stata accorpata a quella di S. Giovanni Battista in S. Domenico (Via Mistrangelo).

¹ Cfr. F. NOBERASCO, *Gli scrittori della città di Savona. Parte I (secc. XIV-XVII)*, in «Atti della Società Savonese di Storia Patria», VIII (1924), pp. 204-205, e, dello stesso autore, *Cose interessanti della Civica Biblioteca savonese*, Savona, Tip. Savonese, 1932, pp. 9-13 (*Un prezioso bestiaro*): 12-13.

Nessuna notizia del Baldano si trova nelle opere che seguono, dove è invece ricordato Fulgenzio Baldani, agostiniano, patrizio savonese e forse suo parente, agiografo e poeta in lingua genovese (notizie dal 1620 al 1650): M. GIUSTINIANI, *Gli scrittori liguri*, Roma, Niccolò Angelo Tinassi, 1667, pp. 251-252; R. SOPRANI, *Li scrittori della Liguria e particolarmente della marittima*, Genova, Pietro Giovanni Calenzani, 1667, pp. 107-108; G.B. SPOTORNO, *Storia letteraria della Liguria*, 5 voll., Genova, Tip. Ponthenier, 1824-58, III, p. 171; *O camociale de Savon-na. Almanacco pe-o 1847. Anno sesto*, Savona, Felice Rossi e Angelo Ferro, 1847, p. 37; F. TOSO, *Baldani Fulgenzio*, in *Dizionario Biografico dei Liguri dalle origini al 1990*, a cura di W. Piastra, vol. 1, Genova, Consulta Ligure, 1992, pp. 339-340.

² Cfr. E. BALDASSARRE - R. BRUNO, *Schedario degli uomini illustri in Savona*, Savona, Società «A Campanassa», 1981, p. 20; G.B.N. BESIO, *Baldano Giovanni Lorenzo*, in *Dizionario Biografico dei Liguri cit.*, pp. 340-341.



3. Albero genealogico della famiglia Baldano, dal *Manoscritto delle famiglie savonesi detto del Pavese*, sec. XVII, c. 8^r (Savona, Archivio di Stato).

1. Cenni biografici.

Giovanni Lorenzo Baldano nacque a Savona da famiglia nobile nel 1576 (fu battezzato il 13 ottobre)⁴, da Giovanni Battista Baldano di Pasquale e da Catarinetta Giustiniani di Lorenzo⁵.

Nulla si sa dei suoi anni giovanili e della sua formazione, mentre «dal *Brogliasso dei Magistrati della Comunità di Savona per sec. XVII* risulta ch'egli fu cittadino cospicuo e resse tutte le civiche magistrature»⁶.

In data 24 marzo 1616, d'intesa con i nipoti Giovanni Pasquale, Francesco e Giovanni Battista, figli del fratello Ambrogio, addive-

4 Cfr. doc. 1 in appendice al presente capitolo.

5 Notizie della famiglia Baldano si leggono nel *Manoscritto delle famiglie savonesi detto del Pavese*, sec. XVII, c. 8^r (Savona, Archivio di Stato), contenente anche l'albero genealogico qui trascritto nella fig. 3. Tale albero genealogico è però suscettibile di ulteriori integrazioni con i dati desumibili dallo stesso manoscritto (nelle annotazioni che precedono e seguono l'albero genealogico) ed eventualmente da altre fonti archivistiche; cfr. inoltre M. CASTIGLIA, *Le famiglie savonesi del "Manoscritto Pavese"*, in «Sabazia», n. 7 (1984), p. 19. Il capostipite, Pasquale Baldano «cittadino nobile di Genova e Savona», risultava iscritto (23 luglio 1531) nell'elenco delle *Famiglie nobili savonesi che si trovavano ascritte al "Libro d'oro" del Comune di Savona, stato abbruciato dal furore popolare nel 1797 in Piazza d'armi, disposte in ordine alfabetico*, cfr. F. BRUNO, *La ricostituzione del "Libro d'oro" del Comune di Savona*, in «Atti della Società Savonese di Storia Patria», II (1919), p. 54, e IV (1921), p. 53.

Lo stemma della famiglia *Baldana* è costituito da un semplice leone rampante (cfr. fig. 4) ed è raffigurato in un manoscritto anepigrafo del sec. XVII (in-8°, pp. 476), noto come *Miscellanea sulla storia di Savona o Zibaldone Verzelliniano*, contenente (c. 141 sgg.) una sezione intitolata *Armi di Famiglie Savonesi raccolte e poste insieme da Gio. Vincenzo Verzellino*. 1621, c. 6 (n. 64); la paternità di quest'opera non sarebbe però del Verzellino ma del somasco Giovanni Battista Alberti. Il manoscritto pervenne in possesso di F. NOBERASCO, *I cronisti savonesi e Giovan Vincenzo Verzellino*, in «Atti della Società Savonese di Storia Patria», XX (1938), pp. 311-312. In seguito se ne è persa traccia; di esso si conserva solo un microfilm (presso l'Archivio di Stato di Savona) di cui si è servito F. BIGATTI, *Araldica savonese: l'Armolario Verzelliniano*, in «Tribuna Araldica», VII (1966), n. 2, pp. 48-59: 51, 53.

6 Cfr. F. NOBERASCO, *Gli scrittori cit.*, p. 205. Tale *Brogliasso* era posseduto dallo stesso Noberasco (*ibidem*, nota 5). Per una ricostruzione cronologica più accurata di tutte le cariche pubbliche ricoperte dal Baldano, cfr. il *Registro di tutte le magistrature con i nomi dei componenti (1630-1682)*, Savona, Archivio di Stato (Archivio Storico del Comune di Savona: serie I, n. 135).



4. Arma ossia stemma della famiglia *Baldana*, dall'*Armolario Verzelliniano* (cfr. nota 5).

niva ad un concordato sulla divisione del cospicuo patrimonio del padre, Giovanni Battista, ma dell'atto notarile redatto in quell'occasione rimane soltanto un breve regesto⁷.

7 Cfr. doc. 2 e G.B.N. BESIO, *Baldano Giovanni Lorenzo*, in *Dizionario Biografico dei Liguri cit.*, p. 340. L'atto del notaio Girolamo Belloro, segnalato dal *Manoscritto delle famiglie savonesi cit.*, risulta però introvabile nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Savona. Giovanni Battista Baldano figura inoltre in un elenco dei nobili eleggibili nel Consiglio Grande e nelle magistrature cittadine, redatto in calce al sesto volume dei *Concilia*, deliberazioni del Consiglio Grande del Comune (1571-1585), cc. 258bis-259^r, 266^r (Savona, Archivio di Stato: Archivio Storico del Comune di Savona, serie I, n. 57); cfr. anche C. VARALDO, *1536, un anno nella crisi: società ed economia a Savona nell'anno dell'Apparizione*, in *La Madonna di Savona*, a cura di AA.VV., Savona, Cassa di Risparmio di Savona, 1985, pp. 81-99: 96.

A partire dal 1615, Giovanni Lorenzo Baldano fu per cinque volte ufficiale del Monte di Pietà e nel 1626 fece parte di una commissione che ne emendò gli statuti⁸.

È inoltre menzionato in un documento del 16 gennaio 1623 tra i «deputati alla fabrica dell'organo della Catredale [sic] di Savona»⁹.

Fu poi nel Magistrato della Sanità (1631), in quello dell'Annona (1632) e nel Monte dell'Abbondanza (1633); fu Censore (1633, 1637, 1642) e fece parte anche della congregazione di beneficenza dello «Scagno» (1635 e 1642).

Negli anni 1641-42 compare tra i riformatori del Consiglio; nel 1643 e nel 1645 tra gli ufficiali dei Fondachi (vino), e nel 1644 tra quelli del Santuario di Nostra Signora di Misericordia¹⁰, dov'è

8 Cfr. F. BRUNO - F. NOBERASCO, *Il crepuscolo della libertà savonese e l'opera di Giulio II. Lettere e documenti*, Sampierdarena, Scuola Tipografica «D. Bosco», 1913, p. 21, nota 1. Già il padre, Giovanni Battista Baldano, era stato «ufficiale» del Monte di Pietà nel 1599, cfr. G. FIASCHINI, *Per una storia del credito a Savona fino alla fondazione del Monte di Pietà (sec. XII-XV)*, in *Savona nel Quattrocento e l'istituzione del Monte di Pietà*, a cura di AA.VV., Savona, Cassa di Risparmio di Savona, 1980, p. 257.

9 Si tratta di una scrittura privata con la quale il pittore savonese Giovanni Battista Bichio di Domenico (1600-1670) si impegnava a «dipingere le quattro facie delle due ante dell'organo cioè due di fuori e due di dentro, sotto quel disegno già ad essi SS.ⁿⁱ appresentato, o quale altro mi ordineranno che ad essi SS.ⁿⁱ meglio parerà e piacerà, il tutto fatto e dipinto a olio con figure benissimo dilligentate, et finite, fate di collori fini, a giudizio di persone perite in detta arte et a mie speze»; si obbligava inoltre a «dare [detta pittura] del tutto finita il prossimo meze di maggio del presente anno 1623, et tutto questo per il prezzo di lire quattrocento cinquanta moneta corrente di Genova». Questo documento, un tempo conservato nell'Archivio Storico del Comune di Savona è stato recentemente acquisito dall'Archivio Vescovile; esso fu pubblicato integralmente da A. BRUNO, *Vicende musicali savonesi dal secolo XVI sino al presente*, in «Atti e Memorie della Società Storica Savonese», II (1889-90), pp. 477-478 (= pp. 9-10 dell'estratto, col sottotitolo *Letture fatta al Circolo Artistico Savonese il 14 febbraio 1890*). L'organo (di 12 piedi e 13 registri) fu commissionato dal Comune nel 1621 ai fratelli Cesare e Stefano Ferrari di Milano; la cassa e gli ornamenti furono eseguiti da Francesco Castello, milanese, mentre la doratura venne affidata ad Antonio Argento e Cattaneo Oliezzo coadiuvati dal savonese Domenico Bichio, padre di Giovanni Battista (*ibidem*).

10 Cfr. F. NOBERASCO, *Cose interessanti cit.*, p. 13.

annoverato tra gli «offeritori di voti»¹¹. Ricoprì incarichi anche nelle supreme magistrature cittadine, cioè i *Razionali* (1629, 1634 e 1641) e gli *Anziani* (1640 e 1643): «uno splendido stato di servizio, che fa testimonianza del suo civismo e della stima ond'era circondato dai suoi concittadini»¹².

Nel 1643, il massaro Domenico Ricci dichiarava che lo stato di salute del Baldano era precario («si ritrova indisposto di varie sorti [d']infirmatadi») e che non poteva perciò «essercitar carichi pubblici e massime di viaggi senza grave et imminente pericolo di sua vita»¹³. Ma nonostante il precario stato di salute ed i problemi familiari, due anni dopo, nel 1645, la casa del Baldano — dove risiedeva da oltre sessant'anni — veniva inserita¹⁴ nell'elenco delle abitazioni soggette alla servitù degli alloggi militari, «senza mirare che lui non ha persone né modo in casa da supplire detti alloggi». Ritrovandosi così «in età d'anni settanta in circa con soggetto di diverse infirmità, che non puoco lo tribolano», egli rivolgeva una supplica al Serenissimo Senato di Genova, affinché gli Anziani e i Razionali di Savona «non lo gravassero d'imbussolare la casa habita[ta] per li alloggi [che] convien fare a detta Città»¹⁵.

11 Cfr. G. PICCONI, *Storia dell'apparizione e de' miracoli di Nostra Signora di Misericordia di Savona*, Genova, Bernardo Tarigo, 1760, p. 90 (cap. XI: *De' voti d'argento e delle sacre suppellettili*): «Lo smarrimento seguito di un libro, che già conservavasi nell'archivio della pia Opera intitolato il *Libro de' voti*, di cui si fa menzione nella Storia dell'Apparizione stampata nel 1701 [Lib. I. Cap. XXIII. pag. 78], ci ha tolta la notizia di molti offeritori di essi voti: ed anche gran parte delle pie persone ha voluto che celato restasse il suo nome. Quei pochi, che si sanno, sono i seguenti, come ricavasi dalla Storia dell'Apparizione dell'anno 1737 [Li. I. Cap. XXIV. pag. 70-71]. Lorenzo Baldano, [...]».

12 Cfr. F. NOBERASCO, *Cose interessanti cit.*, p. 13.

13 Cfr. doc. 3.

14 Propriamente «imbussolata» (come si legge nel doc. 4), ossia posta nel «bussolo» per l'eventuale sorteggio, nel caso si fosse verificata la necessità di provvedere ad alloggi militari (cortese comunicazione del dott. Guido Malandra).

15 Cfr. doc. 4. Si ringrazia il can. Giovanni Farris della cortese segnalazione di questo documento.

Giovanni Lorenzo Baldano morì "fantino" (celibe) il 2 febbraio 1660¹⁶, all'età di 84 anni, e con lui si estinse in Savona il cognome Baldano¹⁷. Fu sepolto nella tomba di famiglia in S. Giacomo¹⁸, la stessa chiesa dove aveva avuto sepoltura il poeta Gabriello Chiabrera († 1638)¹⁹.

* * *

Il *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline* costituisce, allo stato attuale delle conoscenze, l'unica attestazione dell'interesse del Baldano in campo musicale. Dove e quando egli avesse conosciuto ed imparato a suonare la sordellina e il buttafuoco non ci è noto, ma con ogni probabilità ciò non avvenne a Savona bensì altrove, nel Meridione, e più precisamente nel Napoletano. Almeno quattro sono infatti gli elementi che ci indirizzano verso il Regno di Napoli:

1) la sordellina e il buttafuoco, strumenti musicali tipici appunto di quell'ambiente musicale²⁰;

16 Cfr. doc. 5 e M. CASTIGLIA, *Le famiglie savonesi*, cit., p. 19.

17 La sua morte è ricordata anche dal cronachista savonese G.V. VERZELLINO, *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona*, 2 voll., a cura di A. Astengo, Savona, Tip. Bertolotto, 1885-91, II, p. 376: «Nell'istesso suddetto mese [gennaio: sic] restò estinta in Savona la famiglia Baldana, nella morte di Gio. Lorenzo Baldano, decrepito d'anni 86 [sic]».

18 La lapide sepolcrale, datata 15 aprile 1451 e scomparsa a seguito della soppressione napoleonica della chiesa, recava la seguente iscrizione: † *Sepulcrum Pasqualis Baldani et heredum suorum. MCCCCLI, die XV aprilis*; cfr. *Corpus Inscriptionum Medii Aevi Liguriae*, I (Savona-Vado-Quiliano), a cura di C. Varaldo, Genova 1978 (*Collana storica di fonti e studi*, 27), p. 130 (n. 133).

19 Nella cappella dei Chiabrera, a sinistra in fondo alla navata, era collocata la lapide sepolcrale con l'iscrizione seguente: *Sepulcrum nobilium D.D. Gabrielis atque ex fratre nepotis eius Dominici et fratrum de Zabreris et heredum eorum. 1493*; anch'essa scomparve a seguito della soppressione della chiesa in epoca napoleonica, cfr. *Corpus Inscriptionum* cit., p. 133 (n. 140).

20 Cfr. i successivi capitoli IV-V, VII del presente volume.

2) il repertorio musicale contenuto nel manoscritto (cfr. il precedente cap. I/3);

3) l'ortografia di alcuni titoli e componimenti poetici (ad esempio: *Saltariello*; *Quando penso allo tempo passato*, c. 27^o);

4) la data «In Napoli al primo luglio 1603», a c. 27^o dell'intavolatura, che sembrerebbe costituire l'attestazione di un soggiorno del Baldano nel capoluogo campano.

Purtroppo, però, ad eccezione di quest'ultimo elemento, non si hanno altre notizie di suoi soggiorni o viaggi al di fuori dell'ambito cittadino. Al riguardo si può tuttavia formulare un'ipotesi, e cioè che i legami del Baldano con l'ambiente napoletano siano con ogni probabilità da ricercarsi negli intrecci di parentele ed interessi economici che legavano tra loro le maggiori famiglie nobili savonesi, quelle cioè che costituivano la componente più attiva della vita economica cittadina. Molte di queste famiglie detenevano cappelle, altari o più semplici sepolcri ricavati nel pavimento (come i Baldano), nella chiesa di S. Giacomo in Valloria (convento francescano fondato nel 1470), dove ebbero sepoltura il Chiabrera, lo stesso Baldano e la nobile Clara Maria Cerrato († 1655, cfr. doc. 7).

Tra '500 e '600 si trovavano così idealmente riunite in S. Giacomo «quelle famiglie che in un drastico diradamento della classe mercantile locale riuscirono a mantenere in vario modo ed accentrare su di sé un rilevante patrimonio finanziario, attraverso contatti con ambienti esterni, in primo luogo quello romano, con l'acquisizione di latifondi ed investiture nobilitari nel meridione d'Italia ed instaurando un finto intreccio di reciproci rapporti matrimoniali»²¹. Molte famiglie nobili savonesi, dopo la difficile situazione politico-econo-

21 Cfr. G. MURIALDO, *L'insediamento francescano osservante di San Giacomo in Valloria: un convento per la città*, in *San Giacomo, un monumento da conoscere e riutilizzare*, Atti del convegno (Savona, 11 dicembre 1983), Savona, Comune di Savona-Società Savonese di Storia Patria-Istituto Internazionale di Studi Liguri-Italia Nostra, s.a. [1983], pp. 5-42: 14-15, 23.

mica attraversata dalla città nel secolo XVI²², si erano infatti trasferite altrove, specialmente a Roma, Napoli, Palermo: nobili e armatori erano emigrati soprattutto nel Napoletano e in Sicilia, dando origine a importanti baronie²³. Le cronache coeve e le epigrafi funerarie ci ricordano alcuni nomi di nobili savonesi con legami nel Meridione:

— Nicolò Bertolotto († 1584), barone di Scanzano e Castellaneta «città d'Otranto nel regno di Napoli»²⁴, nel cui titolo gli succedette il figlio Giovanni Paolo (barone di Scanzano e marchese d'Illiciti, secondo marchesato del regno di Napoli)²⁵;

— Nicolò Pavese († 1600), «barone di Gevise e di Casalnuovo nel regno di Napoli»²⁶;

— Alessandro Raimondo († 1605), «barone della Bolita nel regno di Napoli [...] Si trattenne lungamente per sue occupazioni in Napoli, e già d'anni carico, sbrigliatosi dagli incomodi di quelle,

22 Dopo la sottomissione a Genova (1528), la città si andò rapidamente spopolando con un conseguente degrado delle attività economiche (riduzione dei traffici marittimi e delle attività manifatturiere); cfr. F. NOBERASCO - I. SCOVAZZI, *Storia di Savona. Vicende di una vita bimillenaria*, 2 voll., Savona, Marco Sabatelli Editore, 1975-76, I, pp. 116-135: 132; II, p. 25; C. VARALDO, 1536, *un anno nella crisi* cit., p. 81.

23 Proprio grazie a questi possedimenti feudali o ad attività finanziarie, spesso i *nobiles* «potevano permettersi una tranquilla agiatezza nella loro terra d'origine»; cfr. F. NOBERASCO, *Gli scrittori* cit., pp. 166-168; F. NOBERASCO - I. SCOVAZZI, *Storia* cit., II, p. 25; C. VARALDO, 1536, *un anno nella crisi* cit., p. 81.

24 Cfr. G.V. VERZELLINO, *Delle memorie* cit., II, pp. 111-112, 158-159. Il Bertolotto «construsse in età d'anni 60 in S. Giacomo di Savona una cappella, nella cui tavola (fatta venir da Napoli) si vede il suo natural ritratto in S. Pietro, come anco intagliato nel marmo della sua sepoltura» (ivi, p. 111), dove si leggeva: *Effigies illustrissimi Nicolai Bartolotti, baroni Regni Neapolis, etatis annorum LXVI*; cfr. *Corpus Inscriptionum* cit., p. 148 (n. 174).

25 Cfr. G.V. VERZELLINO, *Delle memorie* cit., II, p. 140.

26 Ivi, pp. 142-143, 151; F. BRUNO, *La ricostituzione del "Libro d'oro" del Comune di Savona*, in *Atti della Società Savonese di Storia Patria*, III (1920), pp. 149-150. La sua lapide sepolcrale, collocata sul pavimento della cappella dei Pavese nella chiesa di S. Giacomo, recava la seguente iscrizione: *Iuste, pie ac sancte de Resurrectione cogitans, illustrissimus Nicolaus Pavensis, baro Gevisi, et Casalis Novi in Regno Neapolis, monumentum hoc cum sacello sibi posterisque suis instaurandum curavit, anno Domini MDLXXXII*; cfr. *Corpus Inscriptionum* cit., pp. 146-147 (n. 171).

se ne ritornò a Savona a ripatriare; e dopo non molti mesi terminò i suoi giorni in età d'anni 64 [...] Fu sepolto in S. Giacomo nella sua cappella»²⁷;

— Alessandro Ferrero († 1611), «barone della città di Tricarico, signor di Avigliana e d'Orta nel regno di Napoli»²⁸;

— Ottavio Pavese († 1626), «barone 4° di Casalnuovo e signor di Catignano, Nocciano e Collecervino [...] fu sepolto in S. Giacomo appresso il padre»²⁹;

— Pietro Raimondo Feo († 1620), «barone della Bolita e signor di Rocca imperiale nel regno di Napoli [...] fu sepolto in S. Giacomo nella sua cappella»³⁰;

— Giovanni Girolamo Nano († 1620), «signor di Reino e di Montelione nel regno di Napoli, comprati da lui (intento al decoro umano) per scudi 50 mila», che ebbe sepoltura nella Cattedrale di Savona³¹;

— Don Filippo Bartolotto (Bertolotto) d'Aragona († 1630), «principè di Castellaneta, e barone di Precise e di Salvi [...] visse in Savona all'uso de' cavalieri napolitani [...] Morì in Napoli»³²;

— Camillo Grasso († 1635), «nobil savonese [...] Fu signore di Castelvetere nel regno di Napoli»³³.

La presenza, nella chiesa di S. Giacomo, dei sepolcri di alcuni dei maggiori esponenti della nobiltà e della classe mercantile savonese, non è certo un elemento probante ma ha almeno il pregio di offrire una giustificazione plausibile ai supposti rapporti del Baldano

27 Cfr. G.V. VERZELLINO, *Delle Memorie* cit., II, p. 149.

28 Ivi, p. 160.

29 Ivi, p. 174.

30 Ivi, pp. 183-184.

31 Ivi, p. 184.

32 Ivi, p. 247.

33 Ivi, p. 267.

con l'ambiente napoletano o comunque meridionale; rapporti che solo il ritrovamento di documenti d'archivio potrà contribuire a chiarire.

2. Manoscritti e libri appartenuti a G.L. Baldano.

Giovanni Lorenzo Baldano si occupò anche di letteratura, poesia e musica, e probabilmente fu amico di Gabriello Chiabrera, del quale possedeva *scherzi* e *madrigali* manoscritti e inediti, che furono pubblicati nel 1841, nel secondo volume dell'edizione delle *Rime* del Chiabrera curata da Giovanni Battista Belloro³⁴. Lo stesso Belloro pubblicò nel 1843 altre «due Canzoni ed una stanza ossia Madrigale di Gabriello Chiabrera in dialetto genovese, tratte da quel manoscritto del M. Lorenzo Baldano, familiare di lui»³⁵.

Dallo stesso manoscritto attinse anche il marchese Carlo Montesisto (1812-1889), che nel 1846 pubblicò la canzone *Quando stavi ballando* e la serenata *Questa è quella muraggia*, avvertendo nella sua postilla che «le due precedenti canzoni» del Chiabrera erano «già state stampate clandestinamente in un giornale letterario»³⁶. Il Monte-

34 Cfr. *Rime di Gabriello Chiabrera con aggiunte di altre inedite*, 2 voll., Livorno, Bertani, Antonelli e C., 1841 (Savona, Biblioteca Civica: II-E-31-26/27), II, pp. 222-237 («Poesie inedite. Scherzi e Madrigali diversi. Copiati da un MS. di Lorenzo Baldano»). Che quest'edizione fosse stata curata dal Belloro, risulta da un suo articolo del 1843 (cfr. la successiva nota 35) e da O. VARALDO, *Bibliografia delle opere a stampa di Gabriello Chiabrera*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura», XIII (1886), pp. 461-464 (nn. 181-183). Tra i componimenti poetici pubblicati nel 1841 (cfr. nota 43), figura un *Inno per S. Luca* (*Rime* cit., II, pp. 228-231), dedicato al celebre cantore aretino Francesco Rasi (1574-1621).

35 Cfr. G.B. BELLORO, *Alcune canzoni inedite di Gabriello Chiabrera*, in «Rivista Ligure. Giornale di Lettere, Scienze ed Arti», I (1843), tomo II, pp. 231-246: 232-233. Le due canzoni erano «inscrutte dall'Autore col titolo di *Serenate*» (ivi, p. 233): *Aora che sciazza ben dorme* e *Questa è quella muraggia*; l'incipit della «stanza o madrigale» è *Venezia è grande per ro Darsenà*.

36 Cfr. [G. CHIABRERA], *Canzone e Serenata*, a cura di C. M. (Montesisto), in *O Canociale de Savon-na. Almanacco pe-o 1846. Anno Quinto*, Savona, Tip. Felice Rossi, 1846, pp. 65-69 (Savona, Biblioteca Civica: *Almanacchi savonesi*, IV-F-30-35).

sisto alludeva evidentemente all'edizione del Belloro³⁷, nella quale però i due testi chiabrereschi costituiscono un unico componimento (*Serenata II*)³⁸.

In seguito, del manoscritto non si ebbero più notizie fino alla fine dell'Ottocento.

Il 14 ottobre 1894, in occasione della commemorazione di Gabriello Chiabrera celebrata a Savona, comparve nel giornale locale «Il Vero» la stanza *Venezia è grande pe ro darsenà*, a cura dello storiografo savonese Agostino Bruno (1842-1910)³⁹. Di questa pubblicazione venne a conoscenza anche un altro studioso locale, Vittorio Poggi (1833-1914), che all'epoca era intento a correggere le bozze di stampa di un suo articolo sulla poesia dialettale savonese del Seicento, dove sono ripubblicati i tre componimenti poetici chiabrereschi, desunti dalle precedenti edizioni⁴⁰. Il Poggi si rivolse così direttamente al Bruno chiedendogli su quale fondamento poggiasse l'attribuzione al Chiabrera, e questi gli «assicurò di aver trascritto la Stanza molto tempo addietro da uno scartafaccio autografo del Chiabrera, il quale scartafaccio, contenente diverse altre poesie in dialetto savonese, trovavasi allora presso il marchese Carlo Montesisto, che a sua volta l'aveva avuto in prestito dalla famiglia Pico. Dove poi

37 Cfr. G.B. BELLORO, *Alcune canzoni* cit.; quanto alla «clandestinità» dell'edizione, forse si può spiegare con i vari passaggi di mano del manoscritto (cfr. più avanti nel testo) e con il comportamento poco corretto di qualcuno degli studiosi che lo esaminò.

38 A questo proposito, O. VARALDO, *Bibliografia* cit., pp. 463-464 (n. 183), scriveva: «Né so perché [il Montesisto] abbia spezzata in due parti la serenata 2^a del Belloro. Se era così distinta nel ms. Baldano ch'egli possedeva e forse possiede ancora, parmi avrebbe dovuto accennarlo. Ed anco avrebbe dovuto avvertire se il ms. citato ha riprodotto più o meno fedelmente: si spiegherebbero così le varianti che si riscontrano tra il testo del *Canociale* e quello della *Rivista Ligure*».

39 [A. BRUNO], *La Fregatinn-a di Chiabrera*, in «Il Vero», Savona, V (1894), n. 82 (14 ottobre), p. 2; l'attribuzione al Bruno è del Poggi (cfr. la successiva nota 41). L'articolo riporta soltanto il testo del componimento poetico, senza alcun riferimento alla fonte. A p. 1 dello stesso giornale, il Bruno firmò invece l'articolo *Per Gabriello Chiabrera*.

40 Cfr. V. POGGI, *Poesie in dialetto savonese del secolo XVII*, in *La Srenna Savonese per l'anno 1895 di Vittorio Poggi*, Savona, Tip. Bertolotto, 1895, pp. 89-100: 91.

sia andato a finire quel preziosissimo documento, nessuno saprebbe ora dirlo»⁴¹.

Da allora, del manoscritto si è persa ogni traccia; né gli studiosi che lo videro si premurarono di darcene una descrizione: solo il Bruno lo definisce «autografo del Chiabrera», mentre il Belloro ed il Montesisto lo attribuiscono rispettivamente — e più prudentemente — a «Lorenzo Baldano, familiare di lui» e ad «un suo contemporaneo»⁴²; tutti e tre gli studiosi sono però concordi nel ritenere quei componimenti poetici come opere autentiche del Chiabrera⁴³. Il Bruno è inoltre l'unico ad osservare che il manoscritto conteneva «diverse altre poesie in dialetto savonese», senza però specificare se anch'esse fossero del Chiabrera.

Come il manoscritto fosse finito nelle mani del Baldano o se questi avesse invece copiato per sé i componimenti del Chiabrera, non sappiamo. (Del resto anche l'intavolatura per sordellina contiene quattro componimenti chiabreschi, copiati o da manoscrit-

ti o da edizioni coeve). Né conosciamo alcunché sui rapporti del Baldano col Chiabrera e con l'ambiente letterario savonese: non risulta nemmeno che il Poeta gli abbia dedicato componimenti o lettere⁴⁴.

* * *

Il Noberasco attribuisce al Baldano la composizione di alcuni sonetti, madrigali e idilli, che «scrise nelle pagine libere di una "Miscellanea" di com[m]edie del tempo, posseduta dalla civica Biblioteca savonese»⁴⁵; tali componimenti — alcuni forse suoi, altri invece desunti da fonti coeve — costituiscono una specie di canzoniere, cui è dedicato il successivo capitolo III di questo volume.

Del Baldano sopravvivono inoltre diversi volumi provenienti dalla sua biblioteca personale⁴⁶, che evidentemente fu smembrata alla sua morte, dato che libri con il suo nome o sue annotazioni si ritrovano in buon numero sia nella Biblioteca del Seminario Vescovile⁴⁷,

41 Cfr. V. POGGI, *Poesie* cit., p. 100.

42 Cfr. G.B. BELLORO, *Alcune canzoni* cit., p. 232, e *O Canociale* cit., p. 69.

43 I componimenti chiabreschi tratti dal manoscritto appartenuto al Baldano sono i seguenti, nell'ordine di pubblicazione: *Omai per aria corrono turbinì*; *Odi tu mormorar l'onda*; *Tanti orgogli perché bella Licoride!*; *Nell'alto veggio sorgere*; *Se pur nell'alto piovere*; *Allor che carchi lietamente salpano*; *Già le piagge fiorirono*; *Crudi fiati di Borea*; *Qual man si pigra* (Inno per S. Luca); *Per così lunga usanza* (Inno per S. Lucia), nell'edizione del 1841 (cfr. la precedente nota 34). Secondo O. VARALDO, *Bibliografia* cit., p. 462, «Non è però a credere che siano essi interamente inediti», dato che alcuni versi dell'Inno a S. Luca e di quello a S. Lucia si leggono nel poemetto *Le feste dell'anno cristiano*. Vi sono poi le tre poesie in dialetto editate nel 1843: *Aora che sciaassa ben dorme*; *Questa è quella muraggia*; *Venezia è grande per ro Darsenà* (cfr. le precedenti note 35, 39-40).

La questione della paternità dei tre componimenti in vernacolo ligure — come osserva Fiorenzo Toso — non è priva d'importanza: «se venisse confermata l'attribuzione al Chiabrera, essa testimonierebbe di un aspetto interessante dell'opera di questo poeta: una ricerca di effetti linguistici nuovi, con la "traduzione" in ligure, a scopi sperimentali, di temi e forme già fruttuosamente realizzate in toscano; altrimenti occorrerebbe postulare l'esistenza di un imitatore di Gabriello Chiabrera, non privo di talento, che tra '500 e '600 era in grado di riprodurre in ligure la leggiadra musicalità delle *Canzonette* indipendentemente dalle analoghe esperienze cavalliane»; cfr. F. TOSO, *Letteratura genovese e ligure. Profilo storico e antologia*, vol. II (*Cinquecento e Seicento*), Genova, Marietti, 1989, pp. 31, 51 (note 8-9), 120-123.

44 F. NOBERASCO, *Gli amici savonesi di Gabriello Chiabrera*, in «Il Cittadino», Genova, XLVII (1919), n. 108 (18 aprile), p. 4, non fa alcuna menzione del Baldano.

45 Cfr. F. NOBERASCO, *Gli scrittori* cit., p. 205, e *Cose interessanti* cit., p. 13. Il volumetto, che riunisce nove *Comedie diverse* della seconda metà del '500, fu donato alla Biblioteca Civica di Savona nel 1845 da Marcello Pico «per opera di C. Montesisto suo nipote» — come risulta dalla nota manoscritta nel verso del foglio di guardia anteriore (cfr. il successivo cap. III, nota 16) — ossia il già citato editore dei testi chiabreschi, che ebbe tra le mani il manoscritto appartenuto al Baldano (cfr. la precedente nota 36 di questo capitolo e il passo trascritto con riferimento alla nota 41). I titoli delle nove commedie con i relativi estremi tipografici sono indicati nel *Canzoniere* trascritto nel successivo capitolo III (pp. 53-62).

46 «Egli dovea essere anche un bibliofilo fine, intelligente, appassionato», scriveva F. NOBERASCO, *Cose interessanti* cit., p. 13.

47 Cfr. Renzo Tassinari *storiografo musicale*, a cura di G. Damele, Savona, Editrice Liguria, 1990 [1991], p. 40 (schede I-30 e I-33), dove sono segnalate le seguenti edizioni: *Lettere di Principi ...*, Venezia, Giordano Ziletti, 1575; *Delle rime piacevoli del Berni ...*, Vicenza, per Barezzi libraro in Venezia, 1603. Giovanni Farris precisa inoltre che nella Biblioteca del Seminario «si trova una ricca raccolta di libretti teatrali pubblicati tra la fine del secolo XVI e gli inizi del XVII», cfr. la successiva nota 50.

sia nella Biblioteca Civica di Savona⁴⁸. Tali volumi sono facilmente identificabili, poiché recano sempre sue annotazioni unitamente ad un richiamo amoroso verso una donna indicata con le iniziali C.M.C. o C.M.S. o con segni crittografici (cfr. il successivo cap. II/3). Tra queste antiche edizioni si trovavano anche due preziosi cimeli dell'arte tipografica savonese: il *De bene vivendi* e un bestiario intitolato *Libellus de natura animalium*, stampati a Savona da Giuseppe Berruerio rispettivamente nel 1523 e nel 1524⁴⁹.

È indubbio che per meglio conoscere la personalità e gli interessi culturali del Baldano, e particolarmente quelli letterari, sarebbe certamente utile cercare di ricostruire il catalogo della sua biblioteca attraverso i volumi (ed eventualmente i manoscritti) superstiti: impresa, questa, che esula però dai limiti del presente lavoro⁵⁰.

48 «Libri di F. [sic] Baldano esistono nella Biblioteca di Savona», scrivevano nel 1935 V. POGGI - P. POGGI, *Cronotassi dei principali magistrati che ressero e amministrarono il Comune di Savona dalle origini alla perdita della sua autonomia. Parte IV (dal 1421 al 1470)*, in «Atti della Società Savonese di Storia Patria», XVII (1935), pp. 150-151 (nota 26). Uno di questi libri, con le annotazioni del Baldano, è stato casualmente individuato: F. BRACCIOLINI, *L'amoroso sdegno. Favola pastorale*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1602 (segnatura: IV-D-1-33).

49 Questi due rari volumi erano posseduti dalla Biblioteca Civica «A.G. Barrili» di Savona, ma da molti anni risultano mancanti.

Il *De bene vivendi* recava la sottoscrizione del Baldano sotto al colophon; per una descrizione cfr. F. NOBERASCO, *Un vecchio libro di sapienza antica*, in «Il Letimbro», Savona, XXV (1916), n. 38 (3 aprile), p. 2, e *Un prezioso cimelio della Civica Biblioteca*, ivi, XXXIX (1930), n. 7 (14 febbraio), p. 3; G. FORMENTO, *La prima arte tipografica a Savona e un curioso "incunabolo"*, in ITIS. Numero unico pubblicato in occasione della 3^a Mostra tecnico-didattica, Savona, Istituto Tecnico Industriale Statale «G. Ferraris», maggio 1956, pp. 24-28: a p. 26, fotografia del colophon con al disotto l'annotazione: *Di Gio. Lorenzo Baldano di Savona*. La notizia della scomparsa di quest'opera è stata premessa alla ristampa dell'articolo del Formento, con titolo diverso: *Un'antica testimonianza dell'arte tipografica a Savona*, in «Il Letimbro», 92^o (1983), n. 14 (9 aprile), p. 3.

Il bestiario presentava invece due sottoscrizioni del Baldano, una al principio ed una alla fine; per una descrizione, cfr. F. NOBERASCO, *Cose interessanti cit.*, pp. 9-13 (*Un prezioso bestiario*). L'ultima sua notizia risale agli anni '50, cfr. *Mostra. Codici, pergamene, incunaboli, libri antichi*, catalogo della mostra (Savona, Palazzo Comunale, 8-28 maggio 1950), Savona, Comune di Savona-Ente Provinciale Turismo, 1950, p. 12 n.n.

50 L'utilità di una catalogazione dei libri del Baldano è sostenuta anche da G. FARRIS, *Gabriello Chiabrera, savonese di nascita e di elezione*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350^o anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di F. Bianchi e P. Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 51-74: 52.

3. L'identificazione della «signora».

Un altro elemento strettamente correlato alla biografia del Baldano è rappresentato dalla «signora» alla quale alludono le numerose annotazioni e i richiami amorosi di cui è costellata l'intavolatura per sordellina, a partire dal frontespizio. In queste annotazioni il Baldano riporta diverse volte le sole iniziali del nome della «signora» — C.M.S. o C.M.C. — oppure ne scrive il nome per esteso, mascherandolo però con l'aggiunta di tratti, segni o lettere soprascritte, per renderlo indecifrabile; talvolta si serve invece di segni crittografici, apparentemente per garantire una discrezione maggiore, «in realtà — come osserva Farris — per mettere in evidenza una ricerca originalità» (cfr. il successivo cap. III e fig. 6).

Poiché annotazioni analoghe si riscontrano anche su altri libri del Baldano, è stato possibile identificare con certezza questa «signora» con la nobile savonese Clara Maria Cerrato (1583-1655)⁵¹, figlia del «dottor» Urbano Cerrato e di Catarinetta Salineri, «nata in la strada chiamata alla Quarda»⁵², nell'ambito della Parrocchia di S. Andrea. Lo stesso Baldano ce ne fornisce i dati biografici essenziali in due pagine da lui annotate, nel volumetto miscelaneo intitolato *Comedie diverse* (cfr. figg. 7-10); dati che hanno trovato puntuale riscontro nei documenti d'archivio.

Il cognome della «signora» è indicato dal Baldano indifferentemente in due modi: *Cerrata* (Cerrato, Cerato), che per assibilazione di c iniziale davanti a vocale palatale diventa talvolta *Serrata* o *Sor-rata* (Serrato o Serato). Le iniziali C.M.C. e C.M.S. corrispondono

51 Di costei e della sua famiglia si conoscono solamente pochi dati anagrafici, desunti dal già citato *Manoscritto delle famiglie savonesi detto del Pavese*, cc. 40^v-41^r. Gli atti di battesimo e di morte sono conservati nell'Archivio della Parrocchia S. Andrea a Savona; cfr. docc. 6-8.

52 Il toponimo corrisponde alle odierne via Quarda Superiore e via Quarda Inferiore, cfr. F. NOBERASCO, *Le strade savonesi nella storia e nell'arte*, in «Atti della Società Savonese di Storia Patria», IV (1921), pp. 95-160: 143.

perciò rispettivamente a Clara Maria Cerrata e a Clara Maria Ser-rata/Sorrata.

Con la frase *W la Sig.^{ra} C.M.C. mia Sig.^{ra}* ed altre inequivocabili attestazioni in versi, il Baldano — che all'epoca (1600) aveva ventiquattro anni — dichiarava il suo amore per la diciassettenne Clara Maria Cerrato. La nascita di questo amore risale forse al 24 giugno 1600, cioè un mese prima del diciassettesimo compleanno della donna. Questa data figura infatti diverse volte nei libri⁵³ del Baldano e in qualche caso è stata scritta sopra a quella di nascita — cancellata, ma pur sempre leggibile (cfr. cap. III, figg. 7 e 9) — della donna: 25 agosto 1583⁵⁴.

Nell'intavolatura, tre composizioni (per sordellina e per buttafuoco) recano il nome dell'amata: *La Cerrata* (cc. 20^r e 145^v) e *Bella Claretta balli vorente* (c. 145^v), mentre nel già citato volumetto di *Comedie diverse* il Baldano raccolse — e forse in qualche caso scrisse — alcuni componimenti poetici a lei dedicati (cfr. cap. III).

Il suo amore per la «bella Claretta» non fu però ricambiato — come traspare proprio dalle sue frasi e dai suoi versi⁵⁵ — ed egli, ormai rassegnato, giungeva addirittura ad auspicare per lei «uno bello marito che li vogli bene» (cfr. fig. 10). Ma né lei né il Baldano si

53 Oltre che nell'intavolatura (a c. 24^r e sul *recto* del foglio di guardia posteriore) e nel citato volumetto di *Comedie diverse* (cfr. cap. III), la data 24 giugno 1600 figura sulle *Rime* del Berni e sulla *Favola pastorale* del Bracciolini (cfr. le precedenti note 47-48).

54 Sul frontespizio (*recto* del foglio di guardia anteriore) dell'intavolatura per sordellina figura la data 24 agosto 1600, mentre nelle *Comedie diverse* si legge 25 agosto, poi corretto in 24 giugno. Le due date si possono forse spiegare ipotizzando nel primo caso (24 agosto) l'effettivo giorno di nascita della donna, mentre nel secondo (25 agosto) il giorno del battesimo. Tale ipotesi presuppone un errore da parte dell'amanuense che redasse il relativo atto specificando «nata il dì di sopra», cioè il 25 agosto 1583 (cfr. doc. 6), anziché «battezzata». Da notare, inoltre, che una copia coeva dell'atto registra il battesimo sotto il giorno 26 agosto 1583.

55 Le attestazioni sono numerose, sia nel *Canzoniere* (cfr. cap. III), sia nell'*Intavolatura*; tra queste, una valga per tutte: «Felice colui e fortunato, che dal suo amore è amato. Infelice son io e tra le pene, da che son fuor di voi dolce mio Bene» (*Intavolatura*, c. 149^r).

sposarono; si ritrovarono però idealmente vicini molti anni dopo nella chiesa di S. Giacomo, dove entrambi ebbero sepoltura rispettivamente nel 1655 e nel 1660.

4. Documenti.

a) Documenti relativi a Giovanni Lorenzo Baldano.

1

SAVONA, Archivio Parrocchia S. Andrea: I° Registro di Battesimo dal 1571 al 1624, 13 ottobre 1576, c. 10^r.

1576, adì 13 di ottobre

Iovanni Laurentio figliolo delli nobili messer Iovanni Battista et madonna Cattarinetta delli Baldani. Padrino il nobile messer Geronimo Nasello. Madrina la nobile madonna Cattarinetta Nasello.

2

SAVONA, Archivio di Stato: *Manoscritto delle famiglie savonesi detto del Pavese*, sec. XVII, c. 8^r (contenente anche l'albero genealogico, cfr. fig. 3).

1616. 24. marzo

In notaro Girolamo Belloro, in notulario. Divisione fra Giovanni Lorenzo quondam Giovanni Battista e Giovanni Pasquale, Francesco e Giovanni Battista quondam Giovanni Ambrogio quondam Giovanni Battista Baldani de' beni di detto quondam Giovanni Battista in 2 parti. I stabili, censi e mobili assegnati al Lorenzo montano £. 3861.6.6. oro, altri assegnati ai nipoti £. 3652.13. Lorenzo promette pagare a PP. Agostiniani £. 148.¹/₉ e £. 51.3.8. a Bianca [Cuore ?], e £. 6 per reddito, e £. 3.2 per compimento di £. 208.13.6 in adeguo etc.

SAVONA, Archivio di Stato: Archivio Storico del Comune di Savona, serie I, Atti degli Anziani (1643-46), filza 153.

Fides facta ad favorem magnifici domini Ioannis Laurentii Baldani

Adì 13 gennaio 1643.

Io massaro infrascritto della città di Savona facio fede che il signor Giovanni Lorenzo Baldano si ritrova indisposto di varie sorti [d']infirmitadi a me note, quali stante le presenti costituzioni de tempi non pol essercitar carichi publici e massime di viaggi senza grave et imminente pericolo di sua vita. Per ciò, stante così la verità, essendone aggravato è dover conservarlo in sua salute.

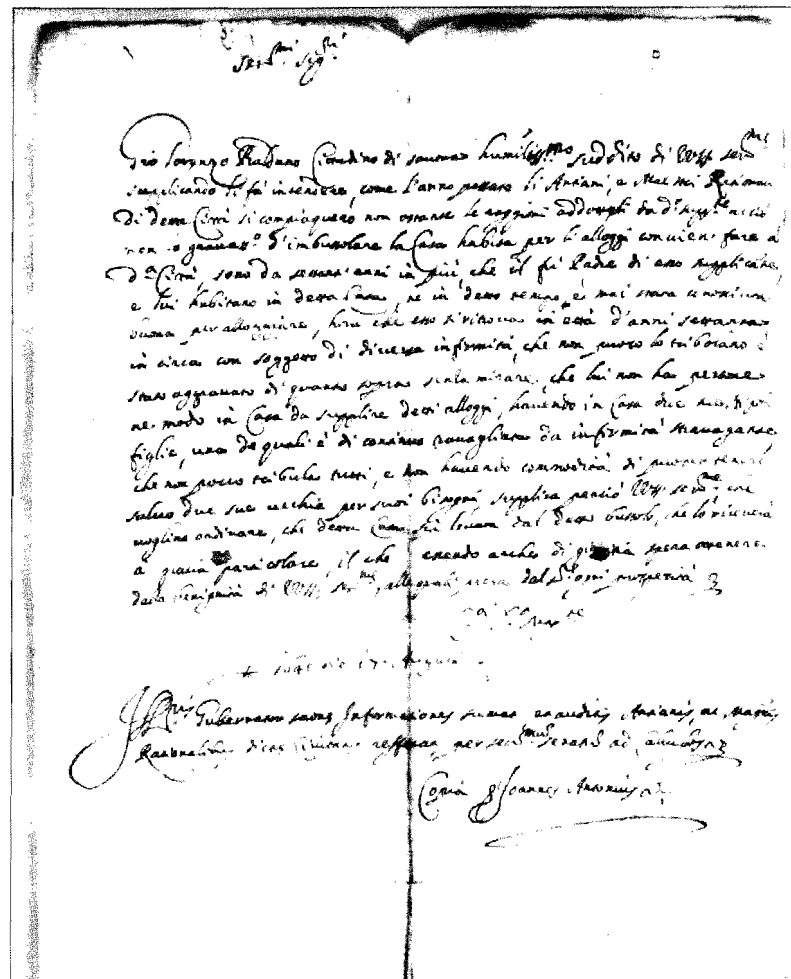
Ciò affermo a mio giuramento.

Domenico Ricci, massaro

SAVONA, Associazione «Angelo Barile» - Centro Storico «Filippo Noberasco», presso Parrocchia S.M.G. Rossello: supplica di Giovanni Lorenzo Baldano al Senato di Genova ed al Governatore di Savona, 17 agosto 1645 (copia).

Serenissimi Signori,

Giovanni Lorenzo Baldano, cittadino di Savona, humilissimo suddito di VV. SS. Serenissime, supplicando li fa intendere come l'anno passato li Antiani e Maestri Rationali di detta Città si compiaquero non ostante le ragioni addottegli da detto supplicante acciò non lo gravassero d'imbuolare la casa habita per li alloggi [che] convien fare a detta Città. Sono da sessant'anni in più che il fu padre di esso supplicante e lui habitano in detta casa, né in detto tempo è mai stata conosciuta buona per alloggiare. Hora che esso si ritrova in età d'anni settanta in circa con soggetto di diverse infirmità, che non puoco lo tribolano, è stato aggravato di quanto sopra senza mirare che lui non ha persone né modo in casa da supplire detti alloggi, havendo in casa due sue nipoti figlie, una de quali è di continuo travagliata da infirmità stravagante, che non pooco tribula tutti, e non havendo commodità di puoter tenere salvo due sue vechie per suoi bisogni, supplica perciò VV. SS. Serenissime che vogliano



5. Supplica di G.L. Baldano al Senato di Genova affinché gli Anziani e i Rationali di Savona escludano la sua abitazione da quelle soggette alle servitù militari (17 agosto 1645, copia).

(Savona, Associazione «A. Barile» - Centro Storico «F. Noberasco», presso Parrocchia S.M.G. Rossello; Studio Fotografico Piccardo e Rosso - Savona)

ordinare che detta casa sia levata dal detto bussolo, che lo riceverà a gracia particolare, il che essendo anche di gi[ust]itia spera ottenere dalla benignità di VV. SS. Serenissime, alle quali prega dal Signore ogni prosperità.

Copia, detto supplicante

+ 1645, die 17 augusti.

Illustrissimus Gubernator Saone informationes sumat, et audiat Antianis, ac Magnificis Rationalibus dicte Civitatis referat per Serenissimum Senatum ad calculos etc.

Copia, Ioannes Antonius etc.

[Nota dorsale:] 1645 n. 196. *Licentia Serenissimi Senatus ad illustrissimum Gubernatorem Saone pro magnifico Iohanne Laurentio Baldano.*

5

SAVONA, Archivio Parrocchia S. Andrea: *Liber Defunctorum in Domino ab anno 1626 usque ad annum 1759*, 2 febbraio 1660.

Die 2 februarii 1660, Savonae.

Magnificus Iohannes Laurentius Bardanus, agens annum octuagesimum quartum, animam suam Domino nostro reddidit in communionem Sanctae Matris Ecclesiae; eius cadaver sepultum fuit in ecclesia Sancti Iacobi fratrum strictionis observantiae Sancti Francisci, cum prius confessus esset sua peccata et reffectus sanctissimo Eucharistiae sacramento ac etiam extremae unctionis sacramento roboratus a reverendo Hieronimo de Laurentiis vice parroco.

b) Documenti relativi a Clara Maria Cerrato.

6

SAVONA, Archivio Parrocchia S. Andrea: *I° Registro di Battesimo dal 1571 al 1624*, 25 agosto 1583, c. 46^v.

1583, adì 25 di agosto

Fu da me prete Ottaviano Guastavino, preposito della Chiesa di Sancto Andrea di Savona, batizzata una figlia delli nobili il fu magnifico Urbano Cerato et la nobile madonna Catarinetta Cerata coniunti in legitimo matrimonio, la qual puta è nata il dì di sopra e gli fu posto nome Clara Maria.

Li patrini che han[n]o levata essa dal sacro fonte sono stati li nobili messer Iovanni Battista Gavoto del fu Bernardo et madonna Batina Cerata, consorte del signor Iovanni Francesco Cerato et figlia del fu Battista Nano.

Nel *Baptizatorium Liber ab anno Domini 1571 ad 1598*, c. 31^v, lo stesso atto è trascritto sotto la data 26 agosto 1583.

7

SAVONA, Archivio Parrocchia S. Andrea: *Liber Defunctorum in Domino ab anno 1626 usque ad annum 1759*, 19 ottobre 1655.

Die 19 8bris. 1655.

Clara Maria filia quondam Urbani et Catarinete Serrate agens circa 72 annum suam Domino nostro animam reddidit in communi[on]e Sancte Matris Ecclesie; eius cadaver sepultum fuit in ecclesia Sancti Iacobi fratrum reformatorum Sancti Francisci cum prius confessa fuisset reverendo fratri Vicario Sancti Augustini et a me supradicto Preposito triduo sanctissime Eucharistiae viaticum, nec non, et extremae unctionis sacramentum recepit.

8

SAVONA, Archivio di Stato: *Manoscritto delle famiglie savonesi detto del Pavese*, sec. XVII, cc. 40^v-41^r (Cerrati).

1573 a 28 maggio

Urbano Cerrato si sposò con Cattarinetta Salineria a 28 maggio 1573.

1580 a 21 luglio [not.] Marc'Antonio Solimano

Testamento del dottor Urbano Cerrato, lassò herede Giovanni Francesco Cerrato suo fratello.

1583 a 11 marzo

Urbano Cerrato hebbe sepoltura il giorno di contro.

1587 a 16 febbraio [not.] Bernardo Castilione [= Castiglione]

Il dottor Urbano Cerrato hebbe per moglie Cattarinetta Salineria quondam Simonis come per procura fatta dalla detta in Ambrogio Salinerio quondam Pauli Hieronimi.

1613 a 9 luglio

Clara Maria Cerrata figlia coherede del fu Urbano e di Cattarinetta, e nepote di Giovanni Francesco Cerrato fratello del detto Urbano suo padre, come per una suplica et decreto accordato circa la sua tutela etc.

1625 a 15 giugno

Cattarinetta Cerrata hebbe sepoltura il giorno di contro.

1655 a 18 ottobre

Clara Maria Cerrata è morta in questo giorno.

1655 a 19 ottobre

Clara Maria Cerrata hebbe sepoltura il giorno di contro.

Appendice

a cura di Maurizio Tarrini

Di alcuni dei componimenti poetici che costituiscono il *Canzoniere* del Baldano è stato possibile individuare l'autore. In qualche caso si tratta di nomi ben noti, come il Petrarca, il Bembo, l'Ariosto e il Guarini; in molti altri casi, invece, si tratta di autori oggi poco noti, se non del tutto sconosciuti, che ebbero però — chi più, chi meno — una certa diffusione tra Cinque e Seicento in raccolte di rime, a stampa e manoscritte: Luigi Groto (o Grotto) detto il *Cieco d'Adria* (1541-1585), Francesco Beccuti detto il *Coppetta* (1509-1553) di Perugia, Carlo Montecuccoli, Filippo Alberti di Perugia, Aurelio Orsi di Roma, Alberto Parma, Oberto Foglietta (1518 ca.-1581) di Genova, Giovanni Battista Zuccarini, Adriano Anville (forse di origine francese), Antonio Barozzi, Massimiliano Nuvoioni, Antonfrancesco Rinieri, il Nuti e il Costantini; di questi ultimi due non è noto il nome di battesimo, né la provenienza.

Ai loro nomi è stato possibile risalire attraverso gli incipitari e i repertori bibliografici di poesia per musica: molti dei testi copiati dal Baldano figurano difatti anche in raccolte di *villanelle* e *canzonette* polifoniche e di *madrigali* della fine del '500 e della prima metà del '600 (cfr. Nuovo Vogel). L'individuazione non è stata però sempre agevole, a causa della presenza — abbastanza frequente — di componimenti poetici con l'incipit e talvolta con l'intero primo verso molto simili o addirittura identici. Non sempre, inoltre, la paternità di un componimento è assolutamente certa: del

sonetto *Ove il bel fianco* (n. 50), ad esempio, le fonti indicano due diversi autori.

Dei componimenti poetici, il Baldano si limita a volte a trascrivere solo qualche strofe senza cominciare necessariamente dalla prima; inoltre, strofe appartenenti originariamente ad un unico componimento nel *Canzoniere* figurano invece separatamente, come poesie indipendenti (cfr. ad esempio nn. 43-44, 42 e 55). Fra i testi riportati dal Baldano e quelli delle fonti coeve citate si riscontra talvolta qualche variante lessicale (del tipo signora/madonna, donna/diva) ed ortografica (del tipo vuoi/voi).

Il prospetto che segue presenta, da sinistra: il numero progressivo, gli inizi dei testi poetici in ordine alfabetico seguiti, tra parentesi, dal numero del *Canzoniere* del Baldano; seguono poi — quando sono noti — l'autore e le eventuali annotazioni (didascalia e/o tipo di componimento, secondo le indicazioni delle stampe o dei manoscritti). L'ultima colonna sulla destra rinvia alla bibliografia posta di seguito a questa appendice.

Per quei componimenti poetici presenti sia in stampe musicali, sia in edizioni di soli testi poetici, si rinvia all'edizione del testo poetico omettendo ogni altra indicazione.

Dal prospetto che segue sono esclusi i *versi* contenuti nell'*Intavolatura* per sordellina, per i quali si rinvia alle indicazioni riportate nell'indice del manoscritto (cfr. cap. I/2) ed alle pp. 69-71.

N.	INCIPIT (n. del Canzoniere)	AUTORE	NOTE	BIBLIOGRAFIA
1	Amor è un non so che, vien non so donde (II)			C-6, p. 49 (n. 877)
2	Amor io son contento (XII)		<i>Napolitana</i>	NV, n. 2333
3	Amor m'ha posto come segno a strale (LI)	Francesco Petrarca	Sonetto	Petrarca, <i>Rime</i> , CXXXIII
4	Amor se pur sei Dio (XXVI)	Luigi Groto <i>Cieco d'Adria</i>	<i>Nell'istesso concerto</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, p. 58; 1610, c. 26
5	Amor, se voi, ch'io porti (XV)	a) Giovanni Battista Zuccarini b) Alberto Parma		NV, nn. 487, 2809-2812 in Caporali, <i>Rime</i> , p. 181
6	Amor vince ogni cosa al parer mio (X)			
7	Aspro core, e selvaggio e cruda voglia (LX)	Francesco Petrarca	Sonetto	Petrarca, <i>Rime</i> , CCLXV
8	Bella è la Diva mia (IV)	Costantini		in Caporali, <i>Rime</i> , p. 193
9	Ben ché 'l martir sia periglioso, e grave (III)	Lodovico Ariosto		Ariosto, <i>Sonetti</i> , VIII
10	Bramo, Signora mia, a parte a parte (I)	Filippo Alberti <i>perugino</i>		in Caporali, <i>Rime</i> , p. 166
11	Cadran tuoni dal ciel sovra gli allori (LXVI ₃)			
12	Carta, per la mia donna prega amore (XLIII)			
13	Che spero homai che tua durezza mova (XLIX)			
14	Città con più sudor posta, et cresciuta (XXXIV)	Pietro Bembo		Bembo, <i>Rime rifiutate</i> , XII
15	Clara Maria, cara e bella (XIV)			
16	Cogliete, o ninfe, rose in primavera (XL)			
17	Come esser può ch'el vostro duro ghiaccio (LXV)			
18	Così al ghiaccio, misero, a la neve (XXI)	Luigi Groto <i>Cieco d'Adria</i>	<i>Lamento</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, p. 46; 1610, cc. 19-20
19	Così son brina al caldo, e ghiaccio al foco (XXIV)			
20	Dolce pensier che così bella et viva (XXXII)			
21	Donna non è, né viva, senza amore (XLI)			
22	Fingo di non amare (V)	Nuti		in Caporali, <i>Rime</i> , p. 196
23	Hor, che le dolci angeliche parole (XVII)			NV, n. 2534
24	Hor m'allegro, hor m'attristo, hor rido, hor gemo (XXIX)	Luigi Groto <i>Cieco d'Adria</i>	<i>Effetti d'amore</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, p. 42; 1610, c. 17
25	Il ciel con ogni stella (XVI)	Luigi Groto <i>Cieco d'Adria</i>	<i>Bellezza nell'istessa</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, p. 20; 1610, c. 6
26	In tale stella duo begli occhi vidi (LIX)			
27	Io amai sempre, e amo forte anchora (XXXV)	Francesco Petrarca	Sonetto	Petrarca, <i>Rime</i> , LXXXV
28	Io che libero, e freddo, e sano (XLV)			
29	Io non posi in amar cosa mortale (LV)	Antonfrancesco Rinieri		NV, n. 416bis; <i>Scelta di stanze</i> , p. 527
30	Io son ferito a morte, e per punire (XXIII)	Luigi Groto <i>Cieco d'Adria</i>	<i>Amante ferito</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, p. 48; 1610, c. 21

segue

N.	INCIPIIT (n. del <i>Canzoniere</i>)	AUTORE	NOTE	BIBLIOGRAFIA
31	Io t'ho donato il cor, né me ne pento (LXII)			
32	L'Agnella, e 'l lupo si starano insieme (LXVI ₂)			
33	L'alta bellezza e la celeste gratia (LXI)			
34	Ma so ben io che arriverà quell'ora (LXVI ₇)			
35	Mai non fu a pelegrin che errando vada (VII)			
36	Mentre campai contento (XIII)		Canzonetta	Ferrari, p. 121; I-17, p. 12; NV, nn. 710, 2796-2802
37	Mentre lontano mio sommo diletto (XLIV)		Sonetto	I-21, p. 138
38	Mi sferza, e sforza ogn'hor l'amaro amore (XXXI)	Luigi Groto Cieco d'Adria	Sonetto <i>grattioso</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, p. 47; 1610, c. 20 ^v
39	Mira, Clara gentil, entro il tuo petto (LIV)	Aurelio Orsi romano	<i>Alla Signora Lelia Pallavicina</i>	in Caporali, <i>Rime</i> , p. 172
40	Misero me che alle mie spese imparo (XLVII)	Adriano Anville		NV, nn. 896, 2422
41	Noi fa tremanti, et timorosi amore (XXXIX)			
42	Non è sì Chiara l'alba (XIX)	Filippo Alberti perugino	<i>Sopra una Signora Chiara</i>	in Caporali, <i>Rime</i> , p. 159
43	Non è ver che la vista (XXXVII)	Luigi Groto Cieco d'Adria	<i>Filosofia d'Amor</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, pp. 56-57; 1610, c. 25 ^{r-v}
44	Non è ver che maggiore (XXXVIII)	Luigi Groto Cieco d'Adria	<i>Filosofia d'Amor</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, pp. 56-57; 1610, c. 25 ^{r-v}
45	Non mi duol di morire (LVIII)	Oberto Foglietta genovese	Madrigale	in Caporali, <i>Rime</i> , p. 174; I-62, p. 102
46	Non sa che sia dollore (XLII)	Massimiliano Nuvoloni	Anacreontica	I-8, p. 118; IF, t. 1, p. 249; Coferati, <i>Tavola</i> ; NV, n. 2045
47	Non si conosce errore (XXXIII)			
48	O begli occhi sereni, o Chiara luce (XXVII)			
49	O messaggi del cor sospir ardenti (VIII)	Lodovico Ariosto		Ariosto, <i>Sonetti</i> , XXI
50	Ove il bel fianco, ove il pié vago gira (LIII)	a) Carlo Montecuccoli	Sonetto <i>In lode della Sig.^a Lodovica Chelina ballerina</i>	I-19, p. 113; I-23, p. 67
		b) Aurelio Orsi romano	<i>Sopra il balar d'una Signora Genovese</i>	in Caporali, <i>Rime</i> , p. 171
51	Pace non trovo, e non ho da far guerra (LVI)	Francesco Petrarca	Sonetto	Petrarca, <i>Rime</i> , CXXXIV
52	Per l'aria i pesci si vedrano in schiera (LXVI ₄)			
53	Prima che io lietto sia, fian giunti a un loco (XXV)	Luigi Groto Cieco d'Adria	<i>Lamento</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, p. 46; 1610, c. 20
54	Prometter vi potete e star sicura (L)			
55	Qual humida colomba (XX)	Filippo Alberti perugino	<i>Sopra una Signora Chiara</i>	in Caporali, <i>Rime</i> , p. 159
56	Quando movo le luci a mirar voi (IX)	Lodovico Ariosto		Ariosto, <i>Sonetti</i> , XIX

segue

N. INCIPIT (n. del <i>Canzoniere</i>)	AUTORE	NOTE	BIBLIOGRAFIA
57 Quando sarà che io veggia a' giorni mei (LXVI ₃)	Francesco Coppetta Beccuti	da Orazio, <i>Odi</i> , IV, 10	Coppetta Beccuti, <i>Rime</i> , CLXXXVI, p. 254
58 Ripon, Signora, l'armi (XXII)	Luigi Groto <i>Cieco d'Adria</i>	<i>Amante attonito</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, p. 40; 1610, c. 17
59 S'amar si deve il bello, hoggi raccolta (LII)	Francesco Coppetta Beccuti	<i>In tutto degna di lode</i>	Coppetta Beccuti, <i>Rime</i> , CIV, p. 193
60 S'Amor non è, che dunque è quel ch'i' sento (XLVI)	Francesco Petrarca	Sonetto	Petrarca, <i>Rime</i> , CXXXII
61 Sarà Marte benigno, e Giove fiero (LXVI ₆)			
62 Se al viver tuo crescer potessi una hora (LXIV)			
63 Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide (LVII)	Francesco Petrarca	Sonetto	Petrarca, <i>Rime</i> , CLXXXIII
64 Se mai altri che te honoro et amo (LXIII)	Antonio Barozzi		NV, n. 365
65 Se pur non ti contenti (XXVIII)	Luigi Groto <i>Cieco d'Adria</i>	<i>Donna Amata</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, p. 75; 1610, c. 35 ^v
66 Se voi ch'io torni alle tue fiamme, amore (XI)	Battista Guarini	<i>Donna accorta</i> . Madrigale	Guarini, <i>Rime</i> (madr. CIX)
67 Siate, Signora, più pia, se sete bella (XLVIII)			
68 Signora poi che così voi tu (XXXVI)			
69 Signora sete bella, e bella tanto (XVIII)	Lodovico Ariosto		Ariosto, <i>Sonetti</i> , XXII
70 Tiepido il ghiaccio fia, negra la neve (LXVI ₁)			CV, p. 287
71 Troppo è potente amor; debile è troppo (VI)			
72 Voi bramate sapere (XXX)	Luigi Groto <i>Cieco d'Adria</i>	<i>Figura della sua Donna nello specchio</i>	Groto, <i>Rime</i> : 1598, p. 11; 1610, c. 2

Bibliografia

(autori rappresentati nel *Canzoniere*)

TESTI LETTERARI

Ariosto, *Sonetti*

L. ARIOSTO, *Opere minori in verso e in prosa*, 2 voll., a cura di F.-L. Polidori, Firenze, F. Le Monnier, 1857, I, pp. 292-308 (*Sonetti*).

L. ARIOSTO, *Opere minori*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1954 (*La letteratura italiana. Storia e testi*, 20), pp. 107-237 (*Le Rime*): 129-153 (*Sonetti*), con diversa numerazione dei componimenti.

Bembo, *Rime*

P. BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960 (*Classici italiani*, 26), p. 684 (*Rime rifiutate*, XII).

Caporali, *Rime*

C. CAPORALI, *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro, et d'altri Autori. Accresciute in questa Quinta impressione di molte Rime gravi, & burlesche del Sig. Torquato Tasso, del Sig. Anibal Caro, & di diversi nobilissimi ingegni*, Ferrara, Benedetto Mamarello, 1590, pp. 159, 166, 171-172, 174, 181, 193, 196 [Genova, Biblioteca Universitaria: 4.Z.II.57].

Coppetta Beccuti, *Rime*

G. GUIDICIONI - F. COPPETTA BECCUTI, *Rime*, a cura di E. Chiorboli, Bari, G. Laterza, 1912 (*Scrittori d'Italia*, 35), pp. 193 (*Rime varie: CIV. S'amar si deve il bello*), 254 (*Imitazioni e traduzioni: CLXXXVI. Quando sarà ch'io veggia*).

Groto (Cieco d'Adria), *Rime*

L. GROTO, *Rime*, Venezia, Agostino Zoppini, 1598, pp. 20, 42, 46-48, 56-58 [Savona, Biblioteca Civica: IV-B-3-42].

L. GROTO, *Rime. Parte prima. A cui seguono altre due parti hora di novo date in luce. Con la vita dell'Autore et con la Tavola dell'argomenti...*, Venezia, Ambrogio Dei, 1610, cc. 6, 17^v, 19^v-21, 25-26 [Genova, Biblioteca Berio: F. Ant. XVII. A. 489].

Guarini, *Rime*

B. GUARINI, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971² (*Classici italiani*, 46), pp. 189-318 (*Rime*): 258-314 (*Madrigali*): 297.

Petrarca, *Rime*

F. PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1951 (*La letteratura italiana. Storia e testi*, 6).

Scelta di stanze

Della scelta di stanze di diversi autori toscani, Venezia, Giunti, 1571, p. 527 (*Io non puoss'in amar*) [Bergamo, Biblioteca Civica «A. Mai»].

REPERTORI BIBLIOGRAFICI, INDICI E INCIPITARI

C- (Carboni, Incipitario)

F. CARBONI, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX*, 7 voll. (fino al 1990), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1982-90:

6 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Patetta, parte prima), Città del Vaticano 1990 (*Studi e testi*, 334), p. 49 (n. 877) [Pat. 448, f. 31^v].

Coferati, *Tavola*

Tavola dell'arie antiche, e moderne, che si son potute descrivere sotto i nomi noti al volgo. Si è messo questa Tavola per maggior facilità di quegli, che non intendono le Note, e sanno tuttavia cantar le Arie sotto i nomi più volgari, in fondo a Corona di Sacre Canzoni o Laude Spirituali di diversi autori, nuovamente corrette ed accresciute per opera di Mateo Coferati..., Firenze, Onofri, 1689. Si cita da: A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, R. Giusti, 1906², pp. 497-499: 498 (*Non sa che sia dolor*).

CV (Capponiani, codici; Vaticana)

I codici Capponiani della Biblioteca Vaticana, descritti da G. Salvo Cozzo, Roma, Tipografia Vaticana, 1897, pp. 286-287: 287 (*Tiepito il giaccio he fia negra la neve*).

I- (Inventari)

Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia, fondati e diretti da G. Mazzatinti (1-13), poi diretti da A. Sorbelli (14-75) e da L. Ferrari (76-81) [giunti al vol. 107 nel 1993]: 8 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale) Forlì, L. Bordandini, 1898, pp. 115-121: 118 (*Non sa che sia dolor*).

17 (Bologna, Biblioteca Universitaria) Forlì, L. Bordandini, 1911, pp. 9-12: 12 (*Ment'io campai contento*).

19 (Bologna, Biblioteca Universitaria) Firenze, L.S. Olschki, 1912, pp. 112-116: 113 (*Ove il bel fianco*).

21 (Bologna, Biblioteca Universitaria) Firenze, L.S. Olschki, 1914, pp. 136-139: 138 (*Mentre lontano*).

23 (Bologna, Biblioteca Universitaria) Firenze, L.S. Olschki, 1915, pp. 67-70: 67 (*Ove il bel fiamco*).

62 (Bologna, Biblioteca Carducciana) Firenze, L.S. Olschki, 1936, pp. 101-108: 102 (*Non mi duol di morire*).

IF (Italiani, manoscritti; Firenze)

I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze..., 4 voll., a cura di A. Bartoli, Firenze, Tip.-Lit. Carnesecchi, 1879-1885, I, pp. 237-266: 249 (*Non sa che sia dolor*).

IUPI (Incipitario Unificato della Poesia Italiana)

Incipitario Unificato della Poesia Italiana, 2 voll., a cura di M. Santagata, Modena, Panini, 1988.

Mangani

M. MANGANI, *Il repertorio vocale profano nelle raccolte a stampa del secolo XVII*, Roma, Torre d'Orfeo, 1993 (Istituto di Paleografia Musicale - Roma, Pubblicazioni del Corso su-

periore di Paleografia e Semiografia musicale dall'Umanesimo al Barocco, serie I: Studi e testi, 8; *Bibliografia*, 1).

NV (Nuovo Vogel)

E. VOGEL - A. EISTEIN - F. LESURE - C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977, nn. 365, 416 bis, 487, 710, 896, 2045, 2333, 2422, 2534, 2796-2802, 2809-2812.

ARTICOLI E MONOGRAFIE

Ferrari

Biblioteca di letteratura popolare italiana, pubblicata per cura di S. Ferrari, Anno I, vol. I, Firenze, Tip. del Vocabolario, 1882 (rist. anast., Bologna, Forni, 1967), p. 121 (*Men-tr'io campai contento*).

V

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE SULLA SORDELLINA
(SECC. XV-XVII)

a cura di Maurizio Tarrini

La segnalazione dell'esistenza dell'intavolatura per sordellina di Giovanni Lorenzo Baldano diede, com'è ovvio, l'avvio ad approfondite ricerche su questo singolare strumento; ricerche che fin dagli inizi (primi anni '80) si rivelarono piuttosto ardue.

Da una prima consultazione dei maggiori dizionari musicali e repertori bibliografici si poté ricavare ben poco: nel migliore dei casi, infatti, la sordellina vi è appena citata¹. Bisognava perciò indirizzare le ricerche verso gli studi specialistici sugli strumenti musicali consimili².

1 Cfr. C. SACHS, *Real-Lexicon der Musikinstrumente*, Berlin, J. Bard, 1913, p. 350 (*sodelina*); S. MARCUSE, *Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary*, Garden City, New York, Doubleday & C., 1964, p. 498 (*surdellina*); G. TINTORI, *Gli strumenti musicali*, 2 voll., Torino, UTET, 1973, II, pp. 770, 1089; W.A. COCKS - A.C. BAINES - R.D. CANNON, *Bagpipe* [7.iii: Italy], in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, vol. 2, p. 30; *Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), Lessico, 4 voll., Torino, UTET, 1983-84, IV, p. 460 (*surdellina*). Una voce *sordellina*, corredata di disegno (da Mersenne), figura anche nella concisa e maneggevole *Nuova Enciclopedia della Musica Garzanti*, Milano, Garzanti, 1983 (e succ. rist.), p. 682, mentre sole cinque righe si leggono nell'autorevole *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, edited by S. Sadie, 3 voll., London, Macmillan, 1984, III, p. 418 (*sordellina*).

2 Cfr. L.F. VALDRIGHI, *Fabbricatori di strumenti armonici*, in «Memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena», s. 2^a, II (1884) [Memorie della Sezione d'Arti]; Id., *Fabbricatori di strumenti armonici. Terza aggiunta all'elenco*, ivi, VI (1888) [Memorie della Sezione d'Arti], pp. 11 (n. 3876), 13-14 [Quarta aggiunta] (nn. 3958-3959): rist. anast. col titolo *Nomocliurgografia antica e moderna*, Bologna, Forni, 1967 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, I/3); E. DE BRICQUEVILLE, *Les collections d'instruments de musique aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, in «L'Art», Paris, XX (1894), tome 1^{er} de la deuxième série (LVI de la collection), pp. 29-38: 31; C. WELCH, *Six lectures on the Recorder and other Flutes in relation to literature*, Oxford 1911 (ed. 1927, pp. 89-90).

Solo allora cominciarono ad affiorare qua e là citazioni e notizie isolate, che pur nella loro genericità offrivano qualche dato sicuro: una data, un luogo, qualche nome o particolare tecnico.

La ricerca è stata però agevolata da un articolo di Marianne Bröcker³, che alla sordellina ha dedicato un certo spazio elencando un buon numero di riferimenti bibliografici, cosicché a quelli già noti se ne sono aggiunti di nuovi.

Un ulteriore contributo è venuto da un volume di Vinicio Gai, che segnalava la presenza della sordellina in alcuni inventari fiorentini del '600⁴.

La successiva pubblicazione di alcuni articoli, unitamente alle comunicazioni di amici e colleghi studiosi⁵, ci ha poi consentito di incrementare ulteriormente la documentazione raccolta, **che**

3 Cfr. M. BROCKER, *Die Sackpfeifen Italiens*, in «The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin», VIII (1978), pp. 16-52, in particolare pp. 30-34. Si ringrazia il prof. Piero Neonato per la traduzione dal tedesco.

4 Cfr. V. GAI, *Gli strumenti musicali della corte medicea e il Museo del Conservatorio «Luigi Cherubini» di Firenze*, Firenze, Licoso, 1969, pp. 1 sgg., in particolare pp. 4-5, 23. Uno studio esaustivo di tutti gli inventari degli strumenti musicali medicei è in corso a cura di Giuliana Montanari (Reggio Emilia) e Pierluigi Ferrari (Firenze).

5 Un particolare ringraziamento va a Dinko Fabris (docc. 1, 6, 31, 42), Claudio Ciociola (docc. 3, 9), Elena Ferrari Barassi (doc. 8), Giuliana Montanari e Pierluigi Ferrari (docc. 12, 15-16, 26, 28-29, 33-35), Virgilio Bernardoni (doc. 20) e Carmela Bongiovanni (doc. 40).

si estende cronologicamente dalla fine del XV a tutto il XVII secolo⁶.

Tale ricerca non si può certo ritenere conclusa. Il presente contributo non ha quindi valore definitivo, ma si propone unicamente di fare il punto sull'argomento, agevolando la reperibilità delle fonti già note e, nel contempo, eventuali ricerche future.

Tutte le testimonianze letterarie, documentarie, musicali ed iconografiche finora rintracciate sono qui riunite in ordine cronologico e corredate di note esplicative e bibliografia.

Il loro ordinamento è così organizzato:

- numero d'ordine progressivo;
- eventuale riferimento ad illustrazioni;
- data della fonte oppure dell'evento descritto nel testo (se la data è diversa da quella di edizione o di redazione del documento);
- descrizione della fonte:
 - a) per i libri a stampa: autore, titolo, luogo, editore, anno di edizione; per alcune edizioni di difficile reperibilità è indicata la biblioteca presso la quale è stata effettuata la consultazione;
 - b) per i manoscritti: autore, titolo, luogo e anno di redazione, seguiti da luogo, archivio o biblioteca, segnatura;
 - c) per i documenti: luogo, archivio o biblioteca, titolo o denominazione del fondo, eventuale segnatura;
- eventuale commento esplicativo, dove necessario, e/o riferimenti incrociati ad altri documenti;
- bibliografia, in ordine cronologico;
- trascrizione delle parti più significative del testo manoscritto o a stampa; i testi in francese, spagnolo, latino e quelli dialettali, sono provvisti di traduzione a fronte.

6 Dopo l'opera del Baldinucci uscita postuma nel 1728 (cfr. doc. 41), ma cronologicamente appartenente al secolo precedente, nel corso del '700 si trova ancora qualche citazione della sordellina in pubblicazioni di carattere enciclopedico. Si tratta per lo più di brevi notizie derivate dal Mersenne che non aggiungono nulla di nuovo alle nostre conoscenze e per questo motivo sono state escluse dalla presente raccolta. Cfr. J.-B. DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 voll., Paris, Ph.-D. Pierres, 1780, I, p. 275 (sourdeline); *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers...*, 17 voll., Livourne [= Livorno], Imprimerie des Editeurs, 1770-75, XV (1775), p. 404 (sourdeline); *Id.*, 36 voll., Lausanne-Berne, Société Typographique, 1778-81, vol. XXXI (1781), parte II, p. 522 (sourdeline).

L'ordine cronologico è stato stabilito sulla base delle date dei documenti, delle edizioni o dei riferimenti contenuti nei testi stessi. Nel caso di edizioni che hanno avuto successive ristampe, si è preso come riferimento cronologico la data della prima edizione, anche se per la trascrizione del testo è stata utilizzata una ristampa: non sempre, infatti, è stato possibile consultare le prime edizioni, di cui sopravvivono talvolta solo pochissimi esemplari (è il caso, ad esempio, delle prime edizioni delle opere del Cortese e del Basile).

Per quanto riguarda la bibliografia, si è preferito indicarla per esteso in ciascuna scheda. Per le testimonianze di tipo poetico-letterario, soprattutto dialettali, talvolta sono citate più edizioni di una stessa opera; non si tratta però di citazioni ridondanti. Si è ritenuto infatti opportuno segnalare tutte quelle opere che sono state (e che possono essere) utili a vario titolo: per il ricco apparato filologico-critico, per il commento, per la traduzione in italiano, per gli indici e per i glossari.

I testi sono riprodotti nella loro ortografia originaria; quelli in francese, spagnolo, latino e quelli dialettali sono corredate di traduzione italiana a fronte⁷. In due documenti (nn. 5 e 36) sono state inoltre aggiunte antiche traduzioni, rispettivamente in francese ed in tedesco.

* * *

Da un esame complessivo dei documenti riuniti in questo capitolo si può constatare che le fonti sono tutte di tipo indiretto, non essendo sopravvissuto alcun esemplare di sordellina: si tratta cioè di testimonianze che descrivono, raffigurano o semplicemente no-

7 Per le osservazioni ed i suggerimenti circa le traduzioni dei testi francesi e latini, si ringraziano John Henry van der Meer, Guido Milanese, Giovanni Puerari, Mariangela Donà ed Elena Ferrari Barassi.

minano questo strumento. La tipologia di tali fonti si può riassumere come segue:

- a) testi letterari (manoscritti e a stampa):
 - a1) in prosa (cronache di feste o di altri eventi, aneddoti biografici, lettere): docc. 6-8, 13, 41-42;
 - a2) in versi (componenti poetici in italiano o in dialetto): docc. 2-5, 9, 17, 22;
- b) trattatistica musicale:
 - b1) generale: docc. 14, 18;
 - b2) specifica (organologica): docc. 21, 23, 25, 27, 30-32, 36-37, 39;
- c) documentazione archivistica (inventari, pagamenti, ecc.): docc. 1, 12, 15-16, 26, 28-29, 33-35;
- d) documentazione iconografica: docc. 19, 23-24, 27, 38, 40;
- e) musiche:
 - e1) manoscritte: doc. 10;
 - e2) a stampa: docc. 11, 20.

Le testimonianze più specificatamente tecniche sulla sordellina sono quelle dei francesi Mersenne e Trichet (docc. 23, 25, 27). Quasi nulla trapela invece dalla trattatistica italiana coeva: strumenti "popolari" come la sordellina e il buttafuoco non godevano evidentemente di grande considerazione da parte dei musicografi⁸. Neppure il Virgiliano spende una parola sulla sordellina, limitandosi inve-

8 Sulla trattatistica musicale a stampa, italiana e straniera, cfr. *Écrits imprimés concernant la musique*, ouvrage publié sous la direction de F. Lesure, 2 voll., München-Duisburg, G. Henle Verlag, 1971 [RISM B VI¹⁻²]. Questo repertorio necessiterebbe però di un aggiornamento: esso infatti non registra l'edizione dei *Discorsi* di Massimo Troiano del 1568 (doc. 7) e non segnala l'esemplare del *Museum* del Pellegrini (1665, doc. 31) conservato nella Biblioteca Civica di Savona. Per questo motivo, nella trascrizione dei rispettivi documenti, si è ritenuto opportuno indicare anche l'ubicazione dell'esemplare consultato.

ce a nominare il buttafuoco nel cartiglio di un titolo in una pagina rimasta bianca⁹.

Della sordellina si occuparono specialmente alcuni singolari personaggi, come l'erudito milanese Manfredi Settala, scienziato con interessi etnografici e musicali che ne aveva costruito o perfezionato vari tipi esposti poi nel suo Museo (docc. 30, 32); come Michele Todini, costruttore della *Machina di Polifemo e Galatea* (docc. 36-37), strumento combinatorio di cui sopravvive tuttora la parte raffigurante Polifemo mentre suona la sordellina (doc. 38 e fig. 20); come lo scultore fiorentino Antonio Novelli, che addirittura ne conteneva al Settala il primato dell'"invenzione" (doc. 41).

Sempre a Firenze, la sordellina è attestata tra il 1606 e il 1671 negli inventari degli strumenti musicali della corte medicea, che ne aveva in dotazione alcuni esemplari a disposizione dei musicisti che vi prestavano servizio (docc. 12, 15-16, 26, 28-29, 33-35).

L'impiego della sordellina nella musica "colta" doveva però essere piuttosto raro, dal momento che è attestato soltanto in due casi (docc. 11, 20), e precisamente dove si richiedevano espressamente "suoni pastorali". Al di là di questo suo limitato impiego, essa evidentemente non trovò molti consensi tra i compositori, se dobbiamo dar credito alla testimonianza di Vincenzo Giustiniani (1628), secondo il quale la sordellina, dopo essere stata introdotta anche a Roma, «non ha poi continuato, per essere strumento imperfetto, e che solo gusta alquanto la prima volta che si sente, e poi, non avendo molta varietà nelle consonanze né servendo al cantare, viene facilmente a noia» (doc. 18).

Il filone letterario dialettale napoletano, già preso in considerazione per la sua ricchezza di citazioni di interesse organologico¹⁰, ha

9 Cfr. A. VIRGILIANO, *Il Dolcimelo*, rist. anast., Firenze, SPES, 1979 (*Archivum Musicum*, 11), con nota introduttiva di M. Castellani. Sul buttafuoco, cfr. il successivo cap. VII di questo volume.

10 Cfr. E. [FERRARI] BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «*Rivista Italiana di Musicologia*», II (1967), n. 1, pp. 74-110.

contribuito ad incrementare la documentazione relativa all'area dove la sordellina sembra aver avuto i natali¹¹, ma la mancanza di moderni strumenti di consultazione (lessici, concordanze, ecc.) non ci ha consentito di spaziare in tutta la letteratura dialettale napoletana del Cinque-Seicento. Per di più, i pochi glossari disponibili, seppure utilissimi, riguardo alla sordellina e al buttafuoco non sempre registrano scrupolosamente tutti i passi in cui sono citati tali strumenti, bensì solo alcuni a titolo d'esempio. L'annunciata pubblicazione di un *Vocabolario storico del dialetto napoletano*, a corredo della collana di *Testi dialettali napoletani* diretta da Enrico Malato presso le edizioni di Gabriele e Mariateresa Benincasa (Roma), lasciava ben sperare, ma quest'opera è purtroppo ancora allo stato di progetto. Come ha precisato lo stesso direttore, «le difficoltà incontrate a suo tempo nell'assunzione di testi affidabili per gli spogli linguistici hanno indotto a dare la precedenza all'edizione dei testi, per poter poi procedere allo spoglio sul fondamento di edizioni critiche. Perciò il materiale disponibile per i testi antichi è estremamente esiguo, e non ci sono testimonianze utili della sordellina o del buttafuoco»¹².

11 Il primo ad indicare Napoli come luogo d'origine della sordellina è Vincenzo Giustini nel 1628 (doc. 18), seguito dal Mersenne (1636), che parla espressamente di «Sourdeline, ou Musette de Naples» (doc. 23a). Un ulteriore riferimento a Napoli e al Meridione si trova nel "catalogo" degli strumenti del Museo di Manfredo Settala, edito in latino dal Terzago nel 1664 e poi in italiano dallo Scarabelli (1666 e 1677: per le citazioni complete si rinvia ai docc. 30, 32, 39 di questo capitolo). Dopo l'elenco delle sordelline (nn. 2-6), i numeri 7-8 del "catalogo" — nell'edizione dello Scarabelli (1666, pp. 364-365) — corrispondono rispettivamente a «due *Chiarabelle all'usanza di Napoli*» e ad «*Altre due alla Pugliese*»: tutti questi strumenti si suonavano «parimente con mantice». Quest'ultima precisazione compare solo nel testo italiano, mentre in quello latino (Terzago, p. 286) non si trova alcun riferimento al mantice. Le descrizioni sono però piuttosto sommarie e quindi non consentono di stabilire con sicurezza di che tipo di strumenti si trattasse; pertanto, la loro identificazione resta problematica e quindi non viene trattata in questa sede.

12 Cortese comunicazione del prof. Enrico Malato in data 12 ottobre 1993. Neppure attraverso gli indici lessicali in appendice ai volumi dell'«Archivio Glottologico Italiano» (I, 1873-) e l'*Indice delle voci della Rivista L'Italia dialettale. Prima serie. Volumi I-XXIII*, 3 voll., Pisa, Giardini Editori, 1991 (*Orientamenti linguistici*, 26), è stato possibile reperire citazioni del buttafuoco e della sordellina.

Il filone iconografico si è rivelato piuttosto avaro di raffigurazioni: tre incisioni seicentesche (docc. 23-24, figg. 17-19; doc. 40, fig. 21) ed una di epoca tarda da un dipinto seicentesco peduto (doc. 19, fig. 15). La sopravvivenza di molti disegni degli oggetti riuniti da Manfredo Settala nel suo Museo¹³ aveva alimentato la speranza di poter rintracciare almeno una raffigurazione particolareggiata della sordellina. Un disegno di questo strumento doveva certamente esistere, dato il suo valore simbolico per il nobile erudito milanese — la sordellina figura infatti sia nel ritratto giovanile del Settala (doc. 19), sia nella sua "impresa" funeraria (doc. 40) — ma evidentemente esso è andato perduto. È conservata invece una raffigurazione del *buttafuoco* (1650), in uno dei due codici settaliani della Biblioteca Estense di Modena¹⁴, a conferma della fondatezza della nostra ipotesi.

Non potevano mancare, infine, i problemi di carattere terminologico, sempre presenti nel campo organologico soprattutto per quelle epoche in cui le denominazioni degli strumenti musicali non erano ancora sufficientemente uniformate.

Tra la fine del '600 e gli inizi del '700 la sordellina doveva essere ormai del tutto estinta: questo è con ogni probabilità il motivo per cui il termine che la designa è sopravvissuto soltanto in qualche opera di carattere enciclopedico¹⁵ e in qualche vocabolario ottocentesco e — più raramente — contemporaneo, mentre nella letteratura organologica è caduto pressoché nell'oblio.

13 Negli anni compresi tra il 1640 e il 1660 il Settala commissionò ad alcuni artisti piuttosto noti nell'ambiente milanese contemporaneo i disegni degli oggetti più interessanti e significativi del suo Museo. Tali disegni (300) furono raccolti in sette volumi in-4° di cui solo cinque sono attualmente conservati: tre nella Biblioteca Ambrosiana di Milano e due nella Biblioteca Estense di Modena; cfr. *Musaeum Septalianum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, a cura di AA.VV., Milano, Museo Civico di Storia Naturale-Giunti Marzocco Editore (Firenze), 1984, pp. 27-28.

14 Cfr. fig. 27 nel successivo cap. VII. Nello stesso manoscritto Campori γ H 1.22, cc. 26-43, si trovano altre raffigurazioni di strumenti musicali.

15 Cfr. la precedente nota 6.

Nell'Italia meridionale, tuttavia, sopravvive ancora il termine *surdulina* «con cui le comunità italo-albanesi del versante orientale del monte Pollino chiamano una zampogna ad ancia semplice di piccole dimensioni. [...] Nella stessa zona, i paesi non albanesi preferiscono chiamare lo strumento *sunëcillë* (cioè piccoli *sunë*, piccola zampogna), ma è usato anche *surdëllinë*»¹⁶. Se una parentela lessicale tra *surdulina* e *sordellina* è evidente, dal punto di vista organologico lo è invece molto meno¹⁷. Sempre nel Sud, termini molto simili sono tuttora in uso per indicare un particolare tipo di fischio “acuto e sottile” o “in sordina”, ma anche un “fischio o ronzio nelle orecchie” (*surdelline*, *surdellinu* e varianti)¹⁸ o uno “zuffoletto” (*sordellino*)¹⁹.

La prima attestazione del termine italiano *sordellina* è napoletana e risale agli anni 1553-55 (doc. 6); a distanza di poco più di un decennio, è seguita da quella nei *Discorsi* e nei *Dialoghi* del napoletano Massimo Troiano, pubblicati rispettivamente nel 1568 e nel 1569 (doc. 7). E napoletano è anche il più antico documento rintracciato, risalente al 1472 ma andato perduto negli ultimi eventi bellici, il cui contenuto ci è però noto attraverso un regesto ottocentesco, dove si parla di «due cornamuse e una *sordina*» (doc. 1).

16 V. LAVENA, *La zampogna nella Calabria settentrionale*, Bologna - Università degli Studi - Dipartimento di Musica e Spettacolo, 1986 (*Preprint musica*, 6), p. 6, e la cartina geografica riprodotta in fig. 13 nel precedente cap. IV. Cfr. inoltre R. COTRONEI, *Vocabolario del dialetto catanzarese*, Catanzaro 1895, rist. anast., Sala Bolognese, Forni, 1986, p. 130 (*surdulinu*); G. ROHLFS, *Dizionario dialettale delle tre Calabrie. Con note etimologiche e un'introduzione sulla storia dei dialetti calabresi*, 3 voll., Halle-Milano, M. Niemeyer-U. Hoepli, 1932-39, II, p. 315 (*surdulina*).

17 Al riguardo, si rinvia al precedente cap. IV/14 di questo volume.

18 Cfr. F. LARUFFA, *Dizionario calabrese-italiano. Il linguaggio della piana di Gioia Tauro*, a cura di C. Auddino e R. Zurzolo, Roma, Adnkronos libri, 1986, p. 184 (*surdellinu*); L. REHO, *Dizionario monopolitano-italiano*, 2 voll., Monopoli, Comune di Monopoli-Assessorato alla Cultura-Biblioteca Comunale «P. Rendella», 1988-89, II, p. 1854 (*surdelline*, -u, e varianti locali).

19 Cfr. P.A. FARE, *Postille italiane al «Romanisches Etymologisches Wörterbuch» di W. Meyer-Lübke comprendenti le «Postille italiane e ladine» di Carlo Salvioni*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1972, p. 396, n. 8474 (irpino *surdellino* = zuffoletto).

La compresenza di *sordina* e cornamusa in quest'ultima citazione ha immediatamente posto un interrogativo circa il significato del termine *sordina*, e cioè se esso fosse talvolta impiegato anticamente per designare un particolare tipo di zampogna, quindi come antecedente o sinonimo di *sordellina*.

Com'è noto, col nome di *sordina* (raramente *sordino*; fr. *sourdine*; ingl. *mute*; ted. *Dämpfer*) si indica comunemente un «accessorio che si applica a uno strumento al fine di attenuarne la sonorità, alterandone nello stesso tempo le caratteristiche timbriche».

Il termine *sordino*, che nel linguaggio venatorio significa «fischio di richiamo per i tordi» e che in questa sua accezione di “fischio” ci riporta ai già citati vocaboli dialettali del Meridione (v. sopra), in campo musicale può indicare sia uno strumento a tastiera (clavicordo), sia un violino da maestro di ballo, noto in Francia come *pochette* e in Germania come *Tanzmeistergeige*.

Ma l'attestazione napoletana non è isolata, poiché il termine *sordina* compare fin dagli inizi del Cinquecento anche nell'Italia settentrionale (area padano-veneta, docc. 2, 4-5, 8); fa eccezione la *sordetta*, variante poetica attestata sempre in area padana nel 1508 (doc. 3). Nessuna di queste testimonianze cinquecentesche fornisce però una descrizione o particolari tecnici dello strumento; nel loro complesso, tuttavia, esse ci aiutano a chiarire questo cruciale problema di terminologia organologica.

Rossino Mantovano, nella sua frottola intitolata *Un sonar de piva in fachinesco* edita dal Petrucci nel 1505 (doc. 2), associa per la prima volta la *piva*²⁰ del titolo alla *sordina* del ritornello della stessa frottola (*De si soni la sordina*). Ma solo una glossa del Folengo (1521)

20 Questo termine indica una zampogna diffusa nell'Italia settentrionale padana, cfr. il precedente cap. IV/1.6 di questo volume. Nel *Saggio d'un vocabolario mantovano, toscano, e latino* annesso al secondo volume dell'edizione delle *Maccheronee* del Folengo curata dal Teranza, si legge: «Per istrumento a suono, [Piva] non l'usiamo se non di quella, che latinamente direbbesi *Tybia uricularis*, e diciamo anche *piva a sacchéb*»; cfr. *Theophili Folengi vulgo Merlini Cocaii opus Macaronicum notis illustratum, cui accessit vocabularium vernaculum, etruscum et latinum* [a cura di G. Teranza] 2 voll., Amstelodami [recte: Mantova], Sumptibus Josephi Braglia, 1768-71, II, p. 396.

definisce inequivocabilmente la *sordina* come una *parva piva* (doc. 4), chiarendo così che si trattava di un tipo di zampogna²¹. Un'ulteriore conferma di ciò si ha nell'*Egloga* coneglianese di Morel della fine del XVI secolo, dove compare l'espressione *piva sordina* (doc. 9).

Alla luce di queste precisazioni, si può quindi ritenere che anche la *sordina* citata sia nel documento napoletano del 1472 (doc. 1), sia nel più tardo *Adone* (1623, doc. 17) del napoletano Giambattista Marino, fosse una specie di zampogna, tanto più che essa figura — in entrambi i casi — in un contesto di strumenti consimili. Ed altrettanto dicasi della *sordina* «col mantice» impiegata nella mascherata milanese del 1574, di cui parla Cesare Negri nel 1602 (doc. 8).

Il plurale *sordine* è impiegato invece nell'arte organaria per designare un registro ad ancia a tuba corta (simile al *regale* o alla *zampogna*) presente nell'organo italiano rinascimentale; registro che evidentemente imitava la zampogna *sordina*. L'attestazione più antica risale al 1539, anno in cui Luca di Bernardino da Cortona aggiunse «un registro di *sordine*» all'organo da lui costruito nella Cattedrale di Arezzo nel periodo 1534-36²².

21 Il Teranza, in una nota di commento nel suo primo tentativo di edizione critica delle *Maccheronee* folenghiane, definisce la *sordina* un «Instrumentum quodlibet musicum obtusum reddens sonitum» [Qualsivoglia strumento musicale che dà un suono smorzato] omettendo la glossa chiarificatrice dell'autore stesso ed attribuendo conseguentemente alla *sordina* un significato «moderno», d'uso corrente nel Settecento; cfr. *Theophili Folengi vulgo Merlini Cocaii opus Macaronicum* cit., I, p. 173, nota 1. Sui criteri e sul valore dell'edizione del Teranza, si rinvia alla letteratura indicata nella bibliografia dei documenti 4-5 di questo capitolo, con particolare riguardo all'edizione delle *Maccheronee minori*, a cura di M. Zaggia, Torino, G. Einaudi, 1987 (*Nuova raccolta di classici italiani annotati*, 11), p. 563.

22 Cfr. P.P. DONATI-R. GIORGETTI, *L'organo della Cattedrale di Arezzo. Luca da Cortona 1534-36. Note e documenti di arte organaria rinascimentale toscana*, Cortona, Calosci, 1990, pp. 31-33, 75.

L'introduzione dei registri ad ancia in Italia è però anteriore di almeno un decennio. La prima testimonianza è del 1525, anno in cui il consiglio della Comunità di Crema deliberava di aggiungere all'organo del Duomo, costruito poco tempo prima dall'organaro bresciano Giovanni Battista Facchetti, due registri: uno di Trombone ed uno di Cornamuse («duobus registris uno, ut vulgari fere adheream, Trombonis et Piferis alterove Cornamuisis»); cfr. O. MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale - I: Giovanni Battista Facchetti*, in «L'Organo», XXII (1984) [1988], pp. 27 (nota 16), 102.

Anche nel rifacimento dell'organo *in cornu Epistolae* in S. Maria del Fiore a Firenze, effettuato negli anni 1545-46 dal frate alsaziano Bernardo d'Argentina (cioè di Strasburgo, in latino *Argentoratus/-um* o anche *Argentorate*), religioso del convento di S. Maria Novella, furono introdotte le *sordine*²³. Ma l'impiego di questo registro, di cui restano per ora ignote le caratteristiche dei risuonatori e dei canaletti, è documentato soprattutto nell'ambito della scuola cortonese con gli organari Onofrio Zeffirini, Agostino Beni e Alessandro Romani²⁴.

Sempre in S. Maria del Fiore, anche l'organo *in cornu Evangelii* costruito dallo Zeffirini nel 1567 era provvisto di *sordine*, ma né queste né quelle di fra Bernardo sono giunte fino a noi. È invece conservato (nel Museo dell'Opera del Duomo) il somiere maestro dell'organo dello Zeffirini unitamente allo zoccolo di supporto delle *sordine*, che in origine era posto in facciata ad una quota di poco inferiore rispetto alla coperta del somiere. Una descrizione settecentesca ci informa inoltre che le canne delle *sordine* erano «collocate davanti al pancone e non occupa[vajno più che la di lui altezza»²⁵.

Che le *sordine* fossero un registro di imitazione di una zampogna, è fuori dubbio: le relazioni seicentesche sugli organi del Duomo fiorentino parlano espressamente di «registro del Trombone (*sic*) o vero Cornamuse, Cornacchie, Zampogne» ed anche di «registro della Cornacchia o Pive», che copriva l'intera estensione della tastiera²⁶.

Ad eccezione di un solo caso in cui il termine figura al singolare («uno registro di *sordina*», 1552)²⁷, nei documenti ricorre solitamente l'espressione «registro di *sordine*». Si veda più avanti anche la trascrizione del passo di Lorenzo Magalotti (1683).

23 Cfr. G. GIACOMELLI-E. SETTESOLDI, *Gli organi di S. Maria del Fiore di Firenze. Sette secoli di storia dal '300 al '900*, Firenze, L.S. Olschki, 1993 (*Historiae Musicae Cultores Bibliotheca*, LXVII), pp. 44-48, 193-194, 303.

24 Cfr. B. FRESCUCCI, *Arte organaria nei secoli XV-XVI-XVII. La scuola cortonese*, Cortona, Grafiche Calosci, 1976, pp. 27, 41, 53, 62, 164, e il *Regesto documentario*, a cura di P.P. Donati, in *Arte nell'Aretino. Seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979. La tutela degli organi storici. Organi restaurati dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Arezzo, S. Francesco, 3 novembre-12 gennaio 1979), a cura di AA.VV., Firenze, EDAM, 1979, pp. 148-257 (con *Bibliografia* a cura di K. Bosti): 230-231. Nello stesso *Regesto* (p. 231) è stata però inserita erroneamente anche «una sordellina con' il suo mantice», scambiata per il registro organistico.

25 G. GIACOMELLI-E. SETTESOLDI, *Gli organi di S. Maria del Fiore* cit., disegno inserito tra le pp. 56 e 57 ed inoltre pp. 60-61, 379 e figg. 6-8.

26 *Ivi*, pp. 260, 348.

27 B. FRESCUCCI, *Arte organaria* cit., pp. 26-27 (organo dell'Abbazia di Vallombrosa, ora nella Prepositura di S. Ippolito di Bibbiena); cfr. inoltre P.P. DONATI-R. GIORGETTI, *L'organo della Cattedrale di Arezzo* cit., p. 32.

Non sempre, però, il termine *sordina* significa inequivocabilmente "zampogna". Per questo motivo, nei documenti trascritti in questo capitolo sono state accolte solo le citazioni in cui la *sordina* figura in un contesto di strumenti consimili, e quindi si può ragionevolmente ritenere che si trattasse di una specie di zampogna.

Tutti gli altri passi rintracciati, che lasciano invece adito a dubbi circa il significato del termine, sono stati esclusi dai documenti ma sono comunque riportati qui seguito in ordine cronologico.

1488 - «Havemo judicato che niuna cosa possemo havere la quale per via ne daghi mazore piacere, et che anche alla gionta nostra ad Napoli ne sarà onorevole, che avere con nuy li piffari del nostro Ill.^{mo} Sig.^{re}: et però pregamo la Sig.^{ria} V.^a, recevute queste, voglia con ogni celerità mandarli ad Genua [...] facendo che portino con loro li pifari, sordine, tamborini, dopijni, corni, et tutti quilli altri instrumenti, con li quali se accordano. [...] Ex Serravalle die 26 novembris 1488» (Milano, Archivio di Stato: Archivio Sforzesco: Carteggio Sforzesco, *Carteggio interno* (Tortona), n. 1185)²⁸.

1527 - BARTOLOMEO CAVASSICO (Belluno, 1480 ca.-1555), *Egloga LXXI (Il vecchio contadino, 26 febbraio 1527)*: «E mandeon i tous / A sonar la surdina» [E mandavano i ragazzi a suonare la sordina]²⁹.

1550 - GIOVAN MARIA CECCHI (Firenze, 1518-1587), *La dote*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1550, 2, 5: «Eh Fazio, suona la sordina», qui nel senso figurato di «fare il sordo»³⁰.

28 Così scrivevano a Ludovico il Moro da Serravalle Scrivia, dove avevano fatto tappa, Ermes Felice Sforza, Simonotto Belprato e Giovanni Francesco Sanseverino, diretti a Napoli per prendere Isabella d'Aragona, sposa del duca Giovanni Galeazzo Maria Sforza. Del corteo milanese, diretto a Genova per l'imbarco, facevano parte i poeti Gaspare Visconti e Galeotto del Carretto, oltre a numerosi gentiluomini lombardi. La lettera è trascritta integralmente da E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza. Ricerche e documenti milanesi*, in «Archivio Storico Lombardo», s. 2^a, vol. IV-a, XIV (1887), pp. 29-64: 48-49. Il documento era originariamente collocato in *Potenze sovrane: Isabella d'Aragona*.

29 *Le rime di Bartolomeo Cavassico notaio bellunese della prima metà del secolo XVI, con introduzione e note di Vittorio Cian e con illustrazioni linguistiche a cura di Carlo Salvioni*, 2 voll., Bologna, Gaetano Romagnoli, 1894, rist. anast., Bologna, Forni, 1969 (*Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX*, dispense CCLXVI-CCXLVII), II, pp. 252-257: 255.

30 *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quarta impressione*, 6 voll., Firenze, Domenico Maria Manni, 1729-38, IV (1735), p. 606.

1552 - TEOFILO FOLENGO (Mantova, 1491-Campese di Bassano del Grappa, 1544):

a) *Zanitonella*: (v. 794) «Nulla malenconicas removet sordina gramezzas» [Non c'è sordina che rimuova le mie malinconiche tristezze]³¹;

b) *Baldus*: (VII, 410) «Semper ab ambabus sordina sonatur» [Han la sordina a tutt'e due le orecchie]; (VIII, 624) «Massaram nunquam voluit conducere vecchiam, dicens: quod foedant bava stillante menestram, sordinamque sonant vetulae mollantque corezas» [Non ha mai voluto prendersi una massaia vecchia perché dice che gli sporcano la minestra con la bava che cola e suonano la sordina e mollano scorregge]; (X, 279) «Cingar portat aquam fortam limasque sonantes sordinam tum cum ferrum sine murmure taiant» [Cingar s'è portato con sé dell'acquaforte e delle lime che suonano la sordina tagliando il ferro senza far rumore]³².

1590 - *Descrizione dell'entrata dell'Illustriss., e Reverendiss. Monsign. Ascanio Piccolomini*, Siena 1590, p. 58: «un lietissimo concerto di tromboni, di sordine, di flauti, di cornetti, e d'altri strumenti da fiato»³³.

15?? - GIOVANNI VITTORIO SODERINI (Firenze, 1526-1597), *Agricoltura del sig. Gio. Vettorino Soderini*, ms. autografo, sec. XVI (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale: Magl. Cl. IV, 42-45): «I fusi si fan di faggio e d'acero; i flauti di canna d'India bucata, e di pero, le cornette di bossolo e di sorbo; gli strumenti di fiato, di alloro e di susino, le lire d'ellera, i corpi di liuto d'acero, e di salcio, così i violini; gl'istrumenti di tasti di salcio, e d'abeto, gli organi di sorbo, e di pero, e le sordine, e di tutti i sopraddetti è ottima l'ellera»³⁴.

1596 - PIERRE DE BRACH, *Quatre chants de la Hierusalem de Torquato Tasso*, [traduits] par Pierre de Brach, Paris, L'Angelier, 1596: «Puisse je estre non

31 T. FOLENGO, *Zanitonella*, introduzione e traduzione di G. Bernardi Perini, Torino, G. Einaudi, 1961 (*Universale Einaudi*, 51), pp. 98-99; Id., *Macaronie minori cit.*, p. 266.

32 Si cita dalle edizioni indicate nella bibliografia dei docc. 4-5 di questo capitolo. Le traduzioni sono di C. Cordié ed E. Faccioli.

33 Citato in G. STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 65 (nota 165), 253.

34 Si cita dal *Trattato di agricultura di Giovanvettorino Soderini ora per la prima volta pubblicato*, Firenze, Stamperia del Giglio di Giuseppe Vigiani, 1811, p. 128.

pas la trompette de vos victoires, mais la sourdine pour apeler ceux qui ont l'alene plus forte que moy pour les chanter» (Ep. au Roy)³⁵.

1683 - LORENZO MAGALOTTI (Roma, 1637-Firenze, 1712), *Lettere familiari del conte Lorenzo Magalotti gentiluomo fiorentino e Accademico della Crusca. Divise in due parti*, Venezia, Sebastiano Coleti, 1719, pp. 582-602: 584 (Parte II, Lettera VI: Lonchio, 14 settembre 1683): «diversamente risuona l'istess'aria per diverse canne, o di metallo, o di legno, o per altri registri di regali, di sordine, o di flauti»³⁶.

1741 - GIOVANNI BATTISTA FAGIUOLI (Firenze, 1660-1742), *Prose di Gio. Battista Fagioli fiorentino*, Lucca, Salv. e Giandomenico Maescandoli, 1741, pp. 3-33: 6 (*Cicalata prima. Detta nell'Accademia degli Apatisti la vigilia di Berlin-*

35 Il passo è citato in E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du Seizième siècle*, 7 voll., Paris, Champion e poi Didier, 1915-1967, VII, p. 62 (*sourdine*). Non è stato possibile reperire l'edizione del Brach e quindi risalire al passo tassiano originale. La traduzione del Brach anticiperebbe al 1596 il passaggio del termine *sordina* alla lingua francese.

36 Di quest'opera esistono anche le due edizioni ottocentesche seguenti: *Delle lettere di Lorenzo Magalotti contro l'ateismo con note di Domenico Maria Manni e di Luigi Muzzi*, 6 voll., Bologna, Annesio Nobili, 1820-23, VI, pp. 84-119: 88; *Delle lettere familiari del conte Lorenzo Magalotti contro l'ateismo*, 2 voll., Milano, Giovanni Silvestrini, 1825 (*Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne*, 165-166), II, pp. 350-377: 353. Il Magalotti allude qui inequivocabilmente al registro organistico; cfr. anche la precedente nota 22.

gaccio): «suonando rauche sordine e fiocchi timpani, non cetre argute nè dolci zampogne»³⁷.

Nel XVII secolo, epoca di maggior sviluppo dello strumento, il termine *sordellina* passa alla lingua francese come *sourdeline* (doc. 23)³⁸, mentre la *sordina* diviene *sourdine* nelle traduzioni francesi delle opere del Tasso (1596) e del Folengo (1606). In quest'ultimo caso si trova anche *cornemuse* (doc. 5c). Il Mersenne impiega nel 1648 il termine latino *surdelina* (doc. 27); successivamente il Pellegrini introduce curiosamente nel suo testo in latino il termine italiano *sordellina* (doc. 31).

Il problema terminologico è stato sin qui solo sommariamente impostato, alla luce delle testimonianze raccolte; ulteriori approfondimenti saranno possibili solo attraverso un consistente incremento della documentazione, che con il presente volume ci auguriamo di poter contribuire ad avviare.

37 L'espressione «rauche sordine» richiama evidentemente il «raucum sordina blilurum» del Folengo (doc. 4) e le «stridule pive e rauche brogne» nell'*Adone* del Marino (doc. 17), mentre una «dolce zampognetta» compare anche nell'egloga del 1508 (doc. 3).

38 Cfr. C. BATTISTI-G. ALESSIO, *Dizionario Etimologico Italiano* (DEI), 5 voll., Firenze, G. Barbera, 1950-57, V, p. 3556-3557.

PROSPETTO GEOGRAFICO-TERMINOLOGICO RIASSUNTIVO (con rinvio ai numeri dei documenti)	Sordina (1472) fr. Sourdine (1596)	Sordetta (1508)	Piva Sordina (fine sec. XVI)	Sordellina (1553-55) Arcisordellina (1635) fr. Sourdeline (1636) lat. Surdelina (1648)	Surdulina (... - oggi)
NORD Area Padana (Lombardia, Emilia-Romagna, Veneto)	2, 4-5	3			
Conegliano Veneto			9		
Milano	8			19, 30, 32, 39-41	
Savona				10 ^a	
Firenze				11 ^b -12, 15-16, 26, 28-29, 33-35, 41	
CENTRO					
Roma				11 ^b , 18, 20, 31 ^c , 37, Addenda	
SUD					
Napoli	1, 17 ^d			6-7 ^e , 10 ^a , 13-14, 18, 22-23, 25, 27, 37, 42	
Area attorno al Monte Pollino, sul confine fra le province di Potenza (Basilicata) e Cosenza (Calabria)					* ^f

In orizzontale figurano le nomenclature rilevate nei documenti e disposte in ordine cronologico, da sinistra a destra: nelle caselle dell'intestazione terminologica, queste sono seguite tra parentesi dalla data della prima attestazione del termine. In verticale sono elencati, in ordine decrescente da Nord a Sud, i luoghi citati nei documenti (o, in qualche caso, desumibili dal contesto o da altri elementi). Non figurano ovviamente nel prospetto quei documenti che non contengono riferimenti né dell'uno né dell'altro tipo. Le letterine esponenziali rinviano alle note esplicative che seguono.

(a) Il contenuto del manoscritto savonese è strettamente correlato all'ambiente musicale napoletano.

(b) E. De Cavalieri era romano, ma nel 1587 passò al servizio dei Medici a Firenze.

(c) C. Pellegrini pubblicò il suo *Museum* a Roma, dove la sordellina era nota, ma era *patritio* di Castrovillari (prov. Cosenza), sede della Comunità montana del Pollino, area dove oggi sopravvive ancora una specie di zampogna denominata *surdulina*.

(d) G.B. Marino era napoletano.

(e) M. Troiano, che nel 1568 era al servizio della cappella di corte a Monaco di Baviera, era napoletano.

(f) Cfr. fig. 13 nel precedente cap. IV.

1472 settembre 5

NAPOLI, Archivio di Stato: *Cedole di Tesoreria*, 5 settembre 1472, fol. 241 r°.

Il documento originale è andato distrutto negli eventi bellici (comunicazione dell'Archivio di Stato di Napoli in data 2 febbraio 1994, prot. n. 621.II.III.3). Pertanto, si riproduce qui di seguito il testo pubblicato dal Barone nel 1884; testo che risulta incompleto a causa di un errore tipografico. Inoltre, non si tratta di una trascrizione dell'originale, ma di un regesto in lingua italiana; lo stesso Barone avverte infatti nella sua premessa che «la lingua catalana arcaica, nella quale sono scritte le più antiche Cedole, mista a voci castigliane, provenzali, e latine, negli anni posteriori, e propriamente sullo scorcio del XV secolo, si muta e trasforma in lingua spagnola, e appresso nella latina barbara e nella italiana».

Bibl.: N. BARONE, *Le cedole di tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», IX (1884) e X (1885), in particolare IX (1884), fasc. I, pp. 5-10, e fasc. II, pp. 205-248: 246.

[1472. Settembre] 5. Antonio Ambrosio maestro fabbricante di cornamuse rice-[ve?]: manca il seguito, ndr] Somma di 4 duc. pel prezzo di due cornamuse ed una sordina per accordar certa musica nuova.

1505 [= 1504, stile veneziano]

ROSSINO MANTOVANO, *Vn sonar de piva in fachinesco*, frottola a 4 v., in *Frottole. Libro secondo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1505¹, cc. 31^v-32^r; 1508² [= 1507, stile veneziano].

L'espressione «in fachinesco» significa «in bergamasco», mentre l'incipit *Lirum bilirum lirum* corrisponderebbe all'onomatopea della piva, secondo una glossa del Folengo (*Macaronicorum*, ed. Toscolanense, 1521, c. 13^v: *Eccloga prima*): «Lilili blirum, est vox pivae, quam sonat Philippus, cum qua Tonellus cantat» [“Lilili blirum” è la voce della piva che Filippo suona, con il cui ac-

compagnamento Tonello canta]; cfr. anche i successivi docc. 4-5. Un'edizione critica del testo poetico di questa frottola è di prossima pubblicazione a cura di C. Ciociola.

Bibl.: *Le Frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale. Tomo I: Libri I, II, III*, trascrizione di G. Cesari, edizione critica di R. Monterosso, introduzione di B. Disertori, vol. I, Cremona, Athenaeum Cremonense, 1954, pp. CVII (note, con varianti della seconda edizione), CXXII (facsimile), 69-70 (testo musicale), 28* (testo poetico); C. GALLICO, *Primizie musicali di compositori mantovani nel Rinascimento*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova», n.s., XLIII (1975), pp. 49-77: 56, 67-68; C. CIOCIOLA, *Sonetti alla bergamasca gentilissimi* (di prossima pubblicazione).

Lirum bilirum lirum.
De si soni la sordina.
Tu m'intendi ben, Pedrina,
ma non già per el dovirum.
Lirum bilirum lirum.
De si soni la sordina.
[...]

Lirum bilirum lirum.
Deh, si suoni la sordina.
Tu m'intendi ben, Pedrina,
ma non già per il giusto verso.
Lirum bilirum lirum.
Deh, si suoni la sordina.
[...]

1508

Egloga. 1508, in [CESARE NAPPI], *Palladium eruditum*, ms. in gran parte autografo, secc. XV-XVI, cc. 282^r-283^v.

BOLOGNA, Biblioteca Universitaria: ms. 52, Busta II, n. 1.

Egloga attribuita al notaio ed erudito bolognese Cesare Nappi, che si diletta di poesia d'imitazione popolare, il quale la trascrisse nel suo zibaldone correggendone in più luoghi alcuni versi. Il Frati propende per un'origine padovana del componimento; rimane comunque difficile stabilire se si tratti di un'opera originale del Nappi o del rifacimento di un testo dialettale padovano o di una semplice trascrizione. L'egloga è ricca di citazioni di strumenti musicali, danze e canzoni a ballo della fine del '400 e inizi del '500. L'identificazione di due presunti strumenti — il *tanano* e il *sviuncello* (sviuncello?) — resta problematica; al riguardo, il Torrefranca scriveva: «ignoriamo quanto le necessità del verso o delle rime o dell'assonanza o altre licenze poetiche abbiano concorso ad alterare i nomi degli strumenti».

Bibl.: L. FRATI, *Un'egloga rusticale del 1508*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XX (1892), pp. 186-204; 197; *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. XIV (Bologna, Biblioteca Universitaria), Forlì, L. Bordandini, 1909, pp. 58-67 (n. 46): 64; F. TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare...*, Milano, U. Hoepli, 1939, rist. anast., Bologna, Forni, 1972 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, III/19), pp. 189-190; C. CIOCIOLA, *Sonetti alla bergamasca gentilissimi* (di prossima pubblicazione).

[...] [Borro]
 E dillo a Travaglin, che c'è fratello
 17 Che porti la sordetta sì suave,
 Giron el tananò col suiuncello.
 Né sia la ribeccha a Simon grave,
 E fa che Tonio porti la zampogna;
 [...] [Berto]
 O Travaglino, ascolta doe parole,
 53 Viene a la festa e porta la sordetta,
 Giron el tananò, e come far sole,
 E 'l suiuncello porti in la sachetta;
 E Simon la ribecca e cornamusa
 E Tonio quella dolce zampognetta:
 [...]

[...] [Borro]
 E dillo a Travaglino, che ci è amico,
 che porti la sordetta così soave;
 Giron [porti] il tananò col suiuncello;
 né la ribeca sia a Simone di peso;
 e fa che Tonio porti la zampogna;
 [...] [Berto]
 O Travaglino, ascolta due parole,
 vieni alla festa e porta la sordetta;
 Giron [porti] il tananò, come suole fare,
 e il suiuncello porti nella sachetta;
 e Simone [porti] la ribeca e la cornamusa,
 e Tonio [porti] quella dolce zampognetta:
 [...]

4

1521

MERLIN COCAI [= TEOFILO FOLENGO], *Opus Merlini Cocaii Poete Mantuani Macaronicorum* [...] *Zanitonella, Quæ de amore Tonelli erga Zaninam tractat.* [...] *Phantasiae Macaronicon, diuisum in vigintiquinque Macaronicis, tractans de gestis magnanimis, e[t] prudentissimi Baldi.* [...], *Tusculani apud Lacum Benacensem* [= Toscolano sul Garda, oggi Toscolano Maderno], Alexander Paganinus, M.D.XXI, c. 78^r [edizione detta *Toscolanense* (T)].

MILANO, Biblioteca Trivulziana: Triv. N 5.

Teofilo Folengo (Mantova, 1491-Campese di Bassano del Grappa, 1544), noto anche con lo pseudonimo di Merlin Cocai, fu il maggior esponente della poesia maccheronica, così chiamata per l'uso che fa del cosiddetto latino mac-

cheronico, una lingua burlesca in cui parole e gerghi dialettali dell'Italia settentrionale ricevono desinenze e forme latine, nel rispetto della sintassi latina. La tradizione editoriale delle *Maccheronee* è piuttosto complessa e consta di ben quattro redazioni, più volte ristampate, molto diverse sia nel contenuto, sia nell'estensione. Per ulteriori indicazioni al riguardo, si rinvia alla bibliografia del successivo doc. 5.

Bibl.: *Theophili Folengi vulgo Merlini Cocaii opus Macaronicum notis illustratum, cui accessit vocabularium vernaculum, etruscum et latinum. Editio locupletissima* [a cura di G. Teranza], 2 voll., Amstelodami [recte: Mantova], Sumptibus Josephi Braglia, 1768-71, I, p. 173; A. PORTIOLI, *Le opere maccheroniche di Merlin Cocai*, 2 voll., Mantova, G. Mondovi, 1882-83, I, p. 159; G. CATTIN, *Canzi, canzoni a ballo e danze nelle Maccheronee di Teofilo Folengo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», X (1975), pp. 180-215: 191 (nota 35).

Macaronea sexta, 4, c. 78^r

[...]	[...]
4 Et mea stridebat rævcum sordina blilirum*	E la mia sordina emetteva un rauco e stridulo blilirum*
[...]	[...]

Glossa marginale

Sordina parva piva.

Sordina: piccola piva.

(*) Onomatopea della piva, secondo quanto riferisce lo stesso Folengo nella glossa marginale a c. 13^v (cfr. il commento introduttivo nel precedente doc. 2).

5

1552

MERLIN COCAI [= TEOFILO FOLENGO], *Merlini Cocaii poetæ mantuani Macaronicorum poemata*, Venetiis, Apud haeredes Petri Ravani et socios, M.D.LII [edizione detta *Vigaso Cocaio* (V)].

Delle *Maccheronee* folenghiane, il poema intitolato *Baldus* costituisce la parte organicamente più importante. Questa edizione postuma è detta *Vigaso Cocaio* dal nome fittizio del prefatore.

Bibl.: M. COCAI (T. FOLENGO), *Le Maccheronee*, a cura di A. Luzio, 2 voll., Bari, G. Laterza, 1911, 1927-28² (*Scrittori d'Italia*, 10, 19); M. COCAI, *Il Baldo*, a cura di G. Dossena, traduzione di G. Tonna, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 80-81, 204-205, 362-363; G. CATTIN, *Canti, canzoni a ballo e danze nelle Maccheronee di Teofilo Folengo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», X (1975), pp. 180-215: 191 (nota 35); *Opere di Teofilo Folengo*, a cura di C. Cordié, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1977 (*La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 26/I), pp. 132, 277; T. FOLENGO, *Macaronee minori. Zanitonella - Moscheide - Epigrammi*, a cura di M. Zaggia, Torino, G. Einaudi, 1987 (*Nuova raccolta di classici italiani annotati*, 11), pp. 555 sgg. (nota al testo); T. FOLENGO, *Baldus*, a cura di E. Faccioli, Torino, G. Einaudi, 1989 (*I Millenni*), pp. 74-75, 178-179, 300-301. Traduzione in francese di anonimo (1606): *Histoire macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rablais [sic]...*, 2 voll., Paris, chez Toussaincts du Bray, 1606; si cita da *Histoire macaronique de Merlin Coccaie prototype de Rabelais... avec des notes et une notice par G. Brunet de Bordeaux. Nouvelle édition revue et corrigée sur l'édition de 1606 par P.L. Jacob bibliophile*, Paris, Garnier, 1876, pp. 34, 79, 130.

a)

Baldus, II, 499 (trad. Faccioli)

[...]	[...]
lamque sit assaium peradessum, ponite pivam,	Ma per adesso è già abbastanza: lasciate la piva,
⁴⁹⁹ ponite sordinam, Musae, repiate fiascum.	o Muse, metrete [giù] la sordina, e ripigliate [in mano] il fiasco.
[...]	[...]

Traduzione francese, 1606

[...] Mais c'est assez pour ceste heure, reserrez votre cornemuse, estuyez la sourdine, ò Muses, remplissez le flacon: si la teste est seche, donnez à boire à la teste seche. [...]

b)

Baldus, VI, 18 (trad. Faccioli)

[...]	[...]
iam cane, dumque canis scaltritas Cingar ^{is} artes,	canta dunque, e mentre tu canti le arti scaltrite di Cingar,
¹⁸ ipse ego sordinam sofians <i>titalora</i> sonabo.	io [stesso] suonerò la <i>titalora</i> soffiando nella mia sordina.
[...]	[...]

Traduzione francese, 1606

[...] Chante; et, pendant que tu chanteras les subtilitez de Cingar, embouchant ma sourdine et soufflant en icelle, je sonneray tire lire lire lret. [...]

c)

Baldus, IX, 48 (trad. Faccioli)

[...]	[...]
⁴⁸ Bli lirim resonat variis sordina balettris,	La sordina intona il <i>blirum</i> in varie arie di ballo,
[...]	[...]

Traduzione francese, 1606

[...] La cornemuse, avec lire lirette, lire liron, commence à fredonner plusieurs sortes de danses; [...]

6

1553-1555

NAPOLI, Società Napoletana di Storia Patria: ms. XXVIII.D.24, cc. 6^v-9^v, 79^v-80^v.

Manoscritto «di carte 94 nuovamente numm. a penna, legato in pergamena, senza titolo, ben conservato, scritto a una colonna, di mano del sec. XVIII, di misura mm. 15x11» (Monti, p. 339, nota 5); il Croce lo ritiene invece del sec. XVII. Si tratta di una copia manoscritta di un antico commento alla canzone *Io te canto in discanto*, che si riferisce agli ultimi anni del periodo Aragonese, e precisamente all'epoca delle nozze del Re Ferrante II (Ferrandino o Ferrantino) d'Aragona con l'infanta Giovanna, celebrate a Somma Vesuviana (Napoli) nel febbraio o marzo (il mese è incerto) del 1496. L'autore si dichiara essere una «Dama napoletana» presente a quell'evento, ma secondo il Monti (p. 339) ed altri, quest'opera si deve riferire «a un cinquecentista, non testimone della festa per cui fu composta quella canzone». Inoltre, gli strumenti indicati nel testo (la lira e la sordellina) sono testimoni della prassi musicale della metà del '500 piuttosto che di quella della fine del secolo precedente.

Bibl.: B. CAPASSO, *Sulla poesia popolare in Napoli. Note storiche*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», VIII (1883), fasc. II, pp. 316-331: 319; B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, L. Pierrro, 1891, p. 769; G.M. MONTI, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Casa Editrice «Il Solco», 1925 (*Biblioteca di coltura letteraria*, 4), pp. 114-117: 115; 336-343 (Appendice II: *L'antico commento alla canzone «Io te canto in discanto»*): 340-343.

a)

[...] Il matrimonio s'effettuò, et io ch'a quel tempo facea professione di galante, come ogn'altra Dama napoletana con molte altre signore di conto me ritrovai ad accompagnar la madama Regina in Somma, ove il Re la sposò, e vi fece una pomposissima Festa con corte bannita, come si costuma di far da i gran Re hor questa si universale allegrezza, oltre il danzare, e banchetteggiare non vi mancorno mille sollazzevoli intermedii de musiche d'ogni sorte di farze, d'egloghe ch'ivi s'intesero: et il Pontano, et il Sanazzaro, che ivi erano, fèrno recitare non so quanti di quelli loro gliommeri napoletaneschi, et Carideo, che Barcino è chiamato dal Sannazzaro nell'Arcadia, essendo costui segretario del Re fè cantare mille sue frottole fatte da lui in lode della sua luna, di cui egli sotto il nome d'Endimione era mirabilmente invaghito, et all'ora ch'il Re voleva andare in letto comparve una mascherata d'alquanti cavalieri riccamente addobbati fra i quali vi furono due l'un vestito da contadino sonando una sordellina, e l'altro alla corteggiana sonando una lira, i quali dopo haver sonato un pezzo concordemente cantaro questa canzona [Io te canto in discanto, ndr] il cui intendimento voi signora desiate sapere, la quale forse non poco piacere a gl'ascoltanti, e vi fùr di quelli, che vedendo l'ora che fu cantata la giudicar[on] per uno epitalmio villanesco, ma in esso non si vidde quello artificio, che in quel si cantò nelle nozze di Peleo, e di Theti. [...]

b)

[...] dopo vo' che consideramo un non so che sovra gl'istromenti, che sonano costoro, mentre fu cantata questa canzona lasciando a parte quell'altri versi. [...] Dico dunque, che l'uno sonava la lira, con la qual voce si accenna la caggion, perché fu cantata questa tal compositione, ella non fu altra cosa si non l'ira, che s'havea infiammati, per tanti maltrattamenti fatti dal padre, l'altro sono le sordelline, come volesse mostrare, che cantavano all'uscio del sordo, e che poco gli giovava il lamentare, e meno il rinfacciare, benché potrebbe essere, che l'autore avesse preso questi due istromenti con speranza di bona riuscita, perché credo, che, si ricordò, ch'Oratio Venosino sonando la sua lira addolci talmente Mecenate, che fè che Cesare si dimenticò l'ingiuria, che l'havea fatta con haver seguito la fattion d'Antonio, e Titiro Mantuano sotto il coprimento del fago sono la boscherezza sampogna, mentre cantava le lodi di quel Dio, che l'havea restituito quelle massartie, et il podere che gl'erano state tolte, e date in ricompensa delle fatiche alli soldati di Cesare, come a robbe de nemici, e parteggiani del suo nemico, e con questo fo fine.

7

1568 febbraio 22

MASSIMO TROIANO, *Discorsi delli Triomfi, Giostre, Apparati e delle cose più notabile fatte nelle sontuose Nozze, dell'Illustrissimo & Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo. Primo genito del generosissimo Alberto*

Quinto, Conte Palatino Del Reno, e Duca della Bauiera alta e Bassa, nell'Anno 1568, à 22. di Febraro. [...] Di Massimo Troiano da Napoli. Musico dell'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Duca di Bauiera, Monaco, Adamo Montano, M.D.LXVIII, pp. 112-129 [Libro II, Dialogo II]: 123-124.

VENEZIA, Biblioteca del Conservatorio di Musica «B. Marcello» (fondo Torre-franca); altro esemplare nella Biblioteca Ambrosiana di Milano.

MASSIMO TROIANO, *Dialoghi di Massimo Troiano: Ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. & Eccell. Principe Guglielmo VI. Conte Palatino del Reno, e Duca di Bauiera; e dell'Illustriss. & Eccell. Madama Renata di Loreno. Tradotti nella lingua castigliana da M. Giovanni Miranda; & hora insieme posti in luce, nell'uno e nell'altro Idioma, à beneficio comune. [...], Venezia, Bolognino Zaltieri, MDLXIX², cc. 77^v-91^r [Libro II, Dialogo II]: 86^v-87^r.*

BOLOGNA, Civico Museo Bibliografico Musicale (microfilm presso la Biblioteca della Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona: Mif.V.221).

Quest'opera è stata segnalata da A. BAINES, *Bagpipes*, Oxford 1973², p. 133. Massimo Troiano, che nel 1568 era al servizio della cappella di corte a Monaco di Baviera, era napoletano; perciò nella sua relazione, pur riferita ad un ambiente bavarese, usa termini abituali nella sua città natale. Si riporta qui di seguito il testo bilingue secondo l'edizione del 1569; quello italiano del 1568, se si eccettuano alcune varianti ortografiche, è sostanzialmente identico.

[c. 77^v] Libro Secondo. Dialogo Secondo. Nel quale si ragiona, della solenne messa, delle nozze delli fidelissimi amanti, Guglielmo di Bauiera, e Renata di Lorena. E delle più alte cose, ch'in quel giorno furono fatte.

[...]

[c. 86^v] [...] Appresso uenne uno uestito alla uillana, con una cipolla in bocca; accompagnato da una sordellina, che tanto mi fece ridere, che mi misi in fantasia di uolerlo conoscere, e così uidi che era un criato del Serenissimo Ferdinando d'Austria, chiamato il Signor Leonel Brugnol. [...] Appresso uenne un Dio Bacco, sentato sopra d'una Botte, con un gran bicchiero

[c. 78^r] Libro Segvndo. Dialogo Segvndo, e nel qual se trata de la solenne Missa de las bodas de los fiellissimos amantes, Guilliemo de Bauiera, y Renata de Lorena, y de las mas altas cosas, que en aquel dia fueron hechas.

[...]

[c. 87^r] [...] Despues vino vno vestido a la rustica con una cebolla en la boca acompañado de vna gaita que me hizo reir tanto, que me metio enel animo quererlo conoscer, y ansi vi que era vno de casa del Serenissimo Don Hernando de Austria llamado el Señor Leonel Brunol. [...] Despues vino un Dios Baco sentado sobre una Cuba, con vna gran taça llena de vino so-

pieno di uino, sopra d'una lissa, tirato da un cauallo, con due piue auanti, e questo poi non compare alla proua dell'anello. [...]

bre vna carreta tirada por vn cauallo, con dos gaytas delante, y este despues no paresció a la prueua de la sortija. [...]

8

1574 giugno 26

CESARE NEGRI, *Le Gratie d'Amore, di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, Professore di Ballare, Opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati. Al Potentissimo & Catholico Filippo Terzo re di Spagna, et monarca del mondo novo. &c.*, Milano, Per l'her. del quon. Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia compagni, MDCII, pp. 9-11 [Trattato Primo. Cap. III]: 10.

Bibl.: C. NEGRI, *Le Gratie d'Amore. A Facsimile of the Milan 1602 Edition*, New York, Broude Brothers, 1969 (*Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, Second Series, Music Literature, CXLI); Id., rist. anast., Sala Bolognese, Forni, 1983 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, II/104).

[p. 9] *Mascherata dell'Autore fatta adi 26. Giugno 1574. in honore dell'Altezza Serenissima il Sig. Don Giovanni d'Austria, alla presenza di molti Prencipi che con esso lui si trouauano. Cap. III.*

[...]

3 L'Ardimento con corazza, e con scimitarra all'antica, che caualcaua vn leone. Seguiua vn pastore sonando vna cornamusa.

[...]

14 Il Pianto s'asciugaua gl'occhi con vn velo vestito di nero all'antica. Seguiua vn Pastore con vna piva.

[...]

21 La Perseueranza sopra vno scoglio in mezzo al mare turbato, vicino al quale sedeva vna donna armata di diamante, con vno scudo di topazzo, & con vna ghirlanda in capo di lauro, & nella mano destra vna palma, nella sinistra vna pope.

Seguiua vn Pastore con vna sordina, e col mantice.

[...]

9

15(?) [fine]

Egloga di Morel. Interlocutori: Cetre, Morel, e Barba Maneg. Opera nuova, amorosa, sentenziosa, onesta, e dilettevole, Treviso, Antonio Paluello, s.a. [inizi sec. XVII].

Testo poetico noto come *Egloga coneghianese*, verosimilmente composto da un letterato di Conegliano Veneto della fine del sec. XVI.

Bibl.: G. PELLEGRINI, *Egloga pastorale di Morel. Testo veneto della fine del secolo XVI*, in G.B. PELLEGRINI, *Studi di dialettologia e filologia veneta*, Pisa, Pacini Editore, 1977 (*Biblioteca degli Studi Mediolatini e Volgari*, n.s., I), pp. 375-442: 395.

[...]

¹¹⁹ Quante mè mattinade a mez zegner
dal pi gran fret, co la piva sordina
gh'è fat, ch'averae domà un cor de fer*.

[...]

[...]

Quante mai mattinate a metà gennaio
dal più gran freddo, con la piva sordina
che ho fatto, che avrei domato un cuore di ferro.

[...]

(*) «ghe hò fat, che averae domà un cor de fer» (Pellegrini).

10

1600

(cfr. facsimile)

GIOVANNI LORENZO BALDANO, *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline*, Savona, 24 agosto 1600, ms. autografo, cc. 1^r-31^v.

SAVONA, Biblioteca del Seminario Vescovile.

1600

(fig. 14)

EMILIO DE' CAVALIERI, *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*. Nuouamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Caualliere, per recitar Cantando. Data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese, Roma, Nicolò Mutii, M.DC, pp. [2], [XLVI].

Bibl.: A. SOLERTI, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei raccolte da Angelo Solerti*, Torino, Bocca, 1903, pp. 1-12 (dedica e prefazione di A. Guidotti): 2-3; E. DEL CAVALIERE, *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*, rist. anast., Sala Bolognese, Forni, 1977 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, IV/1); W. KIRKENDALE, *L'opera in musica prima del Peri; le pastorali perdute di Laura Guidiccioni ed Emilio de' Cavalieri*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, 3 voll., Firenze, L.S. Olschki, 1983, II, pp. 365-395: 379.

a)

[p. 2 n.n.] [...] Il desiderio, ch'io hò hauuto sempre di mostrarmi grato al Signor'Emilio del Caualliere Gentil'huomo Romano per molti oblighi, che le tengo, mi hà dato ardire di mettere alla stampa alcune singolari, e nuoue sue compositioni di Musica, fatte à somiglianza di quello stile, co'l quale si dice, che gli antichi Greci e Romani nelle scene, e teatri loro soleano à diuersi affetti muouere gli spettatori. E perchè in alcune sue arie particolari par che habbia imitato (per quella notizia che se ne può hauere) apunto l'uso loro, & egli medesimo pur loda, che sia tal'hora qualche dialogo pastorale suonato, e cantato all'antica, come s'è detto, ne hò voluto mettere un'esempio in fine di quest'opera, il cui canto douerà essere accompagnato da dua flauti, ò vero due tibie all'antica, che noi chiamiamo Sordelline; [...]

b)

[p. XLVI n.n.] *Aria Cantata & Sonata; al modo Antico*.

Sonata da vn Flauto ò vero dalle Sordelline, et è il proprio.

1606

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba medico*, 259 (1603-1607), c. 196.

[c. 196] Una sordellina con tre pive d'ebano e tastature d'ottone con suo otro di pelle semplice e mantice di corame rotto messo d'oro d'arabeschi con suo cinturino simile*.

Tre altre sordelline con tre flauti per ciascuna con loro borsa di corame senza mantici*.

(*) In consegna ad Antonio Naldi per servizio della musica, 1606 [ndr].

1612

GIAN ALESSIO ABBATTUTIS [= GIAMBATTISTA BASILE], [Lettera dedicatoria] «Allo Re de li Viente», in GIULIO CESARE CORTESE, *La Vaiasseide. Poema Arruoco di Giulio Cesare Cortese il Pastor Sebeto. A compiuta perfezzione ridotta con gli Argomenti, et alcune prose di Gian Ales[s]io Abbactutis. Dedicata al Potentiss. Re de' Venti*, Napoli, Tarquinio Longo, MDCXII, pp. 3-10.

Giambattista Basile (Napoli, 1575 ca.-1632), poeta e prosatore in lingua napoletana, pubblicò varie opere sotto lo pseudonimo di Gian Alessio Abbattutis. Il primo documento dell'attenzione da lui dedicata alla lingua napoletana è costituito da alcuni scritti, pubblicati sotto forma di lettere, che servivano da premessa e da appendice alla *Vaiasseide* di Giulio Cesare Cortese (Napoli, 1570 ca.-1640 ca.), un poemetto eroicomico che narra l'insurrezione delle «vaiasse» o serve napoletane che vogliono sposarsi contro la volontà dei loro padroni. (Per altre notizie sul Basile e sul Cortese e sulle loro opere, cfr. il successivo doc. 22 ed anche i docc. 5, 8-10 in appendice al cap. VII.) La stampa del 1612 è la più antica conosciuta, ma secondo gli studiosi più autorevoli i singoli canti del poemetto vennero pubblicati a spizzico fin dal 1604 senza il nome e senza il consenso dell'autore (cfr. ed. Altamura 1964, p. 17): questo concorda con l'affermazione dell'editore Bartolomeo Zito detto «Il Tardacino», secondo il quale «la *Vaiasseide* ebbe la prima edizione nel 1604, mentre la sua, del 1628, sarebbe stata la sedicesima» (Petrini 1976, p. 669). Delle edizioni anteriori al 1612 non ci sono però giunti esemplari.

Bibl.: G.C. CORTESE, *La Vaiasseide*, a cura di A. Altamura, Napoli, F. Fiorentino, 1964 (*Collana di studi e testi di letteratura*, VIII), pp. 23-26: 26; A. ASOR-ROSA, *Basile, Giambattista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1965, pp. 76-81; G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, ed. critica con note e glossario a cura di E. Malato, 2 voll., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967 (*Poeti e prosatori italiani*, 4), I, pp. 7-16: 14, r. 21;

Aria Cantata, & Sonata; al modo Antico.

The musical score is arranged in three systems. The first system contains three staves for flutes, each labeled 'Sonata da un Flauto'. The second system contains three staves for the vocal line, with the lyrics: 'Io piango Fil li il tuo spiera roiate ri to, El Mòdo del mio mal tutto rinuer defi: Deh pena prego al bel vi uer pre te ri to;'. The third system contains three staves for the vocal line, with the lyrics: 'Se nel passar di Le the A mor non per de fi.'.

14. E. DE CAVALIERI, *Rappresentatione di Anima, et di Corpo*. Nuouamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar cantando. Data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese, Roma, Nicolò Mutii, 1600, p. [XLVI n.n.]: *Aria Cantata & Sonata; al modo Antico.*

G. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de peccerille. Le Muse napolitane e le Lettere*, a cura di M. Petri, Bari, G. Laterza, 1976 (*Scrittori d'Italia*, 260), pp. 575-579: 578, r. 19 (testo), 667-682 (nota al testo), 689-770 (glossario).

[...] E senza te bisognaria fare 'no fuoco de tutte le zampogne, trommette, ciaramelle, sordelline, trommune e chiuchiere che songo a lo munno; [...]

[...] E senza te bisognerebbe fare un fuoco di tutte le zampogne, trombe, ciaramelle, sordelline, tromboni e chiuchiere che ci sono al mondo; [...]

14

1613

PEDRO CERONE, *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y practica...*, 2 voll., Napoli, Por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, M.DC.XIII, II, p. 1038 [Libro XXI, cap. I].

Bibl.: P. CERONE, *El Melopeo. Tractado de musica theorica y practica*, 2 voll., rist. anast., Bologna, Forni, 1969 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, III/25).

[...] Los [instrumentos] de viento son [...]

[...] Gli [strumenti] ad aria sono [...] sordellina o gaita, [...]

15

1621 febbraio 1 [= 1620, stile fiorentino]

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba medico* 391/5 (1620), cc. 489-490.

Cfr. anche il precedente doc. 12 ed i successivi docc. 16, 26, 28-29, 33-35.

[c. 489] Due para di sordelline, che una di nocie e una di legno nero con ghiere d'argento e lor mantincin, che uno coperto di cuoio d'orato n.º 2.

[c. 490] Una sordellina doppia con tastature d'ottone e suo mantice rabescato d'oro e borciette e canne*.

[c. 490] Un'altra sordellina di flautj*.

[c. 490] Un'altra sordellina semplice d'ebano con sua canna [sic] e otro per tutte*.

(*) In prestito a Giovanni Battista Signorini [ndr].

16

1622 gennaio 25 [= 1621, stile fiorentino]

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba medico*, 391/6, cc. 568-571^v (documento designato come *Inventario Allegri*).

Cfr. anche i precedenti docc. 12, 15 e i successivi docc. 26, 28-29, 33-35.

Bibl.: M. FABBRI, *La collezione medica degli strumenti musicali in due sconosciuti inventari del primo Seicento. Valore storico e organologico delle scritture inventariali approntate (1621-1622) dalla Corte di Toscana per il passaggio della carica di Guardaroba della Musica da Antonio Naldi (Il Bardella) a Lorenzo Allegri (Il Todeschino)*, in «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., I (1983), pp. 51-62: 59-60.

Addj 25 di Gennaio 1621 ab Inc.ne [= 1622]

Inventario di più sorte d'istrumenti musicali e altro, che tutto, [in] questo medesimo giorno, la Guardaroba Generale di S.A.S. ne fa la consegna a Lorenzo Allegri musico [...]

[38] - Due para di Sordelline, che [= di cui] una di nocie e una di legno nero, con ghiere d'argento e lor mantincin, che uno coperto di cuoio d'orato.

[46] - Una Sordellina doppia, con tastature di ottone e suo mantice rabescato d'oro e bocchette a canna*.

[47] - Un'altra Sordellina di flauti.

[48] - Un'altra Sordellina semplice d'ebano, con sua canne e un otro per tutte.

[...]

Io Lorenzo Allegri musico confesso haver ricevuto dalla Guardaroba Generale tutto quello che è scritto nel presente inventario, e come Guardaroba della Musica prometto tenerne buon conto, e darne altro particular conto quando bisognassi, et in fede mi son sotto scritto di mia propria mano detto di [= 25 gennaio 1622].

(*) « ... d'ottone... e borciette e canne » (cfr. il precedente doc. 15).

1623

GIAMBATTISTA MARINO, *L'Adone, poema del cavalier Marino. Con gli Argomenti del conte Fortvniano Sanvitale, Et l'Allegorie di don Lorenzo Scoto [...]*, Venezia, Appresso Giacomo Sarzina, MDCXXXIII.

L'Adone, poema mitologico in venti canti che narra degli amori di Venere col protagonista, è una delle opere principali di Giambattista Marino (Napoli, 1569-1625), che la dedicò al re di Francia Luigi XIII.

Bibl.: G. MARINO, *Adone*, a cura di M. Pieri, 2 voll., Bari, Laterza, 1975 (*Scrittori d'Italia*, 259, 261), I, p. 89; II, pp. 753-804 (nota al testo), 805-855 (glossario): 847.

CANTO I, 132

Va oltre Adone, e Filomena e Progne
garrir ode per tutto, ovunque vanne,
e di stridule pive e rauche brogne*
sonar foreste e risonar capanne,
di villane sordine e di sampogne,
di boscherecci zuffoli e di canne,
e con alterno suon da tutti i lati
doppiar muggiti, e replicar balati.

(*) Una spiegazione di questo termine si trova nel *Museum* del Pellegrini (cfr. doc. 31) a p. 14: «Inuenitur quoque aliud cornu *genus*, vulgò dictum *Brogna* quo vtuntur rustici ad greges conuocandos, praesertim porcorum, de quo Columel. *lib. 9. c. 23.*» [Si trova anche un'altra specie di corno, detto comunemente *brogna*, di cui si servono i contadini per radunare le greggi, specialmente di maiali, del quale (parla) Columella, libro 9, capitolo 23].

1628

VINCENZO GIUSTINIANI, [*Discorso sopra la musica de' suoi tempi*], ms. 1628.

LUCCA, Archivio di Stato: O 49. *Miscellanea di cose diverse, per la Curia Romana & c. Vari discorsi, istruzioni & c.* (Fondo Giovambattista Orsucci: n. 48, pp. 113-135).

Bibl.: [S. BONGI], *Discorso sopra la musica de' suoi tempi di Vincenzo Giustiniani marchese di Bassano*. MDCXXVIII, Lucca, Tip. Giusti, 1878 (opuscolo edito per le nozze Banchi-Brini), pp. 32, 35; A. SOLERTI, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei raccolte da Angelo Solerti*, Torino, Bocca, 1903, pp. 98-128: 124, 126; E. BOTTRIGARI (1531-1612), *Il Desiderio* and V. GIUSTINIANI (1564-1637), *Discorso sopra la musica*, Complete texts, translated and edited by C. Mac-Clintock, American Institute of Musicology, 1962 (*Musicological Studies and Documents*, 9), pp. 63-80: 78-79; V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze, Sansoni, 1981 (*Raccolta di opere inedite e rare*), pp. 13-36: 33-35.

a)

[...] Gl'istromenti sogliono esser [...] Sono poi [...] la Sordellina, [...]

b)

[...] La Sordellina fu inventata anche in Napoli et introdotta in Roma, ove non ha poi continuato, per essere stromento imperfetto, e che solo gusta alquanto la prima volta che si sente, e poi, non havendo molta varietà nelle consonanze né servendo al cantare, viene facilmente a noia. [...]

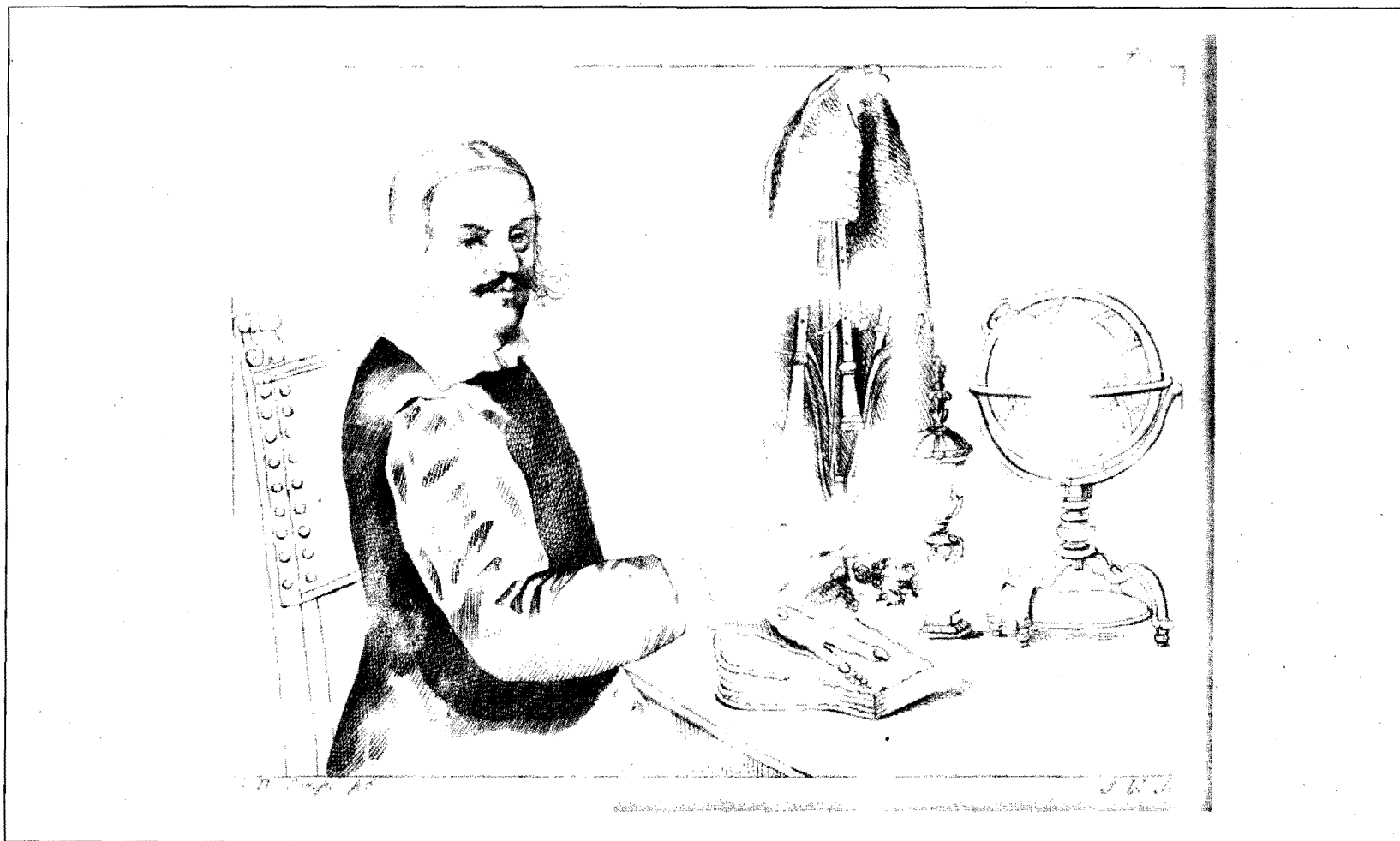
1630 ca.

(fig. 15)

Manfredo Settala (Milano, 1600-1680) ritratto con una sordellina da lui stesso costruita (1630 ca.). Incisione di autore non identificato («J.V.»), eseguita in epoca tarda (probabilmente alla fine del XVIII o inizi del XIX secolo) e derivata da un dipinto perduto di G.B. [recite: Daniele] Crespi († Milano, 1630).

LONDON, University of London, Courtauld Institute of Art, Witt Library: C.I. neg. n.º 1031/5(27a).

Manfredo Settala (Milano, 1600-1680), scienziato e canonico di S. Nazaro a Milano, ampliò ed arricchì le collezioni ereditate dal padre fino a costituire, intorno al 1630, nella sua abitazione, un vero e proprio Museo detto appunto Settaliano. Tale raccolta per circa cinquant'anni si andò ulteriormente arricchendo con tutto quello che il Settala produceva e riusciva ad acquistare:



15. Ritratto di Manfredi Settala (Milano, 1600-1680) con una sordellina da lui stesso costruita (1630 ca.). Incisione di epoca tarda di autore non identificato («J.V.»), da un dipinto perduto di G.B. [recte: Daniele] Crespi († Milano, 1630). Ai piedi del ritratto, esternamente alla cornice, si leggono le seguenti scritte originali: a sinistra, G.B. Crespi p.^x [pinxit]; in basso al centro, *Manfredi Settala* con al disotto l'aggiunta posteriore 3:11. by 3.0.; a destra, J.V. Sc.^o [sculpsit]. Sull'angolo superiore destro, sempre esternamente, si legge il numero 40.
(London, University of London, Courtauld Institute of Art, Witt Library: C.I. neg. no. 1031/5(27a))

reperiti zoologici e botanici di ogni tipo, reperti archeologici e materiale di interesse etnografico, lavori di artigianato, strumenti scientifici e musicali. Questo ritratto testimonia la volontà del Settala di farsi celebrare come perito esecutore di lavori al tornio (la coppa, probabilmente di avorio), di strumenti scientifici (la sfera armillare) e di strumenti musicali (la sordellina). La datazione del dipinto originale dovrebbe potersi ragionevolmente collocare intorno agli anni '30 del '600: il Settala, difatti, vi è ritratto in età matura (all'incirca trentenne). Questo risulta ancor più evidente se si confronta tale ritratto con quelli eseguiti rispettivamente all'età di 63 e di 80 anni (cfr. le illustrazioni in *Musaeum* cit. *infra*, pp. 25-26). Il *terminus ante quem* è rappresentato dalla data di morte del pittore Daniele Crespi, morto di peste a Milano il 19 luglio del 1630. Cfr. inoltre i successivi docc. 30, 32, 39-41.

Bibl.: C. TAVERNARI, *Il Museo Settala*, in «Critica d'Arte», n.s., XLIV (1979), fasc. 163-165, pp. 202-220; *Musaeum Septalianum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, a cura di A. Aimi, V. De Michele, A. Morandotti, Milano, Museo Civico di Storia Naturale-Giunti Marzocco Editore (Firenze), 1984, pp. 25-44 (*Manfredo Settala e il suo Museo*): 26; G. BORA, *Crespi, Daniele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 698-703: 701; F. GUIZZI-R. LEYDI, *Le zampogne in Italia*, vol. 1, Milano, Ricordi, 1985 (*Musica popolare*, 4: *Strumenti musicali popolari*, 1), p. 86 (fig. 29).

20

1630

(fig. 16)

GIOVANNI GIROLAMO KAPSPERGER, *I pastori di Betlemme nella nascita di N.S. Gesù Christo. Dialogo posto in musica dal Sig. Gio. Girolamo Kapsperger nobile Alemanno [...]*, Roma, Paolo Masotti, MDC.XXX, p. 7.

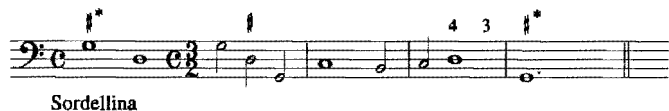
16. G.G. KAPSPERGER, *I pastori di Betlemme nella nascita di N.S. Gesù Christo. Dialogo posto in musica dal Sig. Gio. Girolamo Kapsperger nobile Alemanno. All' Ill.^{mo} & Rev.^{mo} Sig.^{re} il Sig. Cardinale Francesco Barberino*, Roma, Paolo Masotti, 1630, p. 7.
(Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana: Barb. N.XIII.191)

The image shows a page of musical notation from a 17th-century manuscript. It features ten staves of music, each with a corresponding line of Italian lyrics. The page is framed by a decorative border. The lyrics are: "primo, April' hntai d'una d'innanzi fono; Vaghi la sua p'cedo, Oh Di a, vaghi il tuo", "no, Si che polidati cinto tal'innanzi de va d'implor no e. Sp'io; Manda manda Signor Fe-", "vano Figlio. Ah'f'no! tutti a questo Il popolino cantano grazie tanto, Nostr' d'io di", "herdi me gratis a d'impl. Il vostro tutto il pope il d'io di Obit' ti i ve ti", "e casti crudi i Temp. Sordellina. A parsi v' dire va fono", "D'ip'ho rati ac casti, Che per l'ombra di sua Dato il accordo il buca recita no."

ROMA, Biblioteca Apostolica Vaticana: Barb. N.XIII.191.

A p. 7 quattro battute affidate alla sordellina (sola parte di basso).

Bibl.: V. BERNARDONI-N. GUIDOBALDI, I "suoni pastorali" nella musica colta tra Seicento e Novecento, in *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, 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, F. Alberto Gallo, 3 voll., Torino, EDT, 1990, III (*Free papers*), pp. 603-626: 606-608.



Sordellina

(*) Annulla il precedente bemolle in chiave.

21

1631

[PIERRE TRICHET], *Synopsis rerum variarum...*, inventario edito nel 1631 (esemplare con annotazioni autografe).

PARIS, Bibliothèque Nationale: Yc 12590.

Pierre Trichet (Bordeaux, 1586/87-1644?), giurista e scrittore, fu anche appassionato bibliofilo e collezionista di medaglie, stampe, strumenti meccanici e musicali. Di questi ultimi pubblicò un inventario, dove figura una *musette* con mantice definita di moderna invenzione. Tale *musette* è probabilmente da identificare con la sordellina, strumento che egli sentì suonare a Bordeaux nel 1626 ed al quale dedicò uno specifico capitolo del suo trattato sugli strumenti musicali (1640 ca.). Cfr. anche il successivo doc. 25.

Bibl.: F. LESURE, *Le traité des instruments de musique de Pierre Trichet*, in «Annales Musicologiques», III (1955), pp. 283-387; IV (1956), pp. 175-248: III, p. 286, nota 1; P. TRICHET, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, a cura di F. Lesure, Neuilly-sur-Seine, Société de Musique d'Autrefois, 1957 (rist. anast., Genève, Minkoff, 1978), p. 10.

[...]

Une musette à soufflet de l'invention moderne.

[...]

22

1635

GIAN ALESSIO ABBATTUTIS [= GIAMBATTISTA BASILE], *Le Muse napoletane. Egloghe di Gian Ales[s]io Abbattutis*, Napoli, Domenico Maccarano, 1635.

Giambattista Basile (Napoli, 1575 ca.-1632), poeta e prosatore in lingua napoletana, sotto lo pseudonimo anagrammatico di Gian Alessio Abbattutis scrisse il famoso novelliere *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de' peccerille* (o *Pentamerone*, considerato il suo capolavoro), e *Le muse napoletane*, ciclo di nove egloghe, ciascuna delle quali s'intitola ad una delle nove Muse, ma con un sottotitolo più significativo, che allude al contenuto o ai personaggi del componimento. Cfr. anche il precedente doc. 13 ed i docc. 9-10 in appendice al cap. VII.

Bibl.: M. PETRINI, «Le Muse Napolitane» egloghe di Giambattista Basile, in «Studi Secenteschi», III (1962), pp. 107-184; IV (1963), 117-192 (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», Serie I, voll. 67, 70); IV (1963), pp. 179-192; *Poesia del Seicento*, 2 voll., a cura di C. Musetta e P. P. Ferrante, Torino, Einaudi, 1964 (*I millenni*, 27/*Parnaso Italiano*, VII), II, pp. 1459-1477 (con trad. ital.); A. ASOR-ROSA, *Basile, Giambattista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1965, pp. 76-81; E. BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «Rivista Italiana di Musicologia», II (1967), n. 1, pp. 74-110: 96-97; G. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de peccerille. Le Muse napoletane e le Lettere*, a cura di M. Petrini, Bari, G. Laterza, 1976 (*Scrittori d'Italia*, 260), pp. 559-572 (testo), 643-666 (nota al testo), 689-770 (glossario); G. BASILE, *Le opere napoletane*, 4 voll., Roma, Edizioni di Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1989- (in corso), tomo I: *Le muse napoletane*, a cura di O.S. Casale, Roma 1989 [1990] (*Testi dialettali napoletani*, VI), pp. 203-229: 211, 226 (con trad. ital.); 231-261 (nota al testo), 262-266 (apparato): 266.

EGLOGA IX, 136, 362 (trad. Casale)

Calliope ovvero la Museca

Calliope ovvero la Musica

(Micco, Titta e Ciullo)

[M.] [...]

E peo de li stromiente

de musece moderne:

¹³⁶ l'arceleiuto, l'arcosordellina,
l'arceteorba e l'arcebordelletto,

[...]

E ancor peggio gli strumenti

dei musci moderni:

l'arciliuto, l'arcisordellina,
l'arcitorioba e l'arcibordelletto,

l'arcechitarra e l'arpa a tre reistre,
che malannaggia tante 'mnenziune!
[...]
S'uno co leverenzia
le fete le tetelleca, se dice:
362 «Sòna de sordellina»;
e s'uno se deletta
de iocare d'ancino, nc'è lo zergo:
«Chisso sona de zimmaro».
[...]

l'arcichitarra e l'arpa a tre registri;
che siano maledette tante invenzioni!
[...]
Se a uno, [parlando] con riverenza,
puzzano le ascelle, si dice:
«Suona di sordellina»;
e se uno si diletta
a giocare d'uncino, c'è il gergo:
«Questo suona di cembalo».
[...]

23

(figg. 17-18)

1636

MARIN MERSENNE, *Harmonie Vniverselle contenant la théorie et la pratique de la musique ...*, Paris, Chez Sébastien Cramoisy, M.DC.XXXVI, *Traité des instrumens [Livre Cinquiesme des Instrumens à vent]*, pp. 289, 292-294.

Cfr. anche il successivo doc. 27.

Bibl.: M. MERSENNE, *Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* (Paris, 1636). Edition facsimilé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'Auteur, Introduction par F. Lesure, 3 voll., Paris, CNRS-Centre National de la Recherche Scientifique, 1963, III.

a)

PROPOSITION XXVIII.

Expliquer la figure, la fabrique, & les parties de la Musette & du Tornebout.

[...] le laisse plusieurs manieres, dont on peut faire les Chalumeaux des Musettes, parce qu'il suffit de monstrer ce qui est en vsage, & parce que nous en parlerons encore dans le discours de la Sourdeline, ou Musette de Naples, & qu'il est aysé de s'en imaginer d'une infinité de sortes.
[...]

PROPOSIZIONE XXVIII.

Spiegare la figura, la costruzione e le parti della Musette e del Cromorno.

[...] Tralascio le diverse maniere di fare le canne delle Musettes, perché è sufficiente mostrare ciò che è in uso e perché ne parleremo ancora nel capitolo sulla Sordellina o Musette di Napoli, e perché è facile immaginarsi di una infinità di tipi.
[...]

b)

PROPOSITION XXIX.

Expliquer l'estenduë, la tablature & l'usage de la Musette.

[...] le laisse vne infinité d'autres inuentions que l'on peut adiouster à la Musette, & à ces Bourdons & Chalumeaux, de peur d'estre trop ennuyeux, & afin d'en expliquer vne autre espece qui se pratique depuis peu dans l'Italie; & qui peut faire trouuer l'inuention à nos Facteurs de Musettes, d'y adiouster les quatre parties, & de la faire chanter toute sorte de Musique tant par b mol que par h quarre. [...]

PROPOSIZIONE XXIX.

Spiegare l'estensione, l'intavolatura e l'uso della Musette.

[...] Tralascio una infinità di altre invenzioni che si possono applicare alla Musette e a questi bordoni e canne melodiche, per timore di essere troppo noioso, al fine di spiegarne invece un'altra specie che si suona da poco in Italia; la quale [specie] può suggerire ai nostri costruttori di Musettes di aggiungervi le quattro parti per farle suonare ogni sorta di musica sia per bemolle, sia per bequadro. [...]

c)

PROPOSITION XXX.

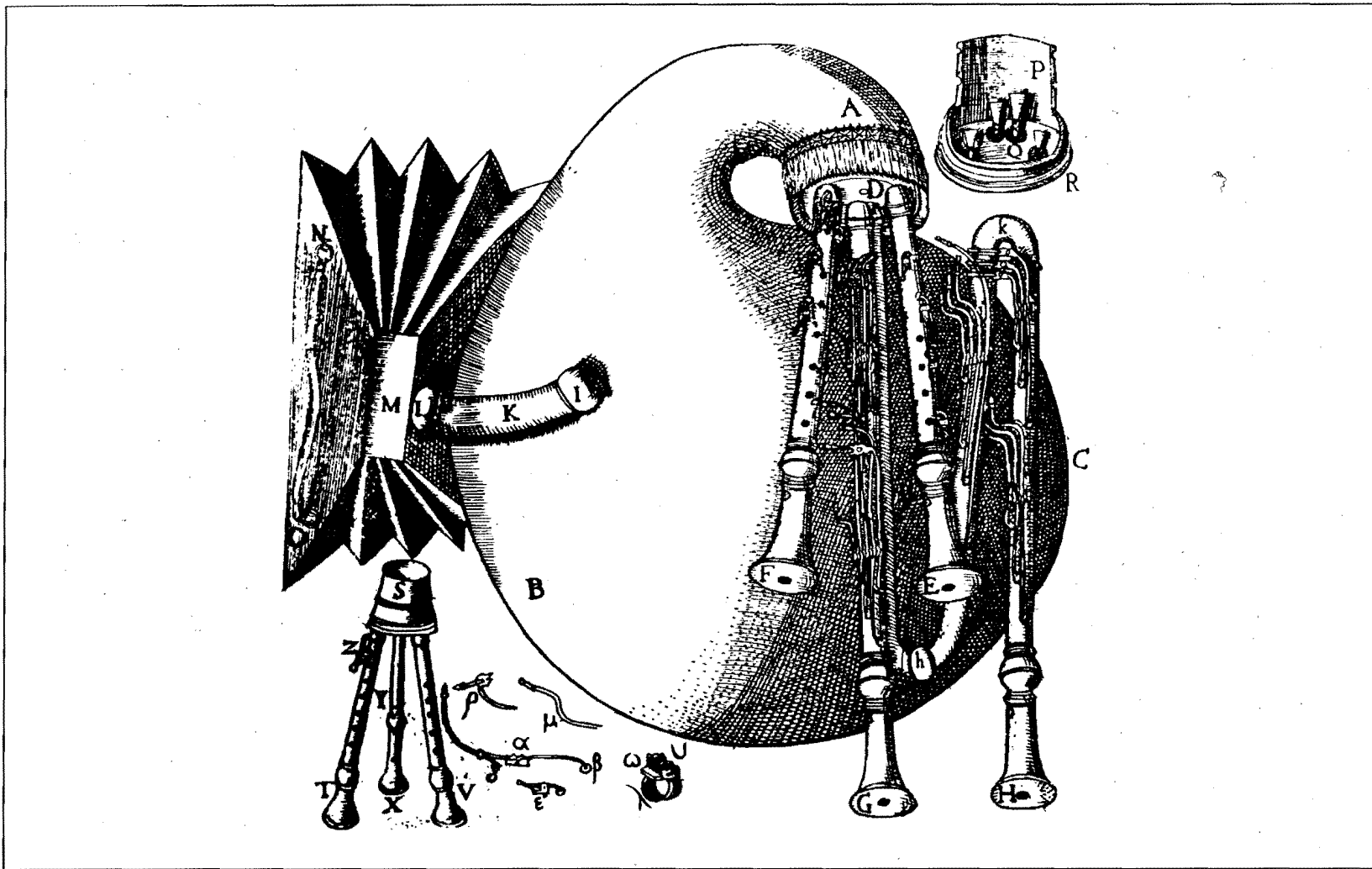
Expliquer la figure, les parties, la construction, l'estenduë & l'usage de la Sourdeline, ou Musette d'Italie.

Encore que cette Musette ne soit pas en vsage en France, neantmoins ie la veux descrire & expliquer, afin que nos Facteurs en puissent faire de semblables. L'on tient que lean Baptiste Riua, Dom Iulio & Vincenze en sont les inuenteurs. Or i'y ay accommodé la peau AB semblable à celle des nos Musettes, au lieu d'une peau de Cheureau dont se seruent les Italiens, laquelle est longue comme vn cylindre. Le soufflet M sert pour l'enfler par le moyen du canal de cuir LKI, qui sert de porte-vent: NO est la courroye, ou l'attache, dans laquelle on passe le bras gauche ou le droit, suivant le costé auquel le soufflet est appliqué. Mais auant que d'expliquer tous ses Chalumeaux, il faut remarquer que les Italiens ont vne autre petite Musette représentée par STV, qui a deux Chalumeaux, à sçavoir ZT, dont l'estenduë est d'une Neufiesme, & qui a la clef Z, & V, qui ne fait que

PROPOSIZIONE XXX.

Spiegare la figura, le parti, la costruzione, l'estensione e l'uso della Sordellina o Musette italiana.

Sebbene questa Musette non sia in uso in Francia, tuttavia la voglio descrivere e spiegare, affinché i nostri costruttori ne possano fare di simili. Si ritiene che Giovanni Battista Riua, Dom Giulio e Vincenzo ne siano gli inventori. Ora, io le ho adattato la pelle AB simile a quella delle nostre Musettes, in luogo della pelle di capretto di cui si servono gli italiani, la quale è lunga come un cilindro. Il mantice M serve per gonfiarla per mezzo del condotto in cuoio LKI, che serve da condotta portavento. NO è la cinghia dove si passa il braccio sinistro o il destro, a seconda del fianco cui è applicato il mantice. Ma prima di spiegare tutte le sue canne, bisogna notare che gli italiani hanno un'altra piccola Musette rappresentata da STV, che ha due canne melodiche, e cioè ZT, la cui estensione è di una nona, e che ha la chiave Z, e V, la quale fa soltanto



17. M. MERSENNE, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique...*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636: *Traité des instrumens. Livre Cinquiesme des Instrumens à vent. Proposition XXX*, p. 293; *Harmonicorum libri XII in quibus agitur de sonorvm natvra, cavis, et effectibus...* Editio avcta, Lvtetiae Parisiorvm [= Parigi], Gvilllemi Bavdry, 1648: *Liber secundus de Instrumētis pnevmaticis. Propositio XIV*, p. 97.

les 5 notes de la Quinte par le moyen de ses cinq trous. Le tuyaux du milieu YX sert de Bourdon, & n'a point de trous; il se peut allonger par le noeud Y, où il se brise, car la partie X s'emboîte en Y, comme il arriue aux Bourdons des Cornemuses, & des Chalemies: la peau s'attache sur la boîte S, de mesme que sur la boîte, ou le col D de la Sourdeline AFGH, à laquelle ie reuiens; on l'appelle Organine, & Sampogne, & a vne tablature semblable à celle de nostre Musette. Or celle-cy a quatre Chalumeaux, parce que l'ay adiousté le quatriesme **hkH**, que le Duc de Braschane a inuenté, afin que l'on puisse iouer toutes sortes de chansons à quatre parties: car l'on n'vsoit que de trois tuyaux auant cette inuention, de sorte que le second DG ne finissoit pas en G, mais il remontoit iusques à k, & auoit toutes les clefs de la branche hk.

Or ce quatriesme tuyau n'a point de trous, ny de clefs depuis D iusques à h, et ne sert que pour porter le vent aux trous qui sont couverts des clefs que l'on voit sur **hk**, & **kC**. Le Chalumeau DG auoit quinze clefs pour courir ses quinze trous, lors qu'il se recourboit iusques à k, d'autant qu'il auoit celles du quatriesme tuyau **hk**, mais il n'en a plus que huit ou dix, comme l'on void dans cette figure; & le quatriesme en a autant, afin qu'ils ayent l'estenduë d'vne Quinziesme. Où il faut remarquer que ces Chalumeaux font tous les demitons, comme l'Orgue; & consequemment ils doiuent auoir vingt-quatre clefs pour faire deux Octaues, puis qu'ils sonnent à ieu couuert, c'est à dire qu'ils ne font nul son qu'à proportion qu'on leue les clefs.

Quant aux deux autres Chalumeaux qui sont à droit & à gauche, ils ont vne partie de leurs trous ouuerts, & les autres fermez de clefs: celui qui sert à la main droite, à sçauoir F, en a six

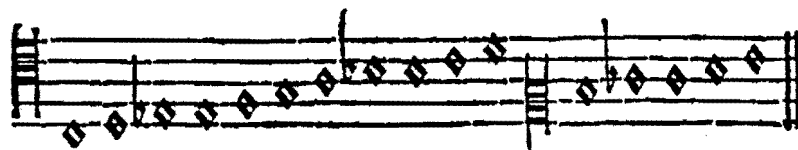
le cinque note della quinta per mezzo dei suoi cinque fori. La canna di mezzo YX serve da bordone e non ha affatto fori; la si può allungare con la giuntura Y, dove si divide, perché la parte X si innesta in Y, come nei bordoni delle cornamuse e delle cennamelle. La pelle si attacca sul blocco S, come allo stesso modo vi si attacca il collo D della sordellina AFGH alla quale ritorno. La si chiama Organino e Zampogna ed ha un'intavolatura simile a quella della nostra Musette. Ora, questa [zampogna] ha quattro canne, perché le ho aggiunto la quarta [canna] **hkH**, che il duca di Braschane ha inventato, affinché vi si possa suonare ogni sorta di canzoni a quattro parti, dato che prima di questa invenzione non si usavano che tre canne, in modo che la seconda DG non finisce in G, ma rimontasse fino a k, e avesse le chiavi del braccio hk.

Questa quarta canna, da D ad h, non ha né fori né chiavi e serve soltanto a portare l'aria ai fori che sono coperti dalle chiavi su **hk** e **kC**. La canna DG aveva quindici chiavi per chiudere i suoi quindici fori, ricurvandosi fino a k, tanto che aveva quelle della quarta canna **hk**, ma adesso non ne ha più di otto o dieci, come si vede nella figura. E la quarta [canna] ne ha altrettanti, affinché abbiano l'estensione di una quindicesima. Bisogna osservare che queste canne danno tutti i semitoni, come l'Organo; e consequentemente esse devono avere ventiquattro chiavi per fare due ottave, poiché suonano a paletta chiusa, cioè non danno alcun suono se non si aprono le chiavi [perché a paletta aperta le chiavi sono chiuse, ndr].

Quanto alle altre due canne che stanno a destra e a sinistra, esse hanno una parte dei loro fori aperti e gli altri chiusi dalle chiavi. Quella che si suona con la mano destra, cioè

ouuerts, & celui de la gauche E en a quatre: mais F a six clefs pour ses six autres trous, & E n'en a que quatre, c'est à dire que F a douze trous, & E neuf [sic]; par où il est aysé de iuger de leur estenduë. Le troisieme tuyau auoit seulement vne Douziesme d'estenduë lors qu'il estoit tout seul, & faisoit les notes qui suiuent, dont la premiere est le son du tuyau tout fermé; la seconde represente le son que fait le premier trou par le moyen de la premiere clef qu'on leue, & les autres signifient les autres sons que font toutes les clefs iusques à la dernière du haut du Chalumeau.

Estenduë du 3. Chalumeau de la Sampogne.



Mais le quatriesme chalumeau **kH** que l'ay adiousté, descend plus bas d'vne Quinte par le moyen de ses clefs, afin de faire la Basse. Et parce que lesdites clefs sont difficiles à comprendre sur les Chalumeaux, i'ay mis leurs figures à part, comme l'on void aux lettres $\alpha\beta\delta\epsilon$, ρ , μ , &c. β montre le bout de l'vne des grandes clefs, qui bouche le trou; mais on colle vn petit morceau de cuir de mouton dessus, afin qu'il bouche ledit trou plus iustement: l'autre extremité sert au doigt qui l'abaisse en pressant le petit ressort δ pour deboucher le trou.

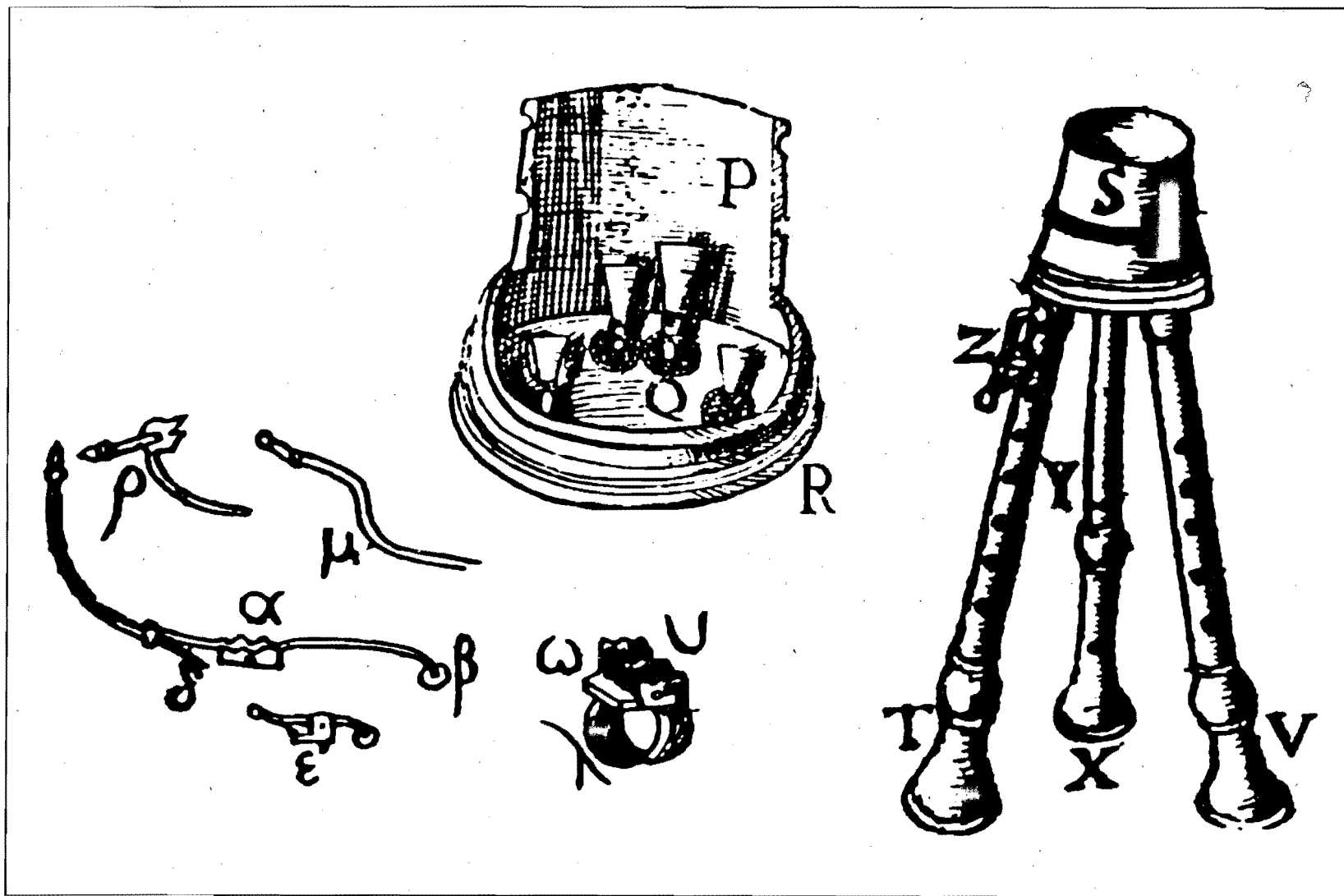
Les autres petites pieces, comme $\omega\lambda$, & ρ montrent les autres ressorts, ou les endroits des Chalumeaux où les clefs sont attachées: de sorte qu'il ne nous reste plus que le col de cet instru-

F, ne ha sei aperti, e quella per la sinistra E ne ha quattro. Ma F ha sei chiavi per gli altri suoi sei fori, ed E ne ha solo quattro, cioè F ha dodici fori [in tutto] ed E nove [sic]; dai quali è facile giudicare la loro estensione. La terza canna aveva solo l'estensione di una dodicesima, quando era da sola, e dava le note seguenti, di cui la prima è il suono della canna tutta chiusa; la seconda [nota] rappresenta il suono che dà il primo foro per mezzo della chiave aperta, e le altre [note] indicano i suoni corrispondenti a tutte le altre chiavi fino all'ultima in alto alla [stessa] canna.

Estensione della 3^a canna della zampogna.

Ma la quarta canna **kH** che ho aggiunta, scende più in basso di una quinta per mezzo delle sue chiavi, affinché possa fare il Basso. E poiché le suddette chiavi sono difficili da capire sulle canne, ho messo le figure corrispondenti in un disegno a parte, come si vede alle lettere $\alpha\beta\delta\epsilon$, ρ , μ , ecc. β mostra l'estremità di una delle grandi chiavi, che chiude un foro. Ma [vi] s'incolla sopra un piccolo pezzetto di pelle di pecora, affinché otturi meglio il suddetto foro; l'altra estremità serve al dito che l'abbassa pressando la piccola molla δ per riaprire il foro.

Gli altri pezzetti, come $\omega\lambda$, e ρ raffigurano le altre molle, oppure le sedi delle canne dove le chiavi sono attaccate, in modo che ci resti da spiegare solo il collo di questo strumento PR.



18. Particolari ingranditi della raffigurazione edita da Marin Mersenne nel 1636 e nel 1648 (cfr. la precedente fig. 17).

ment PR à expliquer, lequel est enté dans la peau A, afin que les quatre anches, qui font parler les quatre Chalumeaux soient enfermées, & que la poussiere, ou les autres accidens ne les puissent alterer. Les Italiens mettent encore vn crespé tres-délié par dessus les anches, afin d'empescher que le poil de la peau de chevre dont ils vsent, ne tombe dedans. Cet instrument peut seruir d'vn Orgue portatif, mais apres qu'il a fait le son le plus graue estant tout fermé, & le vent ne pouuant sortir que par le trou de la pate, il faut boucher ce trou, quand on leue les clefs pour faire les autres sons, autrement le Chalumeau corne & gaste le ieu. Le laisse plusieurs gentilleses qui se peuuent rencontrer sur cet instrument, parce que la Pratique & l'experience en apprendra plus que tous les discours qui s'en pourroient faire.

Il quale è innestato nella pelle A, affinché le quattro anche, che danno voce alle quattro canne, siano rinchiusa, e che la polvere od altri agenti non possano alterarle. Gli Italiani mettono ancora al di sopra un cresso molto sottile al fine di impedire che il pelo della pelle di capra di cui si servono, non cada dentro. Questo strumento può servire come un organo portativo, ma dopo che ha emesso il suo suono più grave, essendo tutti i fori chiusi e non potendo l'aria che uscire dal foro all'uscita, bisogna otturare questo foro, quando si aprono le chiavi per fare gli altri suoni, altrimenti la canna strombetta e rovina l'esecuzione. Tralascio vari congegni che si possono trovare su questo strumento, perché la pratica e l'esperienza ne insegnerà più di tutti i discorsi che si potrebbero fare.

24

ante 1638

(fig. 19)

Suonatore di sordellina (sec. XVII); incisione di Charles David da un dipinto perduto di Claude Vignon, come si desume dalle scritte ai piedi del ritratto: «C. Vignon Inve[ni]t. C. David Sculp[si]t. Mariet.^{re} excudit. Com priuilegio».

NURNBERG, Germanisches Nationalmuseum: Gabinetto stampe, K 9940.

Charles David (Parigi, 1600-1636/38) fu disegnatore e incisore. Claude Vignon (Tours, 1593-Paris 1670), fu pittore ed incisore di acqueforti.

19. Suonatore di sordellina. Incisione di Charles David da un dipinto perduto di Claude Vignon (ante 1638).
(Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Gabinetto Stampe: K 9940)



*Il ny a orgue ny autre Instrument que la
Sourdeline ne surpasse estant Touchée de celuy cy.*

C. Vignon Inue[n]t. C. David Sculp[si]t. Mariet.^{re} excudit. Com priuilegio.

Bibl.: *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers* (new edition revised and enlarged under the supervision of George C. Williamson), 5 voll., London, G. Bell and Sons, 1903, II, p. 14; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, 10 voll., Paris, Librairie Gründ, 1976³ (1911-231; 1948-552), III, p. 383; X, 505-506; J.H. VAN DER MEER, *Beitrag zur Typologie der westeuropäischen Sackpfeifen*, in *Studia instrumentorum musicae popularis*, vol. I, hrsg. von E. Stockmann (= *Musikhistoriska museets skrifter* 3, hrsg. von E. Emsheimer, Stockholm 1969), p. 105, fig. 4; F. GUIZZI-R. LEYDI, *Le zampogne in Italia*, vol. I, Milano, Ricordi, 1985 (*Musica popolare*, 4: *Strumenti musicali popolari*, 1), p. 94 (fig. 33).

Didascalia ai piedi del ritratto

Il ny a orgue ny autre Instrument que la /
Sourdeline ne surpasse estant touchée de celuy
cy.

Non c'è organo né altro strumento che la /
Sordellina non superi essendo suonata da co-
cy.

25

1640 ca.

PIERRE TRICHET, *Traité des instruments de musique*, ms. autografo (1640 ca.).

PARIS, Bibliothèque Sainte-Geneviève: ms. 1070.

Cfr. anche il precedente doc. 21.

Bibl.: F. LESURE, *Le traité des instruments de musique de Pierre Trichet*, in «*Annales Musicologiques*», III (1955), pp. 283-387; IV (1956), pp. 175-248: III, p. 374-376; P. TRICHET, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, a cura di F. Lesure, Neuilly-sur-Seine, Société de Musique d'Autrefois, 1957 (rist. anast., Genève, Minkoff, 1978), pp. 98-100.

DE LA SOURDELIN (11)

[fol. 39] La musette de Naples ou d'Italie, qu'aucuns nomment sourdeline et autres organine, est un instrument moderne, duquel Baptiste Riva est selon aucuns réputé l'inventeur¹ pour avoir adjousté à l'ancienne musette beaucoup de particularités qui la rendent autant mélodieuse que recommandable, de sorte qu'elle peut constituer une nouvelle espece de musette

DELLA SORDELLINA (11)

La musette di Napoli o d'Italia, che alcuni chiamano sordellina e altri organino, è uno strumento moderno di cui Battista Riva è secondo alcuni ritenuto l'inventore¹, per aver aggiunto all'antica *musette* molte particolarità che la rendono tanto melodiosa quanto consigliabile, in modo che essa può costituire una nuova specie di *musette* del tutto diversa dalle

toute différente des autres, qui mérite bien d'estre préférée à plusieurs instruments qui sont aujourd'hui en vogue. C'est pourquoy, des qu'elle fut apportée en France, l'on la considéra avec un grand applaudissement et moi mesme, ayant été curieux d'en ouir une, dont François l'Anglois, natif de Chartres, jouoit à Bourdeaux l'an 1626, je voulus aussi voir exactement tous ses ressorts.

Elle avoit trois tuiaux ou chalumeaux faicts d'ébene qui chantoient chacun leur partie. Le plus grand desquels servant pour la bassecontre estoit replié. Tous ces trois chalumeaux estoient enchassés par un bout dans un noyau ou cylindre de bois et disposés en triangle. Dans le bout qui estroit au cylindre chaque tuiav avoit une anche et le nombre des trous de chacun d'eux estoit tout différent, car un des chalumeaux n'en avoit que huit, quatre desquels mis le long du tuiav estoient ouverts et les autres placés aussi de suite estoient bouchés de clavettes ou ressorts de cuivre qui se haussaint et abbaissent aisément pour ouvrir et fermer les trous.

L'autre chalumeau avoit treze trous, six desquels estoient à descouvert le long d'icellui et les autres estoient couverts de leurs clavettes joignant le cylindre, sauf un qui estoit à costé. Le troisieme chalumeau, qui estoit cellui de la basse, n'avoit que deux trous ouverts et quinze autres bouchés de clavettes plus longues les unes que les autres, neuf desquelles estoient rangées entre les deux autres tuiaux, puis quatre d'un costé et une de l'autre.

Cest instrument pouvoit avoir environ un pied et demi de long, et pour en sonner il falloit appliquer un petit soufflet sous un des bras et une poche sous l'autre. Mais la difficulté estoit bien plus grande de parcourir des doigts tant les trous ouverts que les clavettes qui fermoient les autres

altre, e che ben merita di essere preferita a parecchi strumenti in voga al giorno d'oggi. Ecco perché, da quando essa fu portata in Francia, la si considerò con grande entusiasmo e io stesso, essendo stato curioso di ascoltarne una che Francesco l'Anglois, nativo di Chartres, suonò a Bordeaux nel 1626, ho voluto esaminarne attentamente anche tutta la meccanica.

Essa aveva tre canne o ciaramelle in ebano che suonavano ciascuna la propria parte. La più grande di esse, essendo ritorta, serviva da Contrabbasso. Tutte e tre le ciaramelle erano inserite da un'estremità in un blocco o cilindro di legno e disposte a triangolo. Nell'estremità che si inseriva nel cilindro, ogni canna aveva un'ancia e il numero dei fori di ciascuna era diverso, poiché una delle canne ne aveva solo otto, quattro dei quali aperti e disposti lungo la canna, e gli altri disposti sempre di seguito ma chiusi da chiavette o molle di ottone che si alzavano e si abbassavano facilmente per aprire e chiudere i fori.

L'altra canna aveva tredici fori, sei dei quali erano aperti e collocati lungo di essa, e gli altri erano chiusi dalle loro chiavi eccetto uno che era laterale. La terza canna, che era quella del Basso, aveva solo due fori aperti e altri quindici chiusi da chiavi più lunghe le une delle altre, nove delle quali erano posizionate tra le altre due canne, poi quattro da un lato e una dall'altro.

Questo strumento poteva avere una lunghezza di circa un piede e mezzo, e per suonarlo bisognava applicargli un piccolo mantice [che si teneva] sotto una delle braccia e un otre sotto l'altra. Ma la difficoltà maggiore era quella di ditteggiare sia i fori aperti, sia le chiavi che chiudevano

trous de ces trois chalumeaux pour faire concerter ces trois parties ensemble.

J'ay depuis appris que le duc de Braschane avoit adjousté un quatrieme chalumeau à la sourdeline pour faire un concert à quatre parties²; mais il a un peu changé la disposition des trous des trois premiers chalumeaux et les a réduits à plus petit nombre. Cest instrument a cella de commun avec les autres à vent qu'il ne résonne point qu'à vuide et à jeu ouvert, c'est à dire qu'on en peut tirer aucun son qu'à mesure qu'on ouvre les trous des chalumeaux pour rendre leurs opérations libres; car estant clos et fermés ils demeurent muets et ne servent qu'à l'intention de celui qui les couvre ou qui les laisse couverts pour rendre le son des chalumeaux plus grave; tout au rebours des cordes qui estant touchées et pressées sur le manche du luth ou d'autre instrument rendent un son plus aigu que lorsqu'on les pince à vuide, c'est à dire en ne les touchant point sur le manche; et la raison de cella provient de ce qu'elles sont plus longues. Or, en les touchant sur le manche, c'est autant que si on les rendoit plus courtes et par conséquent on les fait devenir plus aigues. Ce que ne font pas les chalumeaux, les flustes et autres semblables instruments à vent, car en ouvrant les trous ils s'accourcissent jusques à l'endroit où les trous sont ouverts, et en les fermant ils semblent s'allonger à mesure que l'on couvre chaque trou en sonnans plus gravement.

¹ MERSENNE, Livre V, Proposition XXX, p. 293: «L'on tient que Jean Batiste Riva, Dom Julio et Vincenze en sont les inventeurs».

² *Ibid.*: «J'ay adjouté le quatriésme... que le duc de Braschane a inventé».

devano gli altri fori di queste tre canne per far concertare insieme queste tre parti.

Ho poi appreso che il duca di Braschane aveva aggiunto alla sordellina una quarta canna per suonare a quattro parti², ma egli ha un po' cambiato la disposizione dei fori delle prime tre canne e li ha ridotti di numero. Questo strumento ha in comune con gli altri strumenti a vento questa particolarità: suona solamente a vuoto e a foro aperto, cioè non si può ottenere alcun suono se non si aprono via via i fori delle canne, per trarne i loro effetti. Perché, quando [i fori] rimangono chiusi restano muti; [invece] servono soltanto l'intenzione di colui che li chiude o che li lascia chiusi per realizzare il suono più grave delle canne. Tutto ciò avviene esattamente al contrario delle corde, che essendo suonate e pressate sul manico del liuto o di altro strumento, danno un suono più acuto che non quando le si pizzica a vuoto, cioè non tastandole sul manico. È la ragione di ciò deriva dal fatto che esse sono più lunghe. Ora, tastandole sul manico, è come se le si rendesse più corte e conseguentemente le si fanno diventare più acute. Tutto ciò [invece] non fanno le ciaramelle, i flauti e gli strumenti similari a fiato, poiché apprendono i fori [le canne] si accorciano fino al luogo in cui i fori sono aperti, e chiudendoli si allungano man mano che si chiude ciascun foro e danno suoni più gravi.

¹ MERSENNE, Libro V, Propositione XXX, p. 293: «Si ritiene che Giovanni Battista Riva, Dom Giulio e Vincenzo ne siano gli inventori». [Cfr. il precedente doc. 23c].

² *Ibid.*: «Le ho aggiunto la quarta... che il duca di Braschane ha inventato».

1640 ottobre 1

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba medico*, 664, cc. 85-92^v: 87^r.

Cfr. i precedenti docc. 12, 15-16 ed i successivi docc. 28-29, 33-35.

Bibl.: F. HAMMOND, *Musical instruments at the Medici Court in the mid-seventeenth century*, in «*Analecta Musicologica*», 15. Studien X (1975), pp. 202-219: 204.

[c. 85^r] Adì primo Ottobre 1640: Inventario Delle robe che sono nella stanza degli Strumenti di S.A.S. [...]

[c. 87^r] [...] Cosimo Gioia [...] Vna Sordellina con' il suo mantice [...]

1648

(figg. 17-18)

MARIN MERSENNE, *Harmonicorum libri XII in quibus agitur de sonorum natura, causis, et effectibus: de Consonantiis, Dissonantiis, Rationibus, Generibus, Modis, Cantibus, Compositione, orbisque totius Harmonicis Instrumentis*. [...] *Editio aucta*, Lvtetiae Parisiorum [= Parigi], Sumptibus Gvillielmi Bvdry, M.DC.XL.VIII, *Harmonicorum Instrumentorum*, pp. 97-98 [*Liber Secundus, De Instrumentis pneumaticis*].

Cfr. anche il precedente doc. 23.

Bibl.: M. MERSENNE, *Harmonicorum libri XII in quibus agitur de sonorum natura, causis, et effectibus: de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonis instrumentis*. *Editio aucta*, rist. anast., Genève, Minkoff Reprint, 1972.

PROPOSITIO XIV.

Harmonicum Vtrem Italicum, hoc est Sordellinam Neapolitanam, illiusque partes, claves, constructionem, systema, nec non illà canendi methodum explicare.

PROPOSIZIONE XIV.

Spiegare la zampogna italiana, cioè la sordellina napoletana e le sue parti, le chiavi, la costruzione, il sistema, nonché il metodo di suonare con essa.

Harmoniam ita diligunt Itali, vt nullis cum in theoria, tum in praxi cedere velint, fortè memores se Pythagoram, & alios summos viros educasse, quorum virtutes aemulentur, atque scientiam quaerant.

Vt vt sit, illorum *Musetam*, cui pellem hoediam oblongam & in cylindri caui modum compactam atrexunt, hanc figuram pellium Gallicarum aemulam **CBA** exhibere malui, cuius follem **M**, vinculum **NO**, ceruicem follis, quo ventus in pellem infertur **LKI**, ceruicem vtrius **A** quatuor lingulas **PQR** contegentem, & duas tibias **EF** suis foraminibus in antica, posticaque parte, & clauiculis ad ea claudenda necessariis instructas non attingo, cum haec omnia possint ex dictis *Museta* Gallica perfectè satis intelligi: quapropter duas alias **G**, & **H** Gallis incognitas explico, si prius aduerterem hunc *Vtrem* vocari posse gestatile *Organum*, cuius foramina pluribus clauiculis clausa pressione digitorum aperiuntur, vt sit in palmulis pneumaticis Organi.

Primus autem calamus **DG** decem aut pluribus clauiculis ad totidem occludenda foramina instruitur, nullum enim foramen habet quod non obstruatur, atque adeo nullum resonat, nisi clauiculae illius caput caudae, seu manubrij pressione tollatur, & aëri liberum exitum tribuat. Cum autem hic calamus addi soleret vtri cum 2 praecedentibus, retorquebatur vsque ad **k**, in quo desinebat codon **G**, sed cum quarto calamo in gratiam quartae partis, seu vocis *Surdellinae* instruamus, clauiculas brachij **hk**, quae antea tertio calamo [sic] conueniebant, in 4 calamum

Gli Itali amano talmente l'armonia che non solo nella teoria, ma anche nella pratica non vogliono essere inferiori a nessun altro, ben memori di aver allevato Pitagora e altri uomini illustri, dei quali cercano di eguagliare le virtù e la scienza.

Comunque sia, ho preferito mostrare la loro *musetta*, alla quale applicano una pelle di capretto di forma allungata a mo' di cilindro cavo, con la raffigurazione delle pelli [delle *musettes*] galliche **CBA**. Del mantice **M**, del cinturino **NO** sulla superficie superiore del mantice — col quale l'aria è portata verso il condotto **LKI** —, della sommità [= entrata, o capsula] dell'otre **A** — contenente quattro ance **PQR** — e delle due canne melodiche **EF** — con i loro fori nella parte anteriore e posteriore, e con le necessarie chiavi per chiuderli —, non mi occupo, dal momento che tutte queste cose possono essere comprese abbastanza bene da quanto si è già detto sulla *musetta* gallica. Per questo spiego (solo) le altre due [canne] **G** e **H**, sconosciute ai Galli, non senza aver prima avvertito che questa zampogna si può chiamare anche *Organo* portatile: i suoi fori, chiusi da diverse chiavi, sono [infatti] aperti con la pressione delle dita, così come avviene con i tasti dell'organo.

La prima canna **DG** è provvista di dieci o più chiavi per chiudere altrettanti fori; infatti ogni foro è chiuso e quindi nessuno risuona, se il coperchio della chiave non viene sollevato premendo la paletta, e (quindi) non permette all'aria di uscire liberamente. Poiché questa canna [**DG**] era solitamente aggiunta all'otre con le due precedenti, veniva ritorta (in alto) sino a **k**, in cui finiva la campana **G**. Ma (se) dotiamo la sordellina di una quarta canna per consentire (di suonare) la quarta parte o voce; trasferiamo le chiavi del pezzo **hk** — che prima fa-

DhkH transferimus, nouis sex **kH** additis, quibus integro Diatessaron in semitonia diuiso sonos grauiores edat.

Id autem commodi pelles afferunt praeter ligularum conseruationem, vt oris, & maxillarum deformitates & vitia, quae ex inflatione, & inspiratione nascuntur, nempe oculorum exacerbatio, & sanguinolentia, buccae tumiditas, &c. vitentur, quae Pollux lib. 4. cap. 9 describit. Hinc ausim conijcere veteribus incognitum, aut insolitum pellis vsum in tibiis absque ore inflandis.

Inferius verò clauiculas α , β , ϵ , μ , & ρ apposui, vt variae illarum formae dignoscantur, solius tamen α , β , elater δ apparet, qui cum premitur aperit foramen operculo β , cuius interiori superficie adtextitur pellis ouinae particula eiusdem magnitudinis, alioqui vix impeditur egressus aëris aeneo operculo.

Superest alia *Museta* **STXV**, quae inter rusticos Italos est in vsu: itaque fingendae sunt animo tres lingulae in capsam **S** insertae, quarum vna tibiae **ZT**, altera bombyci **YX**, tertia denique calamo **V** assignetur: Vnica est clauis **Z** in tibia **ST**: inseritur autem capsula **S** in pellem haedinam, vt prius de alia dictum est.

Caetera lector ingeniosus facile concludet, quod enim attinet ad systema, & partium discrimen, tam ex numero clauium per semitonia dispositarum, quam ex tibiarum proportione manans ex dictis de aliis vtribus colligitur: tantum addo sonum acutissimum tertij calami antiqui Diapason cum acutissimo sono tibiae superioris effi-

ceva parte della terza canna — alla quarta canna **DhkH**, con l'aggiunta di sei nuove [chiavi] **kH**, con cui [la quarta canna] emette suoni più gravi per un'intera quarta divisa in semitoni.

Gli otri presentano, oltre alla conservazione delle ance, questa comodità: che le deformazioni e i difetti della bocca e delle mascelle — derivanti dal gonfiore e dal soffiare —, l'irritazione e l'arrossamento degli occhi, il rigonfiamento della bocca ecc. sono evitati; le quali cose Polluce descrive nel libro 4, capitolo 9. Perciò oso supporre che l'uso dell'otre nelle tibie, senza l'insufflazione a bocca, fosse sconosciuto o (comunque) insolito agli antichi.

Più in basso [nel disegno] ho posto le chiavi α , β , ϵ , μ e ρ , affinché si possano conoscere le loro forme; solo [della chiave] $\alpha\beta$ figura più in alto [la leva curva] δ , la quale, quando è premuta, apre il foro con il coperchio β , la cui superficie interna è ricoperta con un pezzetto di pelle ovina della stessa dimensione; altrimenti a mala pena è impedita l'uscita dell'aria dal coperchio di rame.

Rimane poi l'altra *musetta* **STXV**, che è in uso tra i contadini italiani; e così tre ance sono state inserite nella capsula **S**, delle quali una alla canna **ZT**, un'altra alla canna **YX**, la terza infine sia assegnata alla canna **V**. C'è un'unica chiave **Z** nella canna **ST**. La capsula **S** è altresì inserita nella pelle di capretto, come si è detto prima dell'altra.

Il lettore intelligente dedurrà facilmente tutte le altre cose: infatti ciò che attiene al sistema e alla distinzione delle (sue) parti, sia per il numero delle chiavi disposte per semitoni, sia per la proporzione delle canne, che deriva da quanto si è detto, è dedotto dalle altre zampogne. Aggiungo solo che il suono più alto della vecchiaia

cere, illiusque calami systema complecti Disdiapason. Secundi verò calami DE sonus grauissimus ditono, vel sesquiditono grauior est primi calami sono grauissimo. [...]

terza canna [cioè nella sordellina a tre canne, ndr] faceva l'ottava del suono più alto della canna (melodica) superiore [= sinistra], e che l'ambito, con l'estensione di questa [terza] canna, era di una ottava doppia. Il suono più grave [= fondamentale] della seconda canna DE è più basso del suono più grave della prima canna di una terza maggiore o minore. [...]

28

1654 luglio 2

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba mediceo*, 664, cc. 2, 13.

Cfr. anche i precedenti docc. 12, 15-16, 26 ed i successivi docc. 29, 33-35.

Bibl.: F. HAMMOND, *Musical instruments at the Medici Court in the mid-seventeenth century*, in «Analecra Musicologica», 15. Studien X (1975), pp. 202-219: 208-210.

[c. 1^v] Copia dell'Inventario, è Rassegna di tutti li Strumenti che si ritrovono nella Stanza della Guardaroba della Musica in consegna al S. Bartolomeo Mazzanti, Esistente nella Guardaroba Generale in filza di Giustificazione in di 2 di luglio 1654 à n° _____.

[c. 2^r] [...] Due Sordelline guaste
[...] Vn Manticino che serve per le Sordelline
[...]

[c. 2^v] [...] Vna sordellina in mano al S: Alessandro Visconti.
[...]

[c. 13^r] Alessandro Visconti Una Sordellina
[...]

29

1654 novembre 28

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba mediceo*, 609 (1646-57), c. 228.

Cfr. anche i precedenti docc. 12, 15-16, 26, 28 ed i successivi docc. 33-35.

[c. 228^r] Due sordelline guaste n.º 2.
Un manticino che serve per le sordelline n.º 1.

[c. 228^v] Una sordellina in mano al signor Alessandro Visconti n.º 1.

30

1664

PAOLO MARIA TERZAGO, *Musaeum Septalianum Manfredi Septalae patritii Mediolanensis industrioso labore constructum; Pavli Mariae Terzagi Mediolanensis physici collegiati geniali laconismo descriptum* [...], Dertonae [= Tortona], Typis Filiorum quondam Elisei Violae, 1664, pp. 285-289 [*Musica instrumenta*]: 285-286.

Cfr. anche il precedente doc. 19 e i successivi docc. 32, 39-41.

Bibl.: J. VON SCHLOSSER, *Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis. Mit 41 Abbildungen im Text und 57 Lichtdrucktafeln*, Wien, Kunstverlag A. Schroll & Co., 1920 (*Kunsthistorisches Museum in Wien. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe*, III), rist. anast., Hildesheim-New York, G. Olms, 1974, pp. 17-19: 17-18.

[...]
2 Eburnea Sordellina, clauiculis argenteis quadraginta duabus inauratis, opus Manfredi Septalae. Organum portatile dici potest. Vide Patrem Mersennium lib. 2. de Instrumentis harmon. propos. XIV¹.

[...]
2. Sordellina d'avorio, con 42 chiavi d'argento dorato, opera di Manfredo Settala. Si può chiamare (anche) Organo portativo. Vedi padre Merseenne lib. 2 Degli strumenti armonici, proposizione XIV¹.

3 Altera Sordellina, qua non perfectior altera quatuor tibiae vtri inseruntur quinquaginta sex Clauiculis onustae, hic quarta tibia fuit eiusdem Septalij adinuentum per quam Instrumento coelestis hermoniae [sic] consonantia conciliatur.

4 Altera Sordellina quartam attingens, Septalij inuentum quadraginta duabus Clauiculis exornata.

5 Alterae duae Sordellinae choristicae² ex quadraginta duabus Clauiculis constantes.

6 Sordellina altera absque Clauiculis ex bubaleo cornu tibijs quinque expleta, opera haec Septalij manus opifices venerantur.

[...]

3. Un'altra sordellina della quale non esiste altra più perfetta; nell'otre sono inserite quattro canne provviste di 56 chiavi; la quarta canna fu un'invenzione del medesimo Settala, per mezzo della quale si ottiene con lo strumento una consonanza di armonia celeste.

4. Un'altra sordellina che arriva fino alla quarta alta, invenzione del Settala, munita di 42 chiavi.

5. Altre due sordelline "coristiche"² che constano di 42 chiavi.

6. Un'altra sordellina senza chiavi completa di 5 canne in corno di bufalo.

I maestri artigiani considerano con venerazione queste opere [cioè le sordelline precedentemente descritte] come realizzazioni di mano del Settala.

[...]

1 Cfr. il precedente doc. 27.

2 Cioè formanti una famiglia, di taglie diverse; parte di un «concerto corista» di sordelline, per usare un'espressione che lo Scarabelli impiega frequentemente nella sua versione italiana (doc. 32).

CARLO PELLEGRINI, *Museum Historico-Legale bipartitum. In cuius primo libro sub praestantiae Musices inuolucro diuersae Disciplinae prelibantur: In Altero verò quaedam de Angelis, Caelis, Planetis, Anima, & Elementis apertius expenduntur. Ex probatis Authoribus collectum,*

& in vnum congestum ab Abbat. Don Carolo Pellegrino vtriusque Iuris Doctore, Sac. Theol. Professore, Prothonotario Apostolico, ac Patritio Ciuitatis Castriuillarum. Cum Indice Rerum Notabilium in fine cuiuslibet Libri, Romae, Ex Typographia Fabij de Falco, 1665, Pars Prima [De Generica Musicae cognitione], Capvt Secvndum [Quotuplex sit Musica], pp. 14, 31.

SAVONA, Biblioteca Civica «A.G. Barrili»: III-G-6-8.

Contiene una descrizione di vari strumenti musicali elencati in ordine alfabetico (pp. 9-33).

Bibl.: G. STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974 (*Studi Bompiani*), pp. 35, 64 (nota 163), 258.

a)

[...]
Cornamusa instrumentum, multi asserunt, esse idem, quod Vtrculus, vulgò dictus *Piva Pastorale*; vel illud instrumentum, quod dicitur *Sordellina*, de quo in verb. Vtrculus.

[...]

[...]
Molti affermano che la *cornamusa* e la *zampogna* sono il medesimo strumento, detto comunemente *piva pastorale*, oppure quello chiamato *sordellina*, di cui [si parla] sotto la voce *Vtrculus*.

[...]

b)

[...]
Vtrculus, musicum est instrumentum, vulgò dictum *Sordellina*, quod multis fistulis constat vtri infixis, cui etiam insunt folles, quae brachio compressae flatum influunt fistulis ipsis, quae digitis vtriusque manus ordine musico tactae, sonum gratissimum reddunt cum multae sint, & diuersimodè collocatae.

Adest, & alia species Vtriculi, quae propriè dicitur *Piva Pastoralis*, quae secundum aliquos est eadem, ac *Cornamusa*, vt inquit Kircher, in *Musurg.* [...]

[...]
La *zampogna* è uno strumento musicale comunemente detto *sordellina*, che consta di molte canne inserite in un otre al quale sono inoltre uniti i mantici [sic], i quali, compressi col braccio, inviano aria alle canne stesse. Le quali, suonate con le dita dell'una e dell'altra mano secondo la successione richiesta dalla musica, essendo molte e disposte in diversi modi, producono un suono gradevolissimo.

C'è un'altra *zampogna* chiamata *piva pastorale*, che secondo alcuni è la medesima [cosa], e la *cornamusa*, come dice Kircher in *Musurgia* [...]

1666

PIETRO FRANCESCO SCARABELLI, *Museo ò Galeria adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese. Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Paolo Maria Terzago et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli, Dott. Fis. di Voghera. E dal medemo accresciuta, Tortona, Per li Figliuoli del quondam Eliseo Viola, MDCLXVI, pp. 363-368 [Stromenti musicali, rari, e curiosi]: 364.*

Cfr. anche i precedenti docc. 19, 30 ed i successivi docc. 39-41.

[...]

Nel primo gabinetto, ò picciol stanza trouerete che le di lei pareti, ò muri restano tutti coperti d'Instrumenti musicali: Si pongono auanti gl'occhi *Quattro Sordelline*, chi con le canne riuolte d'aurio tornite rosato, ò diciamo à forma di rosa con quaranta tasti, come verghe, e questi d'argento sopra dorate, e ciascuna con teste di Leone, altre con le canne d'ebano, altre di Bubbalo, e simili fatte da detto Signore. Il *Padre Mersenio nel lib. 2. de Inst. Armo. alla proportione* [recte: propositione] *quattordici*, nè dà qualche lume, & idea; mà non si può già mai giudicarne secondo il merito, se oculatamente non si vede, e sente. Per suonar queste [si] tiene sotto il braccio destro vn'vtre coperto di veluto nero trinato d'oro, e sotto il braccio sinistro vn picciol mantice ricamato d'argento, onde alzando l'vno, e deprimendo l'altro braccio, dà il suono alle canne d'esse sordelline, e ritoccano con la sommità delle deta [sic], e con l'estremità di quelle, e con varie parti del palmo delle mani, in vn medesimo tempo molti di quelli tasti, ò verghe d'argento con moto, e proportione tale, che rendono all'orecchio armonia singolare, e fuori dell'vssitato delicato concerto, arriuando fin'alla quarta alta.

Vi è la *Quinta Sordellina*, quale resta lauorata in nero corno di Bufalo, & hà cinque canne, mà senza tasti, ò chiaui, quale rende sinfonia molto grata.

La *Sesta & ultima* è perfettissima, hà quattro canne cariche di 56* tasti, la quarta delle quali canne, quale fa la seconda ottaua fu inuentione particolare del Signor Manfredo, il quale trouò maniera di dar con essa vn' non sò, che d'armonia inesplicabile allo stromento della Sordellina, con che pare non possi riceuere maggior perfectione.

[...]

(*) Sull'esemplare di questa edizione esistente presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, il 5 è sovrapposto a penna su un altro numero (1 ?). Nella seconda edizione (1677) si legge 56.

1669 agosto 28

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba mediceo*, 664, cc. 99, 105^v-106, 107^v-108, 111.

Cfr. anche i precedenti docc. 12, 15-16, 26, 28-29 ed i successivi docc. 34-35.

Bibl.: F. HAMMOND, *Musical instruments at the Medici Court in the mid-seventeenth century*, in «*Analecta Musicologica*», 15. Studien X (1975), pp. 202-219: 213-214, 216-217, 219.

[c. 111^r] Jhesus: Maria: 1669 / Inuentario di tutti li Strumenti che si ritrouano nella Stanza della Guardaroba della Musica stati in consegna A' Bartolomeo Mazzanti in oggi Defunto, fatto questo dì 28 Agosto 1669.

[c. 111^v] [...] Vn manticino che serue per le Sordelline
[...]

[c. 103^v-104^r] Nella Riuisione fatta questo dì 28 Agosto 1669.

Della consegna delli Strumenti in mano A' Bartolomeo Mazzanti custode di essi fattali sotto dì 2 Luglio 1654, esistenti nelle Stanze della Guardaroba della Musica nel Palazzo Vecchio di S.A.S., mancano l'appiè, quali in fronte di essi se li bonificano quelli che si ritrouano in mano à diuersi, è prima.

[c. 105^v-106^r] [...] Due Sordine Guaste
[...]

[c. 107^v-108^r] Vna Sordellina, In mano Al s.^o Alessandro Visconti
[...]

[c. 97^r] [Ricevute degli strumenti]
Adi 30 agosto 1669

[c. 99^r] [Totale degli strumenti nel Guardaroba]
[...]
Sordelline 1
[...]

1671 [= 1670, stile fiorentino]

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba mediceo*, 779/2 (1670), fasc. 72, c. 198^v, 200^v.

Cfr. anche i precedenti docc. 12, 15-16, 26, 28-29, 33 ed il successivo doc. 35.

[c. 198^v] Sordelline in m[ano] a Bartolomeo Mazzanti dare a lib.^o B 186.
Due sordelline guaste n. 2.
Una sordellina in m[ano] al signor Alessandro Visconti n. 1.
Un mantice, che serve per le sordelline sud. n. 1.

[c. 200^v] Robe che mancon:
Tre sordelline come in q[ua]derno] 7 n. 3.

1671 [= 1670, stile fiorentino]

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba mediceo*, 822 (1670).

Cfr. anche i precedenti docc. 12, 15-16, 26, 28-29, 33-34.

Bibl.: P. FERRARI, *Ancora sulla collezione medicea di strumenti musicali: gli inventari inediti del 1670 e 1691*, in *Studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di F. Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 1990, pp. 227-265: 237.

Un manticino che serve per le sordelline.

1673

ATHANASIVS KIRCHER S.J., *Athanasii Kircheri e Soc. Jesu. Phonurgia nova sive Conjugium Mechanico-physicum artis & naturae para-*

nympha phonosophia concinnatum [...], Campidonae [= Kempten], Per Rudolphum Dreherr, M.DC.LXXIII, pp. 167-170: 169-170.

ATHANASIVS KIRCHER, *Neue Hall-und Thon-Kunst* [...] [= *Phonurgia nova*, traduzione tedesca di A. Cario], Nördlingen, Friedrich Schultes (Ellwangen, Arnold Heyl), 1684, pp. 120-122.

Athanasius Kircher (Geisa, Turingia, 1602 - Roma, 1680), gesuita, matematico, scienziato e teorico della musica, anticipò nella sua *Phonurgia* una breve descrizione della *Machina di Polifemo e Galatea* costruita da Michele Todini, che ne diede più ampia illustrazione tre anni dopo (1676). Cfr. anche i successivi docc. 37-38.

Bibl.: A. KIRCHER, *Phonurgia nova. A Facsimile of the 1673 Kempten Edition*, New York, Broude Brothers, 1966 (*Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, Second Series, Music Literature, XLIV).

[p. 167] De fabricis diversorum organorum.
/ Appendix. / De mirifica Phonurgia id est, de celebri & penè prodigiosa Machina Organica, Michaëlis Todini de Sabaudia, Musici Romani clarissimi.

[...]

[pp. 169-170] [...] habebat is apud se instrumentum musicum, quod *Musetta* vulgò vocant, quod ex tribus fistulis & utre construitur, quo Auloedus sinistro brachio premit utrem, & digitis foraminibus fistularum in Auloedorum morem admotis, flatu melodiam exhibet auribus haud injucundam. Hujus itaque instrumenti constitutionem considerans, quomodo simile quid exequi possit per *Tastaturam*, uti vocant, quà quicquid alii in *Musetta* magno labore praestant, id digitis Cymbali *Tastaturâ* pedumque motu assequeretur; hoc itaque, continuae speculationi intentus, tandem perfecit, quod & in secunda domus suae Camerâ, magno fabulosarum allusionum apparatu exornatâ, exhibet. Mirum sanè oculis auribusque spectaculum, videre tastos tangentem, Clavicymbali audire utriculum, aut *Musetam* exactissimam ad Musicae leges concinnatam melodiam.

Della fabbrica di diversi [tipi di] organi. / Appendice. / Della meravigliosa Fonurgia ossia della celebre e quasi prodigiosa Macchina organistica di Michele Todini di Savoia, illustre musico romano.

[...]

[...] Aveva [Todini] presso di sé uno strumento musicale chiamato comunemente *Musetta*, costituito da tre canne e un otre. Mentre il suonatore comprime l'otre col braccio sinistro e [nello stesso tempo] applica le dita sui fori delle canne come fanno i suonatori di flauto [dolce], fa sentire una melodia per nulla sgradevole alle nostre orecchie. Considerando dunque la costruzione dello strumento, e [considerando inoltre] in che modo qualcosa di simile potesse essere realizzato con la tastiera — come è chiamata abitualmente — con la quale ciò che gli altri producono con grande fatica con la *Musetta*, potesse essere ottenuto con la tastiera del clavicembalo col movimento delle mani e dei piedi: questo lo ha finalmente perfezionato dopo lunga riflessione ed [ora] lo espone nella seconda stanza della sua casa, adornata da molte imma-

Quomodo verò reductiones Registri foraminibus fistularum multiplicium ita accommodare poterit, ut desideratam semper Melodiam sonarent; qua arte & tastando Cymbala, & vento simul & digitis orificia fistularum nunc aperientibus, nunc claudentibus, machinam in tam exoticum sonum animaret, nemo huc usque capere potuit, adeò omnia arcano artificio constituta sunt, ut omnium etiam Artis Organicae Magistrorum in simili quidpiam praestantium conatum eludat. Machina sanè admirabilis, & forsitan praecedenti, ob impenetrabilem rerum disponendarum ingenij vim, multò excellentior: quid enim prodigiosus est, Cymbalum sonare, & loco soni ejus audire toto caelo differens instrumentum aulaeicum *Musetae*? unde complures simpliciores, qui inassuetae Artis solertiam non capiunt, id necessariò satanicà arte constructum esse, suspicantur.

[...]

Traduzione tedesca, 1684

[p. 120] Anhang, Von den wunderkünstlichen Stimm-Wercken. oder Von dem berühmten und höchst-verwunderlichen Orgel-Werck Michaelis Todini von Savoyen / eines berühmten Römischen Musici.

[p. 121] [...] Er hatte bey sich ein *musicalisch instrument*, so von dreyen Pfeiffen / und einem ledern Sack oder Blasen bestehet / welches man *Musette* [p. 122] bey uns / bey den Teutschen aber eine Sackpfeiffe nennet. Da dann der Pfeiffer mit dem lincken Arm / under welchem Er den Sack

gini mitologiche. È davvero uno spettacolo straordinario per gli occhi e per le orecchie veder qualcuno che tocca i tasti del clavicembalo e [nello stesso tempo] sentire la cornamusa o *Musetta* che produce una melodia equilibrata esattamente secondo le leggi musicali.

In che modo abbia così potuto adattare le riduzioni dei registri ai fori delle molteplici canne, affinché suonino la desiderata melodia; con quale arte inducesse la macchina — azionando i tasti del clavicembalo e al tempo stesso aprendo e chiudendo i fori delle canne, con l'aria e con le dita — a produrre un suono così esotico, nessuno finora ha potuto capire. Tutte [queste] cose sono costruite con arte segreta, a tal punto da eludere i tentativi anche di tutti i maestri dell'arte organaria più esperti in questo genere di cose. Il marchingegno è certamente degno di ammirazione e forse di gran lunga superiore al precedente [nella prima stanza, ndr] per l'impenetrabile forza d'ingegno nella disposizione delle cose. Infatti che cosa c'è di più prodigioso che suonare un cembalo e in luogo del suo suono udire quello completamente diverso della *Musetta*? Per questa ragione parecchie persone semplici e ingenuè, che non capiscono l'ingegnosità di un'arte insolita, sospettano che tale strumento sia inevitabilmente costruito con arte satanica.

[...]

hat / solchen aufgeblasenen Sack drücket / mit den Fingern aber die Löcher der Pfeiffen / wie bey andern Pfeiffen-Werck / greiffet / und also keine unangenehme Music machet. In Betrachtung nun dieses *instruments*, kam unser *Author* auf die Gedancken / ob nicht dergleichen auch mit einem *Instrument* und *clavier* köndte zuwegen gebracht werden; indem dasjenige / so man mit grosser Müh und Ungemächlichkeit auf der Sackpfeiffe spihlet / etwan mit den Fingern auf dem *clavier*, und mit Fuß-tretten köndre geschehen; hat es auch nach langem Nachsinnen dahin gebracht / und endlichen die Sach glücklich erfunden / so Er auch in seinem andern Zimmer / welches mit mancherley schönen Sinn-Bildern und Kunst-Stücken außgezieret ist / weiset. Gewöblich / Augen und Ohren ist dieses ein rechtes Wunder-Kunst-Stück / daß man da eine Person das *clavier* siheth greiffen und schlagen / und höret darbey eine nach der *Music* wohl-klingende Sack-Pfeiffe; und wohl-lautende *melodi*.

Wie aber die Register-Züge den Pfeiffen-Löchern also haben *accommodiret* und zugeordnet werden / daß sie die verlangte *melodie* oder Lied spihleten; durch was Kunst / so wohl mit greiffen und schlagen deß *Claviers*, als auch mit dem eingefangenen Wind / die Mund-Löcher [recte: Finger-Löcher] der Pfeiffen bald aufgethan / bald zugeschlossen werden / und das gantze Werck zu einem solchen fremden ohnbekandten Thon habe gebracht werden können / hat bißher noch Niemand können ersinnen oder begreifen / und ist da alles mit einer solch-verborgen- und geheimen Kunst zugerichtet / daß auch die allerberühmteste *Organisten* und *Orgel-macher* sich nicht darein finden / weiniger aber dergleichen nachzumachen wissen. Ein recht wunderwürdiges *instrument*, und das vorige / wegen der *subtilen disposition*, und Zusammen-Ordnung so mancherley Sachen / villeicht noch übertreffend: dann was ist wunderlichers / als ein *instrument*, oder *clavicymbel* greiffen und schlagen / und doch an statt dessen gewöhnlichen Thons / ein gantz anders und gar nicht zusammen reimendes *instrument*, einer Sackpfeiffen hören? Dannenhero auch viel Einfältige / die auf solche *subtilitäten* und Kunst-Erfindungen sich nichts verstehen / nicht anders vermeinen / als daß dieses mit Zauberey und Teuffels-Werck zugehe. [...]

37

1676

(fig. 20)

MICHELE TODINI, *Dichiaratione della Galleria Armonica eretta in Roma da Michele Todini Piemontese di Saluzzo, nella sua habitatione, posta all'Arco della Ciambella*, Roma, Francesco Tizzoni, 1676, pp. 5-7 [cap. III], 70-78 [capp. XX-XXI].

Michele Todini (Saluzzo, 1610-15 ca. - Roma, 1690) si trasferì verso il 1636 a Roma, dove ricoprì vari incarichi musicali. Abile esecutore ed anche costrut-

tore di svariati strumenti musicali, grazie all'esperienza maturata in questa multiforme attività poté allestire, a partire dal 1650, presso la sua abitazione all'Arco della Ciambella (a pochi metri da Largo Argentina), una *Galleria Armonica* che divenne meta di frequenti visite da parte di illustri personaggi (cfr. anche il precedente doc. 36). In essa vi erano esposti gli strumenti meccanici e musicali da lui stesso inventati e realizzati. Nella sua versione definitiva, la *Galleria* era costituita da tre stanze; la seconda ospitava la celebre *Machina di Polifemo e Galatea*, della quale sopravvivono ancora alcuni resti. Cfr. anche il successivo doc. 38.

Bibl.: A. BERLOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova, Stab. Tip. Lit. Mondovi, 1884, pp. 239-240; M. TODINI, *Dichiarazione della Galleria Armonica*, facsimile con introduzione a cura di P. Barbieri, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1988 (*Musurgiana*, 2).

a)

CAP. III.

Descrizione della Machina di Polifemo, e Galatea.

Nella seconda stanza si vede rappresentata la fauola di Polifemo con molte statue messe à oro, e trà le altre Galatea, che mostra passeggiar per il mare portata da due Delfini imbrigliati da un Cupido, sedendo lei in vna Conchiglia corteggiata da Ninfe marine, e seruita da Tritoni grandi al naturale, che li portano vn Cimbalo; la cassa del quale è ricca d'intagli, rappresentante, in basso rilievo pur messo à oro, il Trionfo di detta Galatea, con Mostri marini, che li porgono per tributo diuersi frutti di mare. Polifemo siede alle falde d'vn monte, nel quale hà la sua habitazione, come dice la fauola, in atto di sonare vna Sordellina, ò Musetta per compiacere à Galatea; e dentro al detto monte stanno le Machine per far sonare la detta Sordellina, quale si suona con vna tastatura posta sotto à quella del già nominato Cimbalo. Le statue sono fatte da valent'huomini, come anche tutti gl'altri materiali, quali sono secondo richiede l'opportunità di rappresentare, ò mare, ò monte, ò aria. Detta Machina occupa da terra fino al soffitto; Le sue difficoltà per esser state molte, si sono descritte altroue verso il fine, per non impedire il racconto succinto di tutte l'operationi, come dissi.

b)

CAP. XX.

Difficoltà incontrate nella Machina del Polifemo, prouate con l'esempio d'un Personaggio esperto.

Le difficoltà della Machina di Polifemo, cioè dell'ingrandimento della Sordellina, sono state tali, e tante, che non le crederà mai, se non chi le prouasse, ma però senza scorta alcuna; E perché si sappia se in ciò chi vi si mette le può incontrare, ò nò, massime quando si vuole vscir da quell'or-



20. Polifemo mentre suona la sordellina: scultura lignea dorata parte della *Machina di Polifemo e Galatea* di Michele Todini (Roma, sec. XVII). (New York, The Metropolitan Museum of Art, The Crosby Brown Collection, 1889: neg. no. 134171 B)

dine, che si è tenuto lungamente in vna cosa, si rammentarà quello, che seguì non molti anni sono; cioè, che vn Personaggio grande di nascita, e di facultà sue pari, e d'ingegno a niuno de' suoi tempi inferiore, mettendosi in testa, trà l'altre cose, di voler migliorare, & accrescere l'armonia di tale stromento della Sordellina doppia, della quale molto si dilettaua, e sonaua assai bene, e sapendo che in Napoli in quei tempi se ne faceua gran professione, si trasferì colà, parlò con due fratelli ambedue i migliori Artefici in tal mestiere, vno de' quali, benché attendesse alla fabrica di tali strumenti, era musico pratico, & era quello, che li daua l'ultima mano accordandoli: dal quale quel Signore ne riportò, con la sua solita splendidezza, tutto ciò che, si poteua in questo genere; e tornando à Roma, condusse alcune some di materiali da far Vtricelli, da far le Canne, Canne fatte, Ceppi, Manticci, Chiauette, Pipizze, & altri ordegni à ciò necessarij, e poi volendo far l'ultime proue in questo, fece in Roma fabricare molte canne d'argento, di legni diuersi, & altre materie, e ne fece far migliaia non curando spesa, anzi regalando largamente chiunque lo seruua in tale affare; in particolare (come anche molti se ne ricordano) quelli che l'insegnarono à far le Pipizze, ò Cannucchie, che fanno sonare tale strumento, non seruendogli quelle fatte in Napoli, e riuolgendosi nelle difficoltà, che v'incontraua, tenendo due huomini forastieri per tal'effetto, vi spese (come egli spesso diceua) circa quattordici mila scudi, e circa venti anni di tempo, non tralasciando però le sue occupationi maggiori. Finalmente la ridusse à tal segno, che di vantaggio non si poteua desiderare, in sentire tale strumento, quando però lo sonaua il Personaggio medesimo, ma mancando egli, mancò affatto l'uso d'adoprarlo, perché niuno mai hà saputo, non solo sonarlo, ma né meno darli il vento per poterlo sentire, perché vi erano canne grandi per li Contrabassi, & ordegni insoliti in quantità, sì che si ricercaua vento differente, ouero maggiore dell'altre Sordelline doppie.

c)

CAP. XXI.

Quanti ripieghi siano stati necessarij per ridurre tale strumento trattabile sotto una sola Tastatura.

Hora douendosi ridurre tal sorte di strumento sotto la Tastatura di vn Cimbalo, perché si renda facile, e praticabile da ogn'vno, che suoni di Tasti, vi hà bisognato studiar prima, come si potesse dargli il vento proportionato, poiché in questa li Contrabassi si sentono fino nell'ultimo Tasto del Cimbalo, ò sia dell'Organo, e trouai, che lo poteuo fare commodamente, con li due calca-gni, con poco moto, accostando al centro l'Equilibratore con agitare due Manticci, che così non accade frequentare tanto il moto, per esserui vn Mantice di vantaggio, e non si disturba, come nelle altre l'operationi delle mani; con hauer impedito le braccia trà Mantice, & Vtricello. Oltre questo, hà bisognato superare altre difficoltà molto maggiori, e sono state, che la Sordellina, che in questo monte della Machina di Polifemo si sente, non puol' essere sfogata come la sudetta, & altre, le canne delle quali sono sempre aperte, e molti fori ancora, quali quando si articolano le voci, secondo il bisogno, si vanno chiudendo, e sempre resta aperto il tubo in fondo, anzi qualche

altro foro fatto per lo sfogo delle vltime voci. La cagione, che non possono essere le dette canne sfogate, ò aperte è, che volendo sonare detto strumento Musicalmente, e far sentire tante voci, quante se ne desiderano, hauendo però sempre le quattro parti à beneplacito, non si poteua far altrimenti, perché sonarebbero sempre tutte le canne; rimediato à questo con gran fatica, ne siegue, che l'ambito di vna canna sù li Tasti porta, doue vn'Ottava, e doue vna Quinta: E quando si apre il foro superiore di detta canna, non sonano più nessuno delli Tasti suoi inferiori sino al fine di detta canna; sì che non si può fare né Terza, né Seconda, né Quarta, & in alcuni luoghi, né meno la Quinta; di modo che resta vuota tutta l'armonia, che deue esser piena, & vnita, e qui vi è stato molto che fare, perché non si possono metter moltitudini di canne, non comportandole il ceppo, stante che subito, che si comincia à dilatare il vento, anzi per ogni poco non opera più in modo alcuno, come sanno i pratici di questo strumento, dal che nacque, che bisognò pensare di fare, che vi fossero due canne, che come ausiliarie, haessero facultà di seruire per tutto, doue s'intrometteua il detto mancamento, con mettere vn dito d'ogni mano sopra vn'altra Tastaturina posta sopra la principale, e fu finito il tutto. Ma vedendo io, che questo modo riuscua alquanto scommodo, tanto mi affaticai in questo, che trouai il modo di poter leuare quella Tastatura di sopra, e con l'aggiunta di sei soli piroletti, rimediare à quel gran mancamento già accennato, mutando il tutto, con tornare d'ogni cosa da capo; in modo che hora l'hò ridotta à potersi sonare nel modo istesso, che si suona l'Organo; eccetto che alcune Seconde si toccano sopra detti piroletti; anzi di più hò fatto, che trouandosi con la mano manca, che nel graue facci la Quinta, e non volendola scomodare, per toccare i Contrabassi, volendo tener l'armonia vnita con le voci dell'altra mano, basti spinger vn poco auanti il dito piccolo di detta mano, che trouarà vna linguella, quale, essendo premuto il Tasto, starà alzata da mezzo verso il fine del medesimo Tasto, che premuta poi, farà sentire il Contrabasso suo correlatiuo; tutta l'Ottava de' Contrabassi, & vna Quinta più sopra, sono voci di vantaggio delle altre Sordelline doppie.

38

16(??)

(fig. 20)

MICHELE TODINI, *Macchina di Polifemo e Galatea* (sec. XVII): parte superstite raffigurante Polifemo mentre suona la sordellina (scultura lignea dorata).

NEW YORK, The Metropolitan Museum of Art: The Crosby Brown Collection, 1889 (neg. n.º 134171 B).

Cfr. anche i precedenti docc. 36-37.

I resti della *Machina di Polifemo e Galatea* del Todini, costituiti dalla cassa dorata del clavicembalo e relative statue lignee, entrarono nel Metropolitan Museum di New York nel 1889 come parte della collezione Crosby Brown. In precedenza essi erano appartenuti al visconte di Sartiges, che verso il 1860 era stato ambasciatore di Francia presso la Santa Sede. Di tale gruppo — sfarzosamente decorato con riferimenti mitologici e completamente dorato — esiste un modellino in creta, forse attribuibile alla scuola dell'Algardi o a quella di Filippo Parodi, che attualmente è conservato nel Museo Nazionale degli Strumenti Musicali a Roma.

Bibl.: E. WINTERITZ, *The golden Harpsichord and Todini's Galleria Armonica*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XIV (1956), n. 5, pp. 149-156; Id., *Keyboard Instruments in The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1961, pp. 18-20.

39

1677

PIETRO FRANCESCO SCARABELLI, *Museo ò Galeria adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese. Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Colleg. Paolo Maria Terzago. Et poi in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli Dottor Fisico di Voghera, & dal medemo accresciuta. Et hora ristampata con l'Aggiunta di diverse cose poste nel fine de medemi Capi dell'Opra. Dedicata all'Ilustrissimo, e Reverendissimo Monsignor Carlo Settala Vescovo di Tortona, Marchese, e Conte, &c., Tortona, Per Nicolò, e Fratelli Viola, s.a. [1677], pp. 331-335 [Strumenti Musicali, Rari, e Curiosi]: 332.*

Seconda edizione aggiornata con le accessioni che nel frattempo avevano arricchito il Museo Settala. Riguardo alle sordelline, è ripetuto esattamente il testo della prima edizione (doc. 30). Cfr. inoltre i precedenti docc. 19, 30, 32 ed i successivi docc. 40-41.



21. Incisione di Cesare Fiori (1636-1702) usata come elemento celebrativo per le esequie di Manfredo Settala (Milano, 1680). La sordellina è raffigurata adagiata su un tavolo con il mantice e l'otre che nell'atto dello sgonfiarsi sembrano voler simboleggiare l'esalazione dell'ultimo respiro (*Defecit spiritus meus*).

Da: G.M. VISCONTI, *Exequiae in Templo S. Nazarii Manfredo Septalio patritio Mediolanensi...*, Milano, Stamperia Arcivescovile, 1680, p. 6 (dimensioni dell'originale: cm. 11x12,7).

1680

GIOVANNI MARIA VISCONTI, *Exequiae in Templo S. Nazarii Manfredo Septalio patritio Mediolanensi, eiusdem basilicae canonico celebratae. Quas summam exposuit March. Ioannes Maria Vicecomes Acad. Animos., Mediolani, Apud Impressores Archiepiscopales, MDCLXXX, pp. 6-7.*

A p. 6 si trova l'incisione di Cesare Fiori (1636-1702), usata come elemento celebrativo per le esequie di Manfredo Settala (Milano, 1680) e qui riprodotta in fig. 21 (formato originale: 110 x 127 mm. ca). Sotto all'incisione (pp. 6-7), sta scritto quanto è sotto riportato. Per le notizie sul Settala, cfr. inoltre i precedenti docc. 19, 30, 32, 39 ed il successivo doc. 41.

Bibl.: C. TAVERNARI, *Il Museo Settala*, in «Critica d'Arte», n.s., XLIV (1979), fasc. 163-165, pp. 202-220: 207; *Museum Septalianum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, a cura di A. Aimi, V. De Michele, A. Morandotti, Milano, Museo Civico di Storia Naturale-Giunti Marzocco Editore (Firenze), 1984, p. 26; F. GUIZZI-R. LEYDI, *Le zampogne in Italia*, vol. 1, Milano, Ricordi, 1985 (*Musica popolare*, 4: *Strumenti musicali popolari*, 1), p. 88 (fig. 30).

Musicam ex parte nouis inuentis auxit Manfredo. Organum iccirco, vulgò sordellinam, ab ipso mer eleganti structurâ confectum, exiguum mole, sed fistulis, & clauiculis varijs mirabile, follibus* compressis in symbolum cessit cum adiectâ epigraphæ Defecit spiritus meus.

Manfredo arricchì in parte la musica con nuove invenzioni. Perciò lo strumento comunemente detto sordellina, realizzato proprio da lui stesso in elegante struttura, di piccola dimensione ma straordinario per le sue svariate chiavi, canne, con il mantice e l'otre compressi, è divenuto elemento simbolico con l'aggiunta dell'epigrafe *La mia anima è spirata*.

(*) Il termine, qui impiegato al plurale, significa propriamente «mantici»; in questo caso comprenderebbe quindi il mantice vero e proprio e l'otre, che nell'atto dello sgonfiarsi sembrano voler simboleggiare l'esalazione dell'ultimo respiro.

1681-1728

FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua. Secolo V. dal 1610. al 1670. Distinto in Decennali. Opera postuma di Filippo Baldinucci fiorentino Accademico della Crusca*, Firenze, Per li Tartini e Franchi, MDCCXXVIII, pp. 339-352 [Antonio Novelli scultore. Discepolo di Gherardo Silvani, nato 1600. + 1662]: 350-351.

Filippo Baldinucci (Firenze, 1625-1696), avviato agli studi presso i Gesuiti, fu presto chiamato a collaborare e continuare le attività commerciali paterne. Di ingegno precoce, con disposizione alla musica e alle arti figurative, dopo aver frequentato botteghe di incisori, scultori e pittori — ricevendo così un'educazione artistica complementare da dilettante — mise a profitto il suo talento in campo artistico. Il cardinale Leopoldo de' Medici lo impiegò come esperto nell'acquisto di opere d'arte. In questa sua veste viaggiò così per l'Italia, specie settentrionale. Le frequentazioni del colto e aristocratico mondo granducale ed i contatti diretti con gli artisti d'Italia e d'Europa lo spinsero a progettare le *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, il cui primo volume uscì nel 1681. Concepite originariamente come appunti in appoggio alla sua attività, le *Notizie* (ordinate per secoli e decenni) raggiunsero mano a mano l'aspetto di una storia dell'arte italiana dalle origini al 1670. Dei sei volumi di cui si componeva l'opera, solo tre furono pubblicati vivente l'autore (da: *Dizionario Biografico degli Italiani*, cfr. *infra*).

Antonio Novelli, scultore e disegnatore, nacque a Castelfranco nel 1600 e morì a Firenze nel 1662.

Bibl.: F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua...*, a cura di F. Ranalli, Firenze, V. Batelli e C., 1845-47⁵, rist. anast. con supplemento e indici, 7 voll., Firenze, SPES-Studio per Edizioni Scelte, 1974-75; S. SAMEK LUDOVICI, *Baldinucci, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1963, pp. 495-498; *Novelli Antonio*, in E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un group d'écrivains spécialisés français et étrangers*, 10 voll., Paris, Librairie Gründ, 1976³, VII, p. 761.

[...] [Antonio Novelli] Non abbandonò mai la musica, e sonò bene molti strumenti, ed in particolare il violino, il flauto ed un altro strumento di fiato da se medesimo inventato, che egli il chiamava la Sordellina, che faceva cinquantaquattro voci, a cui si dà il fiato con un manticcetto,

che si accomoda sotto 'l destro braccio: strumento forse alquanto corrispondente a quella sorta di flauto, che pigliava il fiato dall'otre, chiamato da' Greci ἄσκαυλος, *ascaulos*, al quale alluse Virgilio, secondo lo Scaligero nelle Annotazioni agli Analetti (a) del medesimo, in quei versi dell'Ostessa Sirisca:

*Ebria famosa saltat lasciva taberna,
Ad cubitum raucos excutiens calamos.*

Aveva egli inventato e lavorato di sua mano tale strumento in sua gioventù; ma poi aggravato dalle cure, che porta con seco l'età, avevalo posto in un canto; onde quello, che era composto di corno di bufalo, era stato al tutto guasto dalle tarme. Il suo caro amico Minucci con disgusto ciò sopportava; e fecegli più volte istanza di portarglielo a casa per farlo accomodare, acciocché un così bel lavoro non andasse in [s]fascio. Repugnava a questo il Novelli, dicendo non potere altri che esso medesimo ciò fare: e che quando fosse ritornato all'antico uso delle dita, averebbelo raccomandato al cetto. In quello stesso tempo era in Firenze il Canonico Manfredo Settala, celebre in Milano sua patria, e per l'Europa tutta, per lo suo meraviglioso Museo, e per le sue virtù altresì: ed era trattenuto dal Minucci, il quale, passeggiando con esso pel corso de' barberi in occasione di un palio, si abbattè nel Novelli, e con dimostrazione di gran riverenza il salutò. Il Settala veduto fare un saluto sì riverente ad uomo, che all'abito sembravagli ordinaria persona, disse al Minucci: lo mi fo a credere, che quegli, che voi avete pur ora salutato, sia qualche virtuoso grande, giacché per altro l'aspetto suo e i panni non mi par che il meritino. Non s'inganna VS., disse allora il Dottore. Questi è il tale, dotato delle tali qualità, e fra l'altre cose egli è stato inventore di un strumento di fiato, e descrissegli appuntino la qualità dello strumento. Piano, piano, disse il Settala, come inventore? l'inventore ne sono stato io, e ve ne posso far vedere l'attestato del proprio strumento composto da me, fin tanto tempo fa, che io conservo nel mio Museo; però bisogna che io parli a quest'uomo per ogni modo. Poco faticherà VS. a venire in chiaro di ciò, che a tale suo strumento appartiene, perché io l'ho appunto in casa mia: e senz'altro dire si avviarono l'uno e l'altro a quella volta. Veduto lo strumento, disse il Settala: E' verissimo che costui ha questo strumento inventato da sé, perché ci mancano alcune perfezioni, che son nel mio, che vi sarebbero, se ne avesse veduti altri; ma questo però è un bel lavoro, ed io con un mio stucco da osso il raccomoderò; ma voglio parlargli in ogni maniera. Ed il Minucci a lui: Questo si farà domani, perché io l'aspetto a desinare. Venne il Novelli, e sentito che vi era chi gli avrebbe accomodato il suo strumento, disse ciò non poter'essere. E come non può egli essere, se vi è taluno, disse il Minucci, che ne ha fatti altri di tutto punto? E chi ha fatto di questa sorta di strumenti? disse il Novelli. Io non so che vi siano stati altri che un Prete di Milano, per quanto io sentii già dire, ma son tanti anni, ch'e' sarà morto la vacca e 'l lavoratore. Or se questi fosse vivo, disse il Minucci, lo potrebb'egli raccomandare? Io non ne dubito, rispose il Novelli: orsù la vostra Sordellina sarà assettata, perché è vivo, ed oggi vuol parlare con voi. In questo ragionare eccoti il Settala, che s'abboccò col Novelli, l'avvertì di alcun difetto dello strumento, che bene disse anch'esso aver conosciuto; che però

avevano voluto fare un altro d'avorio senza tale errore. Ma quello, che veramente nel caso nostro è notevole, si è, che parlando il Novelli e 'l Settala, vennero fra di loro a capacitarsi, che tanti anni addietro, nel medesimo anno e mese di Maggio, era venuto ad ambedue il pensiero di far tale strumento: e fecerlo effettivamente uno in Milano, e l'altro in Firenze, senza che l'uno alcuna cosa dell'altro sapesse.

[...]

(a) Analetti, voce Greca, vuol dire propriamente avanzumi.

42

1689 maggio 9

DOMENICO CONFUORTO (CONFORTO), *Giornali delle cose successe in Napoli (1679-1699)*.

NAPOLI, Società Napoletana di Storia Patria: XX.C.20-22 (autografo); XXV.D.1-3 (copia settecentesca).

Descrizione del corteo a cavallo per la funzione funebre della defunta regina. Il passo lascia adito all'ipotesi di un equivoco terminologico (*sordellina* forse in luogo di *sordina*, in un contesto di *trombettieri*); tuttavia è significativo che l'autore abbia impiegato il vocabolo *sordellina*, segno che lo strumento era probabilmente ancora diffuso a Napoli sul finire del sec. XVII.

Bibl.: D. CONFUORTO, *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, a cura di N. Nicolini, 2 voll., Napoli, L. Lubrano, 1930-31 (Società Napoletana di Storia Patria, *Cronache e documenti per la storia dell'Italia Meridionale dei secoli XVI e XVII*), I (MDCLXXIX-MDCXC), pp. 256-257.

[...] a 9 detto [maggio], lunedì, si fe' la cavalcata ordinata nel modo seguente: [...] Poi si posero a cavallo e andorno a Palazzo con quest'ordine: in *primis* andava il segretario dell'eletto del Popolo, preceduto da quattro trombettieri, che suonavano con la sordellina, vestiti a bruno e berretta tonda in testa; [...] Usci poi verso le 22 ore la cavalcata da Palazzo con l'ordine seguente: andavano prima li quattro trobettieri, ch'avea portato il sindaco, suonando la sordellina a cavallo; appresso ne venivano quattro altri del signor viceré del medesimo modo; [...]

Addenda

A lavoro ultimato ed impaginato, Carmela Bongiovanni ci ha segnalato un'altra fonte contenente le citazioni della sordellina qui di seguito riportate. Tale fonte corrisponderebbe al n. 17bis di questa raccolta di documenti e testimonianze.

1627 aprile 4

ROMA, Archivio di Stato: 30 Notai Capitolini, not. Paulus Vespignanus, ufficio 28, vol. 138, 21 febbraio-18 maggio 1627, cc. 574^r-588^v: 602^v-603^r (4 aprile 1627).

Inventario dei beni appartenuti al defunto cardinale Francesco Maria Bourbon Del Monte (Venezia, 1549-Roma, 1626) e lasciati in eredità al nipote Ugucione Del Monte, morto prima ancora che fosse redatto l'inventario. I beni passarono così al di lui fratello, Alessandro, che a sua volta morì sette giorni dopo la conclusione della vendita all'incanto, effettuata in più riprese dall'ottobre 1627 al giugno 1628. Rappresentante del granduca di Toscana presso la corte papale, il cardinal Del Monte costituì nel mediceo palazzo Madama,

sua residenza ufficiale, una delle più importanti collezioni d'arte di Roma. Dopo la sua morte il palazzo fu subito restituito ai Medici e tutti gli oggetti furono riuniti nella casa e nel giardino di Ripetta per essere inventariati.

Bibl.: C.L. FROMMEL, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, in «Storia dell'arte», n. 9-10 (1971), pp. 5-52: 30-49 (trascrizione dell'inventario), in particolare pp. 44-45; W. CHANDLER KIRWIN, *Addendum to Cardinal Francesco Maria del Monte's Inventory: the Date of the Sale of Various Notable Paintings*, ivi, pp. 53-56; *Le risa a vicenda. Vaghi e dilettevoli madrigali a cinque voci posti in luce da diversi autori. Raccolti e dati in luce da Giovanni Pietro Flaccomio Siciliano di Milazzo (1598)*, a cura di P.E. Carapezza, Firenze, L.S. Olschki, 1993 (Istituto di Storia della Musica dell'Università di Palermo: *Musiche rinascimentali siciliane*, XII), pp. XI-XIV.

[c. 582^v] Die Decima quarta Aprilis 1627. Fuit continuatum supradictum Inventarium ad Instantiam supradicti Illustrissimi et Reverendissimi Domini heredis ut supra aliis incohatum.

[...]

[c. 602^v] In un'altra stanza vicino vi erano l'infrascritti Instrumenti Musicali.

[...]

[c. 603^r] Un'Regale à Sordellina.

Un'altro Regale à Sordellina coperto tutto di noce, tastatura d'Avolio.

Una Sordellina con il Suo Mantice coperta di Velluto rosso.

[...]

Appendice

a cura di Maurizio Tarrini

In questa appendice sono riunite in ordine cronologico tutte le testimonianze letterarie, documentarie e iconografiche sul buttafuoco che sono state finora rintracciate. I criteri di compilazione sono gli stessi adottati nel capitolo V sulla sordellina.

1

1574 giugno 26

CESARE NEGRI, *Le Gratie d'Amore*, di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, Professore di Ballare, Opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati. Al Potentissimo & Catholico Filippo Terzo re di Spagna, et monarca del mondo nuovo. &c., Milano, Per l'her. del quon. Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia compagni, MDCII, pp. 9-11 [Trattato Primo. Cap. III]: 10.

Bibl.: C. NEGRI, *Le Gratie d'Amore. A Facsimile of the Milan 1602 Edition*, New York, Broude Brothers, 1969 (*Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, Second Series, Music Literature, CXLI); E. BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «Rivista Italiana di Musicologia», II (1967), n. 1, pp. 74-110: 91, nota 58; C. NEGRI, *Le Gratie d'Amore*, rist. anast., Sala Bolognese, Forni, 1983 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, II/104).

[p. 9] Mascherata dell'Autore fatta adi 26. Giugno 1574. in honore dell'Altezza Serenissima il Sig. Don Giovanni d'Austria, alla presenza di molti Prencipi che con esso lui si trouavano. Cap. III.

[...]

20 Il Contento rappresentato da vn giouane, & da vna vaga donzella, che sotto l'ombra se ne stauano sollazzando d'vn pomo, ambedue assentati, ella con vn picciolo cagnuolo in grembo, & cost assentata andaua egli sonando, & cantando.

Seguiua vn Pastore con vn buttafuoco.

[...]

2

1587

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba mediceo*, 132 (1587), c. 112.

Cfr. anche i successivi docc. 6-7.

Un butta fuoco co[n] sua bacchetta da d[ia]rio? gle [: generale?] 54*.

(*) Restituito da Emilio de Cavalieri il 5 aprile 1588 [ndr].

3

1600

(cfr. facsimile)

GIOVANNI LORENZO BALDANO, *Libro per scriuer l'intavolatura per sonare sopra le sordelline*, Savona, 24 agosto 1600, ms. autografo, cc. 149^v-145^v.

SAVONA, Biblioteca del Seminario Vescovile.

È impiegato un tipo di intavolatura analogo a quello per sordellina (sistema bilineare e numeri) ma non vi sono indicazioni ritmiche. Le carte sono da contare all'indietro (149^v-145^v), a partire dal fondo, poiché il manoscritto è stato scritto a rovescio rispetto alla parte per sordellina.

Delle 36 composizioni presenti, solo le prime trenta sono numerate progressivamente.

[c. 149^v] Intavolatura Di Butta fuoco. Ruggiero. 1.

160(?)

AURELIO VIRGILIANO, *Il Dolcimelo*, ms. sec. XVII (160?), c. 59^r.

BOLOGNA, Civico Museo Bibliografico Musicale: ms. C 33.

Bibl.: A. VIRGILIANO, *Il Dolcimelo*, rist. anast., Firenze, SPES-Studio per Edizioni Scelte, 1979 (*Archivum Musicum*, 11), p. [119].

Cartiglio su pagina lasciata in bianco:

Il Tamburro: Il Buttafoco: E la Campana.

1612

GIULIO CESARE CORTESE, *La Vaiasseide. Poema Arruico di Giulio Cesare Cortese il Pastor Sebeto. A compiuta perfezione ridotta con gli Argomenti, et alcune prose di Gian Ales[s]io Abbactutis. Dedicata al Potentiss. Re de' Venti*, Napoli, Tarquinio Longo, MDCXII, pp. 17-63.La *vaiasseide*, poemetto eroicomico di Giulio Cesare Cortese (Napoli, 1570 ca.-1640 ca.), narra l'insurrezione delle «vaiasse» o serve napoletane che vogliono sposarsi contro la volontà dei loro padroni. Cfr. anche il successivo doc. 8.Bibl.: G. C. CORTESE, *La vaiasseide*, a cura di A. Altamura, Napoli, F. Fiorentino, 1964 (*Collana di studi e testi di letteratura*, VIII), pp. 66, 94; G. C. CORTESE, *Opere poetiche*, ed. critica con note e glossario a cura di E. Malato, 2 voll., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967 (*Poeti e prosatori italiani*, 4), I, p. 79; II, p. 304; E. BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «Rivista Italiana di Musicologia», II (1967), n. 1, pp. 74-110: 91 (nota 60), 109; G. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de peccerille. Le Muse napoletane e le Lettere*, a cura di M. Petrini, Bari, G. Laterza, 1976 (*Scrittori d'Italia*, 260), pp. 667-682; S. NIGRO, *Cortese, Giulio Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 728-733.

[...]	[...]
Po', pe se 'ntrattenere fi' a lo bruoco	Poi, per trattarsi fino all'imbrunire,
²⁴⁰ Chiammaro ad uno co lo vottafuoco.	chiamarono uno col buttafuoco.
[...]	[...]

1621 febbraio 1 [= 1620, stile fiorentino]

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba mediceo*, 391/5 (1620), cc. 488-489.

Cfr. anche il precedente doc. 2 e il successivo doc. 7.

[c. 488] Un butta fuoco vecchio con la sua mazza n° 1.

[c. 489] Un butta fuoco di legno con la sua mazza n° 1.

1622 gennaio 25 [= 1621, stile fiorentino]

FIRENZE, Archivio di Stato: *Guardaroba mediceo*, 391/6 (1621), cc. 568-571^v (documento designato come *Inventario Allegri*).

Cfr. anche i precedenti docc. 2 e 6.

Bibl.: M. FABBRI, *La collezione medicea degli strumenti musicali in due sconosciuti inventari del primo Seicento. Valore storico e organologico delle scritture inventariali approntate (1621-1622) dalla Corte di Toscana per il passaggio della carica di Guardaroba della Musica da Antonio Naldi (Il Bardella) a Lorenzo Allegri (Il Todeschino)*, in «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., I (1983), pp. 51-62: 58.

Addi 25 di Gennaio 1621 ab Inc.ne [= 1622]

Inventario di più sorte d'istrumenti musicali e altro, che tutto, [in] questo medesimo giorno, la Guardaroba Generale di S.A.S. ne fa la consegna a Lorenzo Allegri musico [...]

[12] - Un Butta-fuoco vecchio, con la sua mazza.

1628

BARTOLOMEO ZITO detto Il Tardacino, *La Vaiasseida poema heroico di Giulio Cesare Cortese, nouamente arricchito di Annotazioni, et di Dichiarazioni à ciascun Canto. Con vna Difesa, nella quale si sostiene, che sia Poema perfetto [...] per Bartolomeo Zito, detto il Tardacino [...], Napoli, Ottavio Beltrano, 1628.*

Opere di Giulio Cesare Cortese detto il Pastor Sebeto, 3 voll., Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1783 (Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana, tomo III; Opere del Cortese, tomo II), II, pp. 138-146 [Canto IV]: 146; 147-157 [Annotazioni]: 155.

Cfr. anche il precedente doc. 5.

[p. 147] Annotazejune, e Schiarefecazejune a lo Quarto Canto.

[p. 155] [...] nne la Cetate nostra pe conteonato costummo s'ausa nne l'occasione de li matremmonie fare varie, e deverze addemostrazione de festa; [...] Appriesso, lo juorno che li zite se vanno a nguadiare, e tornate a la casa, veneno tutti li pariente e l'ammice, e co lo votta-fuoco, lo siscariello, e l'arpa se metteno a ballare. [...]

Annotazioni e schiarimenti al Quarto Canto.

[...] nella nostra città per consuetudine si usa, in occasione dei matrimoni, fare varie e diverse dimostrazioni di festa; [...] Dopo, il giorno che i fidanzati vanno a sposarsi, tornati a casa, vengono tutti i parenti e gli amici, e con il buttafuoco, lo zufolo e l'arpa si mettono a ballare. [...]

1634-36

GIAN ALESSIO ABBATTUTIS [= GIAMBATTISTA BASILE], *Lo Cunto deli cunti overo Lo Trattenemiento de' Peccerille. De Gian Alessio Abbattutis, 5 voll., Napoli, Ottavio Beltrano, 1634-36.*

Giambattista Basile (Napoli, 1575 ca.-1632), poeta e prosatore in lingua napoletana, sotto lo pseudonimo di Gian Alessio Abbattutis scrisse un ciclo

di nove egloghe (cfr. il successivo n. 10 di questa appendice) intitolato *Le Muse napoletane* e il famoso novelliere *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de' peccerille*. Quest'ultimo è una raccolta di fiabe di origine popolare, scritte in dialetto napoletano; la narrazione è divisa in cinque giornate (da qui l'altro titolo, successivamente imposto all'opera, di *Pentamerone*), ognuna delle quali comprende dieci fiabe. *Lo cunto*, considerato il suo capolavoro, apparve postumo (fu pubblicato giornata per giornata) tra il 1634 e il 1636.

Bibl.: G. BASILE, *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe. Tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce*, 2 voll., Bari, G. Laterza, 1925; B. CROCE, *Giambattista Basile e il «Cunto de li cunti»*, in B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, G. Laterza, 1948³, pp. 1-118; A. ASOR-ROSA, *Basile, Giambattista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1965, pp. 76-81; G. BASILE, *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de peccerille. Le Muse napoletane e le Lettere*, a cura di M. Petrini, Bari, G. Laterza, 1976 (*Scrittori d'Italia*, 260), pp. 5-440, 611-642 (nota al testo), 689-770 (glossario); G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, trad. italiana (con testo originale a fronte) e note, a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 1986 (*I libri della spiga*).

GIORNATA SECONDA

6. L'orza / L'orsa

[Croce, I, p. 232; Petrini, p. 158 r. 22; trad. Rak, p. 362-363]

[...] e — comenzanno lo Sole comm'a puttana falluta a cagnare quartiere — lo re fece venire li vottafuochi e, comittanno tutte le signure vassalle, fece na festa granne; [...]

[...] e — quando il Sole, come una puttana fallita, cominciò a cambiare quartiere — il re fece venire i musicanti [recte: buttafuochi] e, invitati tutti i signori vassalli, fece una grande festa; [...]

GIORNATA TERZA

[Introduzione]

[Croce, II, pp. 3-4; Petrini, p. 198 r. 5; trad. Rak, pp. 458-459]

[...] E, pe passare allegramente chell'ore che s'erano poste 'miezo fra la matina e l'ora de mangiare, fecero venire li vottafuochi, e comenzaro co gusto granne ad abballare, facenno Ruggiero, Villanella, lo Cunto de l'Uerco, Sfessania, lo Villano vattuto, Tutto lo tuorno co chella palomella, Stordiglione, Vascio de le Ninfe, la Zingara, la Capricciosa, la Mia chiara stella, [...] chiudeno li balli co Lucia canazza, pe dare gusto a la schiava. [...]

[...] E, per passare allegramente quelle ore che si erano messe in mezzo tra la mattina e l'ora del pranzo, fecero venire i musicanti [recte: buttafuochi] e cominciarono a ballare con gran piacere, facendo Ruggiero, la Villanella, il Racconto dell'orco, la Sfessania, il Contadino battuto, Tutto il giorno con quella colombella, Stordiglione, Casa delle Ninfe*, la Zingara, la Capricciosa, la Mia chiara stella, [...] chiudendo i balli con Lucia canazza, per far piacere alla schiava. [...]

(*) Croce, II, p. 3: *Basso delle Ninfe*.

GIORNATA QUARTA
[Introduzione]

[Croce, II, pp. 128-129; Pettrini, p. 184 r. 18; trad. Rak, pp. 656-657]

[...] E subeto na mano de serveture, che se delectavano, vennero leste co colasciune, tam-morrielle, cetole, arpe, chiuchiere, vottafuoche, cro-cro, cacapenziere e zuche-zuche e, fatto na bella sofronia e sonato lo *Tenore de l'Abbate, Zefero, Cuccara Giammartino* e lo *Ballo de Shioerenza*, se cantattero na maniata de canzune de chillo tempo buono che se pò chiù priesto trivoliare che trovare [...]

[...] E subito un pugno di servi, che sapevano suonare, vennero in fretta con colascioni, tamburelli, cetre, arpe, chiuchieri, vottafuochi [recte: buttafuochi], cro-cro, scacciapensieri e zuchi-zuchi e, eseguita una bella sinfonia suonando il *Tenore dell'Abate, Zefiro, Cuccara Giammartino* e il *Ballo di Firenze*, si cantarono una maniata di canzoni di quei bei tempi che si possono più facilmente rimpiangere che ritrovare [...]

10

1635

GIAN ALES[S]IO ABBATTUTIS [= GIAMBATTISTA BASILE], *Le Muse napolitane. Egloche di Gian Ales[s]io Abbattutis*, Napoli, Per Domenico Maccarano, 1635.

Raccolta di nove egloghe di Giambattista Basile (cfr. anche la nota al precedente doc. 9 di questa appendice), ciascuna delle quali s'intitola ad una delle nove Muse, ma con un sottotitolo più significativo, che allude al contenuto o ai personaggi del componimento.

Bibl.: B. CROCE, *Giambattista Basile e il «Cunto de li cunti»*, in B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, G. Laterza, 1948³, pp. 1-118: 47; M. PETRINI, «Le Muse Napolitane» egloghe di Giambattista Basile, in «Studi Secenteschi», III (1962), pp. 107-184: 159-173; IV (1963), pp. 117-192: 179-192 (*Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»*, Serie I, voll. 67, 70); *Poesie italiane del Seicento*, 2 voll., a cura di C. Musetta e P. P. Ferrante, Torino, Einaudi, 1964 (*I millenni*, 27/*Parnaso Italiano*, VII), II, pp. 1459-1477 (con trad. ital.); A. ASOR-ROSA, Basile, Giambattista, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 76-81; E. BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «Rivista Italiana di Musicologia», II (1967), n. 1, pp. 74-110: 90-92; G. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de peccerille. Le Muse napolitane e le Lettere*, a cura di M. Pettrini, Bari, G. Laterza, 1976 (*Scrittori d'Italia*, 260), pp. 480-493 (egloga III), 559-572 (egloga IX), 643-666 (nota al testo), 689-770 (glossario); G. BASILE, *Le opere napolitane*, 4 voll., Roma, Edizioni di Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1989- (in corso), tomo I: *Le muse napolitane*, a cura di O. S. Casale, Roma 1989 [1990] (*Testi dialettali napoletani*, VI), pp. 69-92 (egloga III): 74; 203-229 (egloga IX): 212, 227-228; 231-261 (nota al testo); 262-266 (apparato): 264, 266.

a)

EGLOGA III, 101 (trad. Casale)

Talia ovvero Lo Cerriglio.

Talia ovvero Il Ceriglio.

(Peppo, Rienzo)

[R.] [...] L'Arpie, che leste veneno a pigliare quaccosa da la tavola, e viveno de scruocco e de rapine, 101 sono li vottafuoche e rebecchine. [...]

[...] Le Arpie, che veloci vengono a prendere qualcosa da tavola, e [che] vivono a scrocco e di rapine, sono i [suonatori di] buttafuochi e ribechini. [...]

b)

EGLOGA IX, 157, 406 (trad. Casale)

Calliope ovvero La Museca.

Calliope ovvero La Musica.

(Micco, Titta e Ciullo)

[M.] [...] Valea cchiù lo consierto de lo tiempo passato, lo pettene e la carta, l'ossa 'mmiezo a le deta, lo crò-crò che parlava, lo bello zuco-zuco, la cocchiara sbattuta co lo tagliero e co lo pignatiello, 157 lo vottafuoco co lo siscariello, che re ne ive 'n siecolo! Tutte le bone osanze mo so' iute a l'acito: o stagiune cagnate, peo le presente assai che le passate! [...]

[...] Valevano [di] più il concerto del tempo passato, il pettine e la carta, le nacchere in mezzo alle dita, il crò-crò che parlava, il bello zuco-zuco [zucuzù], la cucchiara battuta col tagliere e con la pignattina, il buttafuoco col fischietto [zufolo], che re ne andavi al settimo cielo! Tutte le buone usanze ora sono andate a male: o stagioni cambiate, peggiori le presenti delle passate! [...]

[C.] Da che lo peccerillo
nasce, porta da dentro
lo ventre de la mamma
a la musca amore.
Si chiagne, se le vota
la conola cantanno;
si lo compare le fa lo presiento,
le dà lo siscariello;
si se fa cristiano,
nce siente le trommette;
s'isso se fa dottore,
nce correno li suone;
406 si se 'nzora, nce vò li vottafuochi;
[...]

Da che il bambino
è concepito, porta da dentro
il ventre della mamma
amore per la musica.
Se piange, gli si dondola
la culla cantando;
se il compare gli fa il regalo
gli dà il fischiello [zufolo];
se si fa cristiano,
senti le trombette;
se lui si fa dottore,
ci accorrono i suonatori;
se si ammoglia, ci vogliono i buttafuochi;
[...]

11

(fig. 27)

1650

MODENA, Biblioteca Estense: *Museo Settaliano*, ms. Campori γ H 1.22, c. 34.

Manfredo Settala (Milano, 1600-1680), scienziato e canonico di S. Nazaro a Milano, ampliò ed arricchì le collezioni ereditate dal padre fino a costituire, intorno al 1630, nella sua abitazione, un vero e proprio Museo detto appunto Settaliano. Tale raccolta per circa cinquant'anni si andò ulteriormente arricchendo con tutto quello che il Settala produceva e riusciva ad acquistare: reperti zoologici e botanici di ogni tipo, reperti archeologici e materiale di interesse etnografico, lavori di artigianato, strumenti scientifici e musicali. Negli anni compresi fra il 1640 e il 1660 il Settala sentì l'esigenza di tirare un bilancio della sua vasta attività collezionistica e commissionò ad alcuni artisti piuttosto noti nell'ambiente milanese contemporaneo i disegni degli oggetti più interessanti e significativi del suo Museo. Tali disegni (300) furono raccolti in sette volumi in-quarto di cui ne rimangono attual-

mente solo cinque: tre nella Biblioteca Ambrosiana di Milano e due nella Biblioteca Estense di Modena. Si hanno inoltre tre cataloghi a stampa editi rispettivamente nel 1664, nel 1666 e nel 1677 (cfr. anche i successivi docc. 12-14 di questa appendice) ed i resoconti dettagliati o le brevi notizie fornite dai viaggiatori, dagli studiosi e dai corrispondenti del Settala che visitarono od ebbero notizia del Museo durante la vita di Manfredo o dopo la sua morte.

Bibl.: C. TAVERNARI, *Il Museo Settala*, in «Critica d'Arte», n.s., XLIV (1979), fasc. 163-165, pp. 202-220; *Musaeum Septalianum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, a cura di A. Aimi, V. De Michele, A. Morandotti, Milano, Museo Civico di Storia Naturale-Giunti Marzocco Editore (Firenze), 1984, pp. 25-44 (*Manfredo Settala e il suo Museo*): 25-35.

Butafuoco. Carolus a Sole delineavit Mediolani 1650.

Buttafuoco. Carlo da Sole disegnò in Milano, 1650.

12

1664

PAOLO MARIA TERZAGO, *Musaeum Septalianum Manfredi Septalae patritii Mediolanensis industrioso labore constructum; Pauli Mariae Terzagi Mediolanensis physici collegiati geniali laconismo descriptum [...]*, Dertonae [= Tortona], Typis Filiorum quondam Elisei Violae, 1664, pp. 285-289 [*Musica instrumenta*]: 288.

Bibl.: J. VON SCHLOSSER, *Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis. Mit 41 Abbildungen im Text und 57 Lichtdrucktafeln*, Wien, Kunstverlag A. Schroll & Co., 1920 (*Kunsthistorisches Museum in Wien. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe*, III), rist. anast. Hildesheim-New York, G. Olms, 1974, pp. 17-19: 18.

[...]
32 Instrumentum calabrensibus familiare
quam ludrica [recte: ludicra] lingua, *Buttafuoco*
dicunt Africanis quoque notum.
[...]

[...]
32 Strumento familiare ai Calabresi che in
linguaggio scherzoso chiamano *Buttafuoco*, no-
to anche agli Africani.
[...]

1666

PIETRO FRANCESCO SCARABELLI, *Museo ò Galeria adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese. Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Paolo Maria Terzago et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli, Dott. Fis. di Voghera. E dal medemo accresciuta, Tortona, Per li Figliuoli del quondam Eliseo Viola, MDCLXVI, pp. 363-368 [Stromenti musicali, rari, e curiosi]: 366.*

[...]

Vn buttafuoco stromento noto all'Africani, & vsitatissimo trà Calabresi.

[...]

1677

PIETRO FRANCESCO SCARABELLI, *Museo ò Galeria adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese. Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Colleg. Paolo Maria Terzago. Et poi in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli Dottor Fisico di Voghera, & dal medemo accresciuta. Et hora ristampata con l'Aggiunta di diverse cose poste nel fine de medemi Capi dell'Opra. Dedicata all'Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignor Carlo Settala Vescovo di Tortona, Marchese, e Conte, &c., Tortona, Per Nicolò, e Fratelli Viola, s.a. [1677], pp. 331-335 [Stromenti Musicali, Rari, e Curiosi]: 334.*

Seconda edizione aggiornata con le accessioni che nel frattempo avevano arricchito il Museo Settala. Riguardo al buttafuoco, è ripetuto esattamente il testo della prima edizione (cfr. il precedente doc. 13).

Addenda

A lavoro ultimato ed impaginato, Carmela Bongiovanni ci ha segnalato un'altra fonte contenente la citazione del buttafuoco qui di seguito riportata. Tale fonte corrisponderebbe al n. 7bis di questa Appendice.

1627 aprile 4

ROMA, Archivio di Stato: 30 Notai Capitolini, not. Paulus Vespignanus, ufficio 28, vol. 138, 21 febbraio-18 maggio 1627, cc. 574^r - 588^v: 602^v - 603^r (4 aprile 1627).

Inventario dei beni appartenuti al defunto cardinale Francesco Maria Bourbon Del Monte (Venezia, 1549-Roma, 1626) e lasciati in eredità al nipote Ugucione Del Monte, morto prima ancora che fosse redatto l'inventario. I beni passarono così al di lui fratello, Alessandro, che a sua volta morì sette giorni dopo la conclusione della vendita all'incanto, effettuata in più riprese dall'ottobre 1627 al giugno 1628. Rappresentante del granduca di Toscana presso

la corte papale, il cardinal Del Monte costituì nel mediceo palazzo Madama, sua residenza ufficiale, una delle più importanti collezioni d'arte di Roma. Dopo la sua morte il palazzo fu subito restituito ai Medici e tutti gli oggetti furono riuniti nella casa e nel giardino di Ripetta per essere inventariati.

Bibl.: C.L. FROMMEL, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, in «Storia dell'arte», n. 9-10 (1971), pp. 5-52: 30-49 (trascrizione dell'inventario), in particolare pp. 44-45; W. CHANDLER KIRWIN, *Addendum to Cardinal Francesco Maria del Monte's Inventory: the Date of the Sale of Various Notable Paintings*, ivi, pp. 53-56; *Le risa a vicenda. Vaghi e dilettevoli madrigali a cinque voci posti in luce da diversi autori. Raccolti e dati in luce da Giovanni Pietro Flaccomio Siciliano di Milazzo (1598)*, a cura di P.E. Carapezza, Firenze, L.S. Olschki, 1993 (Istituto di Storia della Musica dell'Università di Palermo: *Musiche rinascimentali siciliane*, XII), pp. XI-XIV.

[c. 582^v] Die Decima quarta Aprilis 1627. Fuit continuatum supradictum Inventarium ad Instantiam supradicti Illustrissimi et Reverendissimi Domini heredis ut supra aliis inchoatum.

[...]


[c. 602^v] In un'altra stanza vicino vi erano l'infrascritti Instrumenti Musicali.

[...]

[c. 603^r] Un Buttafoco.

[...]

- Di Gio: Lorenzo Baldano di Savona -

- W la Sig^{ra}  Mia Sig^{ra} -
 - Da l'anno 1600 a 24 agosto -

libro per Scrivere l'Introsolatura per Sonare sopra le Sordelline -

[1]

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains rhythmic values: 1 1 1 1 2 2 2 1 0 3 | 1 1 1 1 2 1 | 1 2 1 | 1 2 1 1 2 1. The bottom staff contains rhythmic values: 3 1 2 3 2 2 | 1 6 6 6 1 | 1 2 3 2 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 2 1 2 3. The piece ends with a bracketed section labeled "fine".

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains rhythmic values: 1 1 1 0 0 1 1 | 1 0 1 2 3 2 2 | 2 2 2 1 1 2 2 | 3 3 3 2 2 1 1. The bottom staff contains rhythmic values: 1 1 1 6 6 1 1 | 1 6 1 2 3 2 2 | 2 2 2 1 1 2 2 | 3 3 3 2 2 3 3. The piece ends with a bracketed section labeled "fine".

Running!

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains rhythmic values: 1 1 4 3 2 1 1 4 | 4 3 1 2 3 2 4 | 0 1 2 0 1 3 2 4 | 4 3 1 1 2 1 4. The bottom staff contains rhythmic values: 1 1 0 6 2 1 3 3 | 0 6 1 2 3 2 2 | 2 2 2 2 1 3 2 2 | 0 6 1 2 2 3 3. The piece ends with a bracketed section labeled "fine".










In altro modo

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains rhythmic values: 1 1 1 1 1 4 3 2 1 0 1 0 4 | 1 4 | 4 4 4 4 | 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2. The bottom staff contains rhythmic values: 3 1 2 1 6 0 3 2 1 6 1 6 0 1 3 3 | 0 6 1 2 1 3 2 1 6 1 6 1 6 1 2 3 2.

In altro modo 3

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains rhythmic values: 3 2 1 0 1 2 3 4 | 4 4 4 3 3 3 4 2 | 4 4 4 4 | 1 1 1 1 1 1 1 1. The bottom staff contains rhythmic values: 2 2 2 2 2 2 2 2 | 1 6 0 0 1 6 0 2 | 0 6 1 2 1 2 1 6 1 6 1 6.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains rhythmic values: 1 1 1 2 1 4. The bottom staff contains rhythmic values: 1 2 3 2 2 3 3. The piece ends with a bracketed section labeled "fine".

W la Sig.^{2a}          *ma. Sig.^{2a}*

Ruggiero in altro modo - 9

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff contains rhythmic values: 4 1 1 4 3 2 1 0 0 | 1 1 1 4 4 4 4 1 | 2 3 3 4 4 4 4 1 1. The bottom staff contains rhythmic values: 0 1 3 0 3 2 1 6 2 1 | 2 1 6 0 6 1 2 3 | 2 1 6 0 6 1 2 1 3. A double bar line with a repeat sign is at the end.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The top staff contains rhythmic values: 1 1 1 1 1 1 1 1 2 | 3 2 1 0 1 2 3 4 | 3 2 1 0 1 2 3 2 | 3 2 1 0 1 2 3 4. The bottom staff contains rhythmic values: 2 1 6 1 6 1 6 1 2 3 2 | 2 2 2 2 2 2 2 2 | 2 2 2 2 2 2 2 2 | 2 2 2 2 2 2 2 2.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff contains rhythmic values: 3 2 1 0 1 2 3 2 3 | 2 3 2 1 0 1 2 3 4 | 4 4 4 4 4 4 1 | 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1. The bottom staff contains rhythmic values: 2 2 2 2 2 2 2 2 | 2 2 2 2 2 2 2 2 | 1 6 0 6 1 2 1 | 2 1 6 1 6 1 6 1 2 3 2 2 3 3. A double bar line with a repeat sign and the word "fine" is at the end.

Tenore dell'abbate

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The top staff contains rhythmic values: 1 1 2 3 | 3 2 1 1 2 1 1 | 1 0 1 2 3 2 2 | 2 3 2 1 1 2 2 | 3 0 0 1 1 2 3 | 3 2 1 2 1 1. The bottom staff contains rhythmic values: 1 1 2 3 | 3 2 1 2 2 3 3 | 1 6 1 2 3 2 2 | 2 3 2 1 1 2 2 | 6 6 6 1 1 2 3 | 3 2 1 2 2 3 3. A double bar line with a repeat sign and the word "fine" is at the end.

In altro modo - 6

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves. The top staff contains rhythmic values: 1 0 4 0 1 2 3 | 4 3 2 1 3 2 1 1 2 1 1 | 1 0 1 2 3 2 2 | 4 3 2 1 3 4 4. The bottom staff contains rhythmic values: 1 6 0 6 1 2 3 | 4 3 2 1 3 2 1 2 2 3 3 | 1 6 1 2 3 2 2 | 0 6 2 1 6 0 0.

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of two staves. The top staff contains rhythmic values: 3 0 0 1 0 4 0 1 2 3 | 4 3 2 1 3 2 1 1 2 1 1. The bottom staff contains rhythmic values: 6 6 6 1 6 0 6 1 2 3 | 4 3 2 1 3 2 1 2 2 3 3. A double bar line with a repeat sign and the word "fine" is at the end. To the right of the double bar line is the signature: *W. Ja. Sig. C. M. S. Min. Sig.*

Tenore dell'abbate in altro modo >

Handwritten musical notation for Tenore dell'abbate in altro modo, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values (1, 2, 3, 4, 6, 0) and accidentals (accents, slurs). The systems are labeled with specific time signatures or sections:

- System 1: Tenore dell'abbate in altro modo >
- System 2: Tenore dell'abbate in altro modo >
- System 3: Tenore dell'abbate in altro modo >
- System 4: Tenore di Caravaggio
- System 5: Tenore di Ferrara
- System 6: Tenore di Ferrara

The notation is written on two-line staves. The first staff of each system typically contains rhythmic values, and the second staff contains corresponding rhythmic values. Some systems include a final flourish or a specific ending mark.

Fughetta 10

Handwritten musical notation for the first system of *Fughetta 10*. It consists of two staves. The top staff has notes 1 2 3 2 1 1 | 4 0 1 2 2 | 0 1 2 3 2 1 1 | 4 0 1 2 2 | 1 2 3 2 1 1. The bottom staff has notes 1 2 3 2 3 3 | 0 6 1 2 2 | 6 1 2 3 2 3 3 | 0 6 1 2 2 | 1 2 3 2 3 3. There are various accents and slurs above the notes.

Handwritten musical notation for the second system of *Fughetta 10*. It consists of two staves. The top staff has notes 4 3 3 1 1 2 | 4 3 1 2 3 2 1 1 | 0 1 0 1 1 1 2 4 | 0 1 2 3 2 4 0 1 2 3 2. The bottom staff has notes 0 6 0 1 6 2 | 0 6 1 2 3 2 3 3 | 6 1 6 1 2 3 2 2 | 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2. There are various accents and slurs above the notes.

Handwritten musical notation for the third system of *Fughetta 10*. It consists of two staves. The top staff has notes 4 4 4 4 1 1 4 | 0 1 0 1 1 1 2 3 2 1 0 1 2 3 4 | 4 4 4 4 4 4 1. The bottom staff has notes 0 6 1 2 1 3 3 | 6 1 6 1 2 3 2 2 2 2 2 2 2 2 2 | 1 6 0 6 1 2 1. There are various accents and slurs above the notes.

Handwritten musical notation for the fourth system of *Fughetta 10*. It consists of two staves. The top staff has notes 1 1 1 4 4 4 4 1 1 4 | 0 1 0 1 1 1 2 4 | 1 2 3 2 1 1. The bottom staff has notes 2 1 6 0 6 1 2 1 3 3 | 6 1 6 1 2 3 2 2 | 1 2 3 2 3 3. There are various accents and slurs above the notes.

Fughetta in alla aria !!

Handwritten musical notation for the first system of *Fughetta in alla aria !!*. It consists of two staves. The top staff has notes 1 2 3 2 4 4 3 3 3 4 2 | 1 2 3 2 4 3 1 1 2 1 4. The bottom staff has notes 1 2 3 2 2 0 0 1 6 0 2 | 1 2 3 2 0 6 1 2 2 3 3. There are various accents and slurs above the notes.

Handwritten musical notation for the second system of *Fughetta in alla aria !!*. It consists of two staves. The top staff has notes 1 2 1 0 0 0 1 1 2 3 3 4 3 3 3 4 2 | 1 3 1 1 1 4 0 1 1 1 1 2 1 4. The bottom staff has notes 1 2 1 6 2 6 1 3 2 1 6 0 0 1 6 0 2 | 1 3 1 1 3 0 6 1 2 3 2 2 3 3. There are various accents and slurs above the notes.

La follia - 15

0 1 2 3 2 2 1 0 0 | 2 1 0 4 0 0 1 2 2 | 0 1 2 3 2 2 1 0 0 | 4 0 1 1 1 3 2 1 1

6 1 2 3 2 2 1 6 6 | 2 1 6 0 6 6 1 2 2 | 6 1 2 3 2 2 1 6 6 | 0 6 1 2 3 3 2 3 3

In altro modo 16

0 1 2 3 2 2 3 3 4 0 0 0 | 2 3 3 4 0 0 0 | 1 1 1 2 3 4 | 0 1 2 3 2 2 3 4 0 0

6 1 2 3 2 2 1 6 0 6 2 2 | 2 1 6 0 6 1 2 | 1 2 3 2 2 2 | 2 2 2 2 2 1 6 0 6 2

0 0 0 1 1 1 2 3 2 1 | 1 1 3 3 3 2 3 2 1 3 4 0 0 0

6 1 2 1 2 3 2 2 2 3 | 2 3 3 2 3 2 3 2 1 6 0 6 2 2

fine

La Violona non e' b'na cosa 17

2 1 0 4 0 1 2 1 | 3 3 2 1 1 1 2 1 1 | 2 2 1 0 1 2 3 2 | 3 3 2 1 1 1 2 1 1

2 1 6 0 6 1 2 1 | 3 3 2 1 2 3 2 2 3 3 | 2 2 1 6 1 2 3 2 | 3 3 2 1 2 3 2 2 3 3

fine

Tempi di natavino 18

4 0 1 0 1 1 1 2 4 | 3 2 1 4 1 1 1 2 4 | 3 2 1 0 1 1 1 2 4

0 6 1 6 1 2 3 2 2 | 3 2 3 0 1 2 3 2 2 | 3 2 3 2 1 2 3 2 2

fine

Tempi di roscio - 19

3 1 2 4 | 3 2 1 3 2 4 | 4 1 1 1 2 | 1 0 2 3 | 2 1 3 2 4

3 3 2 2 | 3 3 3 3 2 2 | 0 1 3 1 2 | 2 2 2 3 | 3 3 3 2 2

fine

Musik Jember dalam nada - 2.0

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 0 0 1 0 0 0 4 0 0 0 3 0 0

1 1 2 1 2 1 6 1 6 1 6 1 2 3 2 2 3 3 6 6 1 6 1 0 0 6 1 2 1 2 2

1 1 1 1 1 3 2 1 4 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 2 2 1 0 0 0 3 0

1 1 2 1 2 3 3 2 3 3 1 1 2 1 2 1 6 1 6 1 0 1 2 3 2 2 3 3 2 2 1 6 1 2 1 2

0 0 1 0 0 0 4 0 0 0 3 0 0 6 6 1 6 1 6 0 6 1 2 1 2 2

Do fine // *Dr. Fildarina* *ria* *si* *ria* *Sij* *ria*, *Si* *ria*

1 3 1 0 4 4 0 1 2 1 1 3 2 3 2 1 0 2 1 0 4 3 1 1 2 1 4

3 2 1 6 0 0 6 1 2 1 3 3 2 3 2 1 6 2 1 6 0 6 1 2 2 3 3

Do fine

2 2 2 1 0 2 2 1 1 0 0 0 0 0 0 0 6 0 6 6 2 2 2 2 2 1 1 2 1 0 1 2 1

2 2 2 1 6 2 2 1 6 6 6 6 6 6 0 0 3 3 2 2 2 2 2 1 1 2 1 6 1 2 2 3

1 3 1 1 2 1 1 4 4 0 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1

3 3 3 2 2 3 3 0 0 6 1 2 1 6 1 2 3 2 2 3 3

Do fine // *W. ia* *Sij* *ria* *Sij* *ria*

Fin alla misura 28

$\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$
 4 4 0 1 2 1 2 3 2 1 0 | 4 0 4 0 1 0 1 2 2 . 2 3 2 1 0 1 2 3 2 2 .
 0 0 6 1 2 1 2 3 2 1 6 | 0 6 0 6 1 6 1 2 2 . 2 3 2 1 6 1 2 3 2 2 .
 $\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$
 3 1 1 1 3 2 1 1 || 2 3 2 1 0 1 2 3 2 2 . 3 1 1 1 3 2 1 1
 6 1 2 3 3 2 3 3 || 2 3 2 1 6 1 2 3 2 2 . 6 1 2 3 3 2 3 3 } fine 01/28

In altro modo 29

$\uparrow \uparrow$
 1 2 3 3 4 0 1 2 1 1 4 2 1 0 | 0 0 0 0 0 0 0 0 1 1 1 2 3 2 4
 3 2 1 6 0 6 1 2 1 6 0 2 1 6 | 1 2 6 1 2 6 1 2 1 2 3 2 2 2 2

$\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$
 3 2 1 4 1 1 1 2 3 2 4 . 4 4 4 1 1 1 2 3 2 1 4 | 3 2 1 4 1 1 1 2 3 2 4
 3 2 3 0 1 2 3 2 2 2 2 . 1 6 0 1 2 3 2 2 2 3 3 || 3 2 3 0 1 2 3 2 2 2 2

$\uparrow \uparrow \uparrow$
 4 4 4 1 1 1 2 3 2 1 4 } fine
 1 6 0 1 2 3 2 2 2 3 3 } fine

La misura 30

$\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$
 3 3 2 1 2 1 0 2 0 1 1 | 4 0 1 1 1 3 2 1 | 4 0 1 0 4 0 0 1 1 | 4 0 1 1 1 3 2 1 4
 3 3 2 1 2 1 6 2 6 1 3 | 0 6 1 2 3 3 2 3 | 0 6 1 6 0 6 2 1 3 | 0 6 1 2 3 3 2 3 3 } fine

In casa in alto modo 35

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top line contains notes with stems and flags, and the bottom line contains numbers (4 4 0 1 2 1 1 0 1 1 1 1 4 4 4 4 1 4 4 0 1 4 3 1 1 1 1 2 1 4). A double bar line is present. The word "fine" is written at the end of the staff.

Tenida paranda 30

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top line contains notes with stems and flags, and the bottom line contains numbers (1 1 0 4 0 1 0 0 4 4 1 1 1 0 4 0 1 0 0 4 1 1 0 0 1 0 0). A double bar line is present.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top line contains notes with stems and flags, and the bottom line contains numbers (4 1 1 1 0 4 0 1 1 1 0 0 1 1 1 0 4 0 1 0 0 4 0 0 1 0 0 4 1 1 4 0 0 0 1 0 0). A double bar line is present.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top line contains notes with stems and flags, and the bottom line contains numbers (0 0 1 1 1 0 4 0 1 0 0 4 1 1 4 0 0 0 1 0 0 6 2 1 2 1 0 0 2 2 0 1 0 0 2 6 2 1 2 2). A double bar line is present. The word "fine" is written at the end of the staff. To the right, there is a box containing the text "W Bonica mia Sig. 08448-".

Labonale 33

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top line contains notes with stems and flags, and the bottom line contains numbers (1 1 2 1 0 1 0 4 0 1 2 2 2 3 2 1 2 4 0 1 2 1 1 2 1 4 3 2 1 1 2 1 0 0 0 2 2 2 2 3 2 1 2 0 6 1 2 3 3 2 3 3 3 2 3). A double bar line is present.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top line contains notes with stems and flags, and the bottom line contains numbers (4 0 1 1 1 3 2 1 1 0 0 1 2 3 3 2 3 3). A double bar line is present. The word "fine" is written at the end of the staff. To the right, there is a box containing the text "Vane volte a quella faccia bella, Che e la mia GIOBARIA bella".

Gonnet 44

4 1 4 1 4 6 0 1 2 | 4 6 0 6 0 4 0 1 2 2 6 0 6 0 4 0 0 4 3 3 3 4 2 |

3 2 3 2 3 2 3 3 3 4 | 2 3 2 3 6 0 6 1 2 2 3 2 3 6 0 2 2 0 0 1 6 0 2 |

4 4 0 1 0 4 4 2 0 0 0 1 2 1 0 1 2 3 | 2 6 6 6 2 3 3 4 0 6 0 6 6 6 2 1 1 2 1 1 |

0 0 6 1 6 0 0 2 6 2 6 1 2 1 6 1 2 3 | 2 3 2 3 2 1 6 0 6 0 6 3 2 3 2 3 2 2 3 3 |

also Gonnet 45

4 4 0 1 1 1 0 0 1 1 | 4 4 0 1 1 1 1 2 1 1 | 3 3 2 1 3 2 3 2 2 | 4 3 4 3 2 1 1 |

0 0 6 1 3 2 1 6 2 1 3 | 0 0 6 1 2 3 2 2 3 3 | 3 3 2 1 3 2 3 4 4 | 4 3 4 3 2 1 3 |

1 1 0 0 1 1 | 4 0 1 2 1 1 1 1 2 1 |

2 1 6 2 1 3 | 0 6 1 2 1 2 3 2 2 3 |

Also Gonnet 46

4 4 0 1 1 1 0 0 1 1 | 4 4 0 1 1 1 1 1 1 2 1 | 3 3 2 1 3 2 3 2 2 |

0 0 6 1 3 2 1 6 2 1 3 | 0 0 6 1 2 1 6 1 2 3 2 2 3 | 3 3 2 1 3 2 3 4 4 |

4 3 4 3 2 1 1 | 1 1 0 0 1 1 | 4 0 1 2 1 1 1 1 1 1 2 1 |

4 3 4 3 2 1 3 | 2 1 6 2 1 3 | 0 6 1 2 1 2 1 6 1 2 3 2 2 3 |

fine OBADA

Alha Courte 47

6 0 6 0 6 0 6 0 6 0 6 0 6 0 6 2 1 6 6 6 2 4

3 2 3 6 3 6 0 6 3 6 0 3 2 3 6 3 6 0 6 3 2 3 3 2 3 2 2

6 6 6 2 4 6 0 6 0 6 0 6 0 6 2 1

3 2 3 2 2 3 2 3 6 3 6 0 6 3 2 3 : fine

oflago lyaon 48 48 48

Alha Courte 48

1 1 1 1 4 1 4 0 0 1 1 4 4 4 4 1 1 1 1 1 1 1 2 1 4

3 1 2 1 6 0 3 0 6 2 1 3 0 6 1 2 1 2 1 6 1 2 3 2 2 3 3

4 0 0 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1

0 6 2 1 2 1 6 1 2 3 2 2 3 3 : fine

Alha Courte 49

1 1 1 1 4 0 1 1 1 1 4 0 1 1 0 0 1 2 3 2 1 2 4 3 4 3 2 1 1

3 1 2 1 6 0 6 1 3 1 2 6 0 6 1 3 2 2 2 2 3 3 3 2 4 3 4 3 2 1 3

2 1 0 0 1 1 4 0 1 2 1 1 1 1 1 1 1 2 1 4

2 1 6 2 1 3 0 6 1 2 1 2 1 6 1 2 3 2 2 3 3 : fine

Altra Corona So

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with stems and flags, and the bottom staff contains numbers (1, 2, 3, 4, 0, 6, 0, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 4, 4, 1, 2, 3, 2, 1, 1, 2, 3, 2). The piece ends with a double bar line and the word 'fine'.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with stems and flags. The bottom staff contains numbers (1, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 6, 0, 3, 2, 1, 2, 3, 4). The piece ends with a double bar line and the word 'fine', followed by a wavy line and the text 'la Sig. Oghad'.

fantasia / la corra dello sereno

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with stems and flags. The bottom staff contains numbers (1, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 0, 0, 0, 0, 1, 1, 1, 1, 2, 4, 1, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 0, 0, 0, 0, 1, 1, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 1, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 6, 2, 6, 1, 2, 1, 3, 1, 2, 3, 2, 2, 1, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 6, 2, 6, 1, 2, 1, 2, 3, 3, 2, 3, 3). The piece ends with a double bar line and the word 'fine'.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with stems and flags. The bottom staff contains numbers (1, 4, 1, 1, 1, 3, 2, 1, 4, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 3, 2, 1, 4, 1, 1, 2, 3, 3, 2, 3, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 2, 2, 2, 3, 3). The piece ends with a double bar line and the word 'fine', followed by a wavy line and the text 'la Sig. Adagio'.

Aria in osage

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with stems and flags. The bottom staff contains numbers (6, 6, 4, 0, 0, 0, 6, 6, 0, 6, 2, 6, 6, 4, 0, 0, 0, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 3, 3, 0, 6, 2, 6, 0, 0, 6, 3, 2, 3, 3, 0, 6, 2, 6, 1, 1, 2, 1, 6, 1, 2, 3, 2, 2, 3). The piece ends with a double bar line and the word 'fine'.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with stems and flags. The bottom staff contains numbers (1, 3, 3, 1, 1, 2, 1, 1, 4, 4, 0, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 4, 3, 3, 3, 3, 2, 2, 3, 3, 0, 0, 6, 1, 2, 1, 6, 1, 2, 3, 2, 2, 3, 3). The piece ends with a double bar line and the word 'fine', followed by a wavy line and the text 'la Sig. O.M.D.I.O.'.

Bata de Norte 53

1 2 1 2 1 1 4 | 1 1 0 4 0 1 1 4 | 1 1 3 2 3 2 1 0 4 0 1 2 | 3 3 2 2 3 2 1 2

3 2 3 2 1 3 3 | 1 1 6 0 6 1 3 3 | 1 1 3 2 3 2 1 6 0 6 1 2 | 3 3 2 2 3 2 1 2

1 1 3 4 3 2 1 3 2 1 1 2 1 | 4 4 0 1 2 1

1 1 3 4 3 2 1 3 2 1 2 2 3 | 0 0 6 1 2 3

fine W la Sig.^{ra} Olga Maglaes *Paduanjalu*

En otro modo 54

1 2 1 2 1 1 4 | 1 1 1 1 4 3 2 1 0 1 0 4 1 | 1 1 1 4 4 4 4 1 1 1 1 4 4 4 4 1 | 3 2 3 2 1 0 1 0 6 0 6 1 0 2

3 2 3 2 1 3 3 | 1 2 1 6 0 3 2 1 6 1 6 0 1 | 2 1 6 0 6 1 2 3 2 1 6 0 6 1 2 1 | 3 2 3 2 1 6 1 6 0 6 0 1 6 2

1 1 1 1 1 1 2 3 2 1 0 1 2 3 2 4 | 1 1 1 1 4 0 1 1 1 2 1 1 2 1 | 4 1 1 1 2 1 4

1 2 1 6 1 2 3 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 | 1 3 1 3 0 6 1 2 3 2 1 2 2 3 | 0 1 6 2 2 3 3

fine

En otro modo 55

1 2 1 2 1 1 4 | 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 0 0 1 1 4 | 4 4 4 4 1 1 4 1 1 2 1 0 | 6 0 1 2 1 3 2 4

3 2 3 2 1 3 3 | 1 2 1 6 0 1 6 0 1 6 0 6 2 1 3 3 | 0 6 1 2 1 3 0 1 0 2 1 6 | 0 6 1 2 1 3 2 2

0 1 2 3 2 4 | 4 4 4 4 1 1 4 0 1 1 1 2 4 | 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 4 4 4 4 1

2 2 2 2 2 2 | 0 6 1 2 1 3 0 6 1 2 3 2 2 | 1 3 2 2 3 1 2 1 6 1 2 1 6 0 6 1 2 3

fine

Panayia 56

|| || || || || || || || || || ||

4 0 1 2 3 2 2 2 1 3 2 3 2 1 0 | 0 1 2 1 0 2 | 4 0 1 1 4 0 1 2 3 2 1 1 2 1 | 3 1 1 1 2 1

0 6 1 2 3 2 2 2 1 3 2 3 2 1 6 | 6 1 2 1 6 2 | 0 6 1 3 0 6 1 2 3 2 1 2 2 3 | 6 1 3 2 2 3 } fine

In altro modo 57

|| || || || || || || || || || ||

4 0 1 2 3 2 4 | 0 1 2 3 2 4 4 4 4 4 1 | 4 0 0 2 1 0 2 0 1 2 1 0 0 0 0 0

0 6 1 2 3 2 2 | 2 2 2 2 2 2 0 6 1 2 1 3 | 0 2 6 2 1 6 2 6 1 2 1 6 1 2 1 6

|| || || || || || || || || || ||

0 0 0 1 1 1 1 0 1 1 1 2 1 1 2 1 | 1 1 1 1 2 1 0 2 1

2 1 6 1 3 2 1 6 1 2 3 2 1 2 2 3 | 1 2 1 6 0 1 6 2 3 } fine || *W. a Sig. 2. o. pp. o*

In altro modo 58

|| || || || || || || || || || ||

1 1 1 1 4 0 1 2 1 2 | 3 2 1 0 1 2 3 4 | 4 4 4 4 4 4 1 | 1 1 1 4 4 4 4 1

1 2 1 6 0 6 1 2 3 2 | 2 2 2 2 2 2 2 2 | 1 6 0 6 1 2 1 | 2 1 6 0 6 1 2 1

3 2 3 2 1 0 1 0 6 0 6 1 0 2 | 1 1 1 1 1 2 3 2 1 0 1 2 3 4 | 4 4 4 4 4 4 1

3 2 3 2 1 6 1 6 0 6 0 1 6 2 | 1 6 1 2 3 2 2 2 2 2 2 2 2 2 | 1 6 0 6 1 2 1

|| || || || || || || || || || ||

3 2 1 0 1 0 1 0 1 1 1 1 2 1 | 1 1 1 1 1 1 1 1 4 4 4 4 1

3 2 1 6 1 6 1 6 1 2 3 2 2 3 | 1 2 1 6 1 2 1 6 0 6 1 2 3 } fine || *W. o. pp. o*

Paso negro 59

1 2 1 2 6 6 | 4 4 0 6 2 6 6 | 4 0 1 2 1 0 2 | 0 1 2 1 0 2 | 2 1 0 0 1 1

3 2 3 2 3 3 | 0 0 6 3 2 3 3 | 0 6 1 2 1 6 2 | 6 1 2 1 6 2 | 2 1 6 2 1 3

1 2 1 2 1 1 | 0 1 0 1 2 3 2 | 2 3 2 1 2 | 1 2 1 2 6 6 | 4 4 0 6 2 6 6

3 2 3 2 1 3 | 6 1 6 1 2 3 2 | 2 3 2 1 2 | 3 2 3 2 3 3 | 0 0 6 3 2 3 3

4 0 1 2 1 0 2 | 0 1 2 1 0 2 | 2 1 0 0 1 1 | 4 0 1 2 3 2 1 1 2 1 | 4 4 0 1 2 1

0 6 1 2 1 6 2 | 6 1 2 1 6 2 | 2 1 6 2 1 3 | 0 6 1 2 3 2 1 2 2 3 | 0 0 6 1 2 3 *ofine*

2º paso negro 60

1 2 1 2 6 6 | 4 4 0 1 2 1 0 0 6 6 | 4 4 0 1 0 1 2 1 0 0 | 1 1 1 1 1 1 1 1 1 0 0 | 4 4 0 1 2 1 0 0 6 6

3 2 3 2 3 3 | 0 0 6 1 2 1 6 2 3 3 | 0 0 6 1 6 1 2 1 6 2 | 1 6 1 6 1 6 1 2 1 6 2 | 0 0 6 1 2 1 6 2 3 3

4 4 0 1 2 1 0 0 6 6 | 4 4 0 1 0 1 1 1 2 4 | 0 1 2 3 2 1 0 1 2 3 2 4 | 4 4 0 1 2 1 0 0 6 6 | 4 4 0 1 2 1 0 0 6 6

0 0 6 1 2 1 6 2 3 3 | 0 0 6 1 6 1 2 3 2 2 | 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 | 0 0 6 1 2 1 6 2 3 3 | 0 0 6 1 2 1 6 2 3 3

4 4 0 1 0 1 2 1 0 0 | 1 1 1 1 1 1 1 1 1 0 0 | 4 4 0 1 2 1 0 0 6 6 | 4 4 0 1 0 1 1 1 2 3 2 1 2 4 | 4 4 0 1 1 1 1 2 1 1 | 4 4 0 1 2 2 2 2 4

0 0 6 1 6 1 2 1 6 2 | 1 6 1 6 1 6 1 2 1 6 2 | 0 0 6 1 2 1 6 2 3 3 | 0 0 6 1 6 1 2 3 2 | 2 2 3 2 0 0 6 1 2 3 2 2 3 3 | 0 0 6 1 2 1 6 2 3 3

fine

Paso e melis in alto modo b₁

Handwritten musical notation for 'Paso e melis in alto modo b₁'. It consists of five systems of two staves each. The notation includes rhythmic values (0, 1, 2, 3, 4, 6) and various accidentals (sharps, naturals, slurs). Above the staves, there are numerous slanted markings, possibly indicating fingerings or breath marks. The notation is written in a cursive, handwritten style.

fine *Ballo dell'Inchiesta*

Ballo dell'Inchiesta b₁

Handwritten musical notation for 'Ballo dell'Inchiesta b₁'. It consists of two systems of two staves each. The notation includes rhythmic values (0, 1, 2, 3, 4, 6) and various accidentals (sharps, naturals, slurs). Above the staves, there are slanted markings. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Batu Insemele 53

Handwritten musical notation for the first system of 'Batu Insemele 53'. It consists of two staves. The top staff contains notes 4, 1, 0, 1, 2, 1, 4, 1, 0, 1, 2, 1, 4, 0, 2, 0, 1, 3, 1, 2, 2, 2, 1, 0, 0, 0. The bottom staff contains notes 0, 1, 6, 1, 2, 3, 0, 1, 6, 1, 2, 3, 0, 6, 2, 6, 1, 3, 1, 2, 2, 2, 2, 1, 6, 6, 6. Above the notes are various musical symbols including slurs and accents.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff contains notes 2, 1, 0, 0, 0, 4, 0, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 4, 1, 0, 1, 1, 4, 1, 0, 1, 1, 4, 0, 0, 0, 1, 1, 1, 2, 4. The bottom staff contains notes 2, 1, 6, 6, 6, 0, 6, 1, 2, 3, 2, 2, 3, 3, 0, 1, 6, 1, 3, 0, 1, 6, 1, 3, 0, 6, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 2.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff contains notes 2, 1, 0, 1, 0, 4, 0, 0, 4, 3, 1, 1, 1, 3, 2, 1, 4. The bottom staff contains notes 2, 1, 6, 1, 6, 0, 6, 2, 2, 6, 1, 2, 3, 3, 2, 3, 3. To the right of the notation is the text 'fine Wia Sig. Klageliedes Janna Samara'.

Maakro novo 54

Handwritten musical notation for the first system of 'Maakro novo 54'. The top staff contains notes 4, 4, 4, 4, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 4, 4, 4, 4, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 2, 1, 0, 0, 0, 2, 1, 0, 0, 0, 0, 0, 1, 1, 1, 2, 4. The bottom staff contains notes 0, 6, 1, 2, 1, 2, 1, 6, 1, 2, 3, 0, 6, 1, 2, 1, 2, 1, 6, 1, 2, 3, 2, 1, 6, 2, 2, 2, 1, 6, 1, 6, 1, 6, 1, 2, 3, 2, 2.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff contains notes 2, 1, 0, 1, 0, 4, 1, 0, 4, 1, 0, 0, 0, 4, 4, 4, 4, 1, 1, 1, 3, 2, 1, 4, 4, 1, 0, 1, 1, 4, 1, 0, 1, 1. The bottom staff contains notes 2, 1, 6, 1, 6, 0, 0, 1, 6, 0, 0, 1, 6, 1, 6, 0, 6, 1, 2, 1, 2, 3, 3, 2, 3, 3, 0, 1, 6, 1, 3, 0, 1, 6, 1, 3.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff contains notes 4, 0, 0, 0, 1, 1, 1, 2, 4, 2, 1, 0, 1, 0, 4, 0, 0, 4, 3, 1, 1, 1, 3, 2, 1, 4. The bottom staff contains notes 0, 6, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 2, 2, 1, 6, 1, 6, 0, 6, 2, 2, 6, 1, 2, 3, 3, 2, 3, 3. To the right of the notation is the text 'fine'.

Batta Imperiale 65

4 1 1 4 4 4 4 1 1 | 4 1 1 4 4 4 4 1 1 | 2 1 0 1 0 6 0 0 1 1 2 4 0 1 2 3 2 4
 0 1 3 0 6 1 2 3 3 | 0 1 3 0 6 1 2 3 3 | 2 1 6 1 6 0 6 2 1 3 2 2 2 2 2 2 2 2

2 1 0 0 0 0 0 | 0 2 1 0 0 0 0 0 | 4 4 4 4 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 4
 2 1 6 1 6 0 2 | 6 2 1 6 1 6 0 2 | 0 6 1 2 1 2 1 6 1 6 1 6 1 2 3 2 2 3 3

4 1 0 1 1 4 1 0 1 1 | 4 0 0 0 1 1 1 2 4 | 2 1 0 1 0 4 0 0 4 | 3 1 1 1 3 2 1 4
 0 1 6 1 3 0 1 6 1 3 | 0 6 1 2 1 2 3 2 2 | 2 1 6 1 6 0 6 2 2 | 6 1 2 3 3 2 3 3 } fine

Tordione 66

4 0 1 0 4 0 2 4 0 1 2 3 1 2 1 | 4 0 1 0 4 0 2 | 1 1 1 1 2 1 1
 0 6 1 6 0 6 2 0 6 1 2 3 1 2 3 | 0 6 1 6 0 6 2 | 1 2 3 2 2 3 3 } fine

In altro modo 67

1 1 4 1 0 2 1 0 1 0 0 1 3 2 1 0 | 1 1 2 3 2 4 | 1 1 4 1 0 2 1 0 1 0
 1 3 0 1 6 2 1 6 1 6 2 1 3 2 1 6 1 2 3 2 2 2 2 | 1 3 0 1 6 2 1 6 1 6

0 1 4 0 1 1 1 1 2 1 4 } fine
 2 1 0 6 1 2 3 2 2 3 3 } fine

W. la Sig.^{3a} N. g. e. A. Magia ~~Doc. 1000~~ Savorek m. a. Sig.^{2a}

Tandione halas noko 58

Handwritten musical notation for the first system of 'Tandione halas noko 58'. It consists of two staves. The top staff has a sequence of notes: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 4 3 2 1 0 0. The bottom staff has notes: 1 2 1 6 1 2 1 6 1 2 1 6 0 3 2 1 6 2. There are various accents and slurs above the notes.

Handwritten musical notation for the second system of 'Tandione halas noko 58'. It consists of two staves. The top staff has notes: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 4 3 2 1 0 0. The bottom staff has notes: 1 2 1 6 1 2 1 6 1 2 1 6 0 3 2 1 6 2. The system ends with a 'fine' marking.

Inyosolua 59

Handwritten musical notation for the first system of 'Inyosolua 59'. It consists of two staves. The top staff has notes: 3 2 1 2 1 0 2 0 1 1 4. The bottom staff has notes: 3 2 1 2 1 6 2 6 1 3 3. There are various accents and slurs above the notes.

Handwritten musical notation for the second system of 'Inyosolua 59'. It consists of two staves. The top staff has notes: 4 0 1 1 1 3 2 1 1. The bottom staff has notes: 0 6 1 2 3 3 2 3 3. The system ends with a 'fine' marking.

In alho noko 50

Handwritten musical notation for the first system of 'In alho noko 50'. It consists of two staves. The top staff has notes: 3 2 6 6 6 6 6 6. The bottom staff has notes: 3 2 3 2 3 6 2 6 0 0. There are various accents and slurs above the notes.

Handwritten musical notation for the second system of 'In alho noko 50'. It consists of two staves. The top staff has notes: 3 1 1 1 3 2 1 1. The bottom staff has notes: 6 1 2 3 3 2 3 3. The system ends with a 'fine' marking.

segunda 2.º modo

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains the sequence: 3 2 6 4 4 4 4 0 0 0 6 6 | 4 4 4 4 1 4 4 4 4 3 2 6 6. The bottom staff contains: 3 2 3 2 1 0 6 6 2 6 3 3 | 2 1 6 0 3 2 1 6 0 6 2 3 3. There are various fingering numbers (1, 2, 3) written above the notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains: 4 4 4 4 1 4 4 4 4 3 2 1 0 0 0 0 0 1 1 1 2 3 2 1 4. The bottom staff contains: 2 1 6 0 3 2 1 6 0 3 2 1 6 2 6 1 2 1 2 3 2 2 2 3 3 | 1 3 2 1 6 0 2 2. There are various fingering numbers (1, 2, 3) written above the notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains: 1 1 1 4 4 4 4 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 4. The bottom staff contains: 1 3 1 2 2 1 6 0 1 2 1 6 1 6 1 6 1 2 3 2 2 3 3. There are various fingering numbers (1, 2, 3) written above the notes. The piece concludes with a double bar line, a fermata, and the text "fine" and "W. a Sig.".

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains: 6 6 4 0 0 0 6 6 | 4 3 4 0 0 0 6 6 | 4 1 4 3 2 1 0 0 0. The bottom staff contains: 3 3 0 6 2 6 3 3 | 0 3 0 6 2 6 3 3 | 0 3 0 3 2 1 6 2 2. There are various fingering numbers (1, 2, 3) written above the notes. The piece concludes with a double bar line, a fermata, and the text "W. a Sig.".

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains: 2 3 3 4 1 1 1 2 3 2 1 4. The bottom staff contains: 2 1 6 0 1 2 3 2 2 2 3 3 | 1 2 3 2 2 2 1 2 3 2 2 2 2. There are various fingering numbers (1, 2, 3) written above the notes. The piece concludes with a double bar line, a fermata, and the text "W. a Sig.".

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains: 4 4 4 1 1 1 2 3 2 1 4. The bottom staff contains: 1 6 0 1 2 3 2 2 2 3 3. There are various fingering numbers (1, 2, 3) written above the notes. The piece concludes with a double bar line, a fermata, and the text "fine de me Penier Objeot de lajuro de nra. mra".

Villano > 3

1 2 1 2 1 1 1 2 1 0 0 1 1 | 1 2 1 2 1 1 | 3 1 1 1 2 1 1

3 2 3 2 1 1 1 2 1 6 2 1 3 | 3 2 3 2 1 3 | 6 1 3 2 2 3 3 *fine*

In altro modo > 4

4 4 1 0 0 1 3 3 2 1 0 0 1 1 | 4 4 1 0 0 1 1 | 3 1 1 1 2 1 1

0 0 1 6 2 1 3 3 2 1 6 2 1 3 | 0 0 1 6 2 1 3 | 6 1 3 2 2 3 3 *fine*

In altro modo > 5

1 2 1 2 1 1 1 2 1 0 0 1 1 | 1 2 1 2 1 1 | 3 1 1 1 2 1 1 4

3 2 3 2 1 3 1 2 1 6 2 1 3 | 3 2 3 2 1 3 | 6 1 3 2 2 3 3 3 *fine*

In altro modo > 6

4 4 4 4 1 0 0 1 | 1 1 1 4 4 4 4 3 2 1 0 0 1 | 1 1 1 4 4 4 4 1 4 4 4 4 4 1

2 1 6 0 1 6 2 1 | 2 1 6 0 6 1 2 3 2 1 6 2 1 | 2 1 6 0 6 1 2 3 2 1 6 0 6 1

4 3 1 1 1 1 2 1 4 *fine*

0 6 1 2 3 2 2 3 3 *fine* *Xi la Sig^{ra} Olga Begej ~~at~~ Savorek mia Sig^{ra}*

In altro modo >>

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 4 4 4 4 3 2 1 0 0 1 | 1 1 1 4 4 4 1 1 1 1 4 0 1 | 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 4

1 2 1 6 1 2 1 6 1 2 1 6 0 6 1 2 3 2 1 6 2 1 | 2 1 6 0 6 1 2 3 2 1 6 0 6 1 | 2 1 6 1 6 1 6 1 2 3 2 2 3 3 *fine*

la Bergamasca > 8

1 1 0 0 2 2 1 4 4 0 1 1 2 1 . 4 4 3 1 1 2 1 1 4 0 1 2 1 1 2 1 .
 1 1 6 6 2 2 1 0 0 6 1 2 2 3 . 0 0 6 1 2 2 1 3 0 6 1 2 3 2 2 3 .

1 1 0 0 4 0 1 1 4 0 1 2 1 1 2 1 .
 1 3 6 2 0 6 1 3 0 6 1 2 3 2 2 3 . fine de mouvement Paracholera

Ballo del G. nuovo

1 1 2 3 3 4 3 1 1 2 1 1 3 1 0 0 1 0 1 2 1 3 1 1 2 1 1 3 0 2 3 0 0
 1 1 2 1 1 0 6 1 2 2 3 3 6 1 2 2 1 6 1 2 1 6 1 1 2 1 1 6 2 1 6 2

0 0 4 1 1 4 3 1 1 2 1 2 1 0 0 2 3 3 4 3 1 1 2 1 0 0 2 3 3 4 3 1 1 2 1 1
 2 2 0 1 1 0 6 1 2 2 3 2 1 0 6 2 1 1 0 6 1 2 2 3 6 6 2 1 1 0 6 1 2 2 3 fine

la Calera 30

1 1 2 3 3 1 1 2 1 4 1 0 3 3 1 1 2 1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 0 1 2 3 2 1
 1 1 2 3 3 3 2 2 3 0 1 6 3 3 3 2 2 3 1 1 2 1 1 3 2 2 3 1 1 2 1 3 6 1 2 3 2 3

4 1 4 3 3 0 1 2 3 2 1 1 1 2 1 1 4 0 1 2 3 2 1
 0 1 0 3 3 6 1 2 3 2 3 1 1 2 1 3 3 6 1 2 3 2 3 fine // X in Sig. ~~CHIRONI~~

Banera 81

Handwritten musical notation for Banera 81, consisting of six systems of two staves each. The notation includes notes, rests, and fingerings (indicated by numbers 1-4) on the upper staff, and corresponding rhythmic values (0-6) on the lower staff. The piece concludes with the word "fine".

System 1:
 Staff 1: 4 4 4 4 4 1 1 . 1 1 1 1 0 1 2 3 2 4 . 4 1 3 2 3 1 0 4 0 1 2 3 2 1 1 2 1 1 .
 Staff 2: 0 0 0 0 0 1 3 . 1 3 2 1 6 1 2 3 2 2 . 0 1 3 2 3 1 6 0 6 1 2 3 2 1 2 2 3 3 .

System 2:
 Staff 1: 1 2 1 1 0 1 1 1 . 1 1 1 2 4 | 1 1 1 2 4 . 1 1 3 2 3 2 1 0 4 0 1 2 3 2 1 1 2 1 1 .
 Staff 2: 0 0 0 1 6 1 3 3 . 1 2 3 2 2 | 1 2 3 2 2 . 1 1 3 2 3 2 1 6 0 6 1 2 3 2 1 2 2 3 3 .

System 3:
 Staff 1: 4 4 4 4 4 1 1 . 1 1 1 1 0 1 2 3 2 4 . 4 1 3 2 3 1 0 4 0 1 2 3 2 1 1 2 1 1 .
 Staff 2: 0 0 0 0 0 1 3 . 1 3 2 1 6 1 2 3 2 2 . 0 1 3 2 3 1 6 0 6 1 2 3 2 1 2 2 3 3 .

System 4:
 Staff 1: 1 2 1 1 0 1 1 1 . 1 1 1 2 4 | 1 1 1 2 4 . 1 1 3 2 3 2 1 0 4 0 1 2 3 2 1 1 2 1 1 .
 Staff 2: 0 0 0 1 6 1 3 3 . 1 2 3 2 2 | 1 2 3 2 2 . 1 1 3 2 3 2 1 6 0 6 1 2 3 2 1 2 2 3 3 .

System 5:
 Staff 1: 1 2 1 1 1 | 1 2 1 1 1 . 1 1 1 2 4 | 1 1 1 2 4 . 1 1 3 2 3 2 1 0 4 0 1 2 3 2 1 1 2 1 1 .
 Staff 2: 0 0 0 1 3 | 0 0 0 1 3 . 1 2 3 2 2 | 1 2 3 2 2 . 1 1 3 2 3 2 1 6 0 0 1 2 3 2 1 2 2 3 3 .

System 6:
 Staff 1: 4 0 1 2 2 | 1 2 3 2 1 1 | 4 0 1 2 2 | 0 1 2 3 2 1 1 .
 Staff 2: 0 6 1 2 2 | 1 2 3 2 3 3 | 0 6 1 2 2 | 6 1 2 3 2 3 3 . fine

Bonus 82

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top line contains notes with stems and flags, and the bottom line contains numbers (0, 1, 2, 3, 4, 6). The notation is divided into measures by vertical bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff, similar to the first system, with notes on the top line and numbers on the bottom line.

Handwritten musical notation on a five-line staff, similar to the first system, with notes on the top line and numbers on the bottom line.

Handwritten musical notation on a five-line staff, similar to the first system, with notes on the top line and numbers on the bottom line.

Handwritten musical notation on a five-line staff, similar to the first system, with notes on the top line and numbers on the bottom line.

Handwritten musical notation on a five-line staff, similar to the first system, with notes on the top line and numbers on the bottom line. The notation ends with the word "fin" written in cursive.

3º verso linha 8:

1 1 4 4 0 1 2 3 3 3 4 3 2 1 1 4 0 1 0 1 2 3 2 2 2 3 3 2 1 1 4 4 0 1 3 2 1 0 0

1 3 3 0 6 1 2 3 3 3 4 3 2 1 3 3 6 1 6 1 2 3 2 2 2 3 3 2 1 3 3 0 6 1 3 2 1 6 6

0 0 4 1 3 2 1 0 1 1 1 1 2 1 1 1

6 6 0 1 3 2 1 0 1 2 3 2 2 3 3 3 3

fine dell' m.º suo. Onda vedano Onda di Scavone

4º verso linea 8:

1 2 1 0 4 0 1 2 1 0 1 2 3 3 0 1 2 1 0 4 1 1 4 4 4 4 3 3 4 4 0 1 2 3 2 4

1 2 1 6 0 6 1 2 1 0 1 2 3 3 6 1 2 1 0 0 1 3 3 2 1 0 0 0 1 6 0 2 2 2 2 2 2 2

4 4 4 4 1 2 1 1 4 4 0 1 0 2 1 0 0 0 1 1 4 0 1 2 1 1 4 0 1 1 1 1 2 1 1 1

0 6 1 2 1 2 1 3 3 0 6 1 6 2 1 6 2 2 1 6 0 6 1 2 1 3 0 6 1 2 3 2 2 3 3 3 3

fine

5º verso linea 8:

1 1 1 4 4 4 1 1 1 1 4 4 4 4 1 2 3 3 0 1 2 3 2 1 0 1 1 1 4 4 4 4 1 2 3 3 4 4 4 1 2 1 0 1 2 3 2 4

1 2 1 6 0 6 1 2 1 2 1 6 0 6 1 2 1 2 3 3 2 2 2 2 2 2 2 2 1 2 6 0 6 1 2 3 2 1 6 0 6 1 2 3 2 2 2 2 2 2 2 2 2

1 2 3 4 4 4 4 1 1 4 4 0 1 0 2 1 0 0 0 0 0 0 0 4 0 1 2 1 1 1 1 4 4 4 4 1 4 0 1 1 1 1 2 1 1 1

2 2 2 2 0 6 1 2 1 3 3 0 6 1 6 2 1 6 1 2 1 6 2 1 6 0 6 1 2 1 2 1 6 0 6 1 2 3 0 6 1 2 3 2 2 3 3 3 3

fine

Nizarda. 88

4 3 4 3 2 1 1 4 0 1 2 | 4 4 0 1 1 1 1 1 1 2 1 | 4 4 0 1 4 3 1 1 2 1

4 3 4 3 2 1 3 0 6 1 2 | 0 0 6 1 2 1 6 1 2 3 2 2 3 | 0 0 6 1 0 6 1 2 2 3

fine

Malas nava. 89

4 3 4 3 2 1 1 1 1 1 1 1 2 | 3 2 1 0 1 2 3 2 | 4 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1

4 3 4 3 2 1 3 2 1 6 1 2 3 2 | 3 2 2 2 2 2 2 2 | 0 1 2 1 6 1 2 3 2 2 3

fine

Malas nava 90

4 1 1 1 1 4 0 1 2 | 4 1 1 1 1 1 1 1 2 1 4

0 1 3 1 3 0 6 1 2 | 0 1 3 1 3 6 1 2 2 3 3

fine || W la Sig.^{2a} ON/BIOT

Malas nava 91

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 0 0 1 1 | 4 4 4 4 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 4

1 2 1 6 1 2 1 0 0 1 6 0 6 2 1 3 | 0 6 1 2 1 2 1 6 1 2 3 2 2 3 3

fine

Malas nava 92

1 1 1 1 1 4 1 4 0 0 1 1 | 4 4 4 4 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1

3 1 2 1 6 0 3 0 6 2 1 3 0 6 1 2 1 | 2 1 6 1 2 3 2 2 3

fine || W ON/100

1 1 1 1 1 1 1 1 4 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1

1 2 3 1 3 1 2 3 0 3 1 2 3 1 | 2 1 6 1 2 3 2 2 3

fine || ON/10106

Per avvicinare la pedellina bisogna avvicinarla con cura bianca avvertendo
che in fatto di basso si mette cura, in fatto di alto si usa la cura

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
			Unite		quinta		ottava		quinta		3	2	1	0	6	terza par
2	3	4		0	0		1		4	3	2	1	0	0		

1) tenere la terra per avvicinare lo basso si chiude i 4 vertici della cassa bianca e in due ore un'ora
2) con il basso, avvertendo che si fa con il basso che più grande e ridotti e sia dato che più vicino
3) con il basso, avvertendo che si fa con il basso che più grande e ridotti e sia dato che più vicino
4) con il basso, avvertendo che si fa con il basso che più grande e ridotti e sia dato che più vicino

ut re mi fa re mi fa sol la - 0

0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1	1	0	0	4	3	3	2	4	3	0	2	1	1	0	0	4
1	3	2	0	0	3	0	2	0	1	0	2	1	3	2	0	0

Il jiao, fedacá arima. Min

la forma

4	0	1	1	4	0	1	1	4	0	1	1	3	2	1	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	3	2	1	4	
0	6	1	3	0	6	1	3	0	6	1	2	3	3	2	3	2	1	2	6	1	2	6	1	2	6	1	2	1	2	3	3	3	3
4	4	0	1	2	3	2	1	1	2	6	2	6	0	4	0	0	3	1	1	1	3	2	1	4									
0	0	6	1	2	3	2	3	3	2	3	2	3	6	0	2	2	6	1	2	3	3	2	3	3									

la forma

fantasia in G major 98

Handwritten musical notation for the first system of the 'fantasia in G major 98'. It consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes: 2, 6, 0, 6, 0, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 0, 4, 0, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 0, 4, 0. The lower staff contains: 6, 6, 6, 6, 6, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 2, 2, 3, 3, 3, 1, 2, 1, 6, 0, 6, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 6, 0, 6. There are several accents (^) above the notes in both staves.

Handwritten musical notation for the second system. The upper staff has notes: 1, 2, 3, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 4. The lower staff has notes: 1, 2, 6, 1, 3, 2, 2, 3, 3, 3. The system concludes with the text 'Do fine' and 'W la Sig. *Allegro Moderato* *Andante* rure et Semper'.

allegro fantasia in G major 99

Handwritten musical notation for the third system. The upper staff has notes: 1, 0, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 4, 2, 3, 2, 1, 0, 0, 0, 1, 2, 1, 0, 0, 0, 0, 4, 0, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 4. The lower staff has notes: 1, 6, 1, 2, 3, 2, 2, 3, 3, 2, 3, 2, 1, 6, 2, 6, 1, 2, 1, 6, 2, 1, 6, 0, 6, 1, 2, 1, 2, 1, 6, 1, 2, 3, 2, 2, 3, 3, 3. There are several accents (^) above the notes.

allegro fantasia in G major 100

Handwritten musical notation for the fourth system. The upper staff has notes: 2, 2, 2, 2, 2, 1, 2, 1, 0, 4, 1, 6, 0, 0, 4, 0, 1, 0, 4, 1, 0, 0, 0, 0, 0, 1, 1, 1, 1, 2, 4. The lower staff has notes: 2, 2, 2, 2, 2, 1, 2, 1, 6, 0, 1, 6, 2, 2, 0, 6, 1, 6, 0, 1, 6, 1, 2, 1, 6, 2, 1, 3, 1, 2, 3, 2, 2. There are several accents (^) above the notes.

Handwritten musical notation for the fifth system. The upper staff has notes: 2, 1, 0, 4, 0, 4, 0, 0, 0, 1, 1, 1, 2, 4, 2, 1, 0, 4, 0, 4, 0, 1, 1, 2, 1, 4. The lower staff has notes: 2, 1, 6, 0, 2, 0, 6, 2, 6, 1, 3, 1, 2, 2, 2, 1, 6, 0, 2, 0, 6, 1, 2, 2, 3, 3. The system concludes with 'Do fine'.

fantasia in G major 100

Handwritten musical notation for the sixth system. The upper staff has notes: 2, 6, 0, 4, 0, 4, 0, 1, 0, 2, 4, 3, 1, 1, 2, 1, 4, 0, 1, 2, 1, 0, 4, 0, 4, 3, 1, 1, 2, 1, 4. The lower staff has notes: 2, 3, 6, 0, 2, 0, 6, 0, 1, 6, 2, 0, 6, 1, 2, 2, 3, 3, 0, 1, 2, 1, 6, 6, 6, 0, 6, 1, 2, 2, 3, 3. The system concludes with 'Do fine'.

(antefono 101)

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff contains notes 1 1 1 2 2 2 6 0 1 0 6 6 2 2 3 2 1 0 6 6 0 3 0 0 2 1 1 2 1. The bottom staff contains notes 3 3 3 2 2 2 3 3 3 3 3 2 2 3 2 1 0 6 6 0 6 6 6 2 1 2 2 3. Above the notes are various accents and slurs.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The top staff contains notes 1 2 3 3 4 0 1 2 3 2 1 4 1 1 1 3 3 2 1 0 0 0 0 0 6 2 1. The bottom staff contains notes 3 2 1 6 0 6 1 2 3 2 3 3 3 3 3 3 2 1 6 6 6 6 0 0 2 3. Above the notes are various accents and slurs.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff contains notes 1 2 3 3 4 1 3 4 1. The bottom staff contains notes 3 2 1 6 0 1 6 0 3. The system concludes with the text "fine" and "E. Sempre lo Dno W la Sig. Oidgh. pedacio Ogdon Saurer".

fantasia Pastorale 102

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The top staff contains notes 1 2 3 1 2 3 2 4 1 2 3 1 2 4 4 1 1 1 2 3 2 4 1 1 1 2 4. The bottom staff contains notes 3 3 3 3 2 2 2 2 3 3 3 3 2 2 0 1 3 1 2 2 2 0 1 3 1 2 2. The system concludes with the text "OMAR".

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves. The top staff contains notes 1 3 1 2 3 2 4 1 3 1 2 4 6 4 0 1 1 1 2 3 4. The bottom staff contains notes 3 3 3 2 2 2 2 3 3 3 2 2 2 2 2 1 3 1 2 2 2. The system concludes with the text "fine OMAR".

cont. dell' antefono 103

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of two staves. The top staff contains notes 3 2 1 1 0 0 1 1 1 3 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1. The bottom staff contains notes 3 2 1 3 0 2 1 3 3 6 1 3 2 2 3 1 2 1 6 0 1 6 2 1 2 1 6 1 6 1 6 1 2 3 2 2 3. The system concludes with the text "fine".

La Bergamaska 109

\wedge
 1 1 0 1 2 4 1 4 1 4 0 1 1 2 1 | 1 1 1 1 0 1 2 1 0 0 0 0 1 4 4 0 1 1 1 1 1 2 1
 1 3 6 1 2 0 1 0 1 0 6 1 2 2 3 | 1 3 2 1 6 1 2 1 6 2 1 6 1 0 0 6 1 6 1 2 3 2 2 3 *fine*

\wedge
 4 4 0 1 2 1 1 4 4 0 1 2 3 2 1 4 | 2 2 1 0 0 3 0 4 4 0 1 2 1 1 4 4 0 1 2 3 2 1 4
 0 0 6 1 2 1 3 0 0 6 1 2 3 2 3 3 | 2 2 1 6 2 1 2 0 0 6 1 2 1 3 0 0 6 1 2 3 2 3 3 *fine*

\wedge
 3 2 1 1 0 0 0 0 0 1 1 3 2 1 4 3 1 1 2 1 4 | 1 1 1 2 4 4 4 3 3 3 4 2 1 1 1 2 4 3 1 1 2 1 4
 3 2 1 3 6 2 1 6 2 1 3 3 2 1 0 6 1 2 2 3 3 | 1 2 3 2 1 6 0 0 1 6 0 2 1 2 3 2 0 6 1 2 2 3 3 *fine*

\wedge
 1 1 1 1 2 1 0 0 0 0 0 0 0 0 1 1 | 1 1 1 1 1 2 1 0 4 3 1 1 2 1 4
 1 3 2 1 3 2 1 6 2 6 2 1 6 2 1 6 1 3 | 1 3 2 1 3 2 1 6 0 6 1 2 2 3 3 *fine*

\wedge
 1 2 3 2 1 0 4 0 1 2 3 3 2 4 | 1 2 3 2 1 0 4 0 1 1 1 1 2 1 4
 3 2 3 2 1 6 0 6 1 2 3 3 2 2 3 2 3 2 1 6 0 6 1 2 3 2 2 3 3 *fine*

\wedge
 0 1 2 3 2 3 2 1 0 4 0 1 2 1 1 2 4 | 0 1 2 3 2 3 2 0 4 0 1 1 1 1 2 1 4
 6 1 2 3 2 3 2 1 6 0 6 1 2 1 3 2 2 | 6 1 2 3 2 3 2 6 0 6 1 2 3 2 2 3 3 *fine*

Paravulla 108

$\overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{0}$
 $232201612332233 \cdot 6660612162$

W ONMAS

104012331113214
 160612361233233

fine // On l'anno W la Sig. Othago Felicio Gato

mus. di anno 109

$11123232100011124 \cdot 66040406102$
 $11123232162613122 \cdot 33002060162$

ONMAS

2104012321012311214
 21606123216112332233

fine // W lo Bene mio Alkara

mus. di on Bell

$1103322232100014243311211 | 111232321$
 $1161322232162610203332233 | 111232321$

0040243311211
 6202203332233

fine // Ogho mio bella reche mi abenti.

Isabel Villars 111

$\overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{0} | 1 2 3 2 4 | 1 0 1 2 3 4 3 4 3 2 1 3 2 1 1 2 1 4$
 $6 6 0 6 6 0 6 0 6 | 1 2 3 2 2 | 1 0 1 2 3 4 3 4 3 2 1 3 2 1 2 2 3 3$ *fine*

mele fragole 112

$\overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{0} | 1 2 3 2 3 2 1 0 1 0 4 | \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{3} | 1 1 2 1 4 | 2 2 3 2 4 1 1 1 1 1 2 4$
 $0 6 1 2 3 2 3 2 1 6 1 6 0 1 6 | 1 2 3 3 2 2 3 3 | 2 2 3 2 2 1 2 1 6 1 2 3 2 2$

$\overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{2} | 0 1 0 4 1 1 1 2 1 4$ *fine*

$0 3 2 1 6 1 6 0 1 3 2 2 2 3$

Amor e va non so che vien non lo bonie

Sanza Palera 113

$\overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{2} | 1 0 4 0 1 2 1 1 | \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{2} | 1 0 4 0 1 1 2 2 | 2 2 2 2 3 2 1 2 3 2 2$
 $3 3 2 1 6 0 6 1 2 1 3 | 3 3 2 1 6 0 6 1 1 2 2 | 2 2 2 2 3 2 1 2 3 2 2$

$\overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{2} | 1 2 1$ *fine*

$1 1 2 3 3 3 3 2 1 2 3$

W la Sig. O'hedo M'gido G'gido Saurone Ma Petrona

Palata all'abruccese 114

$\overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{0} | 1 2 3 2 1 3 2 1 4 | \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{0} | 1 2 3 2 1 3 2 1 4 | \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{1} \overset{\wedge}{4} \overset{\wedge}{0} \overset{\wedge}{0} | 1 2 3 2 1 4 3 2 1 | 4$
 $1 2 1 0 0 6 2 1 2 3 2 3 3 2 3 3 | 0 0 1 6 0 6 2 1 2 3 2 3 3 3 3 | 0 1 0 1 0 0 2 1 2 3 2 3 3 3 2 3 | 3$ *fine*

Canzone del pascariu, Soria San Verde Bona - 119

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with various accidentals (sharps, naturals) and stems. The bottom staff contains corresponding numbers (0, 6, 1, 2, 3, 4) representing fingerings. The piece concludes with a double bar line and the word "fine".

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with various accidentals. The bottom staff contains numbers. The piece concludes with a double bar line and the word "fine".

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with various accidentals. The bottom staff contains numbers. The piece concludes with a double bar line and the word "fine".

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with various accidentals. The bottom staff contains numbers. The piece concludes with a double bar line and the word "fine".

Canzone del pascariu, Soria San Verde Bona - 121

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with various accidentals. The bottom staff contains numbers. The piece concludes with a double bar line and the word "fine".

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains notes with various accidentals. The bottom staff contains numbers. The piece concludes with a double bar line and the word "fine".

La Capriciosa 129

3 2 6 6 2 6 4 0 6 2 2 3 2 4 0 | 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 4 3 2 1
 3 2 3 3 2 3 0 6 3 2 2 3 2 0 6 | 1 2 1 6 1 6 1 6 1 2 3 2 2 3 3 3 2 3

2 3 2 2 4 0 0 1 1 2 2 3 2 4 0 | 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 4 3 2 1
 2 3 2 2 0 6 2 1 3 2 2 3 2 0 6 | 1 2 1 6 1 6 1 6 1 2 3 2 2 3 3 3 2 3 *fine*

La Mollone 130

1 2 1 0 1 1 2 1 0 1 2 2 2 3 3 4 3 | 1 1 1 2 2 2 4 | 4 0 0 0 0 0 0 1
 1 2 1 6 1 1 2 1 6 1 2 2 2 1 6 0 0 | 2 3 2 2 2 2 | 0 6 1 2 1 6 2 1

1 1 1 1 2 3 2 1 0 1 2 4 | 4 4 4 3 1 1 1 2 1 1 1
 2 3 2 1 3 2 2 2 2 2 2 2 | 1 6 0 6 1 2 3 2 3 3 3 *fine* W O M M O

Quatre journées 131

1 0 1 2 4 1 0 4 0 1 2 1 1 1 2 1 1 | 2 2 3 2 3 2 1 0 1 2 1 1
 1 6 1 2 2 1 6 0 6 1 2 1 6 2 2 3 3 | 2 2 3 2 3 2 1 6 1 2 3 3

0 1 2 3 2 2 4 3 1 1 2 1 1
 6 1 2 3 2 2 0 6 1 2 2 3 3 *fine* // W. a. Sig. *Oldak Melagior* *Quatre*

Guarda che voce han gli marinari 132

1 1 2 1 0 4 0 1 1 2 2 . 0 2 1 0 0 0 0 1 2 2 | 1 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 1 2 1

3 3 2 1 6 0 6 1 1 2 2 . 6 2 1 6 6 6 6 1 2 2 | 1 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 2 2 3

133 Ruggiero dell'abbate

1 1 1 1 4 3 2 1 0 0 4 1 1 1 1 4 4 4 4 1 4 0 0 1 0 2 1 3 2 3 2 1 0 1 2 3 4

1 2 1 6 0 3 2 1 6 2 0 1 2 1 6 0 6 1 2 3 0 6 0 1 6 2 1 3 2 2 2 2 2 2 2 2 2

2 1 0 0 0 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 1 2 1 4 | 2 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 1 1

2 1 6 2 6 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 2 2 3 3 | 2 1 6 1 2 1 6 2 1 6 1 2 6

4 4 4 4 1 1 1 1 4 4 4 4 3 3 3 1 2 1 1 2 1 4

0 6 1 2 1 2 1 6 0 6 1 2 3 3 6 1 2 3 2 2 3 3

Do fine || *W la Sigg. Olheor*

134

1 1 2 1 2 1 4 4 0 1 0 1 2 1 2 4 . 1 4 1 4 1 4 4 0 1 0 1 2 1 2 4 .

3 3 2 3 2 1 0 0 6 1 6 1 2 3 2 2 . 3 3 3 2 1 0 0 6 1 6 1 2 3 2 2 .

1 1 3 2 1 4 4 0 1 0 1 2 1 2 3 2 4

1 3 3 2 1 0 0 6 1 6 1 2 3 2 2 2 2

Do fine *Semper Eadem OMMO*

La farfina 135

$\wedge \wedge$ $\wedge \wedge$ \wedge $\wedge \wedge$ \wedge $\wedge \wedge$ \wedge $\wedge \wedge \wedge \wedge$
 1 0 1 1 1 2 4 4 4 4 3 2 1 3 4 0 0 4 . 4 0 0 0 1 1 1 2 4 3 2 1 1 1
 1 6 1 2 3 2 2 1 6 0 6 2 1 6 0 2 2 2 . 0 6 2 6 1 3 1 2 2 3 2 0 2 3

 $\wedge \wedge$ \wedge $\wedge \wedge \wedge$ $\wedge \wedge$ $\wedge \wedge$ $\wedge \wedge$
 2 3 2 1 4 | 4 4 4 4 0 0 0 1 1 1 2 4 4 4 4 1 1 1 2 3 2 1 1 4
 2 2 2 3 3 | 2 1 6 0 6 1 2 1 2 3 2 2 1 6 0 1 2 3 2 2 2 3 3 3 *fine*

La lavanderia 136

\wedge $\wedge \wedge$ $\wedge \wedge$ $\wedge \wedge \wedge$ $\wedge \wedge$ \wedge \wedge \wedge $\wedge \wedge$
 1 2 1 1 1 1 4 0 1 2 3 2 1 1 | 3 1 1 1 2 3 2 1 4 . 0 0 0 0 4 0 1 2 1 0 2
 1 2 1 6 1 6 0 6 1 2 3 2 1 3 | 6 1 2 3 2 2 2 3 3 | 6 6 6 6 0 6 1 2 1 6 2

 \wedge $\wedge \wedge$
 3 1 1 1 3 2 1 4
 6 1 2 3 3 2 3 3 *fine* || *Via te' bon. In me non altro mai, Pigeo arima tu*

Canzone, che legge e questa anno 137

$\wedge \wedge \wedge$ $\wedge \wedge$ \wedge \wedge \wedge $\wedge \wedge \wedge \wedge$
 1 1 1 0 2 1 1 | 2 2 4 0 0 3 0 . 1 2 1 3 2 3 2 | 4 1 1 3 3 2 1
 0 0 1 6 2 1 1 | 2 2 0 2 6 1 2 | 1 2 1 3 2 1 2 | 0 1 1 1 3 2 1

 \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge
 0 3 2 1 0 1 1 1 1 2 3 2 1
 6 6 6 6 6 1 6 0 2 2 2 2 3 *fine* || *Mune et Semper Ollag di redg. DoB*

Handwritten musical notation for a piece, likely a lute or guitar. It consists of three systems of two staves each. The notation includes numbers 0-6 on the staves, indicating fret positions, and various rhythmic markings such as flags and beams. The piece concludes with a double bar line and the word "Fine".

Sopra una verde riva
 di chiare e lucide onde
 in un bel bosco di fioresi adornato
 verdi di bianca oliva
 ornato et d'altre fronde
 un pastore che si fu l'alba a pie d'un orco
 cantava il tempo giorno
 del mese avanti aprile
 a cui li vaghi vecchi
 di sopra gli arboscelli
 con voce rispondevan dolci e gentili
 et si rispose al sole
 ch'era queste parole
 Apri l'orco per tempo
 leggiero alno pastore
 e fa verighis il ciel col chiaro raggio
 mostrame inanti tempo
 con ruscant calore

Un bel fiorito et dilettoso mugugno
 ben piu alto il viaggio
 acuto che tua velle
 non che l'orco dorato
 et voi per la tua orca
 se ne mangian pian pian ciascuna stella
 che se ben ti ramenti
 guardavati i bianchi armenti
 Vatti unire et rupa
 inprei alno et abeti
 fogete orecchie alle mie bane rime
 et non teman de lupi
 gli agnelli massueti
 ma torni il mondo a quelle oranze prima
 fioriscan per la cima
 i carri in bianche rose
 e per le spine dure
 ripidan l'orco massone
 sudin di met la querele abbe e rosore

e le fontane intatte
 vicia di puro latte
 Nascan herbe e fiori
 et i fiori animali
 l'aria le loro apprezze e i retti crudi
 uogan li uaghiamoni
 stata finamelle o brati
 scherzando insieme pargolati e audaci
 poi con tutti lor studi
 caron le braccia riatte
 et con gli habiti bianchi
 salta fanni et siluani
 ridan li puti et le correati tiefe
 et non li vedan hoggi
 nauoti intorno a i poggi
 In questo di giuocando
 haque l'alma beuade
 et la virtuti raquistano albergo
 per questo il uico mondo
 combete castidade
 In qual tant'anni haueu girata a tergo
 per gho do kirito et uergo
 i faggi in ogni bosco
 talch' homai non a pianta
 che non chiami amarante
 quella ch'additun baste ogni mio bosco
 quella per cui poppino

per cui riango e m'adris
 Mentre per questi monti
 andrian le fiere errando
 e gli altri pini hauran pungenti foglie
 mentre li uini font
 coreran mormorando
 ne l'alto mar, che con amor gl'auoglia
 mena fra peme et doglie
 uiran gli amanti In terra
 sempre fig, non il nome
 le man gli occhi et le chione
 di quella che mi fa la longa guerra
 per cui quest'apriu amaro
 uisa m'e doler eccore
 Per cortesia caron tu preferari
 quel di fausto et amaro
 che ha sempre sereno
 fine

W la Sig. ^{2a} ONNNO. Mia uicia Sig. ^{2a} per Semre
 In l'anno 1600 a 24 Luglio

140

Ombra valle di bei fiori dipinta
 intras cinta di cipressi e lauri
 e tuoi chetarsi non quasi in eterno
 horido muera

legando fonte che con le chiare onde
 quando s'akonda nel tuo seno morbida
 mai li voi chivolti frigid e gelati
 mai per turbati

Toti sebato carrico di honore
 hora che hai tuo intido splendore
 sta far obraggio al laido pias tu
 ahi voce lieta

Era leggiera e dolce primaveris
 mana li fiori tutti a schiera a schiera
 auro le rinfle s'adorava la testa
 con gioia e febe

Poi che ratori et altri non veggiamo
 cogliamo fiori che qui ben n'habbiamo
 e in questa fonte poi ci riappichiamo
 e gherladiamo

Voi sacri fonti, fiori fronde e viole
 voi valle, monti, piagge, aprich e vie
 mentre che voi ben grad to il giorno
 ch'io senza giorno

Se fatte lingue han tutte brucate
 et abbrucate da covent fuoco
 che in ogni loro e sempre il loro de dire
 d'altri mal dire

O bella fonte, o aventuroso giorno
 poi che di Inverno a questi folli prati
 hiam qui giocati, hor fuori d'ogni dollora
 lodiamo honore

XX La Sig. ^{Re} ONNA ONNIA ^{Re} vicia sig. per sempre

Simile alla prima in tono vale 14:

Musical notation (first system) with notes and fingerings on a staff.

Musical notation (second system) with notes and fingerings on a staff.

Sia il mar tranquillo, e l'aria ogni hor serena
 d'oro l'arena, e i roghi fins argento
 et ogni vento con wave fiato

Ne punge il core o Pausilippo ameno
 il tuo bel seno, e l'onde fresche e chiare
 han sempre care, han gioconde e grate

Spiri a noi grato d'almo odor la terra
 e mai più guerra faccia tempo o morte
 ma in lieta pace il ciel voglia compire

in ogni estate
 In ogni estate o rinfra mia dimora
 ninta, mergetina, et aris serena

Robbis desire
 Robbis desire più semo, con forme
 e segna l'orme di concordia e pace
 e d'quel che piace al crudo e cieco amore

con dolce vena a noi questo venite
 cantando liete

Spandiamo l'hore in festa in riso e gioco
 non mai chet fuore a noi più non incende
 ne lacis rende o brut del cieco amore
 ne purga il core

W la Sig. *WMMO* Min. *WMMO*
 Per Senare

Simile alla paten 142

Dopo C.H. ARCA

Tra questi fatti, e occhi aspri e selvaggi
 onde del sole entrar non possono i raggi
 tra quercie, e faggi sprezkers il mio ducato
 poi che non solo

Deh! forte lo spento, poi che per seruire
 prouo d'oltra ch'auanta ogni marone
 e us dietro al morire a passo a passo
 di sotto in sotto.

Poi che non solo e tu crudel non senta
 mio pianger tribbo e gli aspri nel tamento
 tra questi venti per lor gran mercede
 nel faran fede

X la Sig. ^{Quis} ~~Giulio~~ Maria ^{Unica} ~~Sig~~
 Semper

Ne faran fede n, ma qua tris pianto
 crasso da gli occhi, o per qual flebil canto
 ch'adeguati a quanto la passion che lo sento
 Deh! forte lo spento.

143

Handwritten musical notation for guitar, consisting of four staves. The notation includes numbers (0-4) and accents (^) above the notes. The first staff has accents above notes 1, 2, 3, 3, 4, 3, 1, 1, 2, 1, 1, 3, 1, 0, 0, 1, 0, 1, 2, 1, 3, 1, 1, 2, 1, 1, 3, 0, 2, 3, 0, 0. The second staff has accents above notes 1, 2, 1, 1, 0, 6, 1, 2, 2, 3, 3, 6, 1, 2, 2, 1, 6, 1, 2, 1, 6, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 6, 2, 1, 6, 2. The third staff has accents above notes 0, 0, 4, 1, 1, 4, 3, 1, 1, 2, 1, 2, 1, 0, 0, 2, 3, 3, 4, 3, 1, 1, 2, 1, 0, 0, 2, 3, 3, 4, 3, 1, 1, 2, 1. The fourth staff has accents above notes 2, 2, 0, 1, 1, 0, 6, 1, 2, 2, 3, 2, 1, 6, 6, 2, 1, 1, 0, 6, 1, 2, 2, 3, 6, 6, 2, 1, 1, 0, 6, 1, 2, 2, 3, 3. A 'fin' marking is at the end of the fourth staff.

Dimmi amore quando mai

Da piagnoni e crudi d'anni

finiranno li mei guai

da voi fieri e vaghi sguardi

ch'io partiro' notta e giorno

l'anima et cor piagnati ports

per un viso vago adorno

ch'io non sento alcuna conforto

per un viso vago adorno

ch'io non sento alcun conforto

S'io ti vegno e tu me fuggi

Donna dunque qualche pace

s'io t'adoro e tu me bruggi

a ch'ioyni hor per te ti face

perche sempre ho d'esser chine

che non t'ice far penare

che chi t'ama fai morire

un che t'ama e voto amare

che chi t'ama fai morire

un chi t'ama e voto amare

W la Sig.^{na} C.M. Maria Unica Sig.^{na} reale et imper. et in secula seculorum amen

¹⁴⁴
 3 2 1 2 1 1 0 1 1 0 1 1 1 3 2 1 1 2 1 0 0 0 0 0 0 0 0 1 1 1 3 2 1 1
 3 2 1 2 1 1 6 1 3 0 6 1 2 3 3 2 3 3 2 1 6 2 6 0 6 2 2 0 6 1 2 3 3 2 3 3

Quando penso alle tempo passati
 et alli guubi di mi ft l'anno
 nars nars fortunato
 chi me tiene che non me panno

Quando penso che tu trovai
 vola alle best all'impresita
 et ally bteu chelle narelle
 dicendo non fare ch'ne arripote

Quando penso a quelle carelle
 che l'uno e l'altro ce facemmo
 apparavamo a chelle nare
 che nars la fronte ne ce pteummo

Quando penso che non te ves chin
 ne piango ne schiatto ne crepo ne moro
 tu malavato chi causa ne tu
 che ne teno lo muto meo d'oro
 fine

Quando penso alle belle parole
 et alle dolce ruggione
 hai una facia come a vos vola
 ne vene voglia di me affocare

W Tu Sig. ~~GIFFA B. A. N. M. R. M.~~

Quando penso alle belle novità
 et a chelli vecchi ch'angustelli
 ch'angeria come a picciottelli
 che us lo tamburo e lo fignuottelli

~~GIFFA B. A. N. M. R. M.~~
 - SAVONESE -

Quando penso alle belle gioielle
 alle ventille e a chella con
 piccane amore che hai
 non voglio comparire pot'essere un'uno

V. Ricca Maria Sig. Per Sempre

Con Dio la guardi di ogni male
 come da me e amata piu che me stesso
 In Napoli al G. luglio 1503

Comran bairis 145

2 2 3 2 2 3 2 3 3 2 1 1 1 2 1 4 | 0 0 0 0 4 0 2 6 0 6 6 0 6 2 6

2 2 3 2 2 3 2 3 3 2 1 2 3 2 2 3 3 | 6 6 6 6 0 6 2 3 6 0 0 6 3 2 3

0 2 3 4 3 | 3 3 3 1 1 2 1 4

3 2 3 4 3 | 2 1 6 1 2 2 3 3

fin / W. in Sig. Phadi Pakaido (Quaded an sig)

la vesku 146

4 0 1 0 2 1 0 0 0 4 0 2 | 0 0 0 4 0 1 1 4 0 1 2 3 3 3 2 1 1 2 1 4

0 6 1 6 2 3 6 6 6 0 6 2 | 6 6 6 0 6 1 6 0 6 1 2 3 3 6 1 2 3 2 2 3 3

fin

la pupunkin 147

1 2 1 0 1 0 4 0 1 2 1 1 | 2 1 0 1 0 4 0 1 2 2 | 2 1 0 4 0 1 2 2

3 2 1 6 1 6 0 6 1 2 3 3 | 2 1 6 1 6 0 6 1 2 2 | 2 1 6 0 6 1 2 1

3 4 0 1 1 1 1 1 1 2 1 4

6 0 6 1 6 1 2 3 2 2 3 3

fin Segura del mio fare M. 10. non mi dar un dolla.

la zita 148

H 1 4 0 1 2 3 2 1 | 4 1 1 4 0 1 2 3 2 1 | 1 1 2 1 0 0 0 0 0 1 4 1 1 4 0 1 2 3 2 1

H 6 0 6 1 2 3 2 3 | 0 1 3 0 6 1 2 3 2 3 | 1 1 2 1 6 1 2 6 1 2 1 0 1 3 0 6 1 2 3 2 3

fin

Porta favorita 149

1 1 1 4 4 0 0 0 0 0 1 1 1 1 1 2 4 | 1 1 1 4 4 0 0 0 0 0 1

2 1 6 0 1 6 1 2 1 6 2 1 2 3 2 1 3 2 2 | 1 2 1 6 0 1 6 1 2 1 6 2 1

1 1 1 2 1 | 4 4 0 1 1 1 1 2 1 1 4 | 3 2 1 1 1 1 1 1 1 2 1 4

2 3 2 2 3 | 0 0 6 1 2 3 2 2 3 3 2 | 3 2 1 2 1 6 1 2 3 2 2 3 3

Fine

Salvatorelli de' Engländen

3 2 1 1 4 0 1 0 1 1 1 2 3 2 1 0 1 2 3 2 4 | 1 4 0 1 0 1 1 1 2 2 4

3 2 1 3 3 6 1 6 1 2 3 2 2 2 2 2 2 2 2 0 1 3 3 6 1 6 1 2 3 2 2 2

6 4 0 0 6 6 0 6 6 4 0 0 6 6 0 | 6 6 4 3 2 1 0 0 0 0 0 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1

3 3 0 6 2 0 0 6 3 3 0 6 2 0 0 6 | 3 3 0 3 2 1 6 2 6 1 2 1 2 1 6 1 2 3 2 2 3 3 3

3. Versuch

4 4 0 1 2 1 | 4 0 1 1 2 1 | 1 1 0 1 2 1 | 4 0 1 1 2 1

0 0 6 1 2 3 | 0 6 1 2 2 3 | 1 1 6 1 2 3 | 0 6 1 2 2 3

Fine

1 1 2 1 | 1 1 2 1 | 4 4 0 1 2 1 | 4 0 1 1 2 1

1 1 2 3 | 1 1 2 3 | 0 0 6 1 2 3 | 0 0 1 2 2 3

Fine

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are represented by vertical stems with flags above them. The first line contains 15 stems, the second line contains 15 stems, and the third line contains 15 stems. The notes are numbered 1 through 6. There are accents (^) above several notes. A double bar line is present after the 10th stem in both the first and second lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The first line contains 6 stems, the second line contains 6 stems, and the third line contains 6 stems. The notes are numbered 1 through 3. There are accents (^) above the first two stems of the first line. The notation ends with a double bar line and the word "fine" written in a decorative flourish.

Se me vole bene mama
che re voi tu che re voi tu

Questo mondo e come arena
W chi mi vol bene

Se mi da noce nocille

fine

wore mio quanto son velle
se mi ablatte e poi me banna
che re voi tu che re voi tu

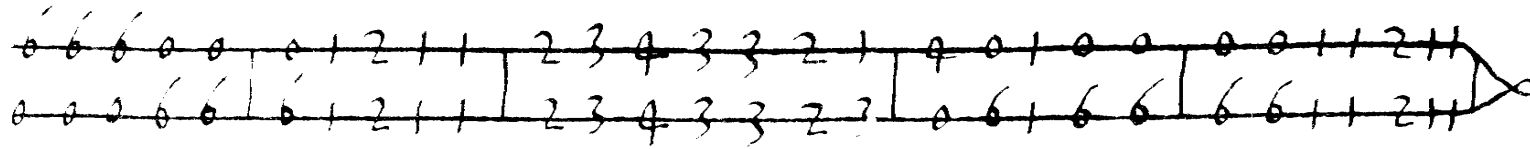
faen e schutta de mudo
W lo wore mio

se mi fa la ronna ra
che re voi tu che re voi tu

Poi me impara de cusine
chi volle mai moine

se me vole maritare
che re voi tu che re voi tu,

a. Violon 1. 199



2 3 4 3 3 2 1

2 3 4 3 3 2 3 *Do me -*

Ja Violon,
 che p'mi rubete
 aqua a mata s'mella
 di non a cosa

non o' cosa
 futa agusta e bella

accorta marta
 et dolcissima
 che se prima o' por
 e pe' emme a' recas
 di o'p' d'ill'esso
 ist' o'el de son color

Vagn' o'nc'essa
 vagna banchessa
 an' a'ure m'atture
 vagn' d'apule
 ma' piu' gentile
 ma' che' d'imen a' fine

Marta in bene hora
 come l'aura
 bage de noi per' l'eta
 che l'anguine

che' r'ine
 la misera d'elles

Ma mi o' l'ello
 e' g'ran' s'ella
 agi' fan ti' m'erte
 v'que pena!
 d'ol'ca' c'arena
 di mi' r'ig'ion acerba

Ma' con quel' ho'ie
 coniglia d'ore
~~ma' p' l'eta' c'ave~~ su la sua' l'eta' c'ave
 che' f'ate' d'ura
 i' alta' ventura
 di' on'eta' tua' b'eltate
 i' fine -

Simile alla ratta in Diletti 114

4 4 4 0 0 | 0 1 2 1 1 | 2 3 4 3 3 2 1 | 4 0 1 0 0 | 0 0 1 2 1 1
 0 0 0 6 6 | 6 1 2 1 1 | 2 3 4 3 3 2 3 | 0 6 1 6 6 | 6 6 1 2 1 1

2 3 4 3 3 2 1

2 3 4 3 3 2 3

fine

Un dì diletti
 vidi il diletto
 onde ho tanto nascente
 e respirando
 tutto remando.
 con la presa a dritta
 O tu che m'è vidi
 con dolci guardi
 come ti bella appar
 alla vedova
 siccome la voce
 fra vaghi riti e cari
 sul corno rose
 l'alba mi rose
 come per dritta il sole
 negli occhi amore
 il suo splendore
 un ombra nelle parole,

tu diletti
 popola più bella
 che prima mai me amare
 prima il bel citta
 di bel sorriso
 nella soggiorno e dritta
 O tu che guardi
 a dolci guardi
 come il tribbo appar
 et lo vedeva
 siccome la voce
 fra canti pianti amari

D'amore e d'incanto
 miserrabile il pens
 come tua gran bellezza
 e la mia diletta
 quasi è finita
 per troppo feritade

Un dì per giorni
 vidi un rose
 onde mi ti nascente
 et lo diletti
 regana ardente
 ma più con me remando
 fine

Simile alla cantata 155

4 4 4 0 0 0 1 2 1 1 | 2 3 4 3 3 2 1 | 4 0 1 0 0 | 0 0 1 1 2 1 1 |
 2 0 0 0 0 0 1 2 1 1 | 2 3 4 3 3 2 3 | 0 6 1 6 6 | 6 6 1 1 2 1 1 |

2 3 4 3 3 2 1

2 3 4 3 3 2 3

Do fine

Do fine
 ch'air una ben
 terra di diavolo
 che erando gina
 e la sonna
 di auto con i auto
 in la de sapo
 gina barando
 bello oro e bella rene
 ma l'oro soce
 e di mi prese
 ch'ch'alto di si deue

Jamor machia
 in con bella da,
 rader albrun deuto
 all'hora il degna
 ch'a viver degna
 il cottei in celato
 lora i bei noia
 in mille noia
 non ouer el teoro
 dea chi gamin
 non tebe sai
 se non ben pur ogni ro

on por uenti
 che non e ent
 non de omettan vatore
 se tai paroli
 ch'ingommi soli
 mi bonano nel ore

Ma se gli in voi
 con gli occhi no
 di te ben dilleas
 all'ora si ben
 che oresta dea
 grande il bel mir pur petto
 fine

Finale alla ritorna 185

6 6 6 0 0 | 0 1 2 1 1 | 2 3 4 3 3 2 1 | 4 0 1 0 0 | 0 0 1 1 2 1 1 |
 0 0 0 6 6 | 6 1 2 1 1 | 2 3 4 3 3 2 3 | 0 6 1 6 6 | 6 6 1 1 2 1 1 |

2 3 4 3 3 2 1
 2 3 4 3 3 2 3 *fine*

In cui regnami
 e non loanni
 fontè del mio martiro
 'selli occhi chiusi
 a me sui cari
 che gli occhi, onde io me miro
 in al per l'ebate
 apit dorate
 vicians al 's' e riume
 tal mille amori
 vanti d'apironi
 vicians al vobis lume
 et altri gio
 gliori rigira
 in me regina
 questi il velt quanno
 bode do tutti arde
 sollena, e quei l'inchina

Vaghe fanculle
 de li regalle
 abate lo scherzo d'apironi
 re mai chiusi
 vicians al vobis
 del vobis d'ebate
 Quanti d'ebate
 vicians d'ebate
 re mai in me l'inchina
 tutti d'apironi
 san notte e giorno
 e tutti cari regina
 fine

(Canzone, che legge e quest' amore ~ 15)

Che legge e quest' amore
 ch'habbia a dar il core
 a chi lo fa languire
 hagnie che non è più b'fine
 Chi se odia e best che mora
 ma questa alma che ti adora
 perchè tu fai languire
 hagnie che non è più b'fine
 Pensava che wa gli anni
 mancavano gli affanni
 ma per me fai languire
 hagnie che non è più b'fine
 S'ovore hai dispietato
 questo mio cor pagato
 di furo e di therto
 hagnie e che crudel vendetto, fine

quando lo cargo 150

4 1 1	4 1 1	4 1 1 1 2 1	1 1 2 1 0 1 1	4 1 1 1 2 1
0 1 3	0 1 3	0 1 2 3 2 2 3	1 1 2 1 6 1 3	0 1 2 3 2 2 3

fin

AVVERTENZE

- 1) Le carte 32^r-145^r sono bianche, con il solo sistema bilineare per l'intavolatura.
- 2) Le carte 145^v-149^v, contenenti l'intavolatura per buttafuoco, sono da contare all'indietro poiché sono state scritte a partire dal fondo ed a rovescio, rispetto alla precedente intavolatura per sordellina. Secondo questa disposizione esse risulterebbero perciò capovolte, ma anziché riprodurle come nell'originale si è preferito, per facilitarne la lettura, disporle come le precedenti, semplicemente ruotandole di 180° rispetto alla posizione iniziale.

Bella Taverna Balli' orientale

2 1 0 2 0 1 2 1 0 2 2 0 2 1 0 2 2 0 1 2 2 2 2 2 0 0 2 0 1 2 2 2 2 2
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0 3 3 0 3 3 3 3 3 3 3 0 3 3 0

una mano

2 2 1 0 2 1 2 2 1 0 2 2 2 2 1 0 0 2 2 1 1 2 2 1 0 0 2 2 2
0 3 3 3 3 3 0 3 3 3 3 0 0 3 3 3 3 3 3 3 3 0 3 3 3 3 3 3 0

Handwriting practice lines consisting of ten horizontal lines.

Ruggiero

1120212 | 201222 | 222122 | 20122 | 1122000122
 3333330 | 333303 | 333303 | 33330 | 3333333300

201222122 | 222102122 | 2012222 | *W la Sig.^{na} Orlak ~~Abba~~ ~~Orlak~~*
 333303333 | 333333333 | 3333030

la Cerata

20111222100 | 20122222 | 2222222100
 33333303333 | 33330330 | 3333303333

20122222 | 220210020122222 | *Nacqui solo alle fiamme*
 33330330 | 333333333330330

Ruggiero

222221 | 11022 | 222210 | 20122 | 2122222 | 22122222
 333303 | 33333 | 330333 | 33330 | 0300030 | 00300030

la Cerata

12102202 | 2201222 | 012100 | *W la S.^{na} ~~Orlak~~ Saurice*
 33333333 | 3333300 | 333333

Lo Zorro 28

2102220120 | 0012222012012 | 2102220120
 3330303333 | 3333030333333 | 3330303333

001222102221022 | 21001200001222012
 333303330303303 | 333333333333303333

210012020122222 | *Serviendo y amando, Muriendo quemando. 0000*
 33333333330330

La Bana delle Villanelle con sua Peripetia, 29-

1022210 | 20122222 | 2100112 | 0211121 | 20120
 3333333 | 33330330 | 33333333 | 33333333 | 033333

222222120122 | 201212012 | 201222222 | *0000*
 33333333330 | 333033330 | 333003030

Matto Puggino - 30

2201202212 | 102120112 | *Servendo e amando vivo abuttando*
 3333333330 | 333333333

Pannaigha 23-

201202 | 212210 | 01020 | 02102 | 2012222222 | 21022
 333333 | 330333 | 33333 | 33333 | 3333030330 | 33330

Bassa de Ninfe 24.

202212 | 10201212 | 112210 | 2012 | 210 | 201
 030330 | 3333330 | 330333 | 3333 | 033 | 033

1020122222 | 21022
 3333330330 | 33330

W quella che del mio lamentar ti cura Poco

Tempo di Hesania 25

220122222 | 212222 | 2120010 | 212020010
 233330030 | 030030 | 3333333 | 333333333

Madonna la Sanna 26

220221 | 201221 | 2012101 | 122222
 0030333 | 333333 | 3333333 | 330330

W. a Sig. 164008-

Tempo di Saluta 27

22101220 | 120212 | 1022212222 | 22101220120212
 3333303 | 3333330 | 3303033033 | 3333303333330

Tordione 19.

2 0 1 0 2 0 0 | 2 2 0 1 2 | 2 0 1 0 2 0 0 | 2 0 1 2 2 2 2

3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 0 3 0

Sagnoséno - 20.

2 2 2 2 0 1 2 | 0 0 1 2 0 0 1 | 1 0 2 0 0 1 2 0 | 2 0 1 2 2 2 2 2

0 0 3 0 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 0 3 3 0

2 0 1 2 2 | 2 0 1 2 2 | 2 0 1 2 0 2 2 2

3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 0

finis || *W la Sig.^{ra} OLMFCFS. mia Sig.^{ra}*

Villano 21

2 2 1 2 0 1 | 0 0 2 1 0 2 1 | 2 2 1 2 0 1 | 0 1 2 2 2 2 2

3 3 3 3 3 3 | 0 0 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 0 3 3 0

finis

Balla merciale - 22.

2 1 0 1 2 2 | 2 1 0 1 2 2 | 2 1 2 0 1 2 | 2 1 0 0 0 | 2 1 0 0 0 | 2 0 1 2 2 2 2 2

3 3 3 3 3 0 | 3 3 3 3 3 0 | 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 0 3 3 0

2 1 0 1 2 | 2 1 0 1 2 | 2 1 2 0 1 2 | 2 1 0 2 0 0 | 2 1 0 2 0 0 | 2 0 1 2 0 2 2 2

3 3 3 3 0 | 3 3 3 3 0 | 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 0

La Musa - 13 -

2 2 2 2 0 1 2 1 0 1 2 2 | 2 2 2 2 0 1 0 2 0 1 2 2 2 2 2 |
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0 | 3 3 3 3 3 3 0 3 3 3 3 0 3 3 0 |

le finale - 14

2 0 1 1 2 2 2 1 0 0 | 2 0 1 2 2 2 2 2 | 2 2 2 2 2 2 2 1 0 0 | 2 0 1 2 2 2 2 2 |
 3 3 3 3 3 3 0 3 3 3 3 | 3 3 3 3 0 3 3 0 | 3 3 3 3 3 0 3 3 3 3 | 3 3 3 3 0 3 3 0 |

la Baramaka - 15

2 2 1 1 2 2 1 | 2 2 0 0 2 2 1 | 2 2 1 1 2 2 1 | 2 0 1 2 2 2 2 2 |
 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 0 3 3 0 |

l'orient - 16 le l'acquerio le l'acquerio -

2 2 0 1 | 2 2 2 0 | 2 2 1 2 | 0 0 1 0 | 2 2 0 1 | 2 2 2 0 |
 3 3 3 3 | 0 0 3 0 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3 | 0 0 3 0 |

La Musa In altro modo 17 -

2 2 0 1 2 1 0 0 1 2 2 | 2 2 0 1 2 2 0 1 2 2 2 2 2 |
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0 | 3 3 3 3 3 3 3 3 0 3 3 0 |

Ina alla vigna, 18 -

2 2 0 1 2 1 0 2 1 0 | 2 0 1 0 1 0 1 2 | 2 2 1 0 1 2 0 2 | 2 0 1 2 2 |
 3 3 3 3 3 3 0 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 | 0 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 0 |

Fonte - la Bonella 1 x 10

2 0 2 0 0 2 0 1 2 0 1 | 2 0 2 0 0 2 0 1 2 0 1 | 2 0 2 0 0 2 2 0 1 2 2
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0

2 0 2 0 0 2 2 0 1 2 2 | 2 1 2 | 2 1 2 | 2 0 2 0 0 2 2 0 1 2 2 | 2 1 2
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0 | 3 3 3 | 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0 | 3 3 3

2 1 2 | 2 0 2 0 0 2 2 0 1 2 2 | ~~3 3 3~~ | ~~3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0~~ | ~~3 3 3~~ | ~~3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0~~ | ~~3 3 3~~
 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0 | ~~3 3 3~~ | ~~3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0~~ | ~~3 3 3~~

Obtd, Obtd, Obtd, a me carass

Fonte - Bonella 11

2 1 2 1 0 2 0 1 2 | 2 2 1 0 1 0 1 2 0 | 2 2 1 0 1 2 2 0 1 2 2 0 2
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 0 3 3 3 3 3 3

2 2 2 2 2 0 1 2 | 0 1 0 0 1 0 1 2 0 | 2 0 2 0 0 2 2 0 1 2 2 1 2 1 2
 0 3 0 0 3 0 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0 3 0 3 0

Fonte, Zaninca right hand 12

2 0 1 2 2 | 2 0 1 2 2 2 | 2 1 2 2 | 2 1 2 2 | 2 0 1 2 2 | 2 0 1 2 2 2
 3 3 3 3 0 | 3 3 3 3 3 0 | 3 3 3 0 | 3 3 3 0 | 2 3 3 3 0 | 3 3 3 3 3 0

Intantatura di Busca fove - Ruggiero - 1

1 1 2 0 2 1 2 | 2 0 1 2 2 2 | 2 2 2 1 2 2 | 2 0 1 2 2
 3 3 3 3 3 3 0 | 3 3 3 3 0 3 | 3 3 3 3 0 3 | 3 3 3 3 0

La Bana delle Villanelle 2

1 0 2 2 2 1 0 | 2 0 1 2 2 2 2 2 | 2 1 0 0 1 1 2 | 0 2 1 1 1 2 1
 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 0 3 3 0 | 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3

2 0 1 2 0 | 2 2 2 2 2 2 1 2 0 1 2 2
 0 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0

Stromento - 3

finis
 Dod. Bella e Sentit del Pign
 in P. P.

1 0 2 2 2 0 1 2 2 2 0 1 2 2 | 0 2 2 0 2 0 1 2 2 | 2 0 1 2 2
 3 3 3 3 3 3 3 3 0 | 3 3 3 3 0 0 3 3 3 3 3 3 3 0 | 3 3 3 3 0

tempi di Sarranone 4

1 2 1 0 1 0 1 2 | 2 0 2 1 2 0 1 2 | 0 0 0 2 0 2 0
 3 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 | 0 0 0 3 0 3 0

La folli 5

2 0 2 1 2 1 0 0 | 2 1 0 2 0 0 1 2 | 2 0 2 1 2 1 0 0 | 2 0 1 2 2 2 2 2
 3 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 0 3 3 0

Di Fis: ~~lorenzo~~ Battano di Savona -

W la Sig.^{na} O ~~di~~ S. Mia Sig.^{na}
 da l'anno 1600 a 24 Giugno -